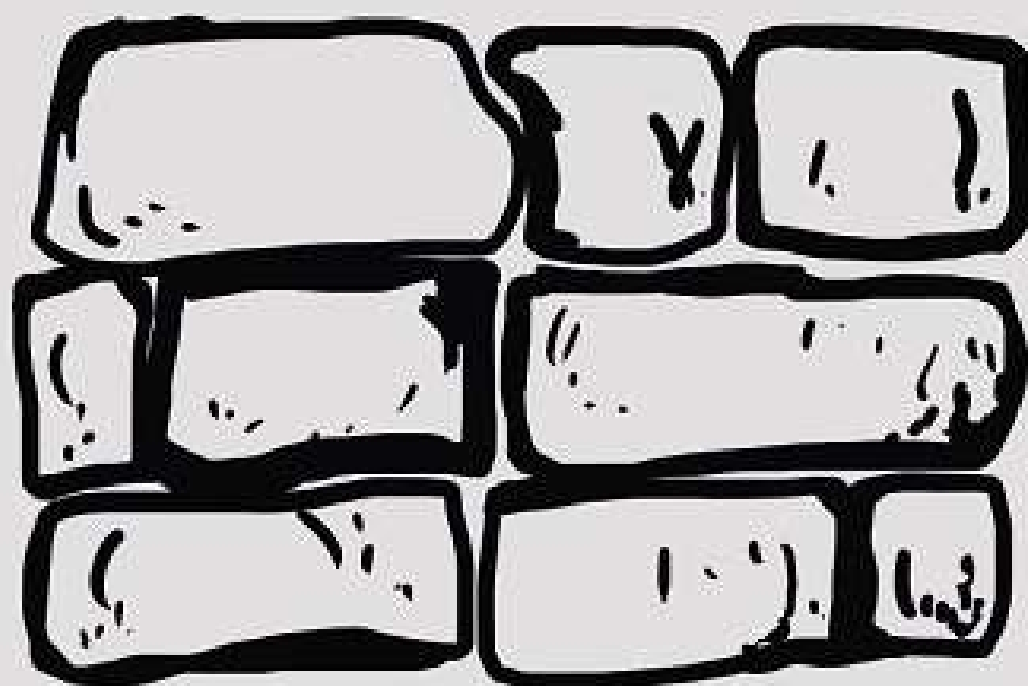


33 **Sztuka** **i DOKUMENTACJA**

Ukazuje się dwa razy w roku. Nr 33 (jesień-zima 2025) / Appears twice a year. No. 33 (autumn-winter 2025)



Redaktor naczelny / **Editor in Chief**
Łukasz Guzek

Sekretarz Redakcji / **Managing Editor**
Anka Leśniak

Redakcja / **Editorial Board**
Józef Robakowski, Aurelia Mandziuk-
Zajączkowska, Lenka Klodová
Uczelniana Rada Naukowa –
Janina Rudnicka, Grzegorz Kłaman, Krzysztof
Gliszczyński, Roman Niecyporowski

Rada Naukowa / **Board of Scholars**
Ryszard W. Kluszczyński, Kristine Stiles, Anna Markowska,
Slavka Sverakova, Leszek Brogowski, Bogusław Jasiński,
Anna Szyjkowska-Piotrowska, Tomasz Załuski,
Tassilo von Blittersdorff, Tomasz Majewski, Cornelia Lauf,
Iwona Szmelter, Hanna B. Hölling, Anne Swartz,
Henar Riviere, Jin-Sup Yoon, Magda Radomska,
Paweł Leszkowicz

Galeria im. Andrzeja Pierzgałskiego. Dokumenty Artystów /
Andrzej Pierzgałski Gallery. Artists' Documents /
Galerie dédiée à Andrzej Pierzgałski. Documents d'Artistes
Koncepcja i prezentacja / *Idea and Form of Presentation* /
Conception et présentation
Leszek Brogowski
e-mail: leszek.brogowski@univ-rennes2.fr

Współpraca / Cooperation
Université Rennes 2
Cabinet du livre d'artiste
Sans niveau ni mètre. Journal du Cabinet du livre d'artiste
[https://www.sites.univ-rennes2.fr/arts-pratiques-poetiques/
incertain-sens/](https://www.sites.univ-rennes2.fr/arts-pratiques-poetiques/incertain-sens/)
Ce numéro d'Art & Documentation a bénéficié du soutien de
l'UR Pratiques et Théories de l'Art Contemporain (PTAC) de
l'université Rennes 2.
Niniejszy numer Sztuki i Dokumentacji został dofinansowany
przez jednostkę badawczą Pratiques et Théories de l'Art
Contemporain (PTAC) Uniwersytetu Rennes 2.



Korekta w języku angielskim / **English proofreading**
Thomas Anessi
Tłumaczenia angielskie / **English translations**
Miłosz Wojtyła
Tłumaczenia francuskie / **French translations**
Tomasz Stróżyński

Projektowanie, skład / **Design, typesetting**
Norbert Trzeciak
<http://www.norberttrzeciak.art>

Wydawca / **Publisher**
Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku /
Academy of Fine Arts in Gdansk



AKADEMIA
SZTUK
PIĘKNYCH
W GDAŃSKU

Siedziba / **Office**
Targ Węglowy 6
80-836 Gdańsk / Poland
Tel.: +48 791 123 939
e-mail: journal@doc.art.pl
<http://www.journal.doc.art.pl>

Dystrybucja / **Distribution**
e-mail: distribution@asp.gda.pl

Współpraca / **Cooperation**
Stowarzyszenie Sztuka i Dokumentacja (SSiD)
Art & Documentation Association
ul. Wschodnia 29/3
90-272 Łódź / Poland

Druk / **Print**
PRINT PROFIT, Koźmin 27, 59-900 Zgorzelec

nakład 300 egz. / circulation 300 copies
ISSN 2080-413X
e-ISSN 2545-0050
doi:10.32020/ARTandDOC

Wydanie pisma Sztuka i Dokumentacja w wersji papierowej
jest wersją pierwotną (referencyjną).

Zapraszamy do współpracy wszystkich zainteresowanych. Propozycje tematów i tekstów prosimy nadsyłać na adres siedziby redakcji. Prosimy zapoznać się z założeniami redakcyjnymi i edytorskimi znajdującymi się na stronie internetowej pisma. Wszystkie materiały publikujemy na licencji Creative Commons. Artykuły są recenzowane. Lista recenzentów i zasady recenzowania znajdują się na stronie internetowej pisma.
<http://www.journal.doc.art.pl>

All interested in collaboration are welcome. Suggestions of topics and texts should be sent to the e-mail address of the editor. We also kindly ask to read the notes on style that can be found on our journal's website. All content is published under the Creative Commons licenses. Articles are peer-reviewed. The list of peers and the peer-review process are available on our website.
<http://www.journal.doc.art.pl>

Sztuka i Dokumentacja nr 33 - CAŁY /
Art and Documentation no. 33 - ALL
doi:10.32020/ArtandDoc/33/2025/1

SPIS TRE- SCI

Table of Contents

doi:10.32020/ArtandDoc/33/2025/2

5-8

Wyspa 4.0 – 40 lat Fundacji Wyspa Progress /
**Wyspa 4.0 – 40th Anniversary of the Wyspa
Progress Foundation**
doi:10.32020/ArtandDoc/33/2025/40

11-120

**SZTUKA W PRZESTRZENI
PUBLICZNEJ: PAMIĘĆ
KOLEKTYWNA - PAMIĘĆ
INDYWIDUALNA / ART IN
PUBLIC SPACE: COLLECTIVE
MEMORY - INDIVIDUAL
MEMORY**

Red. / **Edited by** Łukasz GUZEK
doi:10.32020/ArtandDoc/33/2025/3

11-18

Wstęp od Redaktora / **Introduction by the Editor**
doi:10.32020/ArtandDoc/33/2025/4

18-28

Grzegorz KLAMAN, Antymonument. Założenia
Teoretyczne / **Antimonument. Theoretical
Assumptions**
doi:10.32020/ArtandDoc/33/2025/5

29-41

Eliza GAUST, Ożywić Pomnik Pogrążony w Traumie.
Analiza Projektu Krzysztofa Wodiczki *EMANCYPACJA*.
*Projekcja na Pomnik Tadeusza Kościuszki na Placu
Wolności w Łodzi* / **Reviving the Monument
Immersed in Trauma. Analysis of Krzysztof
Wodiczko's Work EMANCIPATIONS. Projection
on the Monument of Tadeusz Kościuszko at
Freedom Square in Łódź**
doi:10.32020/ArtandDoc/33/2025/6

43-51

Joanna SZYMULA-GRYGIEL, *Il Grande Cretto* Alberta
Burriego - Monument na Gruzach Miasta / **Il Grande
Cretto by Alberto Burri – a Monument on the
Ruins of the City**
doi:10.32020/ArtandDoc/33/2025/7

53-68

Agnieszka REJNIAK-MAJEWSKA, Upamiętnienie
i Postpamięć: Współczesne Działania Artystyczne
w Przestrzeni Wystaw Historycznych /
**Commemoration and Postmemory:
Contemporary Art Practices Within the Spaces of
Historical Exhibitions**
doi:10.32020/ArtandDoc/33/2025/8

69-83

Anna REMISZEWSKA, Analiza Treści Symbolicznych
Założenia Pomnikowego w Treblince / **Analysis of the
Symbolic Content of the Treblinka Memorial Site**
doi:10.32020/ArtandDoc/33/2025/9

85-106

Magdalena TARNOWSKA, PAMIĘĆ / REAKCJA NA
HOLOKAUST. Formy Upamiętnienia Holokaustu
w Sztuce Artystów Polsko-Żydowskich w Latach
1945-1950 / **MEMORY / REACTION TO THE
HOLOCAUST. Forms of Commemorating the
Holocaust in the Art of Polish-Jewish Artists from
1945 to 1950**
doi:10.32020/ArtandDoc/33/2025/10

108-120

SUMMARIES. Art in Public Space: Collective Memory
- Individual Memory
doi:10.32020/ArtandDoc/33/2025/11

VARIA / DOCUMENTATION

123-130

Marta MIASKOWSKA, Lustro Obiektywu. Strategie Artystycznej Obecności w Polskiej Sztuce Mediów / **The Mirror of the Lens. Strategies of Artistic Presence in Polish Media Art**
doi:10.32020/ArtandDoc/33/2025/12

131

SUMMARY. Marta MIASKOWSKA, The Mirror of the Lens. Strategies of Artistic Presence in Polish Media Art
doi:10.32020/ArtandDoc/33/2025/13

133-147

Józef BURY, *Defenestracja i Nauka Latania lub Francuskie Defenestracje* / **Defenestration and Flight Training or French Defenestrations**
doi:10.32020/ArtandDoc/33/2025/14

148

SUMMARY. Józef BURY, *Defenestration and Flight Training. Or French Defenestrations*
doi:10.32020/ArtandDoc/33/2025/15

149-165

FNAF 11 – Nudity as a Dependence
doi:10.32020/ArtandDoc/33/2025/16

167-171

Maciej ŚMIETAŃSKI, *Knocked-Out Exile*
doi:10.32020/ArtandDoc/33/2025/17

172-293

GALERIA IM. ANDRZEJA
PIERZGAŁSKIEGO. DOKUMENTY
ARTYSTÓW 11 / **ANDRZEJ
PIERZGAŁSKI GALLERY.
ARTISTS' DOCUMENTS 11** /
GALERIE DÉDIÉE A ANDRZEJ
PIERZGAŁSKI. DOCUMENTS
D'ARTISTES 11
doi:10.32020/ArtandDoc/33/2025/18

174-179

Leszek BROGOWSKI
HIPOTEZY PROGRAMOWE 11 / **PROGRAMME
ASSUMPTIONS 11** / HYPOTHÈSES DE PROGRAMME 11
doi:10.32020/ArtandDoc/33/2025/19

Druga część Galerii Dokumentu Artystów poświęconej sztuce Ad Reinhardta/ **The second part of the Artists' Documents Gallery dedicated to Ad Reinhardt's art** / La seconde partie de la Galerie du Document d'Artistes, consacrée à l'art d'Ad Reinhardt

[TLUMACZENIE / TRANSLATION]

180-197

Jason E. HILL, *Artysta jako Reporter: Weegee, Ad Reinhardt i the PM News Picture*.
"Reinhardt's Second-Order Art" [Drugorzędna Sztuka Reinhardta];
"How to Look at News" [Jak Patrzyć na Wiadomości];
"How to Look at a Good Idea" [Jak Patrzyć na Dobrą Ideę].
doi:10.32020/ArtandDoc/33/2025/20

[PRACA ARTYSTY / ŒUVRE DE L'ARTISTE]

199-215

Laurent MARISSAL, *Autoprezentacja* / Autoprésentation
doi:10.32020/ArtandDoc/33/2025/21

216-247

claude rutault
Wstęp / Introduction
claude rutault – o artyście / claude rutault – à propos de l'artiste
LJC (Lefevre Jean Claude): Dokumenty na temat claude'a rutault / LJC (Lefevre Jean Claude) : Documents sur claude rutault
doi:10.32020/ArtandDoc/33/2025/22

248-292

Leszek BROGOWSKI, Bernard Brunon: Warstwa Farby Akrylowej na Suchym Tynku / Bernard Brunon : Une Couche D'acrylique sur Placoplatre
doi:10.32020/ArtandDoc/33/2025/23

293

SUMMARY. Leszek BROGOWSKI, Bernard Brunon:
A Layer of Acrylic Paint on Dry Plaster
doi:10.32020/ArtandDoc/33/2025/24

BOOKS

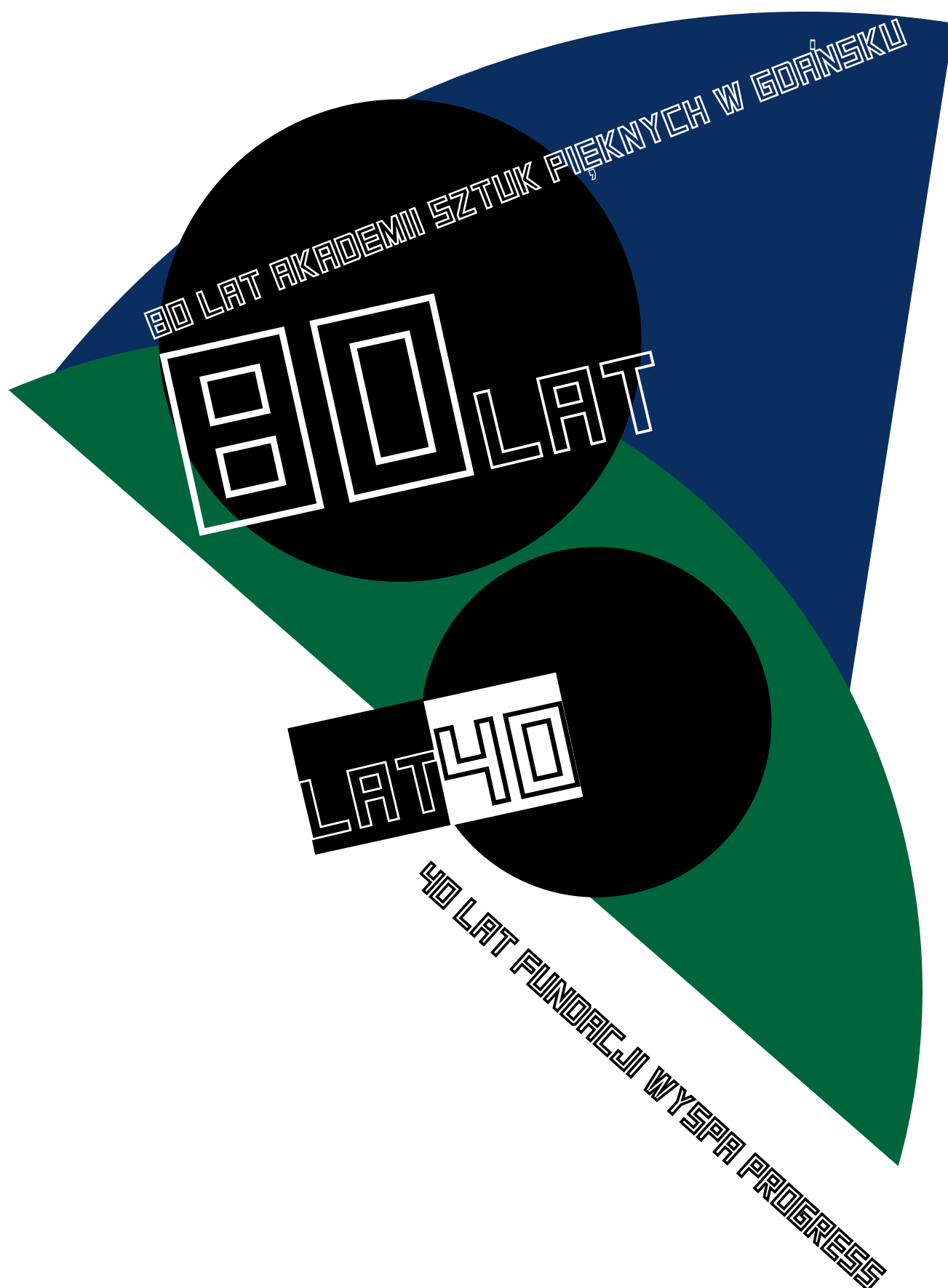
295-299

Łukasz GUZEK, Piotr Mikołajczak: *Kocyki. W Obiegu Rzeczy*
doi:10.32020/ArtandDoc/33/2025/25

OBITUARY

300-303

Bogusław JASIŃSKI, Z Pamięci. O Witku Liszkowskim
doi:10.32020/ArtandDoc/33/2025/26



WYSPA 4.0 MIEJSCE IDEI / IDEA MIEJSCA PRAKTYKI ADAPTACYJNE

08→23.11.2025

40 LAT DZIAŁALNOŚCI
/ WYSTAWA / KOLEKCJA
/ DOKUMENTACJA
/ DZIAŁANIA

WYSPA SPICHRZÓW
GALERIA WYSPA
BARAKI
DAWNA ŁAZNIA MIEJSKA
MODELARNIA
INSTYTUT SZTUKI WYSPA
ALTERNATIVA B90
ARTLAB WYSPA

GRID ARTHUB

UL. NITERÓW 3
GDAŃSK
DAWNA STOCZNIA
GDAŃSKA

WERNISAŻ	08.11.2025	18:00
DYSKUSJA	15.11.2025	18:00

KURATOR:
GRZEGORZ KLAMAN

WSPÓŁPRACA:
PIOTR MOSUR



Dofinansowano
ze środków
Miasta Gdańska

www.wyspaart.pl

WYSPA 4.0

MIEJSCE IDEI /IDEA MIEJSCA

Praktyki adaptacyjne/Adaptive practices

40 lat działalności / wystawa / kolekcja / dokumentacja / działania

Wyspa Spichrzów / Galeria Wyspa / Baraki / Dawna Łaźnia / Modelarnia / Instytut Sztuki Wyspa / ARTLab Wyspa

8 - 23 listopada 2025, ArtGrid 100cznia
15 listopad dyskusja

Kurator: Grzegorz Kłaman; współpraca: Piotr Mosur

„Miejsce idei idea miejsca” to prowadząca nas koncepcja działania obejmująca cztery dekady aktywności Wyspy / Fundacji Wyspa Progress / w Gdańsku. Konsekwentnie i z uporem stosowaliśmy swoje „praktyki adaptacyjne” aby często w niesprzyjających i trudnych okolicznościach realizować nasze pomysły i projekty. Proponujemy szkicowy, permanentnie roboczy przegląd naszych działań licząc na uzyskanie możliwie czytelnej wypowiedzi w postaci wystawy, wydarzeń performatywnych, pokazów dokumentacji i archiwum. Wprowadzimy widza i odbiorcę w atmosferę i charakter działań artystów związanych z Wyspą.

Lata 80-te i 90-te to dynamiczny czas budowania gdańskiego środowiska niezależnego rozpisanego na wiele miejsc i rodzajów aktywności; od sztuki w przestrzeni publicznej po wystawy i akcje. Oddziaływanie kontekstu politycznego – po stanie wojennym oraz po transformacji 1989 roku - krystalizowało postawy zaangażowania w kwestie społeczne i stało się jedną z głównych sił napędowych postaw buntowniczych i krytycznych. "Praktyki adaptacyjne" zmierzały do konstruowania nowego pola sztuki odpornego na ideologiczną presję i transformacyjny chaos, taki przynajmniej stawialiśmy sobie cel. Z pewnością był to czas nowych wyzwań i otwierających się perspektyw - możliwości w budującym demokracje społeczeństwie, ale i nierozpoznanego zagrożenia innowacją kapitalizmu, na który nie byliśmy przygotowani. Działania te tworzą gmatwaninę relacji i sieć połączeń rozpiętą na mapę miasta. Poczynając od efemerycznych akcji na Fortach Napoleońskich, przez Wyspę Spichrzów, Łaźnie Miejską - Open Atelier na Dolnym Mieście czy tereny dawnej Stoczni Gdańskiej.

Poszukiwanie i odkrywanie kolejnych miejsc było funkcją niepokoju i niezgody na otaczającą rzeczywistość, zdecydowanie motywowane tworzeniem swoistej wspólnoty, kooperatywy artystów zdolnych do budowania niezależnej wolnej kultury. Przestrzeń wspólna staje się przestrzenią sporu i walki o swoją pozycję i obecność, równoprawność sądów i postaw. Jest to proces wieloletni i mozolny, gdy jednocześnie powstaje architektura „nowego instytucjonalizmu” - nowych struktur kultury i dystrybucji sztuki powiązanej z presją finansową ideologii liberalnej. Owe kształtujące się mechanizmy, jak się przekonaliśmy, niczego nie gwarantowały w ramach demokratycznej równości. Ich konfiguracja skrywała prawdziwe koszty produkcji artystycznej, które były przerzucane na samych artystów i cały sektor niezależnych organizacji.

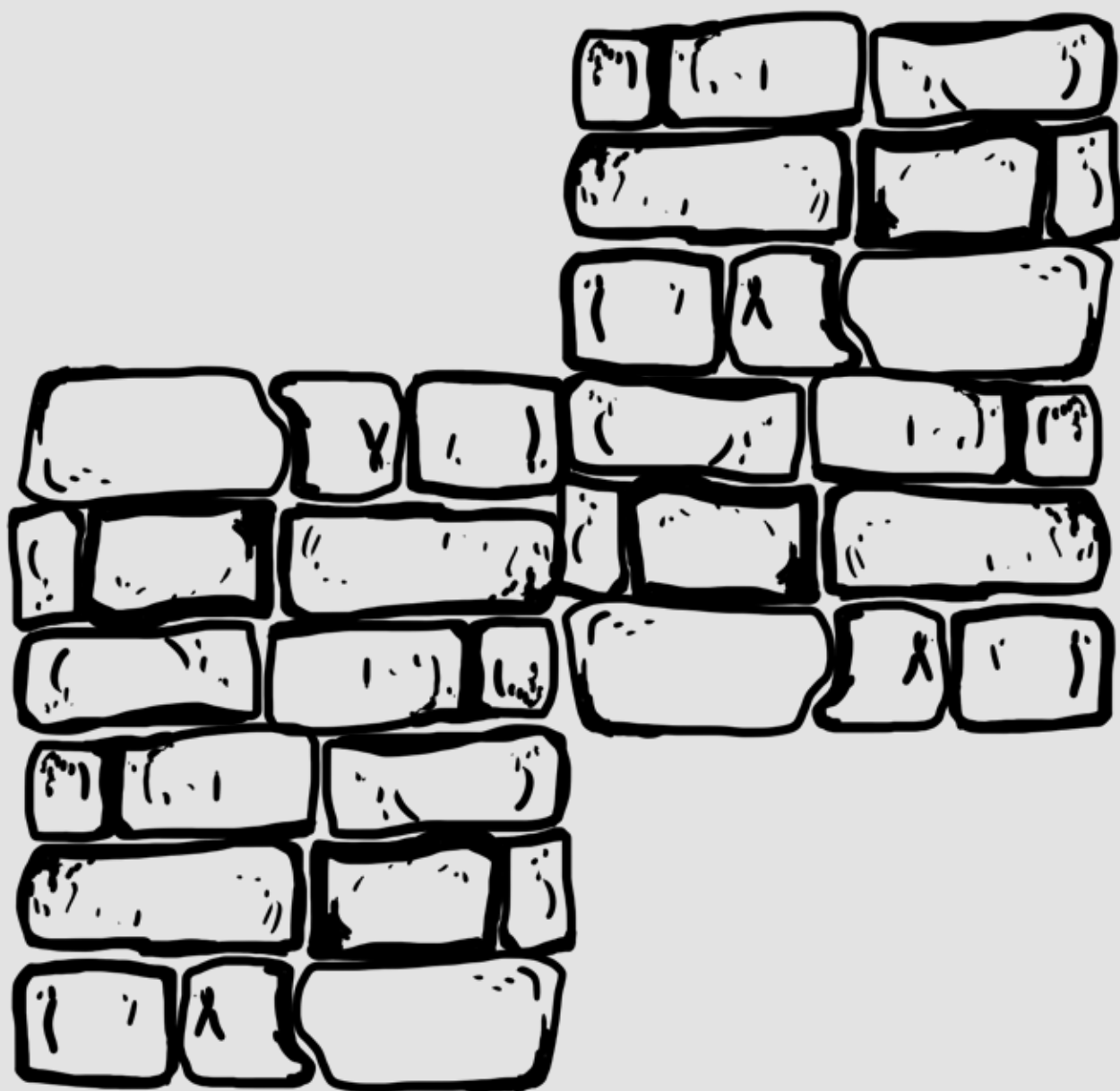
Siła i dramatyzm tych starć odciska się w polskim dyskursie wolności słowa i swobody wypowiedzi artystycznej. Zamknięcie Galerii Wyspa /2002/ i proces o „obrazę uczuć religijnych” wytoczony Dorocie Nieznalskiej przez radykalne ugrupowania prawicowo- katolickie weszło do kanonu polskiej sztuki. Wygrane sprawy nie są wygraną wojną ideologiczną, wojną Polsko-Polską, która trwa w najlepsze. Procesy, cenzura i wyrzucanie kuratorów leżały u podstaw krystalizowania się postaw krytycznych. Kompleks galeryjno-wystawienniczy w Polsce stał się systemem korporacyjnym ze wszystkimi symptomami i patologiami go trawiącymi.

Działania horyzontalne i lokalne w Modelarni na terenie Dawnej Stoczni Gdańskiej były formą odtrutki na powstające „przemysły kulturowe” oraz katalizatorem dla kolejnej generacji artystów. Turbokapitalistyczne mechanizmy obejmują coraz szersze aspekty życia społecznego i kulturalnego. Definiowaniem języka analizy i oporu wobec tych mechanizmów zajmował się Instytut Sztuki Wyspa. ISW działał również aktywnie na polu rewitalizacyjnym, inicjował dyskusje dotyczące sprawy przyszłości terenów postoczniovych, upodmiotowienia Stoczni jako terenu cennego kulturowo, architektonicznie i społecznie. Wątki te nic nie straciły na aktualności po likwidacji ISW. Kontynuowaliśmy je w Laboartorium w Stoczni Cesarskiej oraz w ramach rozproszonych działań w różnych miejscach /Plenum/.

Obecnie w ARTLabie na Wyspie Sobieszewskiej zastanawiamy się jak działania te zmuszają odbiorców naszych projektów/idei, jak i nas samych, do nieustannego redefiniowania pojęcia widza – interaktora/uczestnika, artysty/wytwórcy dzieła sztuki oraz galerii/kolektywu jako miejsca produkcji idei/wydarzeń.

Przedsięwzięcie Wyspa 4.0 w strumieniu prezentowanych prac, kolekcji, dokumentacji, zapisów wideo oraz działań stawia pytanie o skuteczność i trafność wytyczonych w ostatnich latach strategii, ich następstw i konsekwencji w rozszerzonym polu sztuki w dobie kapitalizmu kognitywnego.

tekst Grzegorz Kłaman





SZTUKA W PRZESTRZENI PUBLICZNEJ: PAMIĘĆ KOLEKTYWNA – PAMIĘĆ INDYWIDUALNA

red. Łukasz GUZEK



WSTĘP OD REDAKTORA

Rok 2025 został w Polsce ogłoszony przez Sejm RP Rokiem Franciszka Duszeńki, artysty i pedagoga związanego z Akademią Sztuk Pięknych w Gdańsku. To wydarzenie stanowi okazję do refleksji nad twórczością tego artysty. Konferencja **Sztuka w Przestrzeni Publicznej: Pamięć Kolektywna – Pamięć Indywidualna** towarzyszyła wystawie *Formowanie Pamięci – Przestrzeń Rozdarcia. Franciszek Duszeńko Uczennice i Uczniowie*. Te dwa wydarzenia służyły podsumowaniu wkładu profesora Duszeńki w rozwój sztuki polskiej: jako artysta stworzył nowatorską koncepcję pomnika powiązanego z przestrzenią *in situ*, a jako pedagog ukształtował artystyczne postawy kilku pokoleń uczniów wychodzących z jego pracowni. Ukazuje to trwający przez dekady wpływ na sposób myślenia o sztuce w środowisku gdańskich rzeźbiarzy, dotyczący zarówno indywidualnej formy dzieł, jak i postaw etycznych jakie artysta zajmuje wobec świata, w którym tworzy. Zebrane w tej sekcji tematycznej artykuły dotyczą kluczowego aspektu sztuki Duszeńki: formowania środkami artystycznymi przestrzeni społecznej, tak aby zostały w niej utrwalone zdarzenia historyczne, często traumatyczne, które jednak należy ocalić od zapomnienia, gdyż są one częścią tożsamości zbiorowej i muszą być aktualizowane w żywej współczesności. Okazuje się, że ten model myślenia o roli sztuki i artysty znajduje liczne punkty odniesienia w sytuacjach, gdy dzieło sztuki ma ująć w swojej formie zagadnienie kontekstowe o ważnej wymowie społecznej czy politycznej.

Specyficzny sposób utrwalania pamięci o wydarzeniach historycznych jaki wypracował w swej praktyce artystycznej Duszeńko polegał na tym, by stworzyć przestrzeń, w której to indywidualny odbiorca może budować własną refleksję. Inaczej niż tradycyjna rzeźba pomnikowa, która ma za zadanie utrwalenie w świadomości pokoleń jednej, narzuconej przez władzę wizji historii, Duszeńko kształtuje przestrzeń obecności, w której odbiorcy przez pokolenia mogą sami wyciągać wnioski z historii. Można powiedzieć, iż jest to dynamiczny lub inaczej performatywny sposób zostawiania śladu w świadomości pokoleń, kształtowania

FORMOWANIE PRZESTRZEŃ ROZDARCIA PAMIĘCI



13.09

WYSTAWA CZYNNA CODZIENNIE 12.00-18.00

19.10.2025

myślenia społecznego i indywidualnego. To swoista pedagogika społeczna, wynikająca z pedagogiki uczelnianego profesora mającego do czynienia z różnymi charakterami studentów sztuki. W ten sposób przekazywał doświadczenie wojny i Holocaustu, które były jego własnymi doświadczeniami, o których wiedział, że nie mogą zniknąć z pamięci zbiorowej i indywidualnej. Jest to zarazem doświadczenie traumy, które ukształtowało współczesną zjednoczoną Europę, która stała się gwarantem demokracji rozumianej jako wolność, równość i solidarność.

Duszeńko rzeźbiarz potrafił dramat wojny i Holocaustu, który rozgrywał się na jego oczach, który widział wokół siebie jako młody człowiek, przetransponować na formę sztuki w przestrzeni publicznej. Od strony psychologicznej, głośne mówienie o skrajnych przeżyciach jest sposobem terapeutycznym. Jak o czymś mówimy, to jednocześnie leczymy się z traumy. To może uproszczenie, ale tak działa werbalizacja uczuć. Zwłaszcza słowa wypowiedziane wobec kogoś, czy do kogoś. Duszeńko mówił do wszystkich, do całego polskiego narodu, gdyż tworzył oficjalnie w imieniu władz Polski. Te osobiste relacje Duszeńki ze sztuką, motywacje do tworzenia takich 'mówiących,' terapeutycznych dzieł są ukryte pod formą typową dla sztuki tego czasu. W sztuce figuratywnej posługiwał się uproszczeniem postaci, co służyło nadawaniu im monumentalizmu, tak jakby składał je z brył geometrycznych. Tak malował Pablo Picasso czy Ferdynand Leger, który sprowadzał świat widzialny do podstawowych brył: kuli, walców, stożków. Zarazem interesowała go abstrakcja, geometria form abstrakcyjnych. Duszeńko łączył te dwa nurty – figurację i abstrakcję w sztuce site specific, rodzaju land artu kształtującego przestrzeń danego miejsca.

Zagadnienia podejmowane w artykułach opublikowanych w tej sekcji tematycznej obejmują trzy tematy ramowe. Przedstawiona poniżej kategoryzacja ma charakter ogólny i odnosi się do wielu typów rozwiązań artystycznych wykonanych przy użyciu tradycyjnych i nowych mediów sztuki. Przykłady takich dzieł zostały omówione w publikowanych tu artykułach.

1. Relacje historii i współczesności

Dzieła sztuki realizowane w przestrzeni publicznej pełnią rolę pasa transmisyjnego przenoszącego pamięć o wydarzeniach historycznych do współczesności. Wraz z procesami historyzacji wydarzeń następuje zmiana paradygmatów myślenia i interpretowania faktów. Zmiany interpretacji narracji historycznych ukazują proces kształtowania pamięci, osadzania zdarzeń i postaci we współczesności.

2. Upamiętnienie i przypominanie

Sztuka w przestrzeni publicznej ma zdolność do upamiętniania, przechowywania i utrwalania w pamięci zbiorowej i indywidualnej zdarzeń historycznych i postaci z nimi związanych. Ale ma także zdolność do przypominania, czyli wydobywania z historii bliższej i dalszej zdarzeń i ludzi, o których pamięć uległa zatarciu, bądź są przedmiotem kontrowersji. Współczesne formuły realizacji artystycznych umożliwiają rewitalizację pamięci i dokonywanie symbolicznych rekonstrukcji będących sposobem na przywracanie pamięci.

3. Umiejscawianie w historii

Pomniki realizowane w przestrzeni publicznej mają formę trwałą, tworzą stałe miejsca pamięci. Ale przestrzeń publiczna ma charakter dynamiczny, jest pełna

życia. Dlatego efemeryczne formy artystyczne, czasowe i zmienne, a także interaktywne i immersyjne pozwalają na budowanie przestrzeni dialogicznych, lub inaczej przestrzeni dyskursywnych zapewniających udział w historii przez aktywne jej tworzenie.

Sekcję tematyczną *Sztuka w Przestrzeni Publicznej: Pamięć Kolektywna – Pamięć Indywidualna* otwiera artykuł **Grzegorza KLAMANA „Antymonument. Założenia Teoretyczne.”** Autor jest profesorem pracującym zawodowo jako dydaktyk w Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku. Jego indywidualna droga artystyczna i kariera akademicka jest ściśle powiązana z Franciszkiem Duszeńką. Był jego bezpośrednim uczniem i jest kontynuatorem jego myśli. W swoim artykule przedstawia wypracowaną przez siebie koncepcję antymonumentu, która jest oparta na sposobie twórczego postępowania Duszeńki w monumentalnych założeniach pomnikowych w przestrzeni publicznej, mających upamiętnić takie wydarzenia jak Holokaust, a więc historię, której nie da się zawrzeć w klasycznej formie pomnikowej, ponieważ jest ona zbyt słaba dla oddania czegoś, co trudno objąć wyobraźnią i połączyć ze znanymi nam kategoriami myślenia. Takimi rozwiązaniami były projekty Klamana zrealizowane w kontekście robotniczej Solidarności i Stoczni Gdańskiej, transformacji gospodarczej i społeczno-politycznej po roku 1989 w Polsce i Europie Centralnej. Wyjątkowym antypomnikiem Klamana jest seria trzech obiektów pod tytułem *Polityczna Anatomia Ciała* z 1995, wykonanych z blachy, na planie: krzyża greckiego, kwadratu i prostokąta. Każdy z obiektów - postumentów zawiera pojemnik z przeźroczystego pleksiglasu z preparatem ludzkich jelit, zakonserwowanych w formalinie. To unikalne w skali światowej dzieło sztuki, które zostało wykonane z prawdziwych ludzkich szczątków jako materiału, stanowi komentarz do kosztów transformacji ekonomicznej i społecznej w Polsce i upamiętnia ten okres historyczny w anty-heroicznej formie. Historia jednak się nie kończy i formuła antymonumentu będzie wciąż potrzebna, wobec wydarzeń takich jak tocząca się wojna w Ukrainie.

Eliza GAUST, w artykule **„Ożywić Pomnik Pograżony w Traumie. Analiza Projektu Krzysztofa Wodiczki EMANCYPACJA. Projekcja na Pomnik Tadeusza Kościuszki na Placu Wolności w Łodzi,”** opisuje kulisy współpracy z Krzysztofem Wodiczko podczas przygotowania pokazu w ramach festiwalu Łódź Wielu Kultur. Tematyka podejmowana przez artystę w tej i innych projekcjach w przestrzeni społecznej spotyka się z własną działalnością autorki tekstu jako aktywistki pracującej na rzecz szeroko rozumianych kwestii równego traktowania i praw człowieka. To przykład antypomnika realizowanego za pomocą nowych mediów, mającego zwrócić uwagę na ludzi, którzy znaleźli się na marginesie życia społecznego.

Joanna SZYMULA-GRYGIEL przedstawiła w artykule **„Il Grande Cretto Alberta Burriego - Monument na Gruzach Miasta”** przykład sposobu upamiętnienia tragedii miasteczka Gibellina na Sycylii, które całkowicie zniszczyło trzęsienie ziemi. Alberto Burri, znany artysta nurtu *arte povera*, wykonał w tym miejscu monumentalną instalację w formie betonowego labiryntu, pokrywającego miejsce, w którym stało miasto. Autorka śledzi trwający wciąż proces upamiętniania tej tragedii, do której odnoszą się kolejni artyści w swoich dziełach, a samo

miejsce zmieniło się w ważne centrum kultury. Projekt Burriego to również antypomnikowa, a więc nie-klasyczna, forma upamiętniania traumatycznej historii.

Agnieszka REJNIAK-MAJEWSKA w artykule „**Upamiętnienie i Post-pamięć: Współczesne Działania Artystyczne w Przestrzeni Wystaw Historycznych**” przedstawia przykłady prób uczynienia historii wciąż żywą poprzez umieszczenie dzieł współczesnych w bezpośrednim kontekście przestrzeni wystaw historycznych. W takich przypadkach pojęcie antymonumentu dotyczy rozwiązań ekspozycyjnych łączących historyczne artefakty z nowoczesnymi formami dzieł, co wydaje się kluczowe dla uchwycenia relacji ciągłości między historią a współczesnością i dokonania jej reaktualizacji.

Anna REMISZEWSKA, kurator i pracownik merytoryczny w Muzeum Treblinka przedstawiła artykuł „**Analiza treści Symbolicznych Założenia Pomnikowego w Treblince.**” Jednym z elementów tego założenia jest realizacja Duszeńki, który zakodował w formach sztuki złożone i silnie nacechowanych emocjonalnie treści związane z Holocaustem. Artykuł zawiera szczegółowy opis uwzględniający wszystkie elementy rozległego, przestrzennego założenia pomnikowego.

Magdalena TARNOWSKA w artykule „**Formy Upamiętnienia Zagłady w Sztuce Artystów Polsko-Żydowskich z Lat 1945-1950**” zaprezentowała po-holokaustową twórczość artystów żydowskich. Ich głównym tematem jest mniej lub bardziej bezpośrednie odniesienie do tragicznego losu Żydów w czasie wojny. Badaczka dokonała bardzo szczegółowego rozpoznania archiwów zawierających ślady tej tuż powojennej historii sztuki żydowskiej, co było zadaniem bardzo wymagającym. Nie jest przesadą stwierdzenie, że wyniki jej badań stanowią antypomnik złożony z dzieł – świadectw Zagłady.

Zebrane artykuły, zawarte w nich analizy i interpretacje, wskazują na szerokie możliwości zastosowania kategorii artypomnika w badaniach sztuki realizowanej w przestrzeni publicznej, w kontekście związanych z nią treści historycznych czy współczesnych. Pojęcie i praktykę antypomnika rozwinął Kłaman, ale jej źródła, jak sam wskazuje, znajdują się w sztuce i pedagogice jego profesora, Franciszka Duszeńki. Stanowi ona znaczący wkład w sztukę polską i światową wypracowany w Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku, czego dowodzą przedstawione tu artykuły i prace pokazane na wystawie *Formowanie Pamięci – Przestrzeń Rozdarcia. Franciszek Duszeńko Uczennice i Uczniowie*.

*

Wydarzenia w ramach Roku Franciszka Duszeńki Akademii Sztuk Pięknych były organizowane we współpracy z Muzeum Narodowym w Gdańsku, Muzeum II Wojny Światowej w Gdańsku, Gdańską Galerią Miejską oraz Urzędem Miasta Gdańska.



AKADEMIA
SZTUK
PIĘKNYCH
W GDAŃSKU



WIELKA
ZBROJOWNIA
SZTUKI



Sztuka
i DOKUMENTACJA

ŁDUSZEŃKO HUMAN
FORM
MEMORY



SZTUKA W PRZESTRZENI PUBLICZNEJ: PAMIĘĆ KOLEKTYWNA – PAMIĘĆ INDYWIDUALNA

KONFERENCJA | 19 PAŹDZIERNIKA 2025

Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku, ul. Tkacka, Wielka Zbrojownia

Rok 2025 został w Polsce ogłoszony przez Sejm RP „Rokiem Franciszka Duszeńki,” artysty i pedagoga związanego z Akademią Sztuk Pięknych w Gdańsku. Wydarzenie stanowi okazję do refleksji nad twórczością tego artysty, zarówno jej wartością artystyczną, jak i kontekstem społeczno-politycznym.

PROGRAM

12:00

Otwarcie konferencji

moderator: Łukasz Ożdek

Oprowadzanie po wystawie Formowanie Pamięci – Przejście Rozdziału | Franciszek Duszeńko uczeń i uczniowie, Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku Wielka Zbrojownia, ul. Tkacka

13:00 – część 1

Grzegorz KLAMAN

Antymonument. Założenia teoretyczne

Roman NIECZYPOROWSKI

Franciszek Duszeńko w świetle badań archiwalnych

Eliza GAUST

Ożywić pomnik zagrożony w traumie. Analiza projektu Krzysztofa Wodiczki EMANCYPACJA. Projektacja na pomnik Tadeusza Kościuszki na Placu Wolności w Łodzi

Joanna SZYMULA – GRYGIEL

Il Grande Cretto Alberta Burriego – monument na gruzach miasta

PRZERWA

15:30 – część 2

Agnieszka REJNIAK – MAJEWSKA

Współczesne prace/działania artystyczne jako element wystaw historycznych dotyczących II wojny światowej (kilka przykładów i próba typologii)

Anna REMISZEWSKA

Analiza treści symbolicznych założenia pomnikowego w Treblince

Magdalena TARNOWSKA

Pamięć / reakcja na Zagładę

DYSKUSJA

Miejsce i organizacja konferencji: Łukasz Ożdek i Roman Neczyporowski



Grzegorz KLAMAN

Grzegorz KLAMAN

Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku

ANTYMONUMENT. ZAŁOŻENIA TEORETYCZNE

Franciszek Duszeńko był wyjątkową osobowością, zarówno jako człowiek, jak i profesor. Studiowałem u niego w bardzo trudnym okresie stanu wojennego w latach 1980-85. Był to czas cenzury i blokady dla wszelkiej zaangażowanej działalności. Ja zdecydowałem się być w tej pracy ze względu na jej otwartość i możliwości, które stwarzał profesor wspierając moje eksperymenty w rzeźbie, co nie było w tamtym czasie takie oczywiste i dopuszczalne.

Duszeńko pozwolił mi na kontynuowanie studiów, ponieważ po różnych protestach na ulicach w imię rodzącej się wtedy Solidarności, SB chciało doprowadzić do zawieszenia mnie w prawach studenta i nie dopuścić do dyplomu, a najlepiej od razu relegować z uczelni. Tu ujawniła się jego prawdziwa postawa, ponieważ bronił mojej osoby, bronił tych naszych radykalnych działań i był w stanie ignorować sugestie SB. Zarysowała się tu postawa Duszeńki jako Rektora broniącego autonomii uczelni i studentów na tyle, na ile było to możliwe w tamtym czasie. Buntownicze działania, związane z protestami na ulicach, zadymami z ZOMO, były dla nas nowością, a dla Duszeńki sytuacją raczej rozpoznaną z czasu wojny. Dlate-

go, jak uważam, znajdowały jego akceptację i zrozumienie.

W tym czasie, wśród tych konfliktów i zagrożeń budował się załazek postawy niezależności działania w przestrzeni publicznej. To był ważny czas formowania świadomych postaw wobec sztuki powiązanej z otoczeniem społecznym. Nie tylko dla mnie, bo to była też droga jego asystenta Zdzisława Pidka, który kontynuował w najlepszej formie rzeźbiarskiej schedę po profesorze. Otwartość Duszeńki na zaangażowane działania pozwoliła mi potem zająć się sztuką krytyczną i tworzyć nowe media w Akademii Gdańskiej.

Jedną z pierwszych realizacji w tym duchu w 1984 roku, we współpracy z Eugeniuszem Szczudło, była piramida z macew w Makowie Mazowieckim. Projekt powstał całkowicie spontanicznie. Eugeniusz powiedział mi, że na budowie dworca autobusowego koparka odkopuje nawierzchnię, w której są macewy. Niemcy użyli ich podczas wojny do wybrukowania placu. Wtedy pojawia się potrzeba zrobienia czegoś z tą sytuacją, pierwsza świadomość krytyczna, że to należy do społeczności, której już nie ma. I to znalezisko należy w jakichś sposób tej nieobecnej



Franciszek Duszenko, pomnik w Treblince

społeczności przywrócić. Ale jak to zrobić? Stajemy w ten sposób przed uniwersalnym problemem, czy i w jaki sposób możemy po Holokauście tworzyć sztukę? Bo jak można tworzyć z materii śmierci, z materii *post mortem*, która jest pozostałością po procesie Zagłady. Czy to jest w ogóle możliwe? Hannah Arendt pisała o tym w książce *Eichmann w Jerozolimie: Rzecz o Banalności Zła*.¹ Ta banalność to nazwa na niewypowiedziane, na niemożność nazwania, wyrażenia Holokaustu. Z tym samym próbuje mierzyć się Theodor W. Adorno twierdząc, że „napisanie wiersza po Oświęcimiu jest barbarzyństwem,” już w 1949.²

Podjęcie się tego typu realizacji jest niezwykle trudne, a zarazem konieczne. Artysta jest w nich właściwie nieobecny. Nie może wyrażać siebie. Artysta jest medium, które wydobywa z niebytu jakąś fundamentalną myśl i nadaje jej kształt, który

zostaje w przestrzeni jako pomnik, upamiętnienie czegoś, czego nie da się wypowiedzieć.

Generalizując, zawsze problemem dla artysty jest znalezienie sposobu, w jaki można pracować z pamięcią. Musi on wtedy odpowiedzieć sobie na pytanie, kto ma do tej pamięci prawo, na jakich zasadach może ją uzyskać i do jakiego stopnia jest wskazana ekspresja, czy w ogóle jest uprawnioną. Realizacje antypomnikowe są możliwe poprzez odpowiednią postawę ich twórcy, taką która pozwala właściwie przemieścić podmiot artysty względem podmiotowości ofiar.

Bliski mi jest pogląd, jaki wyraził Georges Didi-Huberman, że my musimy zauważać i wydobywać rzeczy, których nie widać. Tak jak on analizował cztery fotografie z Auschwitz pod względem tego, czego na nich nie widać. Mówił o rzeczywistości skrywanej przez rzeczywistość, która

jest teraz.³ Tak powstaje nie-pamięć. I trudność upamiętniania polega na zdolności do ukazania rzeczywistość ofiar, znalezienia formy dającej im głos, niejako je ożywiającej, pozwalającej im wydobywać się z niebytu, z zapomnienia. Moje prace rzeźbiarskie, założenia instalacyjne w przestrzeni publicznej i działania performatywne mają pokazywać rzeczy, które są niewidoczne bez świadectwa świadków, bez obecności tych, którzy byli istotą tych wydarzeń.

Nie chcę mówić, że owi świadkowie byli ofiarami, że byli reprezentacją śmierci i opresji, bo wtedy pamięci o historii nie da się ująć w żaden kształt, formę, w żadną zbudowaną logicznie koncepcję artystyczną zgodną z zasadami sztuki rzeźby. Potrzebna jest całkowicie inna formuła, którą można określić pojęciem antypomnika. Upamiętnić to, co jest niewidoczne i nie do wypowiedzenia w poezji czy rzeźbie. Zdzisław Pidek, który był moim asystentem w pracowni profesora Duszeńki, wcielił w formę jego myśl. Wraz z zespołem był twórcą bardzo istotnego miejsca upamiętniania - obozu koncentracyjnego w Bełżcu.

Uważam, że ta realizacja jest jednym z najlepszych na świecie sposobów obrazowania tego, jak można przedstawić miejsce zagłady. Nie tylko był autorem Bełżca. Równie trafna i mocna jest realizacja w Katyniu. Mamy w nich te elementy, które ja uważam za kluczowe dla zrozumienia twórczości Duszeńki. Chodzi tu o antymonumentalny, antypomnikowy sposób konstruowania przestrzeni i formy, tak aby widz znajdując się w tej przestrzeni poczuł rzeczywistość tego miejsca, stał się jej częścią. I uświadomił sobie jak przestrzeń, w której się znajduje przenika go, formuje jego myśli i emocje.

To jest właśnie istota antymonumentu. Samo pojęcie nigdy nie zostało przez Duszeńkę wyrażenie wyartykułowane, nigdy nie padła definicja czy deklaracja artystyczna z jego strony określająca, instruująca nas co i jak mamy rozumieć i interpretować. Jednak moje własne poszukiwania i obserwacje prowadzą mnie do jednoznacznej konstatacji, że to w pracy z Duszeńką budowało się takie rozumienie przestrzeni rzeźby, sztuki w przestrzeni publicznej, która jest ściśle powią-

zana z danym miejscem, z jego historią i ludźmi, którzy w niej brali udział.

Moje dzisiejsze rozumienie sztuki krytycznej w przestrzeni społecznej zostało ukształtowane w związku z tymi realizacjami powstałymi w dość odległej historii, bo Duszeńko pracował w latach sześćdziesiątych, a moje realizacje antypomnikowe powstają po przełomie roku 1989, w latach 2000, gdy można było już swobodnie kształtować przestrzeń publiczną w Polsce. Właśnie dzięki wolności jaką daje system demokratyczny. One stały się możliwe dzięki temu, że nastąpiła transformacja systemowa. W tym kontekście toczy się dziś dyskusja na temat koncepcji antypomnika. Polega ona na tym, że nie mamy tylko formy zwartej, typowo rzeźbiarskiej. Mamy też formę społeczną, czy rzeźbę społeczną. Albo inaczej to ujmując - ciało społeczne podlegające dyscyplinie, kontroli i rekonfiguracji przez władzę, jak pisał Michael Foucault.⁴ Duchowym współautorem tej koncepcji artystycznej, którą realizowałem w Stoczni jest Duszeńko. Jemu zawdzięczam taki sposób myślenia, który pozwala ująć historię Stoczni i Solidarności jako zjawisko, które stoi przed naszymi oczami, tu i teraz, choć w rzeczywistości rozmywa się w przestrzeni historii. Tak jak w Treblince, mamy wielką przestrzeń, która zawiera w sobie prochy, szczątki ludzkie, której artysta nie może dotykać, deformować, nie może jej rzeźbić. Musi ją pozostawić jako przestrzeń dla widza, jego obecności w tym miejscu.

Użycie tych potrzebanych ułamów kamiennych to było genialne rozwiązanie Duszeńki. Nie chodzi mi w tym artykule o tłumaczenie ich symboliki, ale o zwrócenie uwagi na bezpośrednie działanie przestrzeni, które jest bardzo wyraziste i bardzo mocne. Zdzisław Pidek w realizacji w Bełżcu pozostawił jakby niedokończone konstrukcje z brutalnymi zbrojeniami oraz coś, co stanowi przecięcie struktury gruntu, rozsuwa teren i zmusza odbiorcę, aby się weń zagłębił. Widz jest prowadzony po przestrzeni założenia rzeźbiarskiego. Nie musi się chaotycznie błąkać – jego ruch jest wytyczony przez formę. Z kolei w Katyniu, też realizacja Pidka, mamy rodzaj ściany oporowej z surowego żeliwa, na której



1. Widok wystawy i Grzegorz Kłaman
2. Grzegorz Kłaman
3. Eugeniusz Szczudło i Grzegorz Kłaman

Fot. Alina Żamojdzin



4. Janina Rudnicka

5. Robert Kaja

6. Zdzisław Pidek i pomniki w Katyniu i w Bełżcu

Fot. Alina Żamojdzin

zostały wytłoczone wszystkie nazwiska ofiar. I znowu mamy tu do czynienia z działaniem dużą strukturą przestrzenną, wzdłuż której widz się przesuwa. Mamy także motyw drogi i przejścia. We wszystkich tych realizacjach pojawia się rodzaj rampy, korytarza, po którym prowadzony jest widz. Jego trajektoria ruchu jest wyznaczona formą założenia przestrzennego. Poruszając się w niej ma doznać szczególnych, skrajnych emocji związanych z obecnością w tym miejscu. We wszystkich wspomnianych powyżej realizacjach, zarówno Duszeńki, Pidka, jak i moich, kluczowa jest anatomia polityczna ciała. Pojęcie anatomii politycznej nie jest związane tylko z cielesnością ofiar, na przykład Holokaustu czy wojny, czy jakiegokolwiek innej masowej opresji, ale systemem organizacji władzy blokującej ciało, jak mówi Foucault.⁵ Wychodząc z koncepcji Foucault, pojawienie się anatomii politycznej ciała generuje pojęcie antypomnika. Zamiast oznaczania pomnikiem na piedestale miejsca i związanych z nim treści, przekazujemy je doświadczeniu odbiorcy jak gdyby odwrotnie – jako negatyw, ich lustrzane odbicie w terenie, w topografii danego miejsca. Pojęcie antypomnika oznacza, że te wszystkie ciała są tutaj z nami, a my zagłębiamy się w przestrzeń ich obecności, która jest nieobecnością. Nie mamy więc ofiar ukazanych na postumencie – mamy ciała i ich szczątki, które są jakby zawarte w strukturze konstrukcji przestrzeni miejsca, wewnątrz formy rzeźby przestrzennej.

Tak rozumiana koncepcja antypomnika była przeze mnie rozwijana w latach dziewięćdziesiątych, także przy jednej z pierwszych realizacji w przestrzeni publicznej po 1989 roku, bo w 1990 roku – to dwie monumentalne bryły – *Wieża* i *Brama* – ustawiona w parkowej sadzawce na Agrykoli, u stóp Zamku Ujazdowskiego. Posiadały one antypomnikowy charakter, ponieważ ich konstrukcje były pokryte arkuszami starej blachy, jakby skórą zdartą z dachów instytucji publicznych: kościołów, ministerstw i pałaców Warszawy podlegających remontom. Stanowiły teraz poszycie tych moich brył. Monumenty władzy zostały oskórowane i przenicowane w nowy kształt, będący ich zaprzeczeniem.

Mamy więc do czynienia z zabiegiem transformacji jednej formy i kształtu w nowy kształt i nową formę. Przechodzenie do koncepcji antypomnika wiązało się ściśle z czasem transformacji. Wtedy też pojawia się pojęcie sztuki krytycznej, która oznacza generowanie krytycznego spojrzenia poprzez formę dzieła na podstawowe wartości, które współkształtowaliśmy i wyznawaliśmy w naszej praktyce artystycznej. Jest to krytyka pojęć bohatera, pomnika, uwznioślenia, upamiętniania i tego, w jaki sposób, jakimi narzędziami robiliśmy to wcześniej, a jak powinniśmy robić to wobec aktualnej rzeczywistości. Moją realizacją wyrażającą taki sposób krytycznego myślenia o pomniku były *Bramy* w Stoczni Gdańskiej z 2000 roku, które też miały po raz pierwszy zmierzyć się ze sposobem przedstawienia i upamiętnienia ruchu Solidarność. *Bramy* składają się z dwóch elementów: stylizowanego dziobu statku ze stali okrętowej, który przywodzi na myśl zardzewiały, tonący statek i stojącej za nim zdekonstruowanej konstrukcji inspirowanej rzeźbą *III Międzynarodówki* Władimira Tatlina, która wtedy była międzynarodowym symbolem komunizmu, a dla nas Polaków oczywiście opresji. Ta druga *Brama* ustawiona w Stoczni oznaczała koniec i rozpad komunizmu. Pierwotnie były one ustawione przed ECS. Trzecim elementem była historyczna brama wejściowa do Stoczni.

W tej pracy przechodzimy przez ćwiczenie ze sztuki krytycznej, które odbyliśmy w latach dziewięćdziesiątych, aby zmierzyć się z tym, co jest współczesną historią Polski, czyli na przykład historią ruchu Solidarność i udaną próbą obalenia totalitarnego systemu, co zaczęło się właśnie w Stoczni. Dwie *Bramy* klamrują symbolicznie to, co się tam wydarzyło. Lokalny symbol produkcji okrętów i upadku Stoczni oraz dopełniająca dekonstrukcja tatlinowska, która pokazuje, że idea światowej rewolucji bolszewickiej rozsypała się w proch właśnie w tym miejscu.

Transformacja lat dziewięćdziesiątych ma swoje koszty, ekonomiczne i społeczne. Ciała, robotników w Stoczni, ale i w innych miejscach w Polsce są blokowane dosłownie, np. poprzez upadek zakładów i utratę pracy, a w konsekwencji zagrożenie egzystencjalne na podstawowym

poziomie. O tym mówi seria moich rzeźb – antypomników *Polityczna Anatomia Ciała* z 1995. Składa się z trzech stalowych obiektów, z których każdy został zaprojektowany na innym planie geometrycznym: krzyża greckiego, kwadratu i prostokąta. Są one kontenerami na pojemniki z przezroczystego pleksiglasu zawierającymi preparaty ludzkich jelit, zakonserwowanych w roztworze spirytusu i formaliny. Jelita ułożone są w kształcie krzyża, spirali i sinusoidy. Jako antymonument stanowią one reprezentację ludzkich wartości *a rebours*. Zamiast wzniosłości, mówią o skrajnej przyziemności potrzeb. Zamiast kontemlować figurę ustawioną na cokole, widz ma zajrzeć do wnętrza cokołu. Zobaczysz tam obraz całkowitego braku patosu pomnika – ornament z szczątków tkanki ludzkich jelit, wyrwany z trzewi fragment systemu trawinnego. To instalacja – pomnik upamiętniający czas transformacji w Polsce.

Kolejne generacje artystów kontynuowały, przez co najmniej dwie dekady, w różnej skali i w różny sposób, duszeńkowską szkołę opowiadania o problemach występujących w przestrzeni społecznej i religijnej. Okazało się, że lata dziewięćdziesiąte to jest przede wszystkim spór o to, kto ma prawo mówić o przestrzeni publicznej i w jaki sposób. Do tego odnosiła się działalność artystów sztuki krytycznej.

WYSTAWA

Formowanie Pamięci – Przestrzeń Rozdarcia.
Franciszek Duszeńko *Uczennice i Uczniowie*
19.10.2025, godz. 12:00 / Wielka Zbrojownia,
Targ Węglowy 6, Gdańsk.⁶

Na wystawie *Formowanie Pamięci – Przestrzeń Rozdarcia*. Franciszek Duszeńko *Uczennice i Uczniowie* zostały zaprezentowane fotografie dokumentalne oraz modele wspomnianych powyżej założeń pomnikowych Duszeńki, jak i moich prac antypomnikowych. Uczennice i uczniowie z pracowni profesora Duszeńki niekoniecznie kontynuowali założenia antypomnikowe, ale działali w przestrzeni publicznej. Taka jest na przykład

praca Janiny Rudnickiej, która powstała w latach dwutysięcznych w Izraelu, a więc tu pokazywana tylko jako fotografia dokumentalna.

Robert Kaja włącza się przez swoje prace w dyskurs na temat religii, symboli religijnych i ich obecności w przestrzeni publicznej i spór o to, na ile my jako artyści mamy prawo w tym dyskursie uczestniczyć. Lata dwutysięczne ukazują eskalację problemów z przestrzenią publiczną. Jednym z dobrych przykładów realizacji na ten temat jest *Tęcza* Julity Wójcik, która powstała na placu Zbawiciela w Warszawie i wywołała ogromne emocje, pokazana tu jako fotografia. *Tęcza* była niszczona i palona, co pokazuje, że działania w przestrzeni publicznej nie są pasywne. Ustanawiają interakcje na wielu poziomach. Ta praca przejdzie do historii jako kumulująca nasze emocje, pozytywne i negatywne. Artystka weszła tu na bardzo gorący, niebezpieczny obszar, którego nikt nie jest w stanie kontrolować, łącznie z konsekwencjami takimi, jak zniszczenie pracy. Często mamy do czynienia z taką sytuacją, że prace o potężnym potencjale krytycznym wywołują eskalację różnych emocji, w tym negatywnych, tak jak moje *Bramy* w Stoczni Gdańskiej, które zostały przesunięte, usunięte z pola widzenia, sprzed ECS. Na tej wystawie pokazuję je jako model i fotografie dokumentalne. Jedyna praca artystyczna na temat historii Stoczni, którą ECS ma w swoich zbiorach, to rzeźba Doroty Nieznalskiej, też będąca rodzajem antypomnika, bo jest to rekonstrukcja bramy stoczniowej wyłamanej przez czołg w grudniu 1970 roku, ale wykonana na podstawie zdjęcia wykonanego przez ojca artystki, znanego fotografa, który wtedy dokumentował to zdarzenie.

Praca Julity Wójcik z 2014 roku, prezentowana na tej wystawie, ukazuje jak zmieniająca się sytuacja przestrzeni społecznej prowadzi do wirtualizacji tej przestrzeni. Monitoring, obserwacja, nie tylko taka jak z Panoptikonu Foucaulta, ale bardziej zaawansowana, cyfrowa kontrola społeczna, zmienia przestrzeń demokratyczną a my jako obywatele, jako część społeczeństwa, tracimy naszą wolność na rzecz różnych sił władzy, z istnienia których sobie nie zdajemy sprawy, a które działają wokół nas, są dla nas niewidzialne.



7. Julita Wójcik

8. Dorota Nieznalska

Fot. Alina Żamojdzin

Wystawa pokazuje pełne spektrum zastosowania idei antypomnika, od sposobu, w jaki sposób zajmujemy się Holokaustem, pamięcią II Wojny Światowej, zmianami historycznymi takimi jak upadek komunizmu, przełom i transformacja lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych, do nowego systemu, do kapitalizmu liberalnego, aż po kapitalizm kognitywistyczny, turbokapitalizm, który generuje niedemokratyczne, bardzo podejrzane i wątpliwe mechanizmy kontroli społecznej.

W wystawie podkreślony został fakt, iż datowana na przełom 1953 i 1954 roku koncepcja upamiętnienia Franciszka Duszeńki i Adama Haupta była pierwszą realizacją idei antypomnika, która zapoczątkowała przemiany w systemie myślenia o upamiętnieniach Zagłady i utorowała drogę Oskarowi Hansenowi i Jerzemu Jarnuszkiewiczowi z zespołem, w ich pracach nad koncepcją zaproponowaną dla obozu Birkenau, tzw. Pomnika Drogi, którego pierwsze szkice koncepcyjne datowane są na rok 1958.⁷ Analiza porównawcza każe przyjąć, że zrealizowany dla Treblinki projekt jest tym pionierskim, który oddziałiał inspirująco w toczącej się w owym czasie debacie.

Interesujący jest sposób formowania przestrzeni przez Duszeńkę poprzez obecność w miejscu, poprzez tak podkreślany przez krytyków sztuki, jak Piotr Piotrowski,⁸ innowacyjny i konceptualny charakter przestrzeni wyzbyty nadmiernej narracyjności i figuratywności, przypisywany powstającemu równocześnie projektowi dla Birkenau.

Odkrywczą intuicją Duszeńki co do sposobu kształtowania przestrzeni miejsca jest motywem przewodnim naszej wystawy, ponieważ tak jak idea antypomnika, otworzyła możliwość reinterpretacji i demontażu konwencjonalnej definicji rzeźby jako nieadekwatnej i niewystarczającej wobec wyzwań związanych nie tylko z formami upamiętniania, ale i z funkcją i złożonym charakterem przestrzeni publicznych w ogóle.

W wystawie udział brali:

Anna Baumgart
Ania Biczysko
Katarzyna Jóźwiak-Moskal
Robert Kaja
Grzegorz Kłaman
Karska & Went
Jerzy Lipczyński
Marian Molenda
Jacek Niegoda
Dorota Nieznalska
Bernard Ossowski
Ludmiła Ostrogórska
Zdzisław Pidek
Janina Rudnicka
Magdalena Schmidt-Góra
Eugeniusz Szczudło
Janusz Tkaczuk
Marek Targoński
Julita Wójcik
Monika Zadurska-Bielak
& Tomasz Bielak

Treblinka – miejsce pamięci, 6', reż. Vahram Mkhitarian

Produkcja: Międzykierunkowa Katedra Małych Form Filmowych i Wideo, Wydział Rzeźby i Intermediów ASP W Gdańsku

Przypisy

- ¹ Hannah Arendt, *Eichmann w Jerozolimie: Rzecz o Banalności Zła*, tłum. Adam Szostkiewicz (Kraków: Znak, 2010).
- ² Theodor W. Adorno "Kulturkritik und Gesellschaft." Wydanie polskie: *Skrzydlate Słowa*, tłum. Henryk Markiewicz i Andrzej Romanowski (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1990), 14. Źródło *Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft* (1955).
- ³ Georges Didi-Huberman, *Obrazy Mimo Wszystko*, tłum. Mai Kubiak Ho-Chi (Kraków: Universitas, 2024).
- ⁴ Michel Foucault, *Nadzorować i Karać. Narodziny Więzienia*, tłum. Tadeusz Komendant (Warszawa: Aletheia, 1998).
- ⁵ Foucault mówi o ciele politycznym jako „(...) zbiorze elementów materialnych i technik, które dostarczają narzędzi, powiązań, dróg przepływu i punktów wsparcia relacjom władzy i wiedzy, blokującym ludzkie ciała i ujarzmiającym je przez tworzenie z nich przedmiotów wiedzy.” Ibidem, 29.
- ⁶ Więcej na: <https://www.zbrojowniasztuki.pl/wydarzenia/archiwum/archiwum-2025/formowanie-pamieci-przestrzen-rozdarcia-franciszek-duszenko-uczenice-i-uczniowie,6503>.
- ⁷ Julia Kozakiewicz, „Konkurs na Międzynarodowy Pomnik Ofiar Obozu w Birkenau,” *Miejsce. Studia nad Sztuką i Architekturą Polską XX i XXI Wieku*, nr 3 (2017): 101-132. Autorka na stronie 104 podaje, że pierwszy etap został rozstrzygnięty między 28 a 30 kwietnia 1958. Wtedy też Oskar Hansen przedstawił koncepcję płyty. Na stronie 105 znajdujemy informację, że wyniki II etapu zostały ogłoszone 8 listopada 1958, i tu pojawia się projekt Pomnika Drogi. Strony 106-111 zawierają szczegółowy opis projektów Hansena i Jerzego Jarnuszkiewicza z zespołem (K-035; opis koncepcji Pomnik Płyta oraz późniejszy: Pomnik Droga).
- ⁸ Piotr Piotrowski, *Agorafilia. Sztuka i Demokracja w Postkomunistycznej Europie* (Poznań: Dom Wydawniczy Rebis, 2010), 63.

Bibliografia

- Adorno, Theodor W. cyt. za: *Skrzydlate Słowa*. Tłum. Henryk Markiewicz i Andrzej Romanowski, 14. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1990.
- Arendt, Hannah. *Eichmann w Jerozolimie: Rzecz o Banalności Zła*. Tłum. Adam Szostkiewicz. Kraków: Znak, 2010.
- Didi-Huberman, Georges. *Obrazy Mimo Wszystko*. Tłum. Mai Kubiak Ho-Chi. Kraków: Universitas, 2024.
- Foucault, Michel. *Nadzorować i Karać. Narodziny Więzienia*. Tłum. Tadeusz Komendant. Warszawa: Aletheia, 1998.
- Kozakiewicz, Julia. „Konkurs na Międzynarodowy Pomnik Ofiar Obozu w Birkenau.” *Miejsce. Studia nad Sztuką i Architekturą Polską XX i XXI Wieku*, nr 3 (2017): 101-132.
- Piotrowski, Piotr. *Agorafilia. Sztuka i Demokracja w Postkomunistycznej Europie*. Poznań: Dom Wydawniczy Rebis, 2010.

Eliza GAUST

OŻYWIĆ POMNIK POGRAŻONY W TRAUMIE. ANALIZA PRACY KRZYSZTOFA WODICZKI *EMANCYPACJE*. *PROJEKCJA NA POMNIK TADEUSZA KOŚCIUSZKI NA PLACU WOLNOŚCI W ŁODZI*

Wprowadzenie

EMANCYPACJE. *Projekcja na Pomnik Tadeusza Kościuszki na Placu Wolności w Łodzi* to kolejna realizacja Krzysztofa Wodiczki w Polsce, po Krakowie, Warszawie, Poznaniu, Wrocławiu i w Gdańsku. Artysta wykonał ponad 90 publicznych projekcji w takich krajach jak Australia, Austria, Belgia, Kanada, Wielka Brytania, Niemcy, Holandia, Irlandia, Izrael, Włochy, Japonia, Meksyk, Hiszpania, Szwajcaria i w Stany Zjednoczone.

Prace *site-specific* w przestrzeni publicznej łączą się nie tylko z protetyką kulturową, rozumianą jako swoisty aparat wspierający komunikację społeczną i umożliwiający mówienie tym, którym odebrano głos, lecz także z całym nurtem krytycznej sztuki zaangażowanej, której celem jest realna zmiana społeczna. Artysta kieruje się zasadą partycypacyjności tworzonych przez siebie dzieł. „Sztuka mediów i sztuka performansu publicznego jako interwencja w przestrzeni miasta mogą odegrać rolę w odzyskiwaniu lub »odmrażaniu« zdolności mówienia, wytwarzając sytuacje, w któ-

rych marginalizowane lub strauatyzowane osoby mogą wprowadzić swoje doświadczenia do dyskursu publicznego.”¹

Rozumiana w ten sposób projekcja polega na „publicznym wyrzuceniu z siebie niebezpiecznej uzewnętrznionej skargi, na wypowiedzeniu tej skargi publicznie i publicznym wyrażeniu niezgody.”² Można zadać pytanie: kto wypowiada tę skargę? Kogo Wodiczko zaprasza jako „nieustraszonych mówców” do swoich artystycznych działań? Nie ma na to pytanie jednej odpowiedzi, ponieważ jest to szerokie spektrum osób. Wspólnym mianownikiem jaki można tu znaleźć jest poczucie obcości i bycia marginalizowanym_ą.

Estetyka performansu podpowiada, że *Emancypacje* należy widzieć jako wydarzenie na pograniczu sztuki i życia – akt wspólnotowy, w którym uczestnicy, widzowie i pomnik tworzą tymczasową wspólnotę doświadczenia. To nie tyle spektakl, co **rytuał społeczny**: transformacyjny i angażujący emocjonalnie.



Fot. HaWa / Festiwal Łódź Wielu Kultur

W Poznaniu w 2008 roku Wodiczko zrealizował projekcję, w której udział wzięły osoby w kryzysie bezdomności. W kolejnej jego pracy w Poznaniu – *Przybysze* w 2021 roku, pojawiły się osoby z doświadczeniem migracji, pochodzące z różnych krajów, które krócej lub dłużej mieszkają w Poznaniu. Do komunikacji międzykulturowej między ‘przybyszami’ a społeczeństwem większościowym wykorzystane zostały swego rodzaju ‘protezy’ – przystosowane do tej roli drony.

Do projekcji na fasadę Zachęty Narodowej Galerii Sztuki w Warszawie w 2005 roku zostały zaproszone kobiety, które łączyło doświadczenie bycia prześladowanymi i krzywdzonymi. W większości projekcji Wodiczki udział bierze konkretna grupa społeczna, opowiadająca o swojej tożsamości i doświadczeniu: wykluczenia, marginalizacji, krzywdy.

Wodiczko pokazuje, że sztuka publiczna może pełnić rolę narzędzia emancypacyjnego. Zamiast reprezentować władzę i dominację, projekcje jego autorstwa kierują wektor w stronę tych, którzy żyją ‘na marginesie.’ Jest to podejście bliskie koncepcjom Claire Bishop czy Miwon Kwon, które podkreślają znaczenie partycypacji i wspólnotowego charakteru działań artystycznych w przestrzeni miejskiej.

Specyfika Projekcji *Emancypacje* w Łodzi

Łódzka praca *Emancypacje* z 2024 roku jest pod tym względem szczególna – to projekt dotyczący niezwykle szerokiego wachlarza doświadczeń, w którym różnorodność uczestników staje się podstawową wartością artystyczną i społeczną, ponieważ nie ma w niej jednej konkretnej grupy, a osoby wypowiadające się w ramach projekcji są także bardzo różne. Miałam okazję pracować z Wodiczką przy realizacji tej pracy jako producentka i lokalna konsultantka. Do współpracy zaprosił mnie Ryszard W. Kluszczyński – kurator projektu, a wcześniej promotor mojej pracy magisterskiej i doktorskiej. Dzięki tej współpracy

miałam okazję poznać styl pracy Wodiczki i obserwować cały proces powstawania projekcji.

Podczas mojego pierwszego spotkania online z Wodiczką i Kluszczyńskim, w maju 2024 roku, rozmawialiśmy ogólnie o idei pracy. Wodiczko został zaproszony do zrealizowania działania w Łodzi w ramach Festiwalu Łódź Wielu Kultur, organizowanego przez Centrum Dialogu im. Marka Edelmana w Łodzi. Artysta wyrażał wątpliwość, czy w tak krótkim czasie uda się tę pracę zrealizować – do projekcji zostało wtedy pięć miesięcy. Nie określiliśmy wówczas grupy, która miałaby stać się bohaterem projekcji. Rozmawialiśmy o różnych społecznościach, które mogą czuć się marginalizowane i dyskryminowane w kontekście lokalnym. Już pierwsze spotkanie pokazało mi, że Wodiczko obdarza dużym zaufaniem osoby działające lokalnie i powierza im w dużym stopniu znalezienie bohaterów i bohaterek projekcji.

Z uwagi na realizowane przeze mnie wcześniej działania (projekt *Opowiedz się, Żywa Biblioteka Łódź*, zainicjowanie koalicji Łódź Różnorodności, praca w Centrum Dialogu im. Marka Edelmana w Łodzi, a później rola Pełnomocniczki Prezydent Miasta Łodzi ds. Równego Traktowania), miałam dość szerokie kontakty z osobami pochodzącymi z różnych grup społecznych i mniejszościowych mieszkających w Łodzi. Szukałam zatem bardzo szeroko, nie ograniczając się do żadnej konkretnej grupy. Moim pierwszym tropem były osoby uciekające przed wojną, które przybyły z Ukrainy (a szczególnie starsze osoby uchodźcze i osoby z Ukrainy pochodzenia żydowskiego, przebywające w Gminie Wyznaniowej Żydowskiej w Łodzi), osoby ze społeczności wietnamskiej, afrykańskiej i romskiej, a także osoby w kryzysie bezdomności. Brałam pod uwagę także osoby z szerokiej społeczności LGBTQIA+. Dziś widzę w tych poszukiwaniach dużą intersekcyjność i skupienie się na osobach z pogranicza różnych tożsamości, które jednak mają ze sobą coś wspólnego.

Głównym wątkiem, o którym rozmawialiśmy podczas kolejnych spotkań, była praca – jakie rodzaje pracy są w naszym społeczeństwie stygmatyzowane i stereotypizowane. Później skupiliśmy się na samym procesie emancypacji

- zwróceniu uwagi na emancypację rozumianą, jako wyzwolenie się z zależności zewnętrznych i wewnętrznych w życiu codziennym i w stosunkach międzyludzkich. Miały to zatem być historie osobistych emancypacji dokonanych przez osoby zaproszone do projektu. Braliśmy pod uwagę bardzo szeroki zakres tematyczny i dużą dowolność w tym, kto o jakiej części swojego życia będzie chciał opowiedzieć.

W efekcie paromiesięcznych poszukiwań i ciągłych konsultacji z Wodiczką udało mi się wyłonić 10 osób mających wziąć udział w projekcie. Wśród nich znalazły się: osoba transpłciowa, dwie osoby z doświadczeniem uchodźczym z Ukrainy, osoba w kryzysie bezdomności, osoba, która wyszła z kryzysu bezdomności i wygrała walkę o prawa do opieki nad swoimi dziećmi, gej z doświadczeniem kryzysu psychicznego, celebrantka, doradczyni rytualna i mistrzyni ceremonii pogrzebowych, osoba niewidoma, osoba z doświadczeniem bycia w domu dziecka i streetworkerka, Afropolak. Jak widać nie było tu jednego konkretnego klucza. Tym razem to różnorodność doświadczeń stworzyła podstawę pracy w przestrzeni publicznej.

Więc pierwszy klucz to Pani praca z ludźmi i wspieranie ich w procesie emancypacji, w sensie społeczno-kulturowym. A dodatkowy zoom w tym mikroskopie skupia się na momentach osobistych, prywatnych, egzystencjalnych. I nasza wspólna praca polegała na stworzeniu sytuacji umożliwiającej skupienie się na tych momentach. Być może dla wielu z bohaterów i bohatererek projektu to była sytuacja zupełnie nowa – dostać możliwość szukania i znalezienia słów, żeby opowiedzieć się przed kamerą. A wcześniej – znaleźć w sobie gotowość, żeby przyjść do studia.³

Etap Nagrań do Projektu

Zanim przejdę do bardzo istotnego kontekstu samego pomnika Tadeusza Kościuszki i jego roli w tej projekcji, chciałabym na chwilę zatrzymać się na stylu pracy Wodiczki z osobami zaproszonymi do projektu. Rozmowy z nimi były nagrywane we wrześniu 2024 roku w Łodzi. Pełniłam rolę łączniczki pomiędzy zaproszonymi osobami a artystą i uczestniczyłam w całym procesie nagrywania rozmów. Osoby miały za zadanie stanąć w ramie skonstruowanej na podobieństwo pozy Tadeusza Kościuszki na łódzkim pomniku. Zostały także poinstruowane, aby zwracać się do kamery i mówić jak gdyby do ludzi na dole z pozycji postaci na pomniku.

Aby zachęcić osoby do tego, by się otworzyły trzeba stworzyć atmosferę zaufania. Ale nie mam odpowiedzi na to, jak to zrobić. Na pewno staram się nie prowadzić wywiadu. Wywiad polega na zadawaniu pytań. I w tych pytaniach już w pewnym sensie zawiera się odpowiedź. Jak we wszystkich sondażach, w których zmusza się osoby do pewnego określenia się. To jest pułapka. Samo pytanie jest już arogancją. Skąd mam wiedzieć, o co zapytać drugiego człowieka, który na temat swojego życia wie na pewno więcej, niż ja? Może sama ta osoba powinna zadać sobie pytania?

Natomiast w sytuacji realizowania pracy, jak ta w Łodzi, większość osób, które przychodzą, oczekuje pytań. „Proszę mi powiedzieć, o czym mam mówić.” Moja odpowiedź brzmi: „Nie wiem.” Ale oczywiście muszę coś powiedzieć. Więc mówię, żeby ta osoba przeszukała swój brzuch i swoje serce i znalazła najważniejsze momenty ze swojego życia. W sensie polepszenia swojej sytuacji czy przekraczania barier.

To ciekawe, że osoby, z którymi rozmawialiśmy w Łodzi, dość szybko zaczęły mówić, bez wcześniejszych przygotowań. Ale to dzięki obecności Pani, z którą mieli już jakiś pomost zaufania. Gdyby Pani tam nie było, to by nie poszło w tym kierunku.⁴

Gdybym miała podsumować styl pracy Wodiczki, to powiedziałabym, że charakteryzuje go ogromna uważność i absolutne skupienie na osobie mówiącej. Jak wynika z przytoczonej powyżej wypowiedzi, nie padają żadne sugestie co do podejmowanych tematów. Jedynym wątkiem, na który naprowadzaliśmy rozmówców i rozmówczynię, był moment emancypacji – wyzwalać się ze swoich ograniczeń, przezwyciężania doświadczenia trudnych momentów życiowych, znalezienia swojego własnego ‘ja.’ Czasem osoby były proszone o to, żeby powtórzyć dane zdanie – powiedzieć je głośniejszym, wyraźniej, z perspektywy wysokiego pomnika. Były to jednak przede wszystkim sugestie odnoszące się do formy wypowiedzi, a nie do jej treści.

Praca z Traumą

Bohaterki / bohaterowie pracy *Emancypacje* opowiadały / opowiadali o trudnych przeżyciach, o momentach granicznych, o doświadczeniach przemocy czy odrzucenia. Pojawiały się silne emocje w tych momentach, kiedy osoby wracały pamięcią do swoich traum i musiały ubrać je w słowa, wypowiedzieć je na głos.

Psychoanaliticy twierdzą, że leczenie ma większą szansę powodzenia, jeśli staje się aktem publicznym, a największą, gdy wypowiedź jest wyreżyserowana i staje się wypowiedzią społeczną w imieniu innych. Akt publicznej wypowiedzi prawdy ma moc odnawiającą. I uzdrawiającą. Judith Herman dodaje, że często ‘przettrwańcy’ decydują się na otwarte mówienie o nieporuszanych, bolesnych sprawach w przestrzeni publicznej, wierząc, że to pomoże innym. W ten sposób czują się częścią siły, która jest od nich większa. Zmusza to ich, jak powiada Herman, do „stania się filozofami, teologami i sędziami.”

Przypomniany przez Foucaulta polityczno-etyczny projekt parezji jako „mó-

wienia bez lęku krytycznej prawdy” musi stapiać się z projektem psychoterapeutycznym, z pracą nad wypowiedzianą pamięcią i z pokonywaniem traumy.⁵

„In refusing to hide or be silenced, in insisting that rape is a public matter, and in demanding social change, survivors create their own living monument.”⁶ [Odmawiając ukrywania się czy milczenia, nalegając, że gwałt jest sprawą publiczną i domagając się zmiany społecznej, osoby ocalałe tworzą swój własny, żywy pomnik.]

‘Przettrwańcy’ decydują się na otwarte mówienie o bolesnych sprawach i w ten sposób stają się częścią większej siły. Herman nie tylko podkreśla tę dynamikę, ale daje głos ich czynowi – mówiąc, że właśnie w mówieniu i odsłonięciu stanowią „**żywy pomnik**,” który jest nastawiony na pamięć, sprawczość i wizualną obecność.

Parezja u Foucaulta, czyli nieustraszone mówienie prawdy, wiąże się z ryzykiem i odwagą, a także z krytycznym stosunkiem do władzy i do samego siebie. Takie mówienie prawdy jest z natury wolne, wynika z poczucia obowiązku, a nie z przymusu. To poczucie obowiązku jest często związane z chęcią zrobienia czegoś dla ogółu, dla osób znajdujących się w podobnej sytuacji, które zazwyczaj nie mają prawa głosu. Wydaje się, że taka chęć towarzyszyła osobom biorącym udział w łódzkim projekcie. Oczywiście, nie miały one wypowiadać się w imieniu całej grupy. Nie chcieliśmy wybierać rzeczników ani rzeczniczek broniących interesów społeczności, zwłaszcza że bycie takim rzecznikiem jest po prostu niemożliwe. Nikt nie może samowolnie reprezentować interesów całej społeczności, która bardzo często jest niesamowicie zróżnicowana i nawet wewnątrz jednej grupy zazwyczaj pojawiają się podziały i odmienne opinie. Zaproszone osoby miały dzielić się tylko i wyłącznie swoimi osobistymi przeżyciami i przemyśleniami, mówić w swoim imieniu.

Opowiedziane historie dotyczyły bardzo wielu kwestii: tożsamości płciowej; wychodzenia z przemocowych relacji i walki o prawa do opieki nad swoimi dziećmi; radzeniu sobie z traumą spo-



Fot. HaWa / Festiwal Łódź Wielu Kultur

wodowaną pobytem w domu dziecka i rodzinach zastępczych, a także podjęcia pracy streetworkerki, aby pomagać innym; doświadczenia osoby w kryzysie bezdomności; doświadczenia uciekania z kraju, w którym wybuchła wojna i układania sobie życia w nowym miejscu; radzenia sobie z własnym lękiem i kryzysem psychicznym; życia w mniejszościowej społeczności Afropolaków; pomagania ludziom w radzeniu sobie z żałobą i żegnaniu zmarłych bliskich. Każda historia była osobista, dotycząca poziomu emocji, wiążąca się z traumą. Mówcy i mówczenie, zazwyczaj po podzieleniu się swoim świadectwem, odczuwali ulgę i zadowolenie z siebie. Wiedzieli, że dokonali czegoś ważnego, co może pomóc innym. Byli postawieni w bardzo specyficznej sytuacji – mówienia z perspektywy pomnika i próbowali wykonać to zadanie jak najlepiej – przekształcić się w pomnik Tadeusza Kościuszki górujący nad miastem.

Emancypacja / Kościuszko

Temat emancypacji i wybór pomnika Tadeusza Kościuszki mają oczywiście ogromne znaczenie dla całej pracy i warunkują cały jej przekaz. Praca ta, wykonana na jakimkolwiek innym pomniku, byłaby działaniem całkowicie odmiennym. Wszystko jest tu ze sobą powiązane w nierozdzielny sposób.

Aby zastanowić się nad tytułem *Emancypacje*, warto najpierw odnieść się do etymologii tego słowa. Sam wybór liczby mnogiej – zamiast pojedynczej – sugeruje wielość i różnorodność dróg, które mogą prowadzić ku wyzwoleniu. Nie chodzi tu o jedną uniwersalną narrację, lecz o mozaikę mikrohistorii, które razem składają się na obraz współczesnego miasta.

“**Emancypacja** (emancipatio - »wyzwolenie«) - 1) w staroż. Rzymie uwolnienie syna spod władzy ojca; 2) uwolnienie (się) jednostek i grup społecznych od zależności i zdobycie lepszej pozycji w strukturze społecznej.”⁷

Symboliczny akt wyzwolenia dziecka spod władzy rodzicielskiej można odnieść do wszelkich momentów uniezależniania się, walki o swoje prawa, wychodzenia z przemocowych relacji. Tadeusz Kościuszko staje się na potrzeby tej pracy symbolem emancypacji – poprzez swój udział w rewolucji amerykańskiej, ale też w insurekcji polskiej. Kościuszko był bowiem nie tylko strategiem i dowódcą wojskowym, lecz także człowiekiem o głębokim poczuciu sprawiedliwości społecznej, który wielokrotnie stawał w obronie słabszych i wykluczonych.

W Stanach Zjednoczonych, gdzie brał udział w wojnie o niepodległość, nie ograniczał się do działań czysto militarnych. Zasłynął jako inżynier fortyfikacji, ale też jako osoba otwarcie sprzeciwiająca się niewolnictwu. W testamencie zapisał swoje majątki na cel wykupienia i wyzwolenia czarnych niewolników, a także na ich edukację – co w ówczesnym kontekście było gestem radykalnym i wizjonerskim. W Polsce z kolei jego nazwisko nierozdzielnie wiąże się z Insurekcją Kościuszkowską, a przede wszystkim z Uniwersalem Połanieckim z 1794 roku, w którym próbował poprawić sytuację chłopów pańszczyźnianych. Choć dokument ten miał ograniczone skutki praktyczne, to w sensie symbolicznym był przełomowy – po raz pierwszy tak wyraźnie wskazywał, że wolność narodowa nie może istnieć bez elementarnej sprawiedliwości społecznej.

Kościuszko, stojący w obronie chłopów polskich, czarnych niewolników i innych uciskanych grup, jawi się zatem jako postać uniwersalna – bohater, którego biografia łączy różne konteksty emancypacyjne i którego ideały nie tracą na aktualności. W pracy Wodiczki jego figura zostaje odczytana na nowo – nie tylko jako pomnik narodowy, symbol walki o niepodległość, ale także jako narzędzie otwierające przestrzeń dla głosów współczesnych ‘uciemiężonych.’ W ten sposób pomnik Kościuszki staje się nie tylko świadectwem historii, ale także wehikułem do rozmowy o teraźniejszości – o tym, kto dziś potrzebuje emancypacji i jakich nowych form wyzwolenia domaga się współczesność.

Kościuszkę może stać się użyteczny, w sensie tego, aby ludzie uświadomili sobie ten proces emancypacyjny w samych sobie i przekazali to innym. Z wysokiego piedestału. Kościuszkę stojący w sercu Łodzi, na Placu Wolności, naprzeciwko Biblioteki Wolność. I wszystkich tych symbolicznych punktów walki robotników w Łodzi – walczących o swoje prawa i wyzwolenie pod koniec XIX wieku, na początku XX wieku i za czasów komuny. Łódź to przecież miasto, które codziennie świętuje proces emancypacyjny – zbudowane kosztem życia wielu osób pracujących na jego potęgę. Spojrzenie z tego wysokiego punktu widzenia jest konieczne, bo ludzie zapominają. Zapominają o swojej historii, ale również nie widzą tego, co dziś dzieje się po drugiej stronie ulicy, a czasem nawet w jednym domu. Nie widzą różnicy pomiędzy sytuacją swoją a sytuacją innych. W każdym razie, nie od razu, bo nie rozmawiają ze sobą.⁸

Pomnik

W ramach projektu *Emancypacje* ma dokonać się aktualizacja postawy i myśli Kościuszki. Za jakimi grupami dziś wstawiłby się Kościuszkę? Czy spodobałoby mu się takie odniesienie do jego dziedzictwa? Co powiedziałby Kościuszkę o dzisiejszym świecie? Czy popierałby wiecie i demonstracje, które odbywają się pod jego pomnikiem? Pozwalam sobie sformułować takie pytania, ponieważ Wodiczko sam poprzez swoje prace rozmawia z pomnikami, można powiedzieć, że traktuje je podmiotowo i po partnersku – jako współników działań.

Troska i skupienie na naszej teraźniejszości i przyszłości, krytyczna i ostrzegawcza misja pomników i monumentów są stłumione przez ich zniewolenie w bezkrytycznym rozpamiętywaniu i celebrowaniu przeszłości, przez ich służbę na rzecz uro-

zystych obowiązków i oficjalnych funkcji. Monumenty z ich milczeniem i bezruchem wyglądają dziwnie człowieczo. Zaś strauwatyzowani ludzie z ich wyciszeniem i bezruchem wydają się dziwnie monumentalni. Niemi ‘przetrwający,’ mieszkający w cieniu monumentów, patrzą na puste fasady budowli publicznych i w ślepe oczy naszych i pomników, na tych niemych świadków współczesnych niesprawiedliwości. Powiedzmy w tym miejscu, że zarówno pomniki, jak i mieszkańcy potrzebują demokratycznej animacji i reanimacji.⁹

Plac Wolności w Łodzi, z pomnikiem Tadeusza Kościuszki, jest miejscem szczególnym i bardzo ważnym dla łódzian i łódzianek. Decyzja o wzniesieniu pomnika Kościuszki zapadła 15 października 1917 roku podczas uroczystego posiedzenia Rady Miejskiej Łodzi z okazji stulecia śmierci Najwyższego Naczelnika Siły Zbrojnej Narodowej. W 1921 roku ogłoszono konkurs na projekt pomnika, jednak żadna z prac nie została zakwalifikowana do wykonania i dopiero w styczniu 1926 roku do realizacji wybrano projekt artysty rzeźbiarza Mieczysława Lubelskiego. Budowę ukończono w 1930 roku. Uroczyste odsłonięcie 14 grudnia 1930 roku zgromadziło ok. 30.000 mieszkańców i mieszanek miasta.

W 1939 roku, po agresji Niemiec na Polskę i aneksji województw wraz z Łodzią przez III Rzeszę, nazistowskie władze okupacyjne zburzyły pomnik. W 1940 roku w miejscu zburzonego pomnika Kościuszki, Niemcy ustawili obelisk z wizerunkiem swastyki, na którego szczycie umieszczona została figura orła. Po II wojnie światowej, w 1946 roku, ogłoszono konkurs na odbudowanie pomnika, ale projekt odbudowy został odłożony na czas bliżej nieokreślony. Dopiero pod wpływem tzw. poznańskiego czerwca 1956 roku zawiązał się Komitet Odbudowy Pomnika Tadeusza Kościuszki. Domagano się odbudowania posągu w pierwotnej formie. Do wykonania pomnika zaproszono jego przedwojennego twórcę – Mieczysława Lubelskiego. Uroczystość odsłonięcia nastą-

piła 21 lipca 1960 roku. Pomnik przez lata stał się ważnym symbolem miasta. Składane są pod nim kwiaty podczas oficjalnych obchodów świąt państwowych.

W 1971 roku polska artystka Ewa Partum zorganizowała na Placu Wolności swój happening i instalację *Legalność Przestrzeni*. „W obrębie placu stanął las znaków drogowych i tabliczek o spotykanej powszechnie lub wymyślonej treści, które zakazywały różnych czynności: Zakaz wjazdu, Cisza, Zabrania się uprawy czegokolwiek, Nie dotykać, Wszystko wzbronione czy Zabrania się zabraniać – hasło znane ze świeżych jeszcze reminiscencji paryskiej wiosny '68. Legalność przestrzeni interpretowana była w różny sposób, zależący od kontekstu czasów.”¹⁰ Nadrzędnym kontekstem było oczywiście ograniczanie praw i wolności obywateli i brak wolności słowa w czasach totalitaryzmów.

Na Placu Wolności współcześnie odbywają się liczne demonstracje i protesty. Z tego miejsca często ruszają marsze ulicą Piotrkowską. Odbywały się tu m.in. czarne protesty Ogólnopolskiego Strajku Kobiet, manifestacje Łódzkiego Stowarzyszenia Lokatorów, czy ostatnio: Marsz przeciw Imigracji organizowany przez Konfederację, a później, w reakcji na niego spacer pod hasłem „Łódź dla wszystkich!” – oddolna inicjatywa wielu organizacji pozarządowych. W 2022 roku rozpoczęła się rewitalizacja Placu Wolności, zakończona dwa lata później, z licznymi nasadzeniami drzew i zlikwidowaniem ruchu okrężnego wokół pomnika tak, aby miejsce bardziej sprzyjało relaksowi i rekreacji.

Można zastanawiać się, które z tych wydarzeń zyskałoby aprobatę samego Kościuszki, a które wypacza jego ideały. Pewne jest to, że Kościuszkowi nam tego nie powie – stał się milczącym obserwatorem życia społecznego. Jest natomiast ‘włączany’ w rozmaite protesty i mianowany na ich patrona.

Zgodnie z myślą Wodiczki, projekcja na pomnik ma nie tylko pomóc osobom mówiącym z jego perspektywy (do czego przejdę za chwilę), ale ma posłużyć także samemu pomnikowi.

Pomnik staje się bardziej użyteczny ludziom stąd. Jest pomnikiem dla wszystkich, którzy żyją. I dla następnych pokoleń. Pomnik przestaje czuć się wyobcowany, odcięty do życia i przetransportowany jako relikwiarz przeszłości. Zaczyna rozumieć sens i powód, dla którego został zbudowany. Nie tylko ludzie – uciemiężeni i zmiażdżeni własnymi przeżyciami, znajdują się w sytuacji traumatycznej. Także pomniki znajdują się w sytuacji posttraumatycznej. Z pozycji swoich obelisków widzą wszystko to, co się dzieje wokół nich, a co często stoi w sprzeczności z ideałami, w imię których zostały zbudowane. Nie mogąc nic powiedzieć, stają się zbolale i zamrożone w swojej traumie.

W sytuacji projekcji na pomnik obserwujemy, jak nagle zaczyna on żyć i nabierać sensu istnienia. Bo podnosi wszystkich na duchu.¹¹

Projekcje Wodiczki proponują nową strategię – **ożywienie pomników**. Monument, zamiast reprezentować przeszłość, zaczyna przemawiać głosem współczesnych, marginalizowanych osób. To gest radykalny: symbol narodowej pamięci używa swojego autorytetu jednostkom zwykle pozbawionym słyszalności. Dzięki temu pomnik staje się przestrzenią dialogu, a nie jednostronną narracją.

Można powiedzieć, że dzięki projekcji na pomnik przekształca się on z przedmiotu w podmiot. W ten sposób Wodiczko proponuje nowe myślenie o przestrzeni publicznej – jako arenie dialogu, w której historyczne symbole spotykają się z żywymi głosami ludzi współczesnych. To symboliczne przesunięcie otwiera przestrzeń na pytanie o to, komu i czemu mają służyć pomniki w dwudziestym pierwszym wieku. Pomnik odzyskuje głos, co prawda nie swój, ale osób współcześnie uciskanych. Osób, które prawdopodobnie nigdy nie znajdą się na żadnym pomniku, bo są spychane na margines, ich głos jest często uciszany lub im odbierany. A są to osoby często

zmuszane do walki – o siebie i o innych. Osoby codziennie przekraczające niewidzialne bariery i przeszkody. Osoby, które poprzez wystąpienia w projekcji dokonują aktu odwagi – opowiadają światu o doświadczeniach, o których nikt nie chce słuchać.

W przestrzeni publicznej miasta zazwyczaj upamiętnia bohaterów i zwycięzców. Nie bez powodu mówi się, że historię piszą zwycięzcy. A zapomina się o anonimowych osobach będących ofiarami, o świadkach i o ‘przetrwaniach,’ jak nazywa ich Wodiczko. Na placach, rynkach i centralnych punktach tworzy się ‘miasto zwycięzców.’ Natomiast projekcje Wodiczki postulują tworzenie ‘miasta bezimiennych,’ którzy powinni mieć swoje miejsce w każdej demokracji.

Akt Nieustraszonej Mowy

Co owym bezimiennym daje obejrzenie siebie przemawiającego z wysokości pomnika? Zapytałam o to Wodickę podczas naszej rozmowy w listopadzie 2024 roku. Oto jego odpowiedź:

Z moich wieloletnich rozważań nad pomnikami, a także z rozmów z osobami, które pracują społecznie i psychoanalitycznie, wynika wiodąca myśl, że przeszłości nie da się zmienić. Mówiąc o przeszłości, mam na myśli ciężkie doświadczenia życiowe, na wyrażenie których nawet nie ma słów. I które zostają na zawsze w ludzkiej świadomości. Tej przeszłości nie da się zmienić.

Symboliczny moment, w którym ktoś staje się pomnikiem, zawiera w sobie posągowość, a zatem to, czego nie da się zmienić. Wpisanie się w ten posąg jest w pewnym sensie łatwe, bo każdy człowiek jest żywym pomnikiem własnej traumy. Ale raczej o tym nie mówi, o swojej zamrożonej przegranej części życia. *Frozen in a failure situation*¹² [zamrożeni w sytuacji niepowodzenia], jak pisał Donald Winnicott.

I kiedy posąg zaczyna się ruszać, zaczyna mówić, w dalszym ciągu jest posągiem, tego nie da się zmienić. Ale może być posągiem mówiącym, zamiast niemówiącym. Posągiem, który chce dalej żyć. Jak mówi Olga w łódzkiej pracy: Chcesz żyć? Żyj! To wydaje się banalne. Ale dla kogoś, kto o mało nie zginął, po tym wszystkim, co przeżył i stał się niemym posągiem, ‘żyć’ to wielka sprawa.

Czy można żyć z własną traumą, żyć w sposób proaktywny? Trzeba walczyć o to, żeby żyć. I żeby inni ludzie też obudzili się z takiego melancholijnego stanu zamrożenia. Zamrożenie to taki stan myślenia, że choćby nie wiadomo co się zrobi, to i tak będzie klęska. To trzeba odmrozić, ocieplić, dać energię. I ten posąg – gestykulujący, wypowiadający słowa, czasem krzycząc, czasem śpiewając, jest dowodem na to, że można i trzeba żyć dalej. Przy czym nie można zapomnieć, że punktem wyjścia do dalszego, lepszego życia, jest przepracowanie pewnych sytuacji z przeszłości. Żeby nie powtórzyły się w przyszłości. I tu pojawia się posąg, żywy pomnik własnej traumy, który ożywia się i staje się mówiącym pomnikiem.¹³

Podczas projekcji, która miała miejsce 12 i 13 października 2024 roku na Placu Wolności w Łodzi, dziesięciu osób przemawiających przez ‘ciało’ Kościuszki wysłuchało kilkaset osób. Ożywienie pomnika robiło niesamowite wrażenie. Ruszał się, gestykulował, mówił, krzyczał, śpiewał. Osoby przechodzące przez Plac Wolności zastygały, żeby posłuchać tego niezwykłego performanace. Pojawiała się także część osób występujących w projekcie. Z dumą pokazywały pracę swoim bliskim, przeżywały to doświadczenie na nowo. Kiedy były wysoko nad głowami przechodniów, miały pełną uwagę, a nawet podziw publiczności. Czuły się wysłuchane, zauważone, docenione. Myślę, że zrobiły to dla siebie, żeby opowiedzieć swoją historię, zaznaczyć swój ślad, ale także dla innych

– wszystkich tych, którzy zmagają się z podobnymi doświadczeniami i traumami, którzy także narażeni są na wykluczenie i dyskryminację, którzy każdego dnia upadają, wstają i idą dalej.

Projekcja / Festiwal

Projekcja *Emancypacje* stanowi świadectwo współczesnego miasta i jego mieszkańców oraz mieszkanki. Stała się dokumentem naszych czasów i została dopisana do długoletniej historii Placu Wolności.

Słowo ‘projekcja’ pochodzi od łacińskiego *proiectio* (wyciągnięcie), *pro-* (naprzód); po angielsku: *projection*. W szerszym znaczeniu ‘projekcja’ oznacza akcję, proces, stan, technikę, efekt ukazywania czy zarysowywania, uwypuklania się czegoś na powierzchni, w tle czy w otoczeniu, wychodzenie czegoś na jaw, występowanie lub występ. Rzucenie (pro-jekcja) czegoś nowego (w zamiarze – lepszego) wiąże się na ogół z odrzuceniem (re-jekcją) czegoś starego (o czym sądzimy, że jest gorsze). (...) Miasto, niestety, jest już swojego rodzaju projekcją, która dominuje, oślepia i uniemożliwia kreowanie innych projekcji i tego, co ukryte, słabe, nieprzyjemne i niewygodne.¹⁴

Treści wypowiedziane przez osoby, mierzące się z trudnymi doświadczeniami i często traktowane niesprawiedliwie przez ogół, mogą być trudno przyjmowane. Zwłaszcza kiedy projekcja, taka jak łódzkie *Emancypacje*, ma miejsce podczas festiwalu, który kojarzy się z rozrywką i przyjemnym spędzaniem czasu na oglądaniu łatwej sztuki.

I w tym przewrotnym sensie projekcja na pomnik Kościuszki na Placu Wolności jest swego rodzaju interpelacją. Jest częścią festiwalu, ale też go przerywa. Przerywamy festiwal, jego ludyczną część, co jest może

z mojej strony niesprawiedliwe, bo w ramach tego festiwalu działo się wiele ciekawych i ważnych rzeczy. Ale podczas festiwalu ludzie oczekują bycia zabawianymi. Przychodzą na spektakl, żeby mieć jakąś przyjemność w życiu. Kiedy to spektakl w przestrzeni publicznej, mają pełną swobodę – przyjść, nie przyjść, nie potrzeba biletu, można wyjść w trakcie.

I często podczas moich prac ludzie są zaskoczeni. Mówią: jak to? Miało być *entertainment*. A tu ktoś mówi o traumatycznych sprawach. W tym sensie, to interpelacja oczekiwania dużej części festiwalowej publiczności. Festiwalowi można więcej. Czasem poprzez festiwal możliwe staje się zrobienie tego, co wydaje się niemożliwe pomiędzy festiwalami.¹⁵

Zakończenie

EMANCYPACJE. Projekcja na pomnik Tadeusza Kościuszki w Łodzi nie była jedynie wydarzeniem artystycznym wpisanym w program festiwalu Łódź Wielu Kultur, ale procesem, który zmienił zarówno uczestniczki i uczestników, jak i samą przestrzeń publiczną. Ożywiony pomnik stał się pomnikiem mówiącym – narzędziem do opowiadania o współczesnych doświadczeniach wykluczenia, przemocy, ale i odzyskiwania sprawczości.

W tym sensie *Emancypacje* są pracą otwartą – nie kończą się wraz z ostatnią projekcją na Placu Wolności. Każda wypowiedziana historia pozostaje w pamięci uczestników i świadków wydarzenia, wpłata się w tkankę miasta i na nowo uruchamia pytania o to, kto ma prawo do głosu, a kto jest spychany na margines. Dzięki tej pracy głosy osób, które zwykle pozostają niesłyszane, zyskały nie tylko uwagę, lecz także godność i widzialność.

Dokumentacja jest bardzo ważną częścią wszelkich wydarzeń efemerycznych. Po projekcie *Emancypacje* zachowała się pełna dokumentacja zdjęciowa i wideo,¹⁶ dzięki której praca ta jest cały

czas dostępna do odbioru i analizy. Nagrania zostały zrealizowane przez agencję Strategia 360, która wielokrotnie współpracowała z Wodiczką i idealnie dostosowywała różne technologie do wymogów konkretnej projekcji.

Praca Wodiczki przypomniała, że przestrzeń publiczna nie jest dana raz na zawsze, ale podlega ciągłym negocjacjom. Pomniki, które wznosimy, mogą zamykać nas w jednostronnej, narodowej narracji, ale mogą też – jak w tym przypadku – stać się miejscem dialogu i spotkania. Emancypacja nie jest tu hasłem historycznym, lecz procesem ciągłym, codziennym, dokonującym się w relacjach międzyludzkich.

Emancypacje zrealizowane w Łodzi dowodzą, że sztuka publiczna – jeśli odważy się wsłuchać w głosy bezimiennych – może nie tylko upamiętniać, ale i realnie zmieniać społeczną wyobraźnię. W tym właśnie kryje się jej siła i aktualność.

Appendix¹⁷

Edmund: Chciałbym, żebyście przestali traktować mnie jako fetysz, jako obiekt badawczy i jako zwierzaka, o którym można zrobić reportaż przyrodniczy. Chciałbym, żebyście przestali traktować mnie jako biednego transa, którym trzeba się opiekować, jako dziecko specjalnej troski. Traktujcie mnie jako aktora, jako artystę, jako równego sobie człowieka.

Iryna: Miejcie nadzieję, nie stracajcie. Bierzcie, telefonujcie. Kochajcie ich. Mówicie dobre słowa. I patrzcie, patrzcie przez dobre oko. Bo złych rzeczy jest za dużo. A człowiek ma wybór. Co on widzi. Lepsze, gorsze. Co on mówi. Jak potraktuje innych, jak potraktuje siebie.

Krzysztof: Czyli na tym cokole u góry, patrząc się na was, nikogo nie lekceważąc (...). Zapamiętajcie ludzie, że człowiek dla człowieka powinien być człowiekiem. Troszeczkę wyrozumiałości. Każdy się może znaleźć w tym samym punkcie, kogo określamy z drugiej strony.

Malwina: Na tę chwilę, nie wiem, podjęłam naukę, z czego jestem ogromnie dumna, bo kończę szkołę podstawową. Bo jak wylądowałam na ulicy, to nie mogłam po prostu dalej tej edukacji kończyć. To jest taki pierwszy krok, w którym pokazuję swoim dzieciom, że można, że trzeba coś więcej od siebie wymagać. Chcę nauczyć dzieci, żeby były przede wszystkim waleczne, zdeterminowane.

Michał: Jeśli żyjecie w lęku, w strachu, tak samo jak ja, mam wam jedno do powiedzenia: nie bójcie się. Życie jest tylko jedno. Czerpcie z życia jak najwięcej. Bawcie się. Żyćcie. Żyćcie tak samo jak ja. Nie bądźcie niemymi pomnikami własnych strachów. Walczcie o swoje marzenia.

Monika S.: To jest tak, że nie jesteśmy samotnymi wyspami. Nie jesteśmy taką małą oazą pośrodku niczego, ale jesteśmy połączeni ze wszystkim, co nas otacza. Ze zwierzętami. Z roślinami. Z całą przyrodą. I z kosmosem, którego też jesteśmy częścią. Z gwiazdami. Z ciałami niebieskimi (...). Z mojej wysokości, stojąc tutaj wysoko, widzę to jeszcze lepiej.

Monika Z.: Mimo, że nie widzę, to uwierzcie mi, widzę was wszystkich. Widzę doskonale Plac Wolności, widzę bibliotekę, widzę Black World, widzę wszystkie miejsca, które nas otaczają. Trochę inaczej jakby, ale może lepiej.

Natalia: Czasami on coś tam nawali. Czasami coś mu się nie uda (...). Ale cokolwiek się dzieje, on wie, że jestem. Wie, że czasami go zrugam. Wie, że czasami z nim za rękę niemalże pójść do jakiegoś urzędu. Po prostu, no jestem. Po prostu, jestem.

Olga: Może nie tak pięknie wyglądam i nie taka młoda, jak byłam 10 lat temu. Ale jestem szczęśliwa od tego, że żyję, że mam kolegów, że teraz mówię wszystkimi wami. A wy słuchacie mnie. I kocham ludzi. Kocham zwierzęta. I to dla mnie jest wolność.

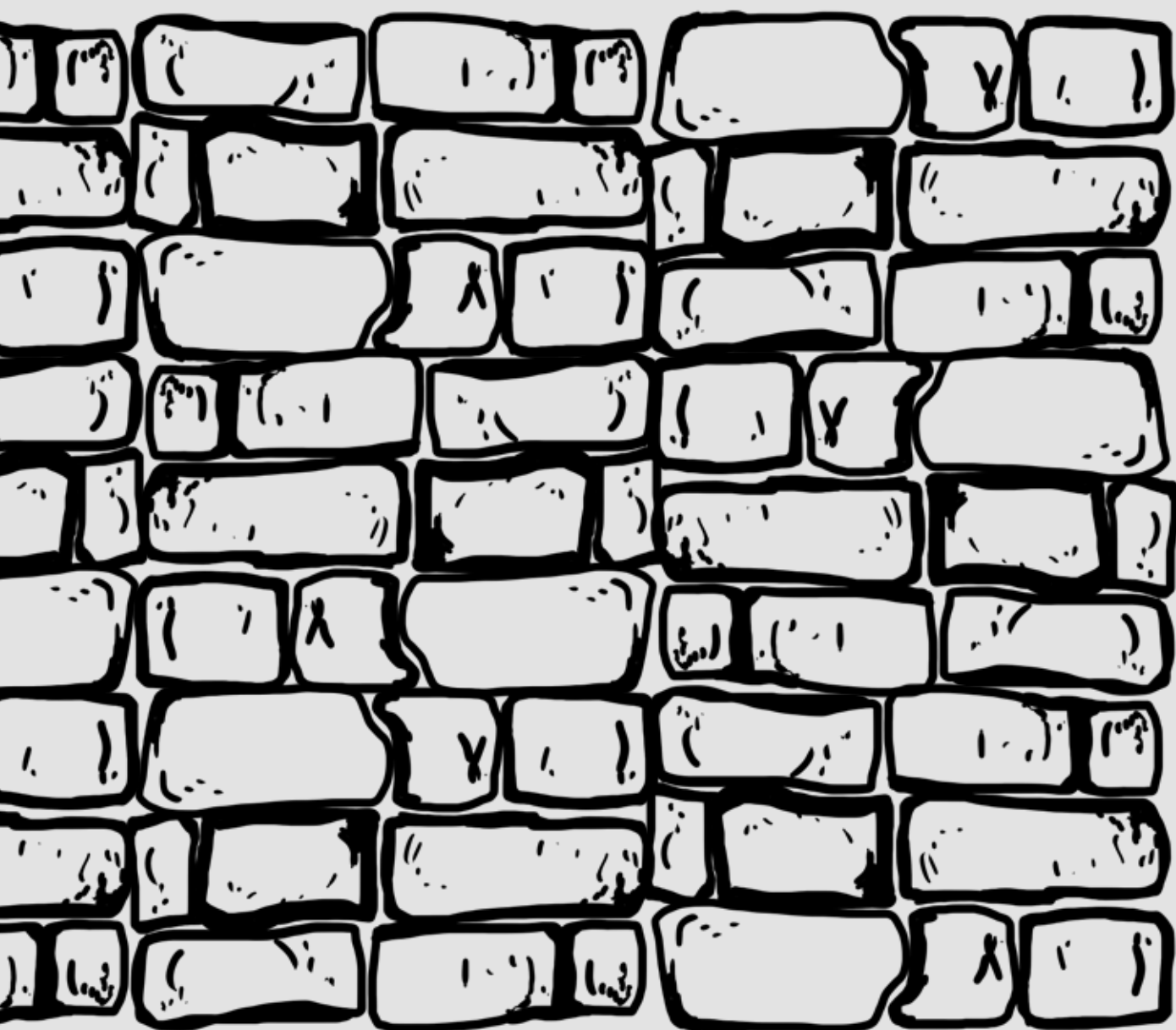
Steves: Żyję po polsku. I żyję po afrykańsku. Żyję po kameruńsku. Wychowuję swoje dzieci wśród tych dwóch kultur. Przede wszystkim dlatego, że jesteśmy tutaj. I nie możemy tak naprawdę żyć oddzielnie od tego miejsca. Nie da się. Jestem Kameruńczykiem. Jestem Polakiem.

Przypisy

- ¹ Krzysztof Wodiczko, *Protetyka Kulturowa: Miejskie Interwencje Projektowe* (Warszawa: Akademia Sztuk Pięknych, 2021), 11.
- ² Krzysztof Wodiczko, *Rozmowy i Teksty Krytyczne* (Poznań: Galeria Miejska Arsenal w Poznaniu, 2020), 217.
- ³ Wypowiedź Krzysztofa Wodiczko z rozmowy przeprowadzonej dn. 16.11.2024, archiwum własne autorki.
- ⁴ Wypowiedź Krzysztofa Wodiczko z rozmowy przeprowadzonej dn. 16.11.2024, archiwum własne autorki.
- ⁵ Krzysztof Wodiczko, *Rozmowy i Teksty Krytyczne*, 214.
- ⁶ Judith L. Herman, *Trauma and Recovery: The Aftermath of Violence – From Domestic Abuse to Political Terror* (London: Basic Books, 1997).
- ⁷ Hasło „Emancypacja,” *Encyklopedia PWN online*, <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/emancypacja;4008156.html>.
- ⁸ Wypowiedź Krzysztofa Wodiczko z rozmowy przeprowadzonej dn. 16.11.2024, archiwum własne autorki.
- ⁹ Krzysztof Wodiczko, *Rozmowy i Teksty Krytyczne*, 216.
- ¹⁰ *Legalizujemy Przestrzeń. Ewa Partum w Łodzi*, Muzeum Sztuki, dostępny 25 sierpnia 2025, <https://msl.org.pl/legalizujemy-przestrzen-ewa-partum-w-lodzi>.
- ¹¹ Wypowiedź Krzysztofa Wodiczko z rozmowy przeprowadzonej dn. 16.11.2024, archiwum własne autorki.
- ¹² Donald W. Winnicott, „Metapsychological and Clinical Aspects of Regression within the Psycho-Analytical Set-Up,” pierwsza publikacja w 1954 roku. Publikowana wielokrotnie. Zob. Donald W. Winnicott, *Through Paediatrics to Psycho-Analysis* (London: Routledge, 1975).
- ¹³ Wypowiedź Krzysztofa Wodiczko z rozmowy przeprowadzonej dn. 16.11.2024, archiwum własne autorki.
- ¹⁴ Krzysztof Wodiczko, *Rozmowy i Teksty Krytyczne*, 217-218.
- ¹⁵ Wypowiedź Krzysztofa Wodiczko z rozmowy przeprowadzonej dn. 16.11.2024, archiwum własne autorki.
- ¹⁶ *Emancypacje na Festiwalu Łódź Wielu Kultur 2024 // Dokumentacja z transkrypcją*, dostępny 25 sierpnia 2025, <https://youtu.be/PRChkNlC2Ro?si=FjJXWm-XcRmAOGPr>.
- ¹⁷ Z materiałów autorki towarzyszących projekcji *Emancypacje*.

Bibliografia

- Emancypacje na Festiwalu Łódź Wielu Kultur 2024 // Dokumentacja z transkrypcją*. Dostępny 25 sierpnia 2025. <https://youtu.be/PRChkNlC2Ro?si=FjJXWm-XcRmAOGPr>.
- Herman, Judith Lewis. *Trauma and Recovery: The Aftermath of Violence – From Domestic Abuse to Political Terror*. London: Basic Books, 1997.
- Legalizujemy Przestrzeń. Ewa Partum w Łodzi*. Muzeum Sztuki. Dostępny 25 sierpnia 2025. <https://msl.org.pl/legalizujemy-przestrzen-ewa-partum-w-lodzi>.
- Winnicott, Donald W. „Metapsychological and Clinical Aspects of Regression within the Psycho-Analytical Set-Up,” [1954]. W *Through Paediatrics to Psycho-Analysis*. London: Routledge, 1975.
- Wodiczko, Krzysztof. *Rozmowy i Teksty Krytyczne*. Poznań: Galeria Miejska Arsenal w Poznaniu, 2020.
- Wodiczko, Krzysztof. *Protetyka Kulturowa: Miejskie Interwencje Projektowe*. Warszawa: Akademia Sztuk Pięknych, 2021.
- Encyklopedia PWN online*. Hasło „Emancypacja.”
- Gaust Eliza, Materiały towarzyszące projektowi *Emancypacje*, archiwum własne autorki.
- Gaust Eliza, Rozmowa z Krzysztofem Wodiczko z dn. 16 listopada 2024, archiwum własne autorki.



Joanna SZYMULA-GRYGIEL

Muzeum Narodowe w Gdańsku

IL GRANDE CRETTO ALBERTA BURRIEGO – MONUMENT NA GRUZACH MIASTA

Specyficzna aura przenika miejsce, w którym Alberto Burri stworzył *Il Grande Cretto* – monumentalną realizację przestrzenną na Sycylii. Można ją poczuć w sposób niemal namacalny w sugestywnym krótkometrażowym filmie Petry Noordkamp,¹ który powstał na zamówienie Muzeum Guggenheima w Nowym Jorku i był wyświetlany w 2015 roku w trakcie retrospektywnej wystawy poświęconej Burriemu, zatytułowanej: *Alberto Burri: Trauma Malarstwa*.² Pracując nad filmem, artystka kilkakrotnie odwiedzała to miejsce, by móc przyjrzeć się niezwyklej dziełu sztuki z wielu perspektyw, również przez pryzmat historii i pamięci społeczności praktycznie zmiecionej w tragicznym kataklizmie.

Il Grande Cretto [Wielkie Pęknięcie] to monument powstały na gruzach Gibelliny, miejscowości unicestwionej przez trzęsienie ziemi o magnitudzie 6,4, które dotknęło region w zachodniej Sycylii, w dolinie rzeki Belice w nocy z 14 na 15 stycznia 1968 roku.³

Szczególne w swej formie i wyrazie założenie przestrzenne Burriego jest największym dziełem land artu, unikatowym i nie znajdującym porównania do żadnej podobnej realizacji.⁴ Pew-

ne skojarzenia może wywoływać założenie architektoniczno-przestrzenne autorstwa Franciszka Duszeńki i Adama Haupta, z udziałem Franciszka Strynkiewicza – Pomnik Pamięci Ofiar Obozu Zagłady w Treblince, z powodu objęcia realizacją rzeźbiarską całego miejsca. Oba dzieła reprezentują jednak różne formy upamiętnienia, dotyczące innych w charakterze tragedii. Treblinka była niewyobrażalnym miejscem kaźni, Gibellina licząca około 1000 mieszkańców stała się symbolem przywołującym pamięć zniszczonego miasta.

Tak o tej katastrofie napisali geofizycy Mario De Panfilis i Liliana Marcelli:

„Pozostała jedynie bezkształtna sterta gruzu, powykręcanych belek i rozpadających się murów. Odbudowa tego miejsca będzie niemożliwa: nawet usunięcie gruzu byłoby daremnym i niemożliwym zadaniem.”

„W tych miejscach życie wygasło we wszystkich swoich przejawach. Cisza absolutnej destrukcji jawi się niczym halucynacja, niczym coś oderwanego od świata i czasu.”⁵

Italianista i dziennikarz Jarosław Mikołajewski, autor książki *Terremoto* [Trzęsienie ziemi] odbył w 2016 roku podróż do Umbrii dotkniętej

wówczas trzęsieniem ziemi. Píše, że Italia to ziemia naznaczona działaniem katastrof, życie tu w obliczu realnych zagrożeń – wulkanów, trzęsień ziemi – ma na stałe wpisany element ryzyka.

(...) o sztuczności czy obcości tego problemu w Polsce świadczy sama nazwa: trzęsienie ziemi. Dwa wyrazy, jak dwa obrazki, których nie da się zestawić. Z dwóch różnych światów. Metaforyczne i paradoksalne.

Ziemia to fundament. Matka. Wszystko pięknie, wszystko rozsypie się w pył, ale nie ona. Chyba że się trzęsie o dziecko.

Także dla Włochów ziemia jest fundamentem i matką, tylko kryje w sobie tajemnicę, jakiej my nie znamy, a raczej znamy jedynie z przenośni: że nagle usuwa się spod nóg. Dosłownie.

Wyraz *terremoto* nie dziwi, choć dziwić powinien. Na przestrzeni czterech sylab są nieruchomość i wstrząs, wprasowane w siebie jak muszla ślimaka w prehistoryczny kamień. Ziemia – matka, która łamie się pod stopami.⁶

Skutki kataklizmu w 1968 roku były katastrofalne – przerażający obraz całkowicie zniszczonych miejscowości, ponad sto tysięcy osób zostało pozbawionych dachu nad głową, a liczba ofiar sięgnęła 370.⁷ Sytuacja kryzysowa pogłębiała się ze względu na brak przygotowania władz administracyjnych do tragicznego zdarzenia o takiej skali, poczynawszy od akcji ratunkowej i oferowania pomocy, do trwającej długie lata odbudowy. Wielu mieszkańców wyjechało, pozostałym w okolicy zaoferowano tymczasowe miejsca zamieszkania, w bardzo trudnych warunkach. Były to z początku namioty, prowizoryczne schronienia, a potem baraki, często zimne, nieogrzewane zimą i nie do zniesienia w upalne na Sycylii lato. Przy całej tragicznej sytuacji docenić należy oddolny ruch solidarności w społeczeństwie włoskim, gdy – z niewymuszoną pomocą – pojawiły się w dotkniętym katastrofą rejonie rzesze wolontariuszy, działających indywidualnie i w zorganizowanych

grupach. Pomagała młodzież, lekarze i żołnierze.⁸ Przy okazji uwydatniły się wyraźne różnice poziomu życia i funkcjonowania gospodarczego Południa kraju, co dla części opinii publicznej było zaskakujące.⁹ Proces odbudowy i rewitalizacji regionu zakłócały rozmaite przejawy złego zarządzania, marnotrawstwa, korupcji, zwłaszcza w wydaniu mafii, próbującej przejąć kontrolę nad kontraktami i dostawami. Krytycznie ocenił tę sytuację sycylijski pisarz i czynny lewicowy polityk Leonardo Sciascia podczas swojego przemówienia wygłoszonego w Gibellinie dwadzieścia lat po katastrofie, wskazując na fakt, iż wpisuje się ona w problemy gnębiące Sycylię od lat.¹⁰

Chociaż z czasem znalazło się także pozytywne rozwiązanie – w przypadku Gibelliny – w miejscu oddalonym o 18 kilometrów zaczęło powstawać miasto, które nazwano Gibellina Nuova. Jego burmistrzem był charyzmatyczny prawnik i polityk Ludovico Corrao, wizjoner, który uznał, iż perspektywą rozwoju dla tego porażonego kryzysem regionu jest kultura. Postawił na transformację miejsca poprzez sztukę, kierując się ambitnym programem stworzenia i wynalezienia miasta na nowo, z udziałem wybitnych artystów.¹¹ Projekt poparli intelektualiści, artyści (między innymi Sciascia, Carlo Levi, malarz Renato Guttuso) i inni, w tym burmistrzowie okolicznych miast. Gibellina Nuova powstała jako jeden z odważniejszych projektów urbanistycznych dwudziestego wieku, jako miasto - muzeum sztuki w otwartej przestrzeni. Do tego przedsięwzięcia burmistrz Corrao zaprosił uznanych, cieszących się sławą współczesnych włoskich artystów. W pierwszych latach na to wezwanie odpowiedzieli artyści i architekci: Pietro Consagra, Mimmo Paladino, Arnaldo Pomodoro, Giuseppe Uncini, Andrea Cascella i Alberto Burri.

Wizja zaczęła nabierać realnych kształtów w postaci architektury zakomponowanej spójnie z wpisanymi w otoczenie dziełami sztuki współczesnej. Symbolem miasta i jego odrodzenia poprzez sztukę stała się *La Stella – l'Ingresso al Belice* [Gwiazda – Brama Belice], instalacja ze stali autorstwa Pietra Consagry, wzniesiona w 1981

roku przy drodze do Gibellina Nuova.¹² Jest najbardziej rozpoznawalnym artystycznym znakiem rewitalizacji tego miejsca.

Alberto Burri początkowo nie znalazł inspiracji do stworzenia adekwatnego do potrzeb dzieła. W każdym razie nie odnalazł jej w powstającym mieście sztuki.

Pojechaliśmy do Gibelliny z architektem Zanmattim, którego burmistrz wyznaczył do zajęcia się tą sprawą. Kiedy pojechałem tam na Sycylię, nowe miasto było prawie ukończone i pełne prac budowlanych. „Na pewno nic tu nie będę robił” – powiedziałem od razu. „Chodźmy zobaczyć, gdzie kiedyś stało stare miasto. Było prawie dwadzieścia kilometrów stąd.” Byłem tym naprawdę poruszony. Prawie się rozplakałem i od razu wpadłem na pomysł: „Słuchaj, czuję, że mógłbym tu coś zrobić. Zrobiłbym tak: zagęszczamy gruz, który i tak jest problemem dla wszystkich, dobrze go wzmacniamy i betonem robimy ogromną białą szczelinę, żeby pozostała wieczną pamiętką tego wydarzenia.”¹³

Koncepcja artysty została podchwycona przez burmistrza Corrao, lecz zanim przystąpiono do jej realizacji, od 1979 do 1984 roku borykano się z wieloma trudnościami, a najpoważniejsze z nich dotyczyły finansowania projektu. Data rozpoczęcia to rok 1984 wg jednych źródeł, według innych to 1985.¹⁴ W 1989 roku prace zostały wstrzymane z powodu braku środków. W 2010 roku zaczęto ponownie intensywnie szukać poparcia dla dokończenia dzieła w zaprojektowanym pierwotnie kształcie. Udało się tego dokonać w stulecie urodzin artysty w 2015 roku.¹⁵ Jednym z zaangażowanych w tę ideę był autor cytowanego już w niniejszym artykule tekstu, Nicolò Stabile, który dorastając w okolicy doświadczył skutków historycznego trzęsienia ziemi. Powrócił w rodzinne strony po latach pracy na rzecz teatru i poświęcił się działalności związanej z utrwalaniem dziedzictwa kulturowego swojego miasta.

Warto w tym miejscu wspomnieć, kim był Alberto Burri i jaka była jego twórczość. Urodził się 12

marca 1915 roku w umbryjskim miasteczku Citta del Castello. Zdobył wykształcenie jako lekarz i wkrótce po otrzymaniu dyplomu miał okazję sprawdzić umiejętności na froncie, wcielony do wojsk piechoty. W walkach w północnej Afryce został wraz z oddziałem wzięty do niewoli. Przetrzymany w Teksasie, zaczął – dziś powiedzielibyśmy, że ‘terapeutycznie’ – zajmować się malarstwem i okazjonalnie rzeźbą.

Po wojnie zamieszkał w Rzymie i postanowił poświęcić się sztuce. Inspirujące były dla niego pobyty we Francji, w Paryżu i w USA.¹⁶

Jako artysta był bardzo nowatorski. Jego prace można określić jako malarstwo materii, informel, bliskie *arte povera*, konceptualne, procesualne, rozszerzające pole działania obrazu. Odkrywcze zaś było sięgnięcie po mało ‘atrakcyjne’ pod względem malarskim materiały, jak jutowe worki, deski, blachy czy plastikowe torby. W serii dzieł stosował nacinanie i nadpalanie powierzchni płótna, co mogło sprawiać wrażenie działań destrukcyjnych.¹⁷ Krytycy często dopatrywali się w formach i stosowanych materiałach dramatyzmu oraz ukrytych sensów i znaczeń, przypisując je traumom wojennym.¹⁸ Artysta odpowiadał, że wybiera do użycia kiepskie materiały, aby udowodnić, że wciąż mogą być użyteczne i że służą jako narzędzie malarskie.¹⁹ Dawał tym odpadom drugie życie i podnosił do wyższej rangi poprzez wykorzystanie w dziełach sztuki. James Johnson Sweeney, autor monografii o malarzu napisał, że „Dzięki Burriemu rozporządzamy nową, wizualną metaforą; to jest poeta, który odświeża nasz sposób widzenia.”²⁰ Najbardziej znane są obrazy Burriego z serii *Sacchi* [Worki], inne to *Catrami* [Smoly], *Muffe* [Formy], *Gobbi* [Garbusy], *Bianchi* [Biali], *Legni* [Drewno], *Ferri* [Żelaza], *Combustioni Plastiche* [Spalanie plastiku], *Cretti* i prace z Cellotexu.

Od 1973 roku artysta pracował nad serią obrazów-reliefów, w których malarstwo spotykało się z rzeźbą, kompozycji nazwanych *Cretti*.²¹ Dążył w nich do powstania siatki splekań na powierzchni obrazu, testując wytrzymałość użytych materiałów, obserwując powstające w wyniku naprężenia materii splekania. Intrygowały go procesy zachodzące





1. *Il Grande Cretto*, Alberto Burri. Widok ogólny.
Źródło: Di Davide Mauro – Opera propria, CC BY-SA 4.0, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=46109607>
2. *Il Grande Cretto*, panorama dzieła Alberta Burriego, Gibellina, zachodnia Sycylia, 1984–2015.
Źródło: Di Boobax – Opera propria, CC BY-SA 3.0, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=27846951>
3. Fragment *Grande Cretto*, Alberto Burri.
Źródło: Di Phyrexian – Opera propria, CC BY-SA 4.0, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=91142169>
4. *Il Grande Cretto*, Alberto Burri. Widok na Dolinę Belice. Źródło: Di Phyrexian – Opera propria, CC BY-SA 4.0
5. *Gwiazda – Brama Belice*, Pietro Consagra, instalacja ze stali, wzniesiona przy drodze do miejscowości Gibellina Nuova, 1981.
Źródło: Di Marcello Di Fiore – Opera propria, CC0,

na powierzchniach dzieł. Seria ta doprowadziła go do powstania największej realizacji przestrzennej – *Grande Cretto* w Gibellinie. *Il Grande Cretto* – wielkie pęknięcie, wielka szczelina. „Przestrzeń rozdarcia,” cytując tytuł wystawy w Zbrojowni.²² Wielka tragedia wywołała rozdarcie, ranę.

Niezwykły monument obejmuje obszar o powierzchni niemal 12 hektarów, tj. około 88 tysięcy m², utrwalając w formie betonowych bloków siatkę dawnych ulic i budynków Gibelliny. Dostojeństwo i monumentalizm cechują to wyjątkowe założenie pomnikowe. Konstrukcja wznosząca się na wysokość 1,60 metra faluje, podążając za naturalnym ukształtowaniem terenu. Utworzone w niej głębokie pęknięcia-szczeliny o szerokości 2-3 metrów umożliwiają poruszanie się wewnątrz struktury *Cretto*, ścieżkami przemierzającymi przez Gibellinian do 1968 roku.²³ Wygląda niczym ogromny całun z białego cementu pokrywający zbocze wzgórza. Zasłonięcie gruzów przez *Grande Cretto* jest niczym gest zamknięcia oczu zmarłemu. Monument jest jak żałobny lament, jak sarkofag, zamykający w tej formie przeszłość. Od *metropolis* do *nekropolis*. *Terra sacra*. Porównań, metaforycznych określeń i symbolicznych skojarzeń pojawia się wiele, gdy patrzymy na gigantycznych rozmiarów kompozycję przestrzenną, przepełnioną poczuciem historii miejsca.

Miejsce tragedii, ale także ślady toczącego się wcześniej życia, zostały oznaczone, utrwalone i ocalone w pamięci. Po katastrofie miejsce zmieniło tożsamość – jego kształt został przeobrażony, podobnie jego charakter. Ujęcie przeszłości w formie dzieła sztuki, niesie nadzieję na nowe życie, które odrodzi się w innym miejscu.

Twórcy projektujący założenia przestrzenne, często we współpracujących zespołach architektoniczno-rzeźbiarskich, rozważają różne aspekty kompozycyjne przyszłego dzieła, by jak najlepiej współgrało ono z otoczeniem. W wypadku *Gran Cretto* lokalizacja była od początku znana i nie podlegała dyskusji, z tego powodu można traktować to dzieło jako swego rodzaju szczególny obiekt *in situ*. Z kolei aspekt formalny tworzenia konstrukcji o ogromnej powierzchni

białego cementu pozwala nam traktować je również w kategorii założenia architektonicznego, zaś użyty do jego zbudowania materiał prowadzić może skojarzenia w kierunku architektury brutalistycznej.

Dzieło Alberta Burriego wywołuje w odbiorcach wiele emocji i porusza w każdym swoim aspekcie. Z racji tego, iż dotyczyło w sensie metaforycznym i dosłownym tragicznej historii związanej z lokalną społecznością, wzbudzało w niej szczególnie silne uczucia. Rozgoryczeni przeciągającą się odbudową, tracili nadzieję na poprawę warunków bytowania. W tej sytuacji wydawanie przez władze pieniędzy na dzieła sztuki postrzegali negatywnie. Wielu z nich odbierało *Cretto* jako akt przemocy. Niektórzy uważali, że projekt dosłownie pogrzebał ich osobistą historię, zakrywając ruiny, zamiast je zachować lub odrestaurować, jak to miało miejsce w innych miastach dotkniętych trzęsieniem ziemi. Negatywny odbiór części lokalnej społeczności był powodem smutku artysty. Tworzył *Grande Cretto* przede wszystkim dla ocalałych z kataklizmu, z intencją ukojenia bólu utraty, ale też zaktywizowania miejscowej społeczności. Rozważano już w początkowej fazie konieczność konserwacji monumentu i w tej roli widział Burri miejscowych.²⁴

Potrzebowali oni jednak czasu, by uporać się z traumą tragedii i oswoić dominujące w rodzimym krajobrazie dzieło. Docenili jego wartość i postanowili walczyć o przywrócenie bryły kompozycji z uszanowaniem projektu twórcy, który nie doczekał końca realizacji (zmarł 13 lutego 1995 roku).

Dokończone po 30 latach dzieło, uzupełnione o fragmenty białego cementu ma teraz dwa jego odcienie. W większej partii *Cretto* biel, przełamana barwami rozmaitych organizmów roślinnych i porostów, jest dzisiaj zasymilowana z naturą. W cementowe formy, wysuszone przez silnie operujące słońce i noszące ślady zawilgoceń, wdarło się biologiczne życie.

Przez lata *Cretto* było przedmiotem wielu kontrowersji i krytyk, a kilka lat temu doczekało się też omówienia i reinterpretacji za pomocą narzędzi psychoanalizy przez wybitnego włoskiego

intelektualistę Massimo Recalcatiego. Dostrzega on, że *Cretto di Gibellina* nie jest wyłącznie poetyckim upamiętnieniem tragedii, twierdzi, iż „ukazuje głęboką wartość towarzyszącą działaniu sztuki jako takiej: śmierć nie jest ostatnim słowem o życiu; forma dzieła ratuje świat przed czystą grozą.”²⁵

Jaką formę powinno mieć dzieło sztuki pomnikowej, by we właściwy sposób upamiętniało tragiczne lub doniosłe wydarzenia? Władysław Hasior sformułował refleksję o pomnikach w sposób bardzo radykalny: „Są miejsca uświęcone krwią jednej, dwu, trzech osób, jednego, dwóch, trzech tysięcy i czterech milionów ofiar. Skala dramatu jaki się stał, jest dla mnie upoważnieniem oczekiwania na nadzwyczajne zjawisko artystyczne, wprost do niej proporcjonalne.”²⁶

Franciszek Duszeńko wypowiada z kolei taką myśl, również kładąc nacisk na znaczenie pamięci zdarzeń, w ujęciu bardzo osobistym: „Byłem więźniem politycznym dwóch hitlerowskich obozów koncentracyjnych w Gross-Rosen i Oranienburgu – i myślę, że to przeżycie dawało mi również pewną relatywność do Treblinki. Pochodzę z Kresów – sporą część mojego miasteczka stanowiła społeczność żydowska – łączyły nas bliskie związki. Wielki dramat Narodu Żydowskiego – przeżyłem bardzo emocjonalnie.”²⁷ Wiele lat później mówił o tym jeszcze w wywiadzie udzielonym Małgorzacie Żerwe: „Treblinka wychodziła z głównego akcentu bryły: rozłupanej, z płaskorzeźbami. Ekspresja zawierała się we wnętrzu tej bryły. Chodziło o to, żeby nie było żadnej wątpliwości, że jest to obóz zagłady Żydów.”²⁸

Potrzebą społeczności, która została dotknięta przez jakieś dramatyczne bądź podniosłe wydarzenie jest zachowanie pamięci o tym fakcie. O ludziach, którzy zginęli. O przedmiotach, wyglądzie miejsc, o życiu, które się w tych miejscach toczyło, o przeszłości. Pamięć o wydarzeniach może przybierać różne formy. W pamięci świadków wydarzenia mogą przebiegać inaczej, mogą być inaczej zapamiętane. Pamięć subiektywna bezpośrednich świadków lub powiązanych z nimi osób, nacechowana jest emocjami. Świadkowie zapamiętują różne szczegóły – odróżnia to ich re-

lacje – bo doświadczają różnych rzeczy. Każdy ma swoją historię. Pamięć zbiorowa jest sumą indywidualnych świadectw. Idealną, stosowną formą, by tę pamięć zachować, utrwalić i przekazać, są dzieła sztuki. Cechuje je pewien stopień ogólności. Nadaje im się funkcję nośnika uniwersalnej prawdy, wspólnej i reprezentatywnej dla społeczności.

Podsumowaniem historii tego miejsca jest informacja o tym, że w roku 2026 Gibellina zostanie ogłoszona włoską Stolicą Sztuki Współczesnej. Jak pisze Giulia Grimaldi: „To okazja, aby pokazać, że to miejsce, często odrzucane jako nieudany eksperyment, wciąż może być laboratorium do ponownego przemyślenia przestrzeni publicznej i tego, jak miasto może iść naprzód po katastrofie. Najwyraźniej nadzieją na nadchodzący rok jest nauczenie się z przeszłości, jak marzyć o przyszłości.”²⁹

Przypisy

- ¹ Petra Noordkamp, reż., *Il Grande Cretto di Gibellina*, trailer, Vimeo.com, dostępny 19 października 2025, <https://vimeo.com/258249804?fl=pl&fe=ti>.
- ² Film o *Grande Cretto* był uzupełnieniem obszernego pokazu prac Alberto Burriego przygotowanego przez Muzeum Guggenheima w Nowym Jorku. Dostępny 18 października 2025, <https://www.guggenheim.org/exhibition/alberto-burri-the-trauma-of-painting>.
- ³ Michele Gandin i Carlo Ventimiglia, *Terremoto in Sicilia* (1968), film dokumentalny, Youtube, dostępny 22 listopada 2025, <https://www.youtube.com/watch?v=BQOIwi-8NW4>.
- ⁴ Adrian Forty, „Happy Ghost of a Possible City: Il Cretto, Gibellina,” *AA Files*, no. 66 (2013): 103, dostępny 22 listopada 2025, <https://discovery.ucl.ac.uk/id/eprint/10193614/1/AA%20Files%2066%20Forty%20Singles.pdf>.
- ⁵ Giulia Grimaldi, „Perché Gibellina, Sicilia, è la Prossima Capitale Italiana dell'Arte Contemporanea,” *Italy Segreta*, dostępny 18 listopada 2025, <https://italysegreta.com/it/perche-gibellina-sicilia-e-la-prossima-capitale-italiana-dellarte-contemporanea/>.
- ⁶ Jarosław Mikolajewski, *Terremoto* (Warszawa: Dowody na Istnienie, 2017), 17-18.
- ⁷ „Belice, 54 Anni dal Sisma che Sconvolse la Vita Nella Valle: Una Ferita Ancora Aperta,” *Il Sicilia* [Redazione], dostępny 21 listopada 2025, <https://ilsicilia.it/belice-54-anni-dal-sisma-che-sconvolse-la-vita-nella-valle-una-ferita-ancora-aperta/>. W artykule redakcja zaznaczyła, że podawana w różnych źródłach liczba ofiar i poszkodowanych często była niezgodna z rzeczywistością.
- ⁸ Elio Sanfilippo, „A 50 Anni dal Terremoto del Belice, Fare Tesoro di Quella Lezione,” *Il Sicilia*, dostępny 21 listopada 2025, <https://ilsicilia.it/a-50-anni-dal-terremoto-del-belice-fare-tesoro-di-quella-lezione/>.
- ⁹ Ibidem.
- ¹⁰ Zob. Nicolò Stabile, „L'Utopia Possibile di Gibellina,” *Myrrha*, dostępny 21 listopada 2025, <https://www.myrrha.it/lutopia-possibile-di-gibellina-di-nicolo-stabile-numero-1/>.
- ¹¹ Fabio De Vecchi, *Gibellina - Un sogno fatto in Sicilia*, Agrigento, 2001, Youtube, dostępny 18 października 2025, <https://www.youtube.com/watch?v=aUWEHtBODgI>.
- ¹² Oficjalna strona domowa Departamentu Turystyki Gibelliny z opisami dzieł znajdujących się w przestrzeni zewnętrznej, dostępny 22 listopada 2025, <https://gibellinaartedavivere.it/punti-di-interesse/opere-darte/>.
- ¹³ Stefano Zorzi, *Parola di Burri* (Torino: Allemandi, 1995), 59. Cyt. za: Stabile, *L'Utopia Possibile di Gibellina*.
- ¹⁴ Zob. Informacja na stronie domowej Fundacji Alberta Burriego z datą 1985, dostępny 18 października 2025, <https://fondazioneburri.org/grandi-opere/grande-cretto-gibellina/>.
- ¹⁵ Ibidem.
- ¹⁶ Caitlin Dover, „Damage, Repair, and Vulnerability: The Story of Alberto Burri,” Guggenheim New York, dostępny 22 listopada 2025, <https://www.guggenheim.org/articles/checklist/damage-repair-and-vulnerability-the-story-of-alberto-burri>.
- ¹⁷ Delphine Bierre, „Informel,” w *Historia Sztuki od Starożytności do Postmodernizmu*, red. Claude Frontisi, tłum. Iwona Badowska, Janina Pałęcka i Barbara Walicka (Warszawa: Świat Książki, 2006), 462-463.
- ¹⁸ Wojciech Włodarczyk, „Pod Znakiem Abstrakcji. Sztuka lat Czterdziestych i Pięćdziesiątych,” w *Sztuka Świata*, t. 10 (Warszawa: Arkady, 1996), 53-54. Autor zauważa różne podejście do przedmiotu u artystów zajmujących się informelem. W przypadku Burriego, tworzącego obrazy z worków jutowych czy nadpalanej plastikowej folii, jest to fascynacja pięknem powierzchni przedmiotu, z pomijaniem jego znaczenia.
- ¹⁹ Alessia Carlino, „Cent'Anni Fa. Alberto Burri,” *Insideart*, dostępny 23 listopada 2025, https://insideart.eu/2015/03/12/centanni-fa-alberto-burri/?gad_source=1&gad_campaignid=21517357110&gbraid=oAAAAADMytJIE3lpriJWRFozD5oTKwmTwH&gclid=EAIaIQobChMI9cvU4d-IkQMVpSCiAxoeTcPEAAYAiAAEgKz9_D_BwE.
- ²⁰ Cytat za: Bożena Kowalska, *Od Impresjonizmu do Konceptualizmu. Odkrycia Sztuki* (Warszawa: Arkady, 1989), 102.
- ²¹ Italo Tomassoni, „Alberto Burri,” w *Lo Spazio dell'Immagine e il Suo Tempo* (Foligno – Milano: Skira, 2009), 145-146. Kat. wyst.
- ²² Tytuł wystawy zorganizowanej przez Akademię Sztuk Pięknych w Gdańsku w Roku Franciszka Duszeński (od 12.09.-19.10.2025, Zbrojownia Sztuki): *Formowanie Pamięci – Przestrzeń Rozdarcia | Franciszek Duszeński Uczennice i Uczniowie*, odnoszący się do symboliki pomnika w Treblince.
- ²³ Gasparo Mannoia, reż., *Il Cretto Di Burri*, Gibellina TP, Youtube, 2016, dostępny 18 października 2025, <https://www.youtube.com/watch?v=a8sirrX3UsE>.
- ²⁴ Giulia Grimaldi, *Perché Gibellina*.
- ²⁵ Massimo Recalcati, *Alberto Burri. Il Grande Cretto di Gibellina* (Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria, 2018), wywiad z autorem książki, dostępny 22 listopada 2025, <https://www.youtube.com/watch?v=1813D4CTUQE>.
- ²⁶ Władysław Hasiór, „O Pomnikach,” w Władysław Hasiór, *Myśli o Sztuce*, oprac. Zdzisława Zegadłówna (Nowy Sącz: Sądecka Oficyna Wydawnicza Wojewódzkiego Ośrodka Kultury, 1986), 52.

²⁷ Z brudnopisu listu prof. Franciszka Duszeński do Ireny Grzesiuk-Olszewskiej zachowanego w dokumentach ze spuścizny po Franciszku Duszeńce, Biblioteka ASP w Gdańsku, w: *Franciszek Duszeński 1925–2008*, red. Robert Kaja, Magdalena Schmidt-Góra i Anna Zelmańska-Lipnicka (Gdańsk: Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku, 2014), 39.

²⁸ Małgorzata Żerwe, *Herbatka u Duszeńków*, audycja dla Radia Gdańsk, 2002, zapis opublikowany, w: *Franciszek Duszeński 1925–2008*, red. Robert Kaja, Magdalena Schmidt-Góra i Anna Zelmańska-Lipnicka (Gdańsk: Akademia Sztuk Pięknych, 2015), 127.

²⁹ Giulia Grimaldi, *Perché Gibellina*.

Bibliografia

„Belice, 54 Anni dal Sisma che Convolve la Vita Nella Valle: Una Ferita Ancora Aperta.” [Redazione]. *Il Sicilia*. Dostępny 21 listopada 2025. <https://ilsicilia.it/belice-54-anni-dal-sisma-che-sconvolve-la-vita-nella-valle-una-ferita-ancora-aperta/>.

Bierre, Delphine. „Informel.” W *Historia Sztuki od Starożytności do Postmodernizmu*, red. Claude Frontisi, tłum. Iwona Badowska, Janina Pałęcka i Barbara Walicka, 462-463. Warszawa: Świat Książki, 2006.

Carlino, Alessia, „Cent'Anni Fa. Alberto Burri.” *Insideart*. Dostępny 23 listopada 2025. https://insideart.eu/2015/03/12/centanni-fa-alberto-burri/?gad_source=1&gad_campaignid=21517357110&gbraid=0AAAAADMy1JlE3lprijWRfD5oTKwmTWH&gclid=EAIaIQobChMI9cvU4d-IkQMVPSCiAxoeTcPEAAAYAAAEgKz9_D_BwE.

De Vecchi, Fabio. *Gibellina - Un Sogno Fatto in Sicilia*. Agrigento, 2001. Youtube. Dostępny 18 października 2025. <https://www.youtube.com/watch?v=aUWEHtBODgI>.

Dover, Caitlin. „Damage, Repair, and Vulnerability: The Story of Alberto Burri.” Guggenheim New York. Dostępny 22 listopada 2025. <https://www.guggenheim.org/articles/checklist/damage-repair-and-vulnerability-the-story-of-alberto-burri>.

Forty, Adrian. „Happy Ghost of a Possible City: Il Cretto, Gibellina.” *AA Files*, no. 66 (2013): 100-107. Dostępny 22 listopada 2025. <https://discovery.ucl.ac.uk/id/eprint/10193614/1/AA%20Files%2066%20Forty%20Singles.pdf>.

Franciszek Duszeński 1925–2008. Red. Robert Kaja, Magdalena Schmidt-Góra i Anna Zelmańska-Lipnicka. Gdańsk: Akademia Sztuk Pięknych, 2014.

Gandin, Michele i Carlo Ventimiglia. *Terremoto in Sicilia* (1968). Youtube. Dostępny 22 listopada 2025. <https://www.youtube.com/watch?v=BQOIwi-8NW4>.

Grimaldi, Giulia. „Perché Gibellina, Sicilia, è la Prossima Capitale Italiana dell'Arte Contemporanea.” *Italy Segreta*. Dostępny 18 października 2025. <https://italysegreta.com/it/perche-gibellina-sicilia-e-la-prossima-capitale-italiana-dellarte-contemporanea/>.

Hasiór, Władysław. *Mysli o Sztuce*. Oprac. Zdzisława Zegadłówna. Nowy Sącz: Sądecka Oficyna Wydawnicza Wojewódzkiego Ośrodka Kultury, 1986.

Kowalska, Bożena. *Od Impresjonizmu do Konceptualizmu. Odkrycia Sztuki*. Warszawa: Arkady, 1989.

Mallé, Luigi. *I Pittori Italiani dell'Associazione Internazionale Arti Plastiche UNESCO*. Torino: Galleria civica d'arte moderna, 1968. Kat. wyst.

Majewski, Piotr. *Malarstwo Materii w Polsce jako Formuła „Nowoczesności”*. Lublin: Wydawnictwo Naukowe KUL, 2006.

Mannoia, Gasparo, reż. *Il Cretto Di Burri*. Gibellina TP. 2016. Youtube. Dostępny 18 października 2025. <https://www.youtube.com/watch?v=a8sirrX3UsE>.

Mikołajewski, Jarosław. *Terremoto*. Warszawa: Dowody na Istnienie, 2017.

Noordkamp, Petra, reż. *Il Grande Cretto di Gibellina*. Trailer. Vimeo.com. Dostępny 19 października 2025. <https://vimeo.com/258249804?fl=pl&fe=ti>.

Recalcati, Massimo. *Alberto Burri. Il Grande Cretto Di Gibellina*. Arezzo: Magonza Editore, 2018.

Stabile, Nicolò. „L'Utopia Possibile di Gibellina.” *Myrrha*. Dostępny 21 listopada 2025. <https://www.myrrha.it/lutopia-possibile-di-gibellina-di-nicolo-stabile-numero-1/>.

Tomassoni, Italo. „Alberto Burri.” W *Lo Spazio dell'Immagine e il Suo Sempo*, 145-146. Foligno – Milano: Skira, 2009. Kat. wyst.

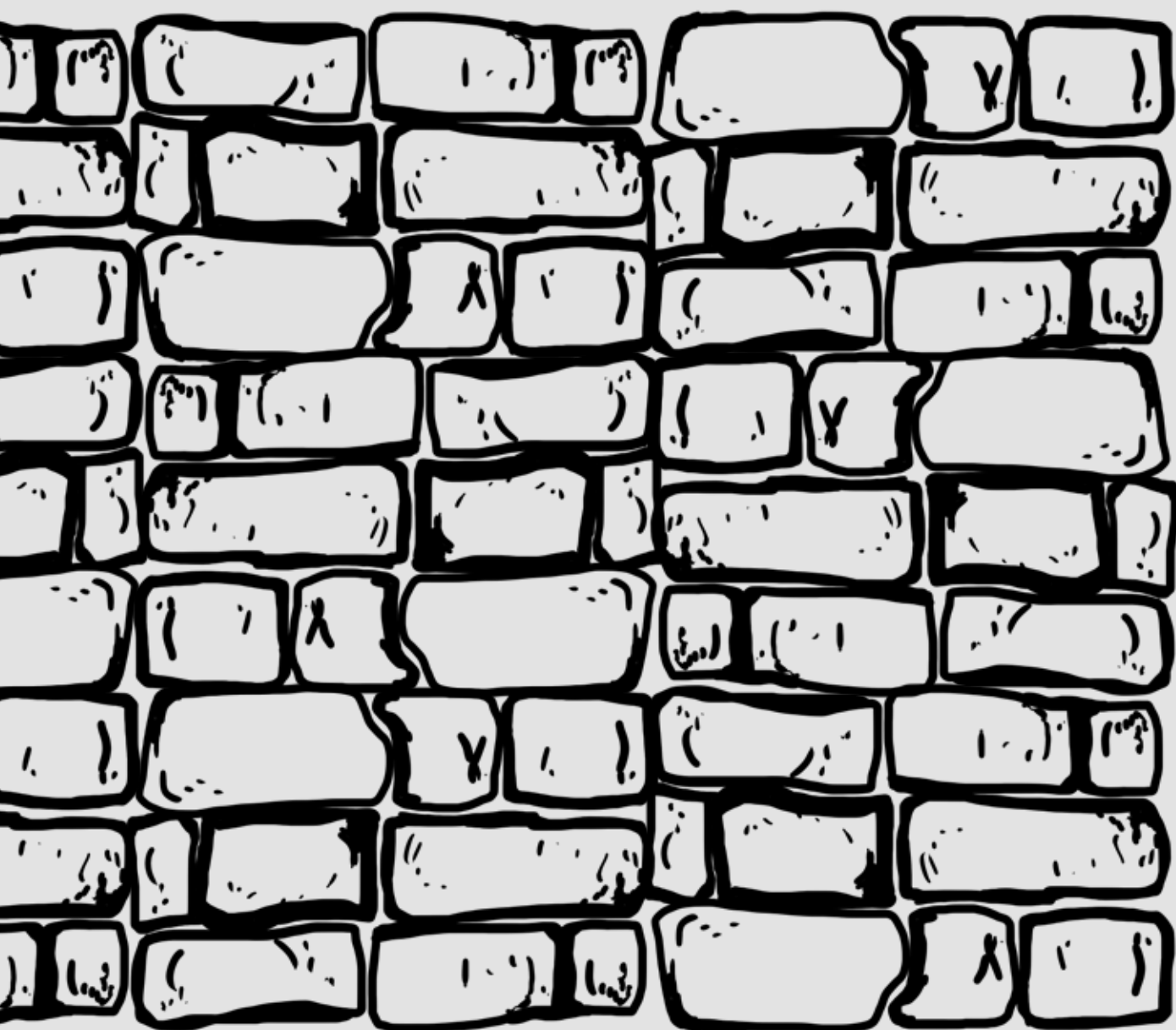
Włodarczyk, Wojciech. „Pod Znakiem Abstrakcji. Sztuka Lat Czerdziestych i Pięćdziesiątych.” W *Sztuka Świata*, t. 10, 21-68. Warszawa: Arkady, 1996.

Zorzi, Stefano. *Parola di Burri*. Torino: Allemandi, 1995.

Strony internetowe

Strona domowa Fundacji Alberta Burriego. Dostępny 18 października 2025. <https://fondazioneburri.org/grandi-opere/grande-cretto-gibellina/>.

Strona domowa Departamentu Turystyki Gibelliny. Dostępny 22 listopada 2025. <https://gibellinaartedavivere.it/punti-di-interesse/opere-darte/>.



Agnieszka REJNIAK-MAJEWSKA

Uniwersytet Łódzki, Instytut Kultury Współczesnej

UPAMIĘTNIE NIE I POSTPAMIĘĆ: WSPÓŁCZESNE DZIAŁANIA ARTYSTYCZNE W PRZESTRZENI WYSTAW HISTORYCZNYCH

Połączenie wystawy historycznej i sztuki współczesnej nie jest skojarzeniem oczywistym. Dokumentalny przekaz historyczny rządzi się innymi prawami niż pokazy artystyczne, te zaś na ogół nie potrzebują dopowiedzenia ani uprawomocnienia w postaci szczegółowego faktograficznego wykładu. Działania artystyczne odnoszące się do pamięci, często ugruntowane w prowadzonych przez samych twórców badaniach, stanowią zwykle autonomiczne prezentacje lub element zbiorowych artystycznych przedsięwzięć.¹ Coraz częściej jednak się zdarza, że kuratorzy, artyści i artystki przekraczają instytucjonalne i dyscyplinarne podziały, działając wspólnie na styku ekspozycji historycznych, podbudowujących je badań i sztuki. W niniejszym tekście chcę przyjrzeć się kilku przykładom takich działań, zastanawiając się nad ich uwarunkowaniami, motywacjami i efektami, oraz nad tym, co wnoszą one do koncepcji muzealnych narracji historycznych. W jaki sposób obecność autorskich, artystycznych interwencji przekształca przestrzeń wystawy i wpływa na sposób jej odbioru? Jak prace artystyczne włączają się w kontekst sąsiadujących z nimi historycznych świadectw, obiektów i dokumentów oraz co do niego dodają?

Punktem odniesienia są dla mnie zrealizowane w ostatnich latach wystawy związane z pamięcią II Wojny Światowej i Zagłady. Wydarzenia, których one dotyczą są na tyle odległe, że wykraczają poza sferę pamięci żywej i bezpośredniej, na tyle jednak utrwalone w materialnym otoczeniu, dotkliwe i społecznie znaczące, że trudno przyjmować wobec nich pozycję chłodnego dystansu. Interesujące mnie wystawy eksponują osobliwe połączenie bliskości i oddalenia – zapośredniczonego dostępu do indywidualnych doświadczeń i losów, o których w sposób jedynie cząstkowy mówią zachowane zapiski, obrazy i ślady. Powiązanie jawnej fragmentaryczności i aktywnej, lecz z konieczności niedoskonałej pracy wyobraźni, sprawia, że adekwatną ramą pojęciową dla wielu z tych realizacji wydaje się kategoria postpamięci. Nawet jeśli samo to pojęcie bywa dyskusyjne,² to otwiera płaszczyznę namysłu nad przyjmowanymi w tych projektach sposobami odnoszenia się do przeszłości – wychodzenia poza język publiczny i oficjalny, szukania jego odwrotnej strony, troski o szczegóły, odsłaniania negatywności bez uwznioślających uogólnień.

Obiektywizm, Realizm i Wystawa jako Metamedium

Choć narratologiczna krytyka spod znaku Haydena White'a starała się przekonać, że historia 'obiektywna' nie istnieje, bowiem każda opowieść o przeszłości jest pewną konstrukcją, ujęciem z pewnej perspektywy, twórcy wystaw historycznych nie zawsze zgadzają się z takim relatywizującym stanowiskiem. Dzieje się tak między innymi ze względu na dokumentalne, rzeczowe tworzywo ekspozycji, którego historyczny charakter zdaje się użyczać szczególnej wiarygodności prezentacji muzealnej. Jest to jednak założenie problematyczne, ponieważ dokumenty nie mówią same przez się, lecz podlegają zmiennym interpretacjom. Ich użycie zarówno przez historyków jak i muzealników zawsze jest też selektywne, a zatem jest aktywnym działaniem sensotwórczym.

Jak zauważa Tomasz Kranz, w kręgach historyków pozostaje w mocy tradycyjnie ustalona definicja wystawy historycznej jako „przedstawienia przeszłości historycznej za pomocą zabytków rzeczowych i innych dokumentów.”³ Sformułowanie to zawiera w sobie jednak niejednoznaczność: czy wstawa ma być „prezentacją przeszłości, czy bardziej jej reprezentacją.”⁴ Innymi słowy, czy przeszłość ma przemawiać wprost przez zgromadzone obiekty, czy dzieje się tak wskutek rekonstrukcyjnych i aranżacyjnych zabiegów, które poszczególnym elementom nadają sens i znaczenie w obrębie przedstawienia? W opinii Kranza we współczesnym muzealnictwie historycznym przeważa ta druga perspektywa, czyli chęć budowania powiązanych wewnętrznie, otwierających nową przestrzeń znaczeniową całości. Zgodnie z tym myśleniem, „nadrzędnym celem wystawy historycznej (...) powinno być wykreowanie syntetycznej opowieści, która ma charakter dokumentalny, a nie iluzoryczny, informuje, a nie komentuje, oddziałuje na zmysły, ale nimi nie manipuluje.”⁵

W ostatnim przytoczonym stwierdzeniu 'dokumentalne' znaczenie przypisywane jest już

całej opowieści, nie jak w cytowanej wcześniej definicji, poszczególnym składnikom ekspozycji. Status ten uzasadniany jest nadrzędnością informacyjnych, poznawczych celów i 'naukowym' podejściem, które wyklucza zbędne fabularyzacje i fikcjonalność, choć dopuszcza angażujące emocjonalnie inscenizacje. W swoim wykładzie o przeszłości w muzeach historycznych Tomasz Kranz zdaje się więc opowiadać za paradygmatem reprezentacji, który w kategoriach White'owskich można by określić jako 'realistyczny' – czyli takim, w którym forma pozostaje (w założeniu neutralnym) nośnikiem treści, całość zaś zachowuje równowagę między faktograficznym konkretem a spajającą i objaśniającą narracją. Nieco paradoksalne jest to, że mimo swojego sceptycyzmu wobec muzeów narracyjnych, które uważa za zbyt teatralne, Kranz za wzorcowy punkt odniesienia uznaje założenia Jeshajahu Weinberga – pierwszego dyrektora US Holocaust Memorial Museum w Waszyngtonie. Jest to paradoksalne dlatego, że właśnie ta ekspozycja, powstała pod opieką Weinberga, była wielokrotnie krytykowana za swój 'symulakryczny' charakter, dyktowany edukacyjnym, wychowawczym celem i preferencją dla sugestywnie odtwarzających przeszłość inscenizacji.⁶ W stworzonej przezeń muzealnej reprezentacji autentyzm i dokumentalna wartość oryginalnych obiektów, fotografii i filmowych materiałów użytych na wystawie, miały przypieczętowywać niekwestionowaną prawdziwość i autorytet prezentowanej narracji.

Przywiązanie do obiektywistycznego, czy też realistycznego modelu reprezentacji, jest zazwyczaj głównym powodem, dla którego w pokazie historycznym nie ma miejsca na artystyczne działania i komentarze. Rozważając tę kwestię, Jeshajahu Weinberg stwierdzał, że włączenie do ekspozycji nowszych prac artystycznych podważałoby jej „autentyczny dokumentalny charakter,”⁷ osłabiałoby jej faktograficzne ugruntowanie w źródłach. Wystawa główna w US Holocaust Memorial Museum konfrontuje widza z „surową prawdą” Zagłady, wobec której wszelkie artystyczne interpretacje mogłyby być, według Weinberga, jedynie niepotrzebnym jej „zmiękczeniem.”⁸ Prze-

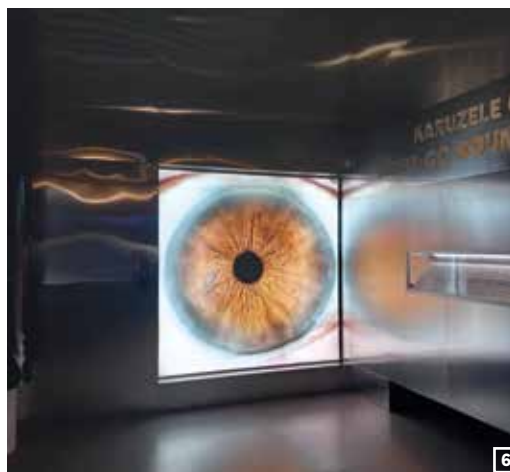
kaz artystyczny – subiektywny i niedookreślony, oraz faktograficzny, autorytatywny przekaz wystawy to według niego dwa nurty, których nie należy ze sobą mieszać. W przestrzeni US Holocaust Memorial Museum znalazły się dzieła współczesnych artystów, do których wróćę w dalszej części artykułu, ale jako element jednoznacznie oddzielony od wystawy głównej.

Jeśli szukać modelu alternatywnego wobec tego reprezentacjonistycznego podejścia na gruncie muzeologii, to częściej znaleźć je można wśród antropologów czy historyków sztuki, bardziej oswojonych z tym, by myśleć o wystawie jako stworzonym tu i teraz, heterogenicznym u swych podstaw przekazie. Semiologiczne i dekonstruktywistyczne wskazanie umowności porządków ekspozycyjnych przyjmowanych w muzeach,⁹ ujawnienie wieloznaczności składających się na kolekcje obiektów, odkrywanie ich własnych, często problematycznych historii, zaowocowało w tych obszarach bardziej wielowymiarowym myśleniem o muzealnym dziedzictwie i zadaniach, jakie mogą pełnić wystawy. W ujęciu Barbary Kirshenblatt-Gimblett, które wywodzi się z obszaru krytycznej muzeologii, wystawa to nie tyle reprezentacja zjawisk i zdarzeń, co przede wszystkim działanie ekspresyjne, autopoietyczne i autorefleksyjne, a więc zwracające uwagę na sam sposób pokazywania i na niejednoznaczność statusu ukazywanych obiektów. Takie podejście nie pozwala redukować znaczenia prezentowanych źródeł i dokumentów do funkcji informacyjnej i „poświadczającej,” ilustracyjnej wobec prezentowanej narracji. W swojej koncepcji „performatywnego muzeum” Kirshenblatt-Gimblett wskazuje, że muzeum powinno wyzbyć się „roszczeń do obiektywnej wiedzy,”¹⁰ tworząc raczej otwartą dla publiczności przestrzeń dyskusji na temat historii i dziedzictwa. Nie oznacza to rzecz jasna ignorancji wobec naukowej wiedzy, ale rezygnację z jednolitej, autorytatywnej wizji przeszłości; uznanie, że muzeum samo stanowi „historyczny artefakt” – konstrukt, który powinien ujawniać swoją ukształtowaną w danym momencie i zawsze niegotową strukturę.¹¹

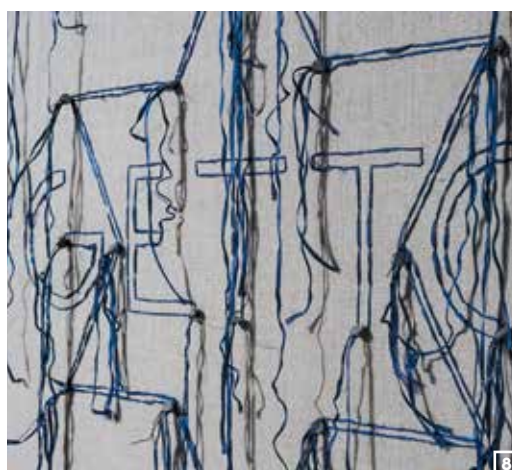
W przełożeniu na muzealną praktykę deklaracje te niekoniecznie okazują się łatwe do spełnienia: w przypadku wielkiej instytucji muzealnej trudno mówić o wycofaniu się z roli autorytetu i nienarzucaniu określonej wizji prezentowanych zagadnień. Podobnie jak w Waszyngtonie, wystawa główna w Muzeum Historii Żydów Polskich Polin, stworzona pod kierownictwem Kirshenblatt-Gimblett, jest wystawą narracyjną i immersyjną, uruchamianą dzięki aktywnemu zaangażowaniu widza w rozwijającą się przestrzenną opowieść, podporządkowującą w znacznej mierze poszczególne dokumenty, obiekty i teksty obrazowanym historiom. Tym co ją w pewnym stopniu wyróżnia, jest mniej linearna narracja,¹² inny stosunek do detalu i chęć zatrzymania uwagi odbiorcy na wyodrębniających się z głównej narracji szczegółach. Przystaje to do postulatu Kirshenblatt-Gimblett, by przestrzeń muzealna nie była jedynie wysycona informacyjnie, ale by sprzyjała samodzielnemu budowaniu powiązań między informacjami i pozwalała zanurzyć się w nieśpiesznej lekturze. Jej zadaniem przestrzeń wystawiennicza nie tylko powinna być uwolniona od wymogu przedstawieniowej transparentności, ale także dzięki wielowymiarowemu zaangażowaniu odbiorcy i atmosferze skupienia stwarzać inne doświadczenie czasu.¹³

Być może lepiej niż wystawa główna założenia te mogą spełniać wystawy czasowe, pozwalające na pogłębione ujęcie danego tematu, nie zobligowane potrzebą syntetycznego i normatywnego przedstawienia skomplikowanej historii. W ramach wystaw czasowych Muzeum Polin, jedno z pierwszych w Polsce, zaczęło uwzględniać prace współczesnych artystów jako rodzaj *pendant* lub komentarza do historycznych i kulturowych zagadnień poruszanych na ekspozycji głównej. Celem tych zabiegów była (i jest) przede wszystkim chęć poszerzenia podejmowanej tematyki, wyjścia poza historyczny dyskurs dokumentalno-archiwizujący i otwarcia innych dróg dostępu do poruszanych tematów.¹⁴

Włączenie obiektów artystycznych w dramaturgię wystawy nie oznacza zatarcia granic oddzielających je od świadectw dokumentalnych.



1. Richard Serra, *Gravity*, 1991, US Holocaust Memorial Museum w Waszyngtonie
2. Via Lewandowski, *The Gallery of the Missing. The Order of Disappearing*, 2001, Muzeum Żydowskie w Berlinie, fot. T. Załuski
3. Widok ekspozycji *Iluzje Wszechwładzy. Architektura i Codzienność pod Okupacją Niemiecką*, kuratorka Aleksandra Paradowska, Centrum Kultury Zamek w Poznaniu, 2024/25, fot. M. Kaczyński
4. Iza Tarasewicz, *Żółty Węgiel* – instalacja towarzysząca wystawie *Iluzje Wszechwładzy*, Centrum Kultury Zamek w Poznaniu, 2024/25, fot. M. Kaczyński
5. Iza Tarasewicz, *Żółty Węgiel* – instalacja towarzysząca wystawie *Iluzje Wszechwładzy*, Centrum Kultury Zamek w Poznaniu, 2024/25, fot. A. Rejniak-Majewska
6. Joanna Rajkowska, *Żyjemy Dniem, Godziną, Minutą*, instalacja na wystawie *Wokół nas Morze Ognia. Losy Żydowskich Cywilów Podczas Powstania w Getcie Warszawskim*, kuratorki: Barbara Engelking, Zuzanna Schnepf-Kończak, Muzeum Historii Żydów Polskich Polin, 2024, fot. A. Rejniak-Majewska



7. Paweł Żukowski, *Bez Tytułu*, instalacja towarzysząca wystawie *System Mody. Ubrania w Strategiach Przemocy i Taktikach Przetrwania w Getcie Łódzkim*, kuratorzy: Paweł Michna, Karolina Sulej, Centralne Muzeum Włókiennictwa w Łodzi, 2025, fot. HaWa
8. Paweł Żukowski, *Bez Tytułu*, instalacja wykonana z barwnej lasy pochodzącej z Litzmannstadt, towarzysząca wystawie *System Mody*, CMWŁ, 2025, fot. HaWa
9. Paulina Buźniak, *Mam Chusteczkę Haftowaną*, instalacja towarzysząca wystawie *System Mody*, CMWŁ, 2025, fot. HaWa
10. Witek Orski, *Statt Arbeit*, instalacja towarzysząca wystawie *System Mody*. Po prawej stronie fotografie Waltera Genewaina z getta łódzkiego, CMWŁ, 2025, fot. HaWa
11. Agnieszka Wach, Błażej Worsztynowicz, *Obieg Zamknięty*, cykl prac towarzyszący wystawie *System Mody*, CMWŁ, 2025, fot. A. Rejniak-Majewska
12. Zuzanna Hertzberg, *Mir Zajnen Do! [Jesteśmy Tu!]*, instalacja: chorągwie z jedwabnego welwetu, szarej szmaty, aplikacje, kolaż, drewniane drzewce procesyjne z okuciami i głowicami w kształcie gwiazdy Dawida. Widok z wystawy *System Mody*, CMWŁ, 2025, fot. HaWa

„Scenograficzny” czy „teatralny” charakter ekspozycji w takim ujęciu, jakie proponuje Kirshenblatt-Gimblett¹⁵ nie oznacza bowiem inscenizacji o znaczeniu przedstawieniowym. Nie chodzi o odtwarzanie scenerii minionych zdarzeń, lecz co najwyżej pewną reżyserię emocji, ukierunkowującą sposób odbioru treści, grupowania ich w przestrzeni i budowania między nimi powiązań. Sposób aranżacji nie narzuca jednoznacznej interpretacji, a jedynie ukierunkowuje uwagę, pomagając odbiorcy poruszać się pomiędzy różnymi elementami. Jako ‘esej przestrzenny’ ekspozycja może zachować spójność mimo heterogeniczności, bez potrzeby scalania jej elementów. Jak to trafnie ujął Stach Szablowski, wystawa „ma potencjał do bycia metamedium, które potrafi wchłoniąć wszystkie inne: może zmieścić w sobie film, performatywny gest, tekst, może być dyskursem, spektaklem, archiwum – i to jednocześnie, symultanicznie.”¹⁶

Architektoniczne Suplementy:

Dzieła Site-specific i Przestrzenie

Liminalne

W tradycyjnym myśleniu o porządku wystawy historycznej dzieła współczesne mogą stanowić przede wszystkim znak-symbol wpisany w jego publiczną przestrzeń. Taką rolę dla prac współczesnych twórców przewidywała koncepcja Weinberga – w US Holocaust Memorial Museum miały one stać się dopełnieniem nowopowstałej architektury. Realizacje Richarda Serry (*Gravity*, 1991), Ellswortha Kelly (*Memorial*, 1993), Sola LeWitta (*Consequence*, 1993) i Joela Shapiro (*Loss and Regeneration*, 1993) zostały zaprojektowane specjalnie do gmachu muzeum, lecz celowo ułożone tak, by tworzyły dystans od narracyjnej wystawy, poprzez ułożenie w jej częściach pełniących funkcje komunikacyjne. Jako dodatkowa artykulacja przestrzeni, minimalistyczne prace podkreślają wyjątkowość miejsca – nie tyle przez dramatyzm formy, co raczej przez swoje milcze-

nie i skalę. Jak stwierdzał Weinberg, miały one stać się „integralną częścią otoczenia, określającą jego atmosferę.”¹⁷ *Gravity* Serry, umieszczone na szlaku komunikacyjnym prowadzącym do Hali Świadcstwa, tworzy przestrzenną barierę, po części korespondującą z surową architekturą miejsca, ale zarazem przeciwstawiającą się jej i wprowadzającą odczuwalny dysonans. Biegnąca ukośnie granitowa płyta sugeruje dodatkowe znaczenia na poziomie fizycznych, kinestetycznych odczuć: braku stabilności, granicy, ciężaru, zarazem jednak nie narzuca odbiorcy jednoznacznego sensu. Podobnie pracę ścienną Sola LeWitta można odczytywać jako sygnał pustki – obrazów pustych pól pozostałych po miejscach gett, choć wydaje się, że jakiegokolwiek tego typu ujednoznacznienie byłoby w tym przypadku nadinterpretacją i nadużyciem. Celowo wybrano prace artystów abstrakcyjnych, by nie dodawać warstwy narracyjnej, która konkurowałaby z wystawą stałą, lecz by stworzyć oddzielone od niej miejsca „odpoczynku i zadumy.”¹⁸ Choć zamieszczone w książce Weinberga komentarze do tej części ekspozycji zmierzają do nieco ryzykownego utożsamienia sztuki z funkcją ukojenia i estetycznego oczyszczenia,¹⁹ minimalistyczna prostota tych obiektów nie tyle dystansuje się wobec przekazywanych w muzeum treści, co w swojej wymowie jest adekwatna do roli upamiętniającej, jaką pełni muzeum-pomnik.

Również upamiętniającą rolę, choć w oparciu o inne, bardziej dramatyczne środki, pełni instalacja Menashe Kadishmana *Shalekhet* (1997-2001) w Muzeum Żydowskim w Berlinie, która została udostępniona publiczności wraz z budynkiem Libeskinda zanim jeszcze w muzeum powstała wystawa stała. Dzieło Kadishmana, należące do jednej z trzech osi ekspozycji: Osi Holocaustu, włączone jest w ekspresyjną, rzeźbiarską strukturę architektoniczną gmachu i podobnie jak przestrzenie architektoniczne tego muzeum generują symboliczne znaczenia poprzez bezpośrednie, somatyczne ich doświadczenie, tak dzieło to ogranicza się do roli wymownego, przejmującego obrazu, ale zarazem zakłada fizyczną bliskość i doświadczenie ‘przejścia.’

Wspomniane przykłady wiążą się z nowymi i monumentalnymi muzeami o funkcji nie tylko historycznej, ale przede wszystkim upamiętniającej. W przypadku Muzeum Żydowskiego w Berlinie zacierą się jednak częściowo granica między ekspozycją a architekturą. Widać to jeszcze bardziej w przypadku stworzonej dla tego muzeum pracy Vii Lewandowsky'ego *The Order of Disappearing* (2001). Instalacja ta stanowi część Osi Ciągłości, czyli szlaku ekspozycyjnego poświęconego żydowskiej kulturze i tradycji. Swoimi formami nawiązuje do surowych powierzchni i ukośnych cięć cechujących budynek Libeskinda; sprawia więc wrażenie abstrakcyjnej rzeźby wpisanej w architekturę. Stając jednak przy jednej z trzech czarnych, ostrokatnych brył składających się na tę instalację, założywszy słuchawki widz wysłuchać może informacji o szeregu cennych obiektów: dawnych zabytkach, dziełach sztuki nowoczesnej i wydawnictwach należących do zniszczonego dziedzictwa niemieckich Żydów. Instalacja ta wpisuje się w estetykę pustki, charakterystyczną dla całego Muzeum, i przenosi jej działanie na bardziej konkretny poziom. Ważny jest nie tyle obiekt dany do oglądania, ale uświadomienie sobie światów, które są niedostępne. Refleksyjne, szklane powierzchnie instalacji odbijają wszystko wokół, tworząc swoisty wirtualny labirynt. Czarne bryły mają wymiary i kubaturę typowych ekspozycyjnych gablot, ale nie dają satysfakcji oglądania muzealnych relikwów i skarbów; musimy je sobie wraz z ich faktycznym nieistnieniem wyobrazić.

Innym, bardziej wernakularnym przykładem oznaczania przestrzeni „pogranicznej,” jest praca izraelskiego artysty Nir Alona, *The Glory and Misery of Our Existence* (2020) w Muzeum Żydowskim we Frankfurcie. Ukazuje się ona zwiedzającą w bocznym westybulu Pałacu Rothschildów, w miejscu ustronnym, poza głównym ciągiem sal wystawowych. Ekspresyjne i dynamiczne spiętrzenie starych mebli: komód, stołów, krzeseł i świetlówek, stanowi zaskakujący akcent wyłaniający się na końcu jasnego korytarza, po minięciu neorenesansowej klatki schodowej. Na swój sposób abstrakcyjna i surrealna, konstruk-

cja ta może przywołać na myśl motyw wygnania, rzeczy porzuconych i trudów migracji – doświadczenia będącego udziałem wielu osób, o których opowiada wystawa, poświęcona losom frankfurckich Żydów. Powstała jako realizacja site-specific i będąca częścią wystawy stałej, instalacja Nir Alona tworzy swoisty komentarz, na poziomie meta-narracyjnym w stosunku do opowiadanej historii. Nieco oddalona od głównej ekspozycji, jakby zagubiona w przestrzeni, stanowi swoisty parergon wystawy. Swoim chaotycznym wyglądem kwestionuje ponadto ułożony porządek eksponatów, prezentowanych w przyległych salach – jak gdyby przypominając o nieoczywistości faktu, że zgromadzone rzeczy, składające się na muzealną narrację i skutecznie „zmuzeifikowane,” mają w niej swoje bezpieczne miejsca i stabilne znaczenia.

O ostatnich przywołanych tu pracach można powiedzieć, że sytuują się one na poziomie -meta, 'poniżej' i 'pomiędzy' standardowymi składnikami sytuacji muzealnej, do jakich należy budynek muzeum jako pomieszczenie (architektoniczny 'pojemnik') i wystawa jako uporządkowany zbiór przedmiotów. Kwestionują one ustalone porządki, ale też komentują je i dopowiadają, stając się integralną częścią doświadczenia miejsca.

Biorąc pod uwagę suplementarny i pograniczny status przywołanych tu prac, można stwierdzić, że podobny status cechuje w pewnym sensie także dzieła współczesne włączane do historycznych ekspozycji, nie tylko te usytuowane na ich marginesie. Z oczywistych względów realizacje te mają do odegrania inną rolę niż obiekty będące artystycznym świadectwem epoki, tradycyjnie stanowiące materiał wystaw historycznych.²⁰ Wspomniana pograniczność nie musi jednak oznaczać marginalności w sensie przestrzennym ani treściowym. Prezentowane w dalszej części artykułu przykłady zmierzają do pokazania różnych sposobów włączania współczesnych realizacji do przestrzeni wystaw czasowych. Realizacje te rozszerzają ich znaczenia, ale też można je uznać za odpowiedź na konkretne wystawiennicze wyzwania, które skrótowo sygnalizuję w kolejnych tytułach.

Miejsce. Żółty Węgiel

Instalacja Izy Tarasewicz, towarzysząca wystawie zatytułowanej *Iluzje Wszechwładzy. Architektura i Codziennosc pod Okupacja Niemiecka* (18 października 2024-09 lutego 2025), zajmowała największe z przekształconych w czasie okupacji wnętrz Zamku Cesarskiego w Poznaniu – Salę Kominkową, którą gauleiter Arthur Greiser przygotował jako gabinet dla Hitlera. Choć Hitler ostatecznie nigdy się tu nie pojawił, nazistowska przeszłość Zamku jest częścią mrocznej mitologii tego miejsca, a materialne świadectwo architektury – przypomnieniem totalitarnej przeszłości, której ślady nadal tkwią w rodzinnej pamięci wielu poznaniaków. Wystawa historyczna, stworzona przez Aleksandrę Paradowską, obrazowała plany administracyjne, urbanistyczne i architektoniczne, poprzez które Kraj Warty miał zostać przekształcony w krainę wzorcową w ramach rozszerzonej Rzeszy. Zgromadzone obiekty materialne, od mebli tworzących wystrój nazistowskich urzędów poczynając po codzienne akcesoria domowe, dokumenty wizualne, projekty i architektoniczne makiety, obrazowały nie tylko wizję systemowych zmian, jakie nastąpić miały w krajobrazie wsi i miast, ale też współtworzący tę wizję system represji względem polskiej i żydowskiej ludności. Podobnie jak praca Izy Tarasewicz, tak i sama wystawa miała charakter działania site-specific, ponieważ zajmowała szereg sal zachowujących wystrój z czasów nazistowskich. Wystawa nadpisywała i naświetlała kontekst historyczny, którego stanowią pozostałość.

O ile kuratorka przez poszerzenie historycznego kontekstu wydobyla ponurą rzeczywistość, stanowiącą ekonomiczny i polityczny fundament takich realizacji jak wnętrza zachodniego skrzydła Zamku, to zaproszona przez nią artystka przekształciła Salę Kominkową fizycznie, wizualnie i symbolicznie, naznaczając to puste i chłodne wnętrze materią o sugestywnym, bezpośrednim oddziaływaniu. Na połaciach marmurowej posadzki rozciągnięte zostały horyzontalnie dwie tony żółtej gliniastej masy, miejscami ufor-

mowanej w kształty cegieł, miejscami rozbitej i rozlanej. Jak komentowała kuratorka: „wnętrze zostało w trakcie wystawy opanowane przez artystkę i straciło swój monumentalizm, klarowne podziały i klarowny porządek.”²¹ Zastygła żółta masa sprawiała wrażenia porzuconego, bezformennego placu budowy lub pozostawionej po bitwie ruiny. Obie możliwości interpretacyjne przystawały do tematyki wystawy, pokazującej zarówno celową destrukcję polskiego dziedzictwa, jak i plany niemieckiej przebudowy. Istotniejsze jednak wydaje się powstające w kontakcie z samą wyeksponowaną materią nieprzyjemne uczucie – wrażenie czegoś enigmatycznego, ekspansywnego i toksycznego. Tytuł *Żółty Węgiel* to nawiązanie do opowiadania Zygmunta Krzyżanowskiego z 1939 – literackiej fantazji na temat alternatywnego surowca energetycznego wytwarzanego z ludzkiej frustracji i złości. O ile wedle opowieści Krzyżanowskiego, prezentowanej w przedśionku sali, ów surowiec pozyskiwany miał być przemysłowo za pomocą celowo stosowanych metod, o tyle w instalacji może on być metaforą skalkulowanego wyzysku i przemocy. Materię „żółtego węgla” można jednak rozumieć szerzej – jako intuicyjne odniesienie do społecznych traum, niszczących konfliktów i wojen. Instalacja Tarasewicz zajmowała osobne wnętrze i mogła być odbierana jako praca samodzielna. Pełniejszego znaczenia nabierała jednak w powiązaniu z narracją wystawy. Tworzyła w niej swoistą symboliczną codź, ponieważ jednym z otwierających wystawę elementów była kompozycja ruin, złożona z cegieł pochodzących ze zburzonej synagogi w Rawiczu. Razem tworzyły one wizualną i symboliczną kłamrę ekspozycji. Cały projekt był zaś kolejnym, po takich zrealizowanych w poznańskim Zamku wystawach jak *Stan Wewnętrzny* (2006) i *Oko Pamięci* (2014), przedsięwzięciem mierzącym się z totalitarną przeszłością miejsca – tym razem jednak będącym informatywną, opracowaną naukowo wystawą historyczną.

Brak. Żyjemy Dniem, Godziną, Minutą

Wystawa poznańska operowała bogatym materiałem rzeczowym, na który składały się obiekty artystyczne, przedmioty codziennego użytku, plany, fotografie, filmy, publikacje, oryginalne obwieszczenia i druki. Nie zawsze jednak w odniesieniu do określonego kontekstu historycznego dostępny jest tak bogaty wizualny materiał. W przypadku historii powstania w getcie warszawskim i losów uczestniczącej w nim ludności cywilnej źródła ograniczają się przede wszystkim do ustnych relacji i tekstów. Poświęcona temu tematowi wystawa *Wokół Nas Morze Ognia* w Muzeum Polin (18 kwietnia 2023–8 stycznia 2024) z konieczności skupiać się musiała na słownych relacjach świadków, skromnych archeologicznych znaleziskach z terenu getta oraz nielicznych fotografiach, nie będących dokumentacją propagandową wykonaną przez Niemców. Zdjęcia z reportu Jürgena Stroopa celowo pominięto, nie dlatego, że jest to materiał znany, ale ze względu na to, że reprezentuje on perspektywę oprawców. Ekspozycja natomiast stawiała sobie za cel pokazanie perspektywy z wewnątrz – na ile to w ogóle jest możliwe.

Narracja wystawy osnuta została na pierwszoosobowych relacjach świadków, wyeksponowanych w mrocznej scenografii częściowo nawiązującej kształtem do systemu podziemnych piwnic. Wizualne ubóstwo – niewielka ilość ukazanych przedmiotów i obrazów – wzmacniało poczucie napięcia i przejmującej grozy. Rolę pierwszoplanową odgrywały słowa – fragmenty pamiętników cywilów powstałych w trakcie lub już po upadku powstania. Zapiski te informowały zarówno o warunkach ukrywania się w bunkrach – o sposobie konstrukcji kryjówek, panującej w nich ciasnocie, braku powietrza, gorącu i żarze rozgrzanych ścian płonących kamienic, jak i docierających z zewnątrz dźwiękach wystrzałów. Mówiły również o psychicznym stanie i uczuciach autorów tych świadectw. Łącząc te jednostkowe głosy w większą konstelację, kuratorki wystawy – Barbara Engelking i Zuzanna Schnepf-Kołacz oraz autorki scenografii – Małgorzata Szczęśniak i Saskia

Hellmann, stworzyły przestrzeń konkretyzującą kolektywne doświadczenie i pozwalającą odbiorcom wyobrażeniowo zbliżyć się do subiektywnych przeżyć świadków i ofiar. Emocjonalne oddziaływanie użytych cytatów ulegało dodatkowemu spotęgowaniu w sytuacji, gdy odbiorca zwiedzał wystawę z audioprzewodnikiem, słuchając ścieżki muzycznej stworzonej przez Pawła Mykietina. Skupione na osobistych doznaniach pamiętniki działały szczególną siłą sugestywną, co potwierdza fakt, że pamięć zmysłowa i oparta na niej poetyka („mówienie z wewnątrz pewnej pamięci lub doświadczenia,” zamiast relacji o nim) jest transaktywna – ewokuje w widzu podobny afekt, inaczej niż przekaz o charakterze referencyjnym.²²

Wystawę *Wokół Nas Morze Ognia* można określić jako immersyjną, jednak warunkiem pocucia ‘zanurzenia’ było przede wszystkim wyobrażeniowe i afektywne zaangażowanie odbiorcy w odczytywanie kolejnych relacji. Przestrzeń ekspozycji nie imitowała bowiem konkretnych scenerii, a jedynie sugerowała ich atmosferę, prezentując jasno oddzielone od siebie słowne i wizualne świadectwa. Do tych ostatnich należał między innymi fotograficzny zapis z powstania w getcie wykonany z ukrycia przez polskiego strażaka, Zbigniewa Leszka Grzywaczewskiego – pokazany w całości, także w postaci niedawno odnalezionej kliszy. Równie istotne jak słowa świadków byłby bowiem dla autorek wystawy nieliczne zachowane materialne świadectwa – z pietyzmem ukazane na ekspozycji. Wystawa eksponowała zatem sam akt tworzenia świadectw, jak też ich zawartość, potęgując w ten sposób swój ‘potencjał doświadczeniowy,’ rozumiany jako możliwość zbliżenia się do sytuacji przeżywanych przez faktycznych uczestników zdarzeń – umysłowego i empatycznego ich odtworzenia.²³ Jak stwierdza Stephan Jaeger, ekspozycje historyczne mają tym większy potencjał doświadczeniowy „w im mniejszym stopniu sugeruje się widzowi określony ideologiczny czy etyczny przekaz, a wykorzystuje się śladów, napięć i otwartych konstelacji,”²⁴ pozostawionych widzom do swobodnego odczytania.

W surowej, ciemnej przestrzeni jednym z uderzających na samym początku elementów, widocznych z pierwszej sali, był powiększony do ogromnych rozmiarów (200x201 cm) obraz tęczówki oka. Wyświetlany w lightboxie, obraz ten oświetlał ciemne wnętrze emanując łagodnym, miękkim blaskiem i przyciągał organicznością enigmatycznej struktury wizualnej. Nie dominował przestrzeni, ale poniekąd kształtował miejsce – działając poniekąd jak ujęcie ustanawiające w filmie, budujące pierwsze skojarzenia i określające sposób dostępu do świata przedstawionego. Obraz ten stanowił stworzoną specjalnie na potrzeby wystawy pracę Joanny Rajkowskiej, zaproszonej do udziału w jej przygotowaniu. Tytuł pracy zaczerpnięty został ze słów jednego ze świadków: *Żyjemy Dniem, Godziną, Minutą*. Przygotowując swoją pracę artystka wiedziała jakie źródła wykorzystane zostaną w tej części ekspozycji. Motyw oka-spojrzenia wiązał się z tematem dwóch perspektyw po dwóch stronach muru – spojrzeń na getto z zewnątrz, ze strony aryjskiej, i perspektywy uwięzionych w getcie, myślących o przestrzeni poza nim. Mógł się jednak także odnosić do naszego spojrzenia tu i teraz, podkreślając relacyjny wymiar naszej obecności na wystawie. Wyabstrahowany obraz oka skojarzyć można było również z sąsiednim opisem z wspomnień Szymona Gliksmana: „nocą płonące getto, jak wielkie przekrwione oko, spogląda na stolicę i daremnie czeka na ratunek,” bądź dostrzec w nim wizualny rym z obrazem słynnej karuzeli na Placu Krasińskich, widocznej na dokumentalnej fotografii. Dzieło Rajkowskiej pozostawało wieloznaczne: mogło się jawić jako quasi-boska instancja wszechwidzącego spojrzenia, lub jako znak fizycznej, cielesnej obecności i wrażliwości, łączącej nas z innymi, niejako ponad czasem i miejscem (ten wymiar akcentowała w swoim komentarzu artystka²⁵). Sportretowane przez Rajkowską w 160-krotnym powiększeniu oko z bliska niemalże traci przedmiotową referencję, sprawia wrażenie materii organicznej: mchu, poszycia, czegoś ciepłego i żywego. Materia tęczówki wydaje się miękka, rzeźbiarska i namacalna. W pustej i mrocznej przestrzeni, obraz

ten był jednym z niewielu elementów wnoszących pierwiastek ciepła i naturalności. Przez to też ustanawiał pomost łączący pokazywane świadectwa z widzem i działał jak fokalizator – sugestia punktu, z którego widziany jest świat przedstawiony.²⁶ Ta jego rola stawiała się jeszcze bardziej znacząca, jeśli wziąć pod uwagę (a dociekliwy widz mógł tę informację znaleźć na wystawie), że oko, które na nas patrzy w tym obrazie, to oko Krystyny Budnickiej będącej świadkiem powstania w getcie, ostatnim jeszcze żyjącym. Umieszczony w widocznym, wyeksponowanym miejscu, stworzony przez Rajkowską obraz działał na poziomie przednarracyjnym, promieniując na resztę wystawy.

Niestosowność. System Mody

Przy tworzeniu wystawy *Wokół Nas Morze Ognia* trudność wiązała się z ubóstwem możliwych do pokazania wizualnych świadectw – praca Joanny Rajkowskiej swoją wyrazistą obecnością w pewnym sensie ten brak wypełniała. W przypadku wystawy poświęconej gettu łódzkiemu: *System Mody. Ubrania w Strategiach Przemocy i Taktykach Przetrwania w Getcie Łódzkim* (Centralne Muzeum Włókiennictwa, 3 kwietnia 2025–1 lutego 2026), kuratorzy mieli do dyspozycji bogaty materiał źródłowy, który jednak postanowili sprofilować w nowy, nie rozwijany dotąd sposób, skupiając się na produkcji tekstylnej łódzkiego getta i odkrywając tym samym szczegóły kryjące się za znanym hasłem Chaima Rumkowskiego: „Jedyną naszą drogą jest paca.”

O ile zachowane wytwory tekstylne z getta są bardzo nieliczne, niewystarczające jako materiał wystawy, to istnieje bogata, oficjalna wizualna reprezentacja getta, tworzona przez cały okres jego istnienia w ramach zleceń żydowskiej administracji. Publicznie znana była ona dotąd w niewielkim zakresie, natomiast badania Pawła Michny, prowadzone przezeń systematycznie od kilku lat, pozwoliły rozpoznać jej zawartość i specyfikę. Kuratorzy wystawy – Paweł Michna i Karolina Sulej, postanowili wykorzystać ten materiał:

plakaty, katalogi produktów, ilustrowane albumy poszczególnych warsztatów oraz dokumentację organizowanych w getcie wystaw mody, tworzące pozytywny, propagandowy obraz łódzkiego getta jako nowoczesnego ośrodka produkcji, oferującego wysokiej jakości, eleganckie towary. Fakt, że źródła te rzadko były kiedykolwiek po wojnie pokazywane i reprodukowane w historycznych opracowaniach, wynika z dwuznaczności ich statusu jako części aparatu władzy, a także z niezgodności z przyjętymi sposobami mówienia o Zagładzie, skupionymi na martyrologii i cierpieniu.²⁷ Tworzone w getcie nowoczesne plakaty i albumy chwalcące nowoczesny system organizacji pracy w swojej formie nie przystawały do „decorum Holocaustu,” choć w istocie mówiły o systemie wyzysku – pracy niewolniczej i o materialnych łupach, jakimi były przetwarzane i wysyłane z powrotem na niemiecki rynek dobra, należące uprzednio do ludności żydowskiej.

Użycie na wystawie powiększonych kadrów z serii barwnych zdjęć getta łódzkiego – warsztatów produkcyjnych i wystaw – pozostawionych w przez Waltera Genewaina, pokazywało ciągłość między ‘kolorowym’ obrazem getta, jaki starał się tworzyć jego żydowski zarząd, a oczekiwaniami i aspiracjami nazistowskich władz. Jednocześnie oficjalny dyskurs sam potwierdzał, że produkcja odzieży i materiałów opiera się na wykorzystaniu resztek, wytwarzaniu ‘luksusu’ z odpadów. Optymistyczne, produktywistyczne hasła tworzyły jaskrawy kontrast w zestawieniu z obecnymi na wystawie świadectwami panującej w „otoczonym drutem mieście” nędzy, fatalnych warunków sanitarnych i głodu. Eksponując oficjalny propagandowy dyskurs getta autorzy wystawy nie tyle kwestionowali jego fałszywość, co poprzez kontrapunktowe zestawienia – z relacjami ocalałych, wyimkami z pamiętników, a także komentującymi pracami stworzonymi przez kilkoro zaproszonych artystów, stawiali pytania o system organizacji getta i powody tworzenia jego ‘optymistycznego’ wizerunku.

Obecne na wystawie artystyczne komentarze, w większości powstałe specjalnie na użytek tej

ekspozycji, pomagały mentalnie uporać się z dziwnością i dysonansowym charakterem oficjalnych dokumentów – połączyć dwie strony rzeczywistości getta: jego fasadę i traumatyczną realność. Wydobywały i problematyzowały zawartość konkretnych obrazów i znaków, a także odnosiły je do współczesnych nam realiów przemysłu mody. Przepracowywały w ten sposób pozostawione świadectwa, ułatwiając nawigowanie między częściami ekspozycji i nadając wybranym motywom silniejszą, zmysłową obecność. Dzięki temu niewiarygodne ‘barwne’ obrazy z przeszłości mogły osadzić się w tym, co lepiej znane i namacalne.

W cyklu tkanin *Obieg Zamknięty* Agnieszka Wach i Błażej Worsztynowicz skupili się na dwóch kolorowych zdjęciach Genewaina pokazujących sortownie materiałów powracających z obozów zagłady. Na jednym ze zdjęć widać makatę z obrazem Jerozolimy i palmami, na drugim masy rozrzuconych na ziemi ubrań i pracę sortujących. Przetwarzając motywy tych zdjęć – fantazję o innym, ‘rajskim’ świecie, krzyżowanie się tęsknot i nadziei z obrazem rozpadu, żywych barw z szarością i brudem, w swoich pracach ‘rozpletli’ różne wątki znaczeniowe tych zdjęć, nadając im większą wagę poprzez samo skupienie się na nich. Witek Orski nawiązał do tytułu znalezionej w jednej z łódzkich gazet okupacyjnych, przetwarzając napis „Stadt der Arbeit” („Miasto pracy”) w „Statt Arbeit” („Zamiast pracy”) i tworząc odniesienie do nowoczesnego branding oraz współczesnego systemu konsumpcji – bazującego, podobnie jak w getcie, na systemie niewidocznej pracy oraz kapitalizacji zysków. Instalacja Orskiego z produktami odzieżowymi własnego ‘brandu’ wpisana została w część pokazującą organizowane w getcie ekspozycje towarów, komponowane efektownie zgodnie z zasadami nowoczesnej reklamy. Tym samym ‘ożywiała’ i aktualizowała motywy dokumentalnych zdjęć. Paweł Żukowski użył w swojej instalacji motków barwnej nici, pochodzących z okupacyjnej Łodzi i znalezionych niedawno przez prywatną osobę na jednym z warszawskich śmietników – ‘uratowany’ materiał został wyeksponowany i wpleciony

w kompozycji nawiązujące do znaków graficznych pochodzących z łódzkiego getta. Poprzez ten gest Żukowski oddał swoisty hołd sztuce rzemieślniczej, który stanowił fundament istnienia getta i dla wielu jego mieszkańców był (czasową) pustką do dalszego życia. Co szczególne, kolory nici wydają się żywe i nie wyblakłe; ‘markowe’ napisy wyszyte przez Żukowskiego mogłyby przypominać krojem współczesne etykiety, gdyby nie to, że ich treść zdradza związek z historią getta.

Obok ukazania systemu produkcji getta, ekspozycja zawierała również sekcję skupioną na praktykach oporu; jej dopełnieniem stały się prace Zuzanny Hertzberg – chorągwie (ironicznie określane przez artystkę jako ‘żydowskie szmaty’) dedykowane żydowskim aktywistkom i społeczności. Wizerunki bohaterów łódzkiego getta, twórczyni lewicowych organizacji: Ziuli Pacanowskiej, Hindy Beatus i Geni Szlak, niejako uzupełniały galerię tworzonych w ukryciu w getcie fotograficznych portretów. Inne prace: Pauliny Buźniak i Krzysztofa Gila towarzyszyły wątkom dotyczącym eksterminacji ludności getta i miały po części wymowę upamiętniania. Pracą, która tworzyła swoisty prolog wystawy i przenosiła jej problematykę na plan bardziej uniwersalny była instalacja Małgorzaty Markiewicz zatytułowana *Niestosowne Staje Się Konieczne*. W wykorzystanym w niej cytacie z *Kupca Weneckiego* Szekspira („Gdy nas ukłujesz, czy nam *krewność* nie ciecze? czy nie śmiejemy się ...”) słowo „Żyd” zastąpione zostało otwartym znaczeniowo „XXX.” Druk kolczasty owinięty filcowaną wełną tworzył czytelne odniesienie do sytuacji uwięzienia i opresyjnych granic, ale także do materii ubioru jako ochrony i próby obrony. Instalację tę dopełniały ubrania pozostawione we współczesnych obozach dla uchodźców, z palestyńskiego obozu w Bejrucie.

Uzupełniając narracje ofiar (Gil, Hertzberg), ukazując paralele ze współczesnością (Orski, Markiewicz) i akcentując wybrane motywy, prace artystyczne poszerzały narrację wystawy. Tworzyły w niej punkty focalizacji i pozwalały w pełni zrozumieć wybrane wątki. Także przez swoją materialność – użycie mediów tkaniny, ha-

ftu, malarstwa i form przestrzennych, sprzyjały pełniejszemu zaangażowaniu odbiorcy w prezentowaną tematykę, budowały pomost między przeszłością dostępną głównie w postaci dokumentów, a momentem teraźniejszym. Urealniały ją tu i teraz, zamiast traktować jako zamknięty rozdział z przeszłości.

Podsumowanie

Opisane przypadki są rzeczą jasną tylko pewnym wyborem, który można by rozszerzać o inne przykłady.²⁸ Celem artykułu było ukazanie różnych funkcji, jakie artystyczne projekty mogą pełnić na wystawach historycznych – syntetyzującej metafory i ramy, ogniskującego motywu organizującego perspektywę widzenia, czy materialnej podpory dla wyobraźni. Istotne było również wskazanie kontekstów i problemów, które sprawiają, że tego rodzaju interwencje stają się ważną częścią wystawy.

Wydaje się rzeczą nieprzypadkową, że wszystkie trzy opisane wyżej wystawy czasowe i włączone w nie prace odnoszą się do wojny i Zagłady widzianych z perspektywy doświadczeń ludności cywilnej. Potwierdza to nie tylko niemal oczywistą dziś tendencję ukazywania przeszłości z punktu widzenia uwikłanych w nią zwykłych uczestników, zamiast jej monumentalizacji czy sakralizacji,²⁹ ale także pokazuje, że włączanie współczesnych działań artystycznych w wystawy historyczne skorelowane jest z poszukiwaniem bardziej ujednostkowiających perspektyw oraz bardziej relacyjnego i empatycznego niż obiektywistycznego podejścia. Artystyczne interwencje w przestrzeniach muzeów dedykowanych upamiętnianiu przynoszą często, jak pisał Andreas Huyssen, „bardziej wisceralne rozumienie przeszłości,”³⁰ mogą być „zapalnikami dla myśli.”³¹ We wspomnianych wyżej realizacjach chodzi nie tyle o wnikanie w jednostkowe doświadczenia i perspektywy – te bowiem odsłaniane są przede wszystkim przez wykorzystywane na wystawach osobiste świadectwa. Rola sztuki polega tu raczej

na aktywizacji materialnych śladów przeszłości i dokumentów traktowanych jako media pośredniczące między naszą obecną perspektywą a przeszłością wymagającą aktywnego wyobraźniowego odtworzenia. Perspektywy, jakie stwarzają opisane w tym artykule prace artystów, mają więc charakter postpamięciowy, w takim znaczeniu o jakim pisała Marianne Hirsch: „postpamięć jest silną i bardzo szczególną formą pamięci właśnie dlatego, że jej relacja wobec przedmiotu czy źródła jest zapośredniczona nie poprzez wspomnienia, ale wyobraźnię i twórczość.”³² ‘Praca postpamięci’ jest zawsze spoglądaniem z innej, czasowo oddalonej perspektywy w stronę wydarzeń i sytuacji, z którymi odczuwa się afektywną więź, niekoniecznie osobistą i rodzinną, ale również afiliacyjną, wynikającą z wyboru.³³ Metonimiczny czy mimetyczny kontakt ze śladami przeszłości jest niejako uzasadnieniem faktu, iż sztuka w ogóle się w jej kontekście pojawia. Ujednostkowanie dotyczy z kolei naszej własnej perspektywy jako widzów konfrontujących się z prezentowanym materiałem i odpowiedzialnych za jego interpretację. W tym aspekcie przedstawione tu praktyki wystawiennicze różnią się od ekspozycji immersyjnych, typowych dla tzw. muzeów narracyjnych, w których elementy scenografii są ściślej ze sobą skorelowane, a widz w większym stopniu podlega presji skalkulowanych bodźców.

Opisane prace są próbami aktywnego tworzenia relacji z przeszłością, nie tylko czytania śladów i ich ożywiania, ale także rozpoznawania strukturalnych zależności, w których przeszłość okazuje się spokrewniona z chwilą teraźniejszą. Obecność współczesnych prac na wystawach historycznych jest wyraźnym sygnałem, że są one spoglądaniem na historyczne świadectwa z perspektywy współczesnej – że sama praca ze świadectwami jest immanentną częścią dociekania historycznej prawdy, i że jest ona otwartym zadaniem.

Przypisy

- ¹ Por. m.in. Izabela Kowalczyk, *Podróż do Przeszłości. Interpretacje Historii w Polskiej Sztuce Krytycznej* (Warszawa: Wydawnictwo SWPS Academica, 2010).
- ² Por. Ernst van Alphen, „Świadectwo Drugiego Pokolenia, Dziedziczenie Traumaty i Postpamięć,” w idem, *Krytyka jako Interwencja. Sztuka, Pamięć, Afekt*, red. Tomasz Bilczewski, tłum. Katarzyna Bojarska (Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2019), 120-123.
- ³ Tomasz Kranz i Aleksandra Skarbek, *Przeszłość w Muzeach Historycznych. Reprezentacje i Narracje* (Lublin: Państwowe Muzeum na Majdanku, 2024), 11. Definicja przytoczona za słowami Zdzisława Żygulskiego, *Muzea na Świecie. Wstęp do Muzealnictwa* (Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1982), 98.
- ⁴ Ibidem, 12.
- ⁵ Ibidem, 13.
- ⁶ Por. Anna Ziębińska-Witek, *Historia w Muzeach. Studium Ekspozycji Holokaustu* (Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 2011), 186-193.
- ⁷ Jeshajahu Weinberg i Rina Elieli, *The Holocaust Museum in Washington* (New York: Rizzoli, 1995), 29.
- ⁸ Ibidem.
- ⁹ Por. Douglas Crimp, *On the Museum's Ruins* (Cambridge Mass. – London: MIT Press, 1993); Donald Preziosi, “Collecting/ Museums,” w *Critical Terms for Art History*, red. Robert S. Nelson i Richard Shiff (Chicago – London: University of Chicago Press, 2003).
- ¹⁰ Barbara Kirshenblatt-Gimblett, „Muzeum jako Katalizator,” w *Laboratorium Muzeum. Tożsamość*, red. Anna Banaś, Weronika Chodacz i Aleksandra Janus, tłum. Dariusz Żukowski (Warszawa: Dom Spotkań z Historią, 2018), 51. Przekład za: „The Museum as Catalyst,” w *Museum 2000 - Confirmation or Challenge?*, red. Per-Uno Ågren i Sophie Nyman (Stockholm: Svenska ICOM-kommittén: Riksställningar, 2002).
- ¹¹ Ibidem, 50-56.
- ¹² Wątek ten podejmuje Maria Kobielska, zwracając uwagę na mniej wyraźną w ekspozycji Muzeum Polin hierarchizację instancji narracyjnych i wielość spletających się, jednostkowych (mikro)opowieści, zob. Maria Kobielska, „Muzeum Narracyjne – Muzeum Doświadczeniowe. Uwagi Terminologiczne,” *Teksty Drugie*, nr 4 (2020): 31-32.
- ¹³ Kirshenblatt-Gimblett, “The Museum as Catalyst.”
- ¹⁴ Natalia Andrzejewska, „Esencja,” w *Krew. Łączy i Dzieli*, red. Małgorzata Stolarska-Fronia (Warszawa: Muzeum Polin, 2017), 38. Kat. wyst. Stoi za tym założenie, że artystyczne formy wyrazu dostarczają bardziej otwartych symbolicznych znaczeń, a przede wszystkim przemawiają w zmysłowym, cielesnym wymiarze, pozwalając je konkretyzować znaczenia na innym poziomie. Mogą też tworzyć płaszczyznę dialogu między przywoływanymi zjawiskami z przeszłości a rzeczywistością tu i teraz – próbę spojrzenia na nie z dzisiejszej perspektywy i przekładu na zagadnienia bardziej uniwersalne. Por. ibidem, 52.
- ¹⁵ Por. Ziębińska-Witek, *Historia w Muzeach*, 46-48.
- ¹⁶ Stach Szablowski, „Wzmocnić Głos Artysty,” w *W Ramach Wystawy. Rozmowy z Kuratorami*, red. Marta Czyż i Julia Wielgus (Warszawa: Bęc Zmiana, 2015), 268.
- ¹⁷ Weinberg, *The Holocaust Museum*, 29.
- ¹⁸ Ibidem, 30.
- ¹⁹ Ibidem, 31.
- ²⁰ W wystawach poświęconych historii II wojny światowej i Zagłady owe świadectwa czasu pełnią zazwyczaj podwójną rolę: jako osobisty zapis zdarzeń i jako symboliczny gest, któremu przypisać można transhistoryczną wartość. Ważny jest przy tym sam fakt ich powstania – wola pozostawienia świadectwa. W refleksji muzeologicznej, związanej z pamięcią wojny, podkreślana jest rola takich artystycznych świadectw w tworzeniu płaszczyzny empatycznego kontaktu, wykraczającego poza informacyjne znaczenia. Akcentowana jest także funkcja pośredniczenia między indywidualnym doświadczeniem twórcy, jego świadectwem i refleksją, a spojrzeniem współczesnego odbiorcy. Por. Stephan Jaeger, *The Second World War in the Twenty-First Century Museum. From Narrative, Memory and Experience to Experientiality* (Berlin – Boston: De Gruyter, 2020), 138-150.
- ²¹ Komentarz kuratorki, Aleksandry Paradowskiej w materiale audiowizualnym organizatora: *Iluzje Wszechświata. Architektura i Codziennosc pod Okupacją Niemiecką*. Centrum Kultury Zamek, 4 lutego 2025, <https://www.youtube.com/watch?v=Yh1DdUycDyE> (dostępny 30 października 2025).
- ²² Jill Bennett, *Empathic Vision. Affect, Trauma, and Contemporary Art* (Stanford: Stanford University Press, 2005), 36. Na ten temat zob. też Hanna Marciniak, „Wizualna Przestrzeń Postpamięci. Poetyka Sekundarnego Świadectwa w języku profesora Tadeusza Różewicza,” *Wielogłos. Pismo Wydziału Polonistyki UJ*, nr 1 (2013): 56-59.
- ²³ Jaeger, *The Second World War*, 53.
- ²⁴ Ibidem, 58.
- ²⁵ *Wokół Nas Morze Ognia – Joanna Rajkowska o Instalacji*, 15 czerwca 2023, <https://www.youtube.com/watch?v=rjAtEVKkKWJw> (dostępny 11 października 2025).

²⁶ Wedle koncepcji Mieke Bal, focalizatorem – czynnikiem ogniskującym i kierującym odbiorem narracji może być perspektywa podmiotu należącego do świata przedstawionego przez filtr, którego ukazywana jest rzeczywistość, bądź punkt widzenia narratora, spoglądającego na ów świat z zewnątrz. Mieke Bal, *Narratologia. Wprowadzenie do Teorii Narracji*, przekład zbiorowy (Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2012).

²⁷ Por. Paweł Michna, „»It was a bit of a sham so that we could show off to the Germans.« Official Visual Documents from the Łódź Ghetto,” *Holocaust and Genocide Studies*, vol. 39, nr 3 (2025): 269–291. Idem, „Preposteryjność jako Odpowiedź na Aporie. Czytanie Propagandowych Obrazów Zagłady,” *Historyka. Studia Metodologiczne*, t. 51 (2021): 256–257.

²⁸ Inną ciekawą realizacją, włączającą prace polskich artystów współczesnych w ramy wystawy historycznej, był projekt Piotra Rypsona *Materializing* w NS-Dokumentationszentrum w Monachium, 20.10.2023–25.02.2024. <https://www.nsdoku.de/en/materializing> (dostępny 11 października 2025).

²⁹ Jaeger, *The Second World War*, 15–16.

³⁰ Andreas Huyssen, „The Metamorphosis of the Museal. From Exhibitionary to Experiential Complex and Beyond,” w *Women Mobilizing Memory*, red. Ayşe Gül Altınay and María José Contreras, et al. (New York: Columbia University Press, 2019), 56.

³¹ van Alphen, *Krytyka jako Interwencja*, 17.

³² Marianne Hirsch, „Żaloba i Postpamięć,” w *Teoria Wiedzy o Przeszłości na Tle Współczesnej Humanistyki*, red. Ewa Domańska (Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 2010), 254.

³³ Marianne Hirsch, *At Memory's Edge. After-Images of the Holocaust in Contemporary Art and Architecture* (New Haven: Yale University Press, 2000), 22. Aleksandra Ubortowska, „Praktykowanie Postpamięci. Marianne Hirsch i Fotograficzne Widma z Czernowitza,” *Teksty Drugie*, nr 4 (2013): 269–289.

Bibliografia

Alphen, Ernst van. „Świadek Drugiego Pokolenia, Dziedziczenie Traumatyczne i Postpamięć.” W Idem, *Krytyka jako Interwencja. Sztuka, Pamięć, Afekt*. Red. Tomasz Bilczewski. Tłum. Katarzyna Bojarska. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2019.

Andrzejewska, Natalia. „Esencja.” W *Krew. Łączy i Dzieli*, red. Małgorzata Stolarska-Fronia, 36–50. Warszawa: Muzeum Polin, 2017. Kat. wyst.

Bal, Mieke. *Narratologia. Wprowadzenie do Teorii Narracji*. Przekład zbiorowy. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2012.

Bennett, Jill. *Empathic Vision. Affect, Trauma, and Contemporary Art*. Stanford: Stanford University Press, 2005.

Crimp, Douglas. *On the Museum's Ruins*. Cambridge Mass. – London: MIT Press, 1993.

Hirsch, Marianne. „Żaloba i Postpamięć.” w *Teoria Wiedzy o Przeszłości na Tle Współczesnej Humanistyki*, red. Ewa Domańska, 247–280. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 2010.

Hirsch, Marianne. *At Memory's Edge. After-Images of the Holocaust in Contemporary Art and Architecture*. New Haven: Yale University Press, 2000.

Huyssen, Andreas. „The Metamorphosis of the Museal. From Exhibitionary to Experiential Complex and Beyond,” w *Women Mobilizing Memory*, red. Ayşe Gül Altınay and María José Contreras, et al., 47–64. New York: Columbia University Press, 2019.

Jaeger, Stephan. *The Second World War in the Twenty-First Century Museum. From Narrative, Memory and Experience to Experientiality*. Berlin – Boston: De Gruyter, 2020.

Kirshenblatt-Gimblett, Barbara. „Muzeum jako Katalizator.” W *Laboratorium Muzeum. Tożsamość*, red. Anna Banaś, Weronika Chodacz i Aleksandra Janus, tłum. Dariusz Żukowski, 36–67. Warszawa: Dom Spotkań z Historią, 2018.

Kobielska, Maria. „Muzeum Narracyjne – Muzeum Doświadczeniowe. Uwagi Terminologiczne.” *Teksty Drugie*, nr 4 (2020): 15–36.

Kowalczyk, Izabela. *Podróż do Przeszłości. Interpretacje Historii w Polskiej Sztuce Krytycznej*. Warszawa: Wydawnictwo SWPS Academica, 2010.

Kranz, Tomasz i Aleksandra Skarbek. *Przeszłość w Muzeach Historycznych. Reprezentacje i Narracje*. Lublin: Państwowe Muzeum na Majdanku, 2024.

Marciniak, Hanna. „Wizualna Przestrzeń Postpamięci. Poetyka Sekundarnego Świadczenia w nożyku profesora Tadeusza Różewicza,” *Wielogłos. Pismo Wydziału Polonistyki UJ*, nr 1 (2013): 47–61.

Michna, Paweł. „»It was a bit of a sham so that we could show off to the Germans.« Official Visual Documents from the Łódź Ghetto,” *Holocaust and Genocide Studies*, vol. 39, nr 3 (2025): 269–291.

Michna, Paweł. „Preposteryjność jako Odpowiedź na Aporie. Czytanie Propagandowych Obrazów Zagłady,” *Historyka. Studia Metodologiczne*, t. 51 (2021): 241–260.

Preziosi, Donald. „Collecting/Museums.” W *Critical Terms for Art History*, red. Robert S. Nelson i Richard Shiff, 407–417. Chicago – London: University of Chicago Press, 2003.

Szablowski, Stach. „Wzmocnić Głos Artysty.” W *W Ramach Wystawy. Rozmowy z Kuratorami*, red. Marta Czyż i Julia Wielgus. Warszawa: Bęc Zmiana, 2015.

Ubertowska, Aleksandra. „Praktykowanie Postpamięci. Marianne Hirsch i Fotograficzne Widma z Czernowitza.” *Teksty Drugie*, nr 4 (2013): 269–289.

Weinberg, Jeshajahu i Rina Elieli. *The Holocaust Museum in Washington*. New York: Rizzoli, 1995.

Ziębińska-Witek, Anna. *Historia w Muzeach. Studium Ekspozycji Holokaustu*. Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu. Marii Curie-Skłodowskiej, 2011.

Żygulski, Zdzisław. *Muzea na Świecie. Wstęp do Muzealnictwa*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1982.

Podkasty

Wokół Nas Morze Ognia – Joanna Rajkowska o Instalacji, 15 czerwca 2023, <https://www.youtube.com/watch?v=rjAtEVKkWJw> (dostępny 11 października 2025).

Iluzje Wszechświada. Architektura i Codziennosc pod Okupacją Niemiecką. Centrum Kultury Zamek, 4 lutego 2025, <https://www.youtube.com/watch?v=Yh1DdUycDyE> (dostępny 30 października 2025).

Anna REMISZEWSKA

Muzeum Treblinka, adiunkt w Dziale Edukacji

ANALIZA TREŚCI SYMBOLICZNYCH ZAŁOŻENIA POMNIKOWEGO W TREBLINCE

Tło Historyczne

Treblinka to niewielka wieś położona w północno-wschodniej Polsce, w województwie mazowieckim. W historii dwudziestego wieku utożsamiana jest z Zagładą ludności żydowskiej. Podczas drugiej wojny światowej w tej miejscowości działała stacja kolejowa, przez którą przewożono tysiące Żydów skazanych na śmierć do pobliskiego Obozu Zagłady Treblinka II. W sąsiedztwie tej wsi w latach 1941-1944 Niemcy utworzyli dwa obozy o różnym przeznaczeniu i funkcji. Nazwy obu niemieckich nazistowskich obozów w Treblince pochodzą od nazwy tamtejszej stacji kolejowej.

Jako pierwszy Niemcy utworzyli Arbeitslager Treblinka – Obóz Pracy Treblinka I. Powstał z inicjatywy Ernsta Gramssa, okupacyjnego starosty powiatu sokołowsko-węgrowskiego. Wykorzystał on istniejącą w tym miejscu kopalnię żwiru, do której jeszcze przed wojną doprowadzono tor kolejowy. Obóz funkcjonował od lata 1941 roku do początku sierpnia 1944 roku i zajmował obszar około 17 hektarów. Jego obsługa składała się z esesmanów oraz strażników, głównie pochodzenia ukraińskiego. Szacuje się, że w Obozie Pracy

Treblinka I osadzono w sumie około 20.000 więźniów – Polaków, Żydów i Romów, z których około 10.000 zostało zamordowanych lub zmarło w wyniku chorób i niewolniczej pracy. Podczas likwidacji obozu jego załoga zniszczyła dokumentację, starając się zatrzeć ślady swojej działalności. Do dziś materialnymi pozostałościami po infrastrukturze obozowej są jedynie betonowe fundamenty niektórych zabudowań. W czasie funkcjonowania obozu w jego pobliżu znajdowało się miejsce określone jako cmentarz, który służył także jako miejsce egzekucji. Obecnie obszar ten znany jest jako Miejsce Straceń i został włączony w przestrzeń upamiętnienia w latach sześćdziesiątych dwudziestego wieku.¹

W pobliżu funkcjonującego już Obozu Pracy Treblinka I Niemcy utworzyli w połowie 1942 roku SS-Sonderkommando Treblinka – Obóz Zagłady Treblinka II. Powstał on w ramach Akcji Reinhardt, której celem była całkowita eksterminacja ludności żydowskiej. Obsługę obozu stanowili Niemcy i Austriacy, wspierani przez strażników, głównie pochodzenia ukraińskiego. Pierwszy transport Żydów przybył do Trebłinki 23 lipca 1942 roku z Warszawy. Ofiary mordowano

w komorach gazowych za pomocą spalin z motoru diesla, od których ludzie dusili się i umierali w cierpieniu. Następnie ciała wrzucano do wcześniej przygotowanych dołów. Wczesną wiosną 1943 roku Niemcy rozpoczęli kremację zwłok zamordowanych na specjalnie skonstruowanych rusztach z szyn kolejowych w celu zatarcia śladów zbrodni i istnienia ‘fabryki śmierci.’ 2 sierpnia 1943 roku w obozie wybuchł zbrojny bunt zorganizowany przez więźniów. W wyniku działalności obozu zamordowano od 800.000 do 900.000 Żydów z Polski oraz innych krajów europejskich. W listopadzie 1943 roku Niemcy przeprowadzili całkowitą likwidację obozu. Teren, na którym zakopano prochy Ofiar, został zaorany i obsiany łubinem. Na miejscu wybudowano dom, w którym osiedlono rodzinę ukraińską, miała ona pozornie prowadzić gospodarstwo rolne i „opiekować” się tym obszarem. Wraz z nadejściem Armii Czerwonej w 1944 roku rzekomi gospodarze tego miejsca uciekli.²

Uporządkowanie i Upamiętnienie

Pierwsze oględziny terenów poobozowych miały miejsce wraz z nadejściem Armii Czerwonej w 1944 roku. Szczegółowo na ten temat pisał korespondent wojenny Wasilij Grossman w reportażu „Piekło Treblinki.”³ Kolejne oględziny komisji⁴ ujawniały, że na terenie znajdują się porozrzucane szczątki ludzkie, jak również liczne przedmioty codziennego użytku. Na tym obszarze dochodziło do aktów profanacji w poszukiwaniu kosztowności. Ważnym krokiem w kierunku upamiętnienia Ofiar Treblinki było spotkanie byłych więźniów obozów w Treblince,⁵ które miało miejsce w lipcu 1945 roku.⁶ Sytuacja zmieniała się w 1947 roku po wizytach władz państwowych i przedstawicieli organizacji żydowskich na terenach poobozowych oraz uchwaleniu podczas obrad sejmiku 2 lipca 1947 roku ustawy dotyczącej upamiętnienia na terenach poobozowych. W tym też roku został ogłoszony przez Wydział Grobownictwa Wojennego Ministerstwa Odbudowy i Komitet Uczcze-

nia Ofiar Treblinki pierwszy konkurs na projekt upamiętnienia terenów byłych obozów. Wygrało go dwóch architektów: Władysław Niemiec i Alfons Zielonka.⁷ Zakładał on ogrodzenie terenu kamiennym murem. Wewnątrz miała znajdować się Gwiazda Dawida obsadzona roślinnością niskopienną. Głównym elementem miała być wysoka tablica dekalogu z napisem „Nie zabijaj.” Pod nim zaprojektowano przejście do budynku z modelem zrekonstruowanego obozu na podstawie rysunków Jankiela Wiernika, więźnia, który uciekł z obozu podczas zbrojnego buntu. Za dekalogiem miało znajdować się mauzoleum w formie koła z kopułą.⁸ Ten projekt ostatecznie nie został zrealizowany. Według Zofii Wóycickiej: „(...) o losach projektu Niemca i Zielonki przesądziły nie tylko wysokie koszty jego realizacji, ale również względy natury ideologicznej.”⁹ W tym czasie zaczęto odchodzić od symboliki religijnej, bardziej akcentowano walkę i heroizm niż pokazywanie cierpienia. Okres po likwidacji obozów do czasu upamiętnienia, czyli od 1944–1964 jest określany jako „okres zapomnienia i profanacji.”

W 1955 roku Centralny Zarząd Muzeów i Zabytków Ministerstwa Kultury i Sztuki oraz Towarzystwo Społeczno-Kulturalne Żydów w Polsce ogłosiły kolejny konkurs na upamiętnienie Treblinki. Tym razem wygrał go zespół w składzie prof. Franciszek Duszeńko¹⁰ i prof. Adam Haupt.¹¹ Początkowo ich projekt konkursowy ograniczał się tylko do pomnika-mauzoleum. Jednak w 1958 roku konfrontacja artystów z terenem byłego obozu zagłady zmieniła ich kierunek myślenia i podjęli decyzję o upamiętnienia przestrzeni obozu z uwzględnieniem całego jego obszaru. Postawili sobie za cel przede wszystkim zabezpieczenie szczątków przed profanacją i stworzenie przestrzeni, która by wyrażała dramat tego miejsca, smutek oraz pamięć przy wykorzystaniu jak najprostszyc środków przekazu¹². Haupt, tworząc wizję upamiętnienia przestrzennego całego terenu Obozu Zagłady, tak po latach uzasadnił tę koncepcję: „Tam jest wielka nekropolia, więc przede wszystkim trzeba było pomyśleć o tym jak o pewnej całości przestrzennej, czasoprzestrzennej, bo to jest tak duży teren,

że jeżeli się tam jedzie i chodzi, to musi mówić do każdego; przede wszystkim nie może być żadnej elegancji, to musi być surowe, to musi być twarde, i to musi być takie, żeby poszczególne obrazy, jak się będzie szło, nakładały się na pamięć, żeby zaangażować wyobraźnię.”¹³

Lata sześćdziesiąte dwudziestego wieku były czasem sprzyjającym realizacji projektu upamiętnienia Treblinki, mimo trudnej sytuacji politycznej w Europie. Wówczas w Republice Federalnych Niemiec (RFN) podczas jednego z lokalnych procesów przeciwko zbrodniarzom wojennym, zbrodnie uznano za przedawnione. Wtedy kraje socjalistyczne w tym też Polska przeciwstawiły się temu. W tym czasie rozpoczął się proces Adolfa Eichmanna¹⁴, odpowiedzialnego za wymordowanie Żydów. Ówczesne władze polskie, upamiętniając teren po obozie zagłady, chciały pokazać na nowo światu zbrodnie nazistowskie, stawiając oprawców przed sądem.¹⁵

W 1961 roku zapadła ostateczna decyzja o wybudowaniu pomnika w Treblince. Jego wykonanie zlecono Zakładowi Artystyczno–Badawczemu Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Wtedy do zespołu twórców upamiętnienia dołączył profesor Franciszek Strynkiewicz¹⁶, autor pomnika na terenie Miejsca Straceń. Prace wykonawcze poprzedzone były wykupem terenu przeznaczonego na upamiętnienie obejmującego 127,15 hektarów.

Pierwsze uroczystości na terenie Obozu Zagłady Treblinka II odbyły się w kwietniu 1963 roku. Związane były z dwudziestą rocznicą wybuchu powstania w getcie warszawskim. Oficjalne i uroczyste odsłonięcie pomnika określanego Mauzoleum Walki i Męczeństwa w Treblince odbyło się 10 maja 1964 roku. Według przekazów prasowych z tego okresu w uroczystości wzięło udział około 30.000 osób. Podczas wydarzenia odśpiewano hymn polski i zostały wygłoszone okolicznościowe przemówienia.¹⁷ Wśród zgromadzonych byli też obecni więźniowie obozu zagłady: Jankiel Wiernik,¹⁸ Richard Glazar,¹⁹ Berl Duszkiwicz,²⁰ Zenon Gołaszewski.²¹ Odsłonięcia pomnika dokonał Zenon Kliszko – wicemarszałek Sejmu Polski Rzeczypospolitej Ludowej. Upamiętnienie Treblinki

zyskało uznanie wśród uczestników uroczystości, doceniono walory estetyczne dzieła. W tym samym roku Duszeńko, Haupt oraz Strynkiewicz otrzymali zespołowo Nagrodę Państwową I stopnia w dziedzinie sztuki za projekt pomnika w Treblince.

Analiza Treści Symbolicznych

Autorzy tworząc upamiętnienie Treblinki nie ograniczyli się tylko do samego pomnika, ale również uwzględnili całość terenu mającego znaczenie historyczne. (ilustracja 1) Ich dzieło nie tylko spełnia funkcję upamiętniającą, ale stanowi również przykład artystycznego przetworzenia przestrzeni tragedii. Niemcy likwidując Obóz Zagłady Treblinka II zniszczyli całą infrastrukturę. Po latach, wizytę na terenie Obozu Zagłady Treblinka II Duszeńko wspominał tak: „Zachowałem pamięć nadrealnej przestrzeni, przestrzeni, w której tkwił dramat, pamięć smutku miejsca opuszczonego przez Boga i ludzi.”²² Projektując upamiętnienie największego cmentarza, obaj artyści chcieli symbolicznie zejść w głąb ziemi, by przypomnieć o tym, co skrywa. Ich dzieło pokazuje potrzebę ochrony tego miejsca i zachowania ciszy, która mu się należy. Kamień, ziemia, przestrzeń, cisza, to język pamięci o Zagładzie jaka dokonała się w tym miejscu.

W centralnym miejscu przestrzeni pamięci znajduje się monument, który zawiera najwięcej symbolicznych treści przekazu. Jak wspominał Duszeńko, geneza i realizacja pomnika miały dla niego wyjątkowe znaczenie: „Byłem także żołnierzem Armii Krajowej i tragedia zagłady przy naszej bezsilności i niemocy była okrutna. Byłem również więźniem obozów koncentracyjnych Gross Rosen i przypuszczam, że moje doświadczenia w Treblince były pewnego rodzaju »rozliczeniem« uświęcającym życie – hebrajską cedaką.”²³ (ilustracja 2)

Pomnik centralny jest okazały, wzniosły, zajmuje pierwszoplanowe miejsce w całości upamiętnienia pomnikowo–przestrzennego. Wszystkie drogi prowadzą właśnie do niego. Wykonany jest w tonacji szarości, tak jak całość założenia.

Wysokość pomnika wynosi około 8 m, przed nim znajduje się granitowa tablica z napisem NIGDY WIĘCEJ.

Analizując symboliczne treści założenia pomnikowego należy zauważyć, że pomnik jako całość składa się z dwóch wzajemnie powiązanych części. Dolna część trzonowa osadzona w ziemi, lekko zwęża się ku górze. Zbudowana jest z kwadratowych i prostokątnych bloków granitowych przykrytych poziomą ‘czapą.’ Sposób ułożenia kamiennych bloków przypomina Mur Zachodni, zachowany fragment Świątyni Jerozolimskiej,²⁴ tym samym symbolicznie odwołując się do żydowskiej tożsamości zamordowanych. W trzonowej, frontowej, część monumentu w środku znajduje się szczelina. Duszeńko tak wspominał i opisywał swoje dzieło: „(...) pomnik jako archaiczny w swojej intencji. Składający się z ośmiowarstwowej granitowej bryły z frontową szczeliną rozdarcia.”²⁵ Irena Grzesiuk-Olszewska²⁶ trzonową część pomnika zinterpretowała jako: „ołtarz ofiarny w postaci pękniętej bryły o kształcie masywnego prostopadłościanu, zbudowany z grubsza ociosanych wielkich brył granitu.”²⁷ Natomiast Justyna Gąsowska, analizując pomnik, w ten sposób odniosła się do tej części monumentu: „Rozdarcie pomnikowego muru każe pamiętać o świecie sprzed Zagłady i tym dzisiejszym – świecie ery po »Holocauście.« Patrząc na pomnik powinien poczuć to rozdarcie, pęknięcie historii. Powinien także zrozumieć, że tragedia może się powtórzyć i że on również bierze odpowiedzialność za to, aby nie wydarzyło się to nigdy więcej.”²⁸ Zaś Edward Kopówka, dyrektor muzeum zauważa: „Frontowa ściana robi wrażenie pękniętej, rozdartej przez środek. Jest to symbol żałoby w judaizmie.”²⁹

Górna część przykryta została poziomą dużą ‘czapą.’ Każdą jej stronę przykrywają płaskorzeźby o surowym charakterze cięcia. Od strony zachodniej znajduje się płaskorzeźba ukazująca porozrywane szczątki ludzkie oraz dwie dłonie. Dłonie te symbolizują krzyk i wołanie o ratunek narodu żydowskiego. Jedna z dłoni, poprzez ułożenie palców, wyraźnie nawiązuje do gestu błogo-

ślawieństwa kapłana. Motyw ten jest nawiązaniem do nagrobków żydowskich.³⁰ Dramatyczna wizja tego miejsca została ukazana poprzez relief z fragmentami ciał ludzkich. Według Duszeńki: „Ściana frontalna ukazuje »Męczeństwo«.”³¹ (ilustracja 3)

Od strony południowej i północnej następuje dalsza kontynuacja wizji tragedii Treblinki, wyrażona poprzez podobne płaskorzeźby ukazujące fragmenty ludzkich szczątków. Autor pomnika nadał nazwy poszczególnym częściom ‘czapy,’ które mają ukazywać: „Ściana prawa - »Kobiety i dzieci« [południowa] Ściana lewa - »Walkę« [północna].”³² (ilustracja 4, 5)

Na wschodniej stronie pomnika umieszczony został motyw menory,³³ symbolu judaizmu o bogatym znaczeniu. Według Duszeńki ta ściana symbolizuje „Przetrwanie.”³⁴ Sam autor o formie ‘czapy’ powiedział: „Sama bryła kojarzona z biologiczną formą »grzyba,« jakby wyrastającą z tej ziemi przesiąkniętej krwią męczeńską – jak »wykwit« tej materii (...).”³⁵ W liście do Grzesiuk-Olszewskiej z 18 listopada 1980 roku Duszeńko napisał: „Z perspektywy czasu przekonany jestem (...) że płaskorzeźby pomnika są bardzo ważnym komponentem dramaturgii całego terenu, są jakby pomostem naszej wyobraźni, gdzie ich związek z masowością i umownością znaku – kamienia przykrycia mogił jest najistotniejszym elementem metafizycznej konstrukcji całego terenu Obozu Zagłady.”³⁶ (ilustracja 6)

W 2009 roku Frank van Vree³⁷ stwierdził, że: „Duszeńce i Hauptowi dzięki jasnej i abstrakcyjnej koncepcji udało się zbliżyć do starych żydowskich tradycji i zintegrować je, by następnie nadać im wyższe znaczenie. Autorzy pomnika rozwinęli tym samym nowy język plastyczny (...).”³⁸

Symbolika stała się ponadczasowa w odbiorze, pomimo upływu dziesiątek lat. Stała się także inspiracją dla innych artystów. Przed monументem znajdują się duża płyta granitowa sprawiająca wrażenie wyjętej z pomnika, a na niej napis NIGDY WIĘCEJ w językach: polskim, hebrajskim,³⁹ jidysz, rosyjskim, angielskim, francuskim,

niemieckim. Zdaniem Duszeńki ten symboliczny element stanowi wyraz protestu wobec wydarzeń, które miały tu miejsce. Według Gąsowskiej treść napisu ma być tym, co zwiedzający powinien zachować w pamięci z wizyty w Treblince. Te dwa słowa NIGDY WIĘCEJ są formą przesłania czy też wołaniem zamordowanych w tym miejscu do żyjących wszystkich krajów.⁴⁰ Początkowo zamierzano wykuć fragment wiersza Władysława Broniewskiego pt. „Żydom polskim” później proponowano Mieczysława Jastruna pt. „Pogrzeb.” Ostateczna wersja napisu daje szerszą możliwość interpretacji, bardziej indywidualną.

W Obozie Zagłady Treblinka II Niemcy palili ciała Ofiar na rusztach wykonanych z szyn kolejowych. Artyści, tworząc projekt upamiętnienia miejsca, odnieśli się do tego motywu poprzez symboliczny pomnik w formie wgłębionego prostokąta wypełnionego czarnym bazaltem. Symboliczna konstrukcja składa się z betonowej płyty barwionej ‘sadzą angielską’⁴¹ pokrytą stopionymi ‘soplami’ bazaltu. Z trzech stron tego upamiętnienia ustawiono osiemnaście zniczy, które po zapaleniu mają przypominać o kremacji ludzkich ciał na rusztach. Autorem tego upamiętnienia jest Haupt, który w jednym z wywiadów opowiadał o procesie tworzenia pomnika: „Utknąłem przy koncepcji symbolu połowego krematorium. Szkicowałem, robiłem dziesiątki modeli. Czulem, że to musi mieć pamięć piekła. Przyszedł mi z pomocą topiony bazalt.”⁴² Grzesiuk-Olszewska dostrzega w dziele: „(...) akcenty rzeźbiarskie tego założenia, symbolizujące stos ofiarny,”⁴³ natomiast Taborska, zauważała, że: „Minęło pół wieku, a zastygła bazaltowa masa wciąż przywołuje obraz zwęglonych resztek ludzkich (...)”⁴⁴ (ilustracja 7, 8)

Na trzech betonowych polach o powierzchni 22.000 metrów kwadratowych ustawiono 17.000 roztrzaskanych kamieni różnej wielkości. Pokrywają one masowe mogiły. Ustawione pionowo kamienie nasuwają skojarzenie symbolicznych macew,⁴⁵ czyli nagrobków na żydowskim cmentarzu. Ich liczba nawiązuje do ilości osób, które mogły zostać zamordowane w ciągu jednego

dnia. Strynkiewicz podczas wywiadu w 1964 roku na temat kamieni powiedział: „Na grobach i popiołach pomordowanych Niemcy posadzili las. Mieliśmy wśród lasu zrobić mauzoleum i symboliczny cmentarz. Zgromadziliśmy 17.000 głazów przypominających zarazem nagrobki i kikuty ludzkich sylwetek.”⁴⁶ Według Grzesiuk-Olszewskiej widok kamieni: (...) sprawia wrażenie pochodzących z donikąd, widmowej pielgrzymi setek tysięcy istot ludzkich idących na śmierć.”⁴⁷ Natomiast Haupt wspominał o pracach nad upamiętnieniem przestrzeni poobozowej w następujących słowach: „Gdy tam przyjechałem i ujrzałem świeże wykopy (...) nie miałem innej myśli, jak tylko upamiętnić ofiary zbrodni i raz na zawsze zabezpieczyć ich miejsce spoczynku przed profanacją. Stąd wziął się pomysł przykrycia wszystkich trzech pól grzebalnych grubą skorupą żelbetu, położoną bezpośrednio na ziemi (...). W żelbetową skorupę wtopiłem 17.000 szarych granitowych krzesaków.”⁴⁸ Z kolei Duszeńko po latach wspominał: „Rozstrzelaliśmy kamień. Po użyciu prochu strzelniczego kamień się rozpryskiwał, rozrywał się. Ten pobyt na miejscu, ten codzienny kontakt z miejscem i materiałem wytwarzał szczególnie rodzaj napięcia.”⁴⁹

Większość kamieni jest anonimowa, pozbawiona imiennych inskrypcji. Jedynie na ponad dwustu⁵⁰ granitowych głazach wykuto nazwy miejscowości, z których przywożono Żydów na Zagładę. Tylko jeden kamień stanowi imienne upamiętnienie – poświęcony jest Januszowi Korczakowi (Henrykowi Goldszmitowi) i jego wychowankom.⁵¹ Korczak był lekarzem, pedagogiem i dyrektorem Domu Sierot, który wraz z dziećmi został zamordowany w Obozie Zagłady Treblinka II. Od strony wschodniej, na środku największej kamiennej mogiły pokrytej betonem posadzono cztery wierzby. Drzewa stały się nie tylko częścią upamiętnienia przestrzeni, lecz także symbolem żałoby i pamięci. Według interpretacji Edwarda Kopówki: „Miały one pokazać, że nawet przyroda płacze nad tym miejscem.”⁵² W tradycji polskiej często wierzba utożsamiana jest z żałobą i może dlatego wybrano ten gatunek drzewa. (ilustracja 9, 10)

Pierwsze symboliczne elementy upamiętnienia pojawiają się tuż przed wejściem na teren obozu. Znajduje się tam siedem tablic wykutych w białym piaskowcu, osadzonych na betonowej podstawie. Pierwsza tablica przedstawia schematyczny plan muzeum, wprowadzając zwiedzających w układ przestrzeni. Kolejne sześć ma charakter historyczno-informacyjny, napisy wykute są w językach: polskim, jidysz, rosyjskim, angielskim, niemieckim, francuskim o następującej treści:

NA TYM TERENIE OD LIPCA 1942 DO SIERPNIA 1943 R. ISTNIAŁ HITLEROWSKI OBÓZ ZAGŁADY W KTÓRYM WYMORDOWANO PONAD 800.000 ŻYDÓW Z POLSKI, ZWIĄZKU RADZIECKIEGO, JUGOSŁAWII, CZECHOSŁOWACJI, BUŁGARII, AUSTRII, FRANCJI, BELGII, NIEMIEC I GRECJI. DNIA 2 SIERPNIA 1943 R. WIĘŹNIOWIE PODNIEŚLI ZBROJNY BUNT KRWAWO STŁUMIONY PRZEZ HITLEROWSKICH OPRAWCÓW. W ODLEGŁOŚCI 2 KM W KARNYM OBOZIE PRACY HITLEROWCY WYMORDOWALI W LATACH 1941–1944 OKOŁO 10.000 POLAKÓW.

Ta krótka informacja pozwala każdemu z odwiedzających zrozumieć znaczenie i kontekst miejsca. (ilustracja 11)

Symboliczna brama wejściowa na teren byłego Obozu Zagłady zbudowana jest z dwóch betonowych bloków. Ich układ tworzy wrażenie otwartych wrót z progiem symbolizującym moment przejścia. Tadeusz Kochniarz, konsultanta projektu upamiętnienia, tak uzasadnił ten element: „»Brama« nie oznacza miejsca wprowadzenia mordowanych do obozu, ale jest symbolem bramy śmierci dla żywych, którzy oglądają dokument zbrodni.”⁵³ Motyw bramy jest uniwersalnym symbolem oznaczającym przejście ze świata ziemskiego do życia wiecznego. W judaizmie motyw bramy jest często spotykany w synagogach, nagrobkach oraz na cmentarzach żydowskich wraz z napisem: „Oto brama Pana, którą wejdą sprawiedliwi” (Ps 118,20).⁵⁴ Autorem tego symbolicznego elementu jest Haupt. Na frontowym bloku widnieje napis: OBÓZ ZAGŁADY. (ilustracja 12)

Symboliczne podkłady betonowe układają się w formę bocznic kolejowej, symbolizując drogę, którą Ofiary musiały dotrzeć do Obozu Zagłady Treblinka II. Zdaniem Haupta symboliczna bocznic powinna wyglądać następująco: „Jeżeli bocznic kolejowa, to nie prawdziwe szyny z drewnianymi podkładami, a proste betonowe geometryczne bele wyznaczające linię torów.”⁵⁵ 2 sierpnia 2023 roku, w osiemdziesiątą rocznicę wybuchu powstania w Obozie Zagłady Treblinka II, pomiędzy symbolicznymi torami zostały zaprezentowane rzeźby Samuela Willenberga⁵⁶ więźnia, który zdołał uciec i ocalił życie. Prace artysty przedstawiają sceny z życia obozowego, stanowiąc poruszające świadectwo jego doświadczeń. Można to odczytywać jako połączenie symbolicznego upamiętnienia miejsca z głosem świadka historii. (ilustracja 13)

Symboliczna rampa kolejowa znajduje się w historycznym miejscu i stwarza wrażenie urwanej. Jej powierzchnia została wybrukowana kamieniami. Po prawej stronie znajduje się jednaści kamieni⁵⁷ z nazwami państw, z których były przywożone Ofiary do Obozu Zagłady Treblinka II. Od rampy do pomnika prowadzi brukowa droga określana jako Droga Śmierci. Po lewej stronie drogi znajduje się betonowy głaz z napisem: „Droga śmierci prowadząca do komór gazowych.” Granice obozu wyznaczają dwumetrowe granitowe głazy ustawione w szeregu. Haupt tak wyjaśnił wizję upamiętnienia tego symbolicznego elementu: „Jeżeli ogrodzenie – to nie z drutami kolczastymi, ale wielkie granitowe »baby« ustawione jedna przy drugiej.”⁵⁸ (ilustracja 14, 15, 16, 17)

Na zakończenie warto jeszcze wspomnieć o drugim pomniku znajdującym się na terenie Muzeum Treblinka. W ramach upamiętnienia Treblinka w latach sześćdziesiątych dwudziestego wieku powstał Pomnik Ofiar Obozu Pracy Treblinka I na terenie Miejsca Straceń. Jego autorem jest Strynkiewicz. Pomnik swoim wyglądem nawiązuje do tzw. ściany śmierci. Ściana wykonana jest z czerwonego piaskowca, uformowanego w kształt dużych kropli krwi. Powtarzającym się elementem są cztery pionowe, regularnie wyłożone

bione linie proste. Nawiązują one do motywu pasiaka, czyli ubioru więźnia. W Obozie Pracy Treblinka I nie było pasiaków, to jest tylko artystyczna wizja autora. Inna interpretacja sugeruje, że wyżłobienia odnoszą się do rykoszetu kul. Przed pomnikiem położna została płyta z czerwonego piaskowca z napisem: W HOŁDZIE POMORDOWANYM. Do pomnika prowadzą tzw. łezki o nieregularnej formie, położone na równi z ziemią, symbolizujące plamy krwi, które wsiąknęły w ziemię. 10 maja 1964 roku po uroczystym odsłonięciu pomnika na terenie Obozu Zagłady Treblinka II, dokonano następnie odsłonięcia pomnika Ofiar Obozu Pracy, znajdującego na Miejscu Straceń.⁵⁹ W 2014 roku upamiętniono Romów i Sinti zamordowanych w obozach Treblinka. Pomnik powstał z inicjatywy Związku Romów Polskich z siedzibą w Szczecinku. Szacuje się, że w obu obozach mogło zginąć około 3.000 osób pochodzenia romskiego. Pomnik kolorystyką i formą nawiązuje do pomnika centralnego. Jest to symboliczna plama romskiej krwi, która spłynęła w tą ziemię.

21 października 2025 roku na terenie Miejsca Straceń stanął kolejny pomnik upamiętniający Ofiary. Upamiętnia on szczątki 49 Ofiar Obozu Pracy Treblinka I, które zostały odnalezione podczas prac powierzchniowych w listopadzie 2019 roku. Prace archeologiczne prowadzone były pod nadzorem prokuratora Oddziałowej Komisji Ścigania Zbrodni przeciwko Narodowi Polskiemu w Szczecinie na terenie Miejsca Straceń. Są to szczątki Ofiar niezidentyfikowanej narodowości i wyznania, które zostały zamordowane przez Niemców oraz zmarły w wyniku wycieńczenia lub chorób w trakcie pobytu w Obozie Pracy Treblinka I. (ilustracja 18, 19, 20)

Podsumowanie

Założenie pomnikowe Treblinka zostało w 1994 roku uznane przez The Jewish Museum w Nowym Jorku za jedno z najbardziej poruszających dzieł upamiętniających Holokaust. Niektórzy krytycy porównują ten monument do nurtu land artu, czyli sztuki łączącej twórczość artystyczną z naturalnym krajobrazem.⁶⁰ Monumentalne kamienie, lawa bazaltowa oraz otaczająca przyroda przenoszą odbiorcę w przeszłość do dramatycznej historii tego miejsca. Artyści w sposób metaforyczny dokonali wizualizacji historycznej infrastruktury obozu zagłady, odtwarzając między innymi bocznice kolejową, rampę, masowe mogiły oraz tzw. drogę śmierci. Grzesiuk-Olszewska bardzo trafnie przeanalizowała założenie pomnikowo-przestrzenne w Treblince, ujmując to w następujących słowach: „Jeżeli chodzi o potęgę oddziaływania tego pomnikowego założenia, to przewyższa ono chyba wszystko, co dotychczas w naszym kraju w tej dziedzinie zrealizowano. Widz postawiony jest przed plastycznym zjawiskiem – upiornym cmentarzyskiem sterczących kamieni, które narzuca mu nastrój tragizmu z niezwykłą sugestywnością.”⁶¹

Osobiste doświadczenia wojenne twórców miały istotny wpływ na ostateczny kształt przestrzenno-pomnikowego upamiętnienia Treblinka. Duszeńko wspominał, że: „Byłem więźniem politycznym dwóch hitlerowskich obozów koncentracyjnych - w Gross-Rosen i Oranienburgu. Myślę, że to przeżycie dawało mi również pewną relatywność wobec Treblinka.”⁶² Podsumowując swój dorobek, Haupt stwierdził: (...) z wszystkich prac, które zrobiłem w moim życiu, najwyżej cenię sobie projekt Mauzoleum Ofiar Obozu Zagłady w Treblince (...) Dziwne, ale prace związane z Mauzoleum Ofiar Obozu Zagłady w Treblince wykonywałem niezwykle szybko, jakby w jakimś transie. Pomysł gonił pomysł. (...) Celem moim było nie przekazanie informacji o nieistniejącym obozie, ale wrażenie jego upiornego sensu.”⁶³

Dzieło trzech profesorów: Duszeńki, Haupta i Strynkiewicza ma głęboki, metaforycz-

ny charakter. Stworzona przez nich przestrzeń pamięci skłania odbiorcę do refleksji, a kamienne pola wywołują atmosferę skupienia i kontemplacji. Upamiętnienie zostało zaprojektowane w prostych, surowych formach, pozbawionych efektowności i patosu. Dlatego właśnie pomnik w Treblince uznawany jest wśród badaczy za jedno z najwybitniejszych dzieł poświęconych pamięci Zagłady. Analizując przesłanie upamiętnienia na terenie byłego Obozu Zagłady można stwierdzić, że jego symbolika była i pozostaje wyrazista oraz czytelna zarówno dla odbiorców z lat sześćdziesiątych, jak i współczesnych. Obecnie Miejsce Pamięci Treblinka obejmuje tereny po byłych niemieckich obozach: Obozie Zagłady Treblinka II (1942-1943), Obozie Pracy Treblinka I (1941-1944), a także upamiętnione miejsca: stację kolejową we wsi Treblinka, żwirownię, Czarną Drogę oraz Miejsce Straceń.

Na zakończenie warto postawić pytanie: czy możliwe jest zachowanie upamiętnienia przestrzenno-pomnikowego w Treblince w jego pierwotnej formie przez okres sześćdziesięciu lat? Okazuje się, że nie. Zmiany w postrzeganiu pamięci oraz rozwój demokratycznego społeczeństwa wymusiły uzupełnienie nazw gett, a zmiany polityczne, takie jak powstanie nowego państwa Macedonia, którego żydowscy obywatele w przeważającej większości zginęli w Obozie Zagłady Treblinka II, również wpłynęły na kształt upamiętnienia. Tym niemniej powstanie tego miejsca pamięci w Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej i jego dalsze losy w ustroju demokratycznym pokazują, że jego przesłanie ma charakter uniwersalny.

Przypisy

- ¹ Sebastian Różycki, Marek Michalski i Edward Kopówka, *Obóz Pracy Treblinka I. Metodyka integracji danych wieloźródłowych* (Warszawa – Treblinka: Elpil Siedlce, 2017), 15-52.
- ² Sebastian Różycki, Edward Kopówka i Natalia Zalewska, *Obóz Zagłady Treblinka II. Topografia Zbrodni* (Warszawa – Treblinka: Wydział Geodezji i Kartografii Politechniki Warszawskiej, 2019), 31.; Budde Eva, Hansen Felix i Sokolowski Jonathan, *Treblinka – Treblinka II – das Vernichtungslager = Treblinka II – Obóz Zagłady* (Treblinka – Bielefeld: Muzeum Walki i Męczeństwa w Treblince, 2022), 13. Kat.wyst.
- ³ Wasilij Grossman, *Piekło Treblinki. Reportaż literacki* (Katowice: Wydawnictwo „Literatura Polska,” 1945).
- ⁴ Obozu Zagłady Treblinka II był wizytowany m.in.: 15 października 1944 roku przez Polsko-Sowiecką Komisję do Zbadania Zbrodni Niemieckich, 5-7 listopada 1945 roku przez Główną Komisję Badania Zbrodni Hitlerowskich w Polsce.
- ⁵ W tym spotkaniu wzięli udział więźniowie Obozu Zagłady: Jankiel Wiernik, Szymon Goldberg, Sabina (Sonia) Grabińska, Henryk Rajchman, Aron Czechowicz, Hejnoch Brener, Arie Gidlik, Samuel Rajzman, Abe Kohn, Chaim Ciechanowski, Samuel Willenberg, Lejzer Ciechanowski, Henryk Poswolski, Oskar Strawczyński i Wolf Sznajdman. Obecnie byli również więźniowie Obozu Pracy: Mieczysław Chodźko, Zygmunt Rothendler, Stanisław Kohn. Ponadto, w spotkaniu uczestniczyli: Leon Szeftl, Rachel Auerbach i Janina Bucholcz ze strony Centralnej Żydowskiej Komisji Historycznej.
- ⁶ Artur Zawadka, „Upamiętnienie Treblinki,” w *Treblinka Historia i Pamięć*, red. Edward Kopówka (Siedlce: Muzeum Regionalne, 2015), 35.
- ⁷ Edward Kopówka, „Upamiętnienie obozu zagłady w Treblince. Próba odczytania,” w *Treblinka. Ostrzega i przypomina! W 80. rocznicę utworzenia Karnego Obozu Pracy Treblinka I*, red. Edward Kopówka (Treblinka: Muzeum Treblinka, 2022), 114.
- ⁸ „Cmentarze Wojenne w Polsce,” *Architektura*, nr 3 (17) (1949): 78-79.
- ⁹ Zofia Wóycicka, *Przerwana żałoba. Polskie spory wokół pamięci nazistowskich obozów koncentracyjnych i zagłady 1944-1950* (Warszawa: Wydawnictwo Trio, 2009), 361.
- ¹⁰ Franciszek Duszeńko (1925-2008) – rzeźbiarz, profesor Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych w Gdańsku (późniejszej Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku) oraz jej rektor. Był więźniem niemieckich obozów koncentracyjnych: Gross-Rosen i Sachsenhausen-Oranienburg. Autor i współautor pomników m.in. Obrońców Wybrzeża na Westerplatte, Polskich Artylerzystów w Toruniu.
- ¹¹ Adam Haupt (1920-2006) – architekt, profesor Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych w Gdańsku. Autor licznych projektów z zakresu architektury, wzornictwa przemysłowego. Współtwórca m.in. pomnika Stanisława Staszica w Pile oraz cmentarza żołnierzy francuskich w Gdańsku.
- ¹² Martyna Rusiniak, *Obóz zagłady Treblinka II w pamięci społecznej (1943-1989)* (Warszawa: Neriton, 2008), 43-45.; Halina Taborska, „Rozstrzelane kamienie,” *Polityka*, nr 30, 27.07.2002, 65.
- ¹³ Taborska, „Rozstrzelane kamienie,” 65.
- ¹⁴ Adolf Eichmann – niemiecki zbrodniarz wojenny, odpowiedzialny za organizację zagłady Żydów podczas II wojny światowej.
- ¹⁵ Martyna Rusiniak, *Obóz zagłady Treblinka II*, 43-45.; Edward Kopówka, „Upamiętnienie obozu zagłady w Treblince. Próba odczytania,” w *Treblinka. Ostrzega i przypomina!* 116.
- ¹⁶ Franciszek Strynkiewicz (1893-1996) – rzeźbiarz, twórca pomników, rzeźb sportowych, aktów i portretów. Profesora Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie.
- ¹⁷ W tym dniu przemawiali m.in: Stanisław Turski – przewodniczący komitetu budowy pomnika, którego zadaniem było pozyskanie funduszy na jego realizację, Janusz Wiczorek – przewodniczący Rady Ochrony Pomników Walki i Męczeństwa, Salo Fiszgrund – przedstawiciel społeczności żydowskiej w Polsce.
- ¹⁸ Jankiel Wiernik – pochodził z Białej Podlaskiej, był cieślą i stolarzem. Do obozu zagłady deportowany z warszawskiego getta w sierpniu 1942 roku. Wziął udział w zbrojnym buncie w obozie, podczas którego uciekł. W latach pięćdziesiątych dwudziestego wieku opracował model obozu.
- ¹⁹ Rischard Glazar – pochodził z czeskiej Pragi. Deportowany z obozu przejściowego w Terezynie do obozu zagłady w Treblince. Będąc więźniem pracował w sortowni odzieży i przy kamuflażu obozu. Uciekł podczas buntu 2 sierpnia 1942 roku. Po wojnie wyjechał do Pragi.
- ²⁰ Berl Duszakiewicz – uciekł z obozu zagłady. Po wojnie wyemigrował do Francji.
- ²¹ Zenon Gołaszewski (Zelman Esztejn) – trafił do obozu zagłady w transporcie z getta warszawskiego. Jako więzień pracował przy segregacji odzieży, uciekł z obozu, ukrywając się w wagonie. Mieszkał w Polsce.
- ²² Taborska, „Rozstrzelane kamienie,” 65.
- ²³ Anna Zelmańska-Lipnicka, „Nakreślić Kształt,” w *Franciszek Duszeńko*, red. Robert Kaja et al. (Gdańsk: Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku, 2014), 10-11. Cedaka – pojęcie pochodzi z hebrajskiego. Oznacza sprawiedliwość, połączone z dobroczynnością. Por. <https://delet.jhi.pl/pl/psj?articleId=19365> [dostępny 25 października 2025].
- ²⁴ Mur Zachodni, pozostałość Świątyni Jerozolimskiej zniszczonej przez Rzymian. Jedno z najważniejszych miejsc dla wyznawców judaizmu.
- ²⁵ Zelmańska-Lipnicka, „Nakreślić Kształt,” 11.
- ²⁶ Irena Grzesiuk-Olszewska (1936-2021), historyk sztuki, pracownik Instytutu Sztuki Państwowej Akademii Nauk. Zob.: <https://rzezba-oronsko.pl/zmarla-irena-grzesiuk-olszewska/> [dostęp: 25.10.2025]

- ²⁷ Irena Grzesiuk-Olszewska, *Polska rzeźba pomnikowa w latach 1945-1995* (Warszawa: Neriton, 1995), 116.
- ²⁸ Justyna Gąsowska, „Treblinka 1942–1964. Historia pomników na terenie byłego Karnego Obozu Pracy i byłego Obozu Zagłady” (praca magisterska, Instytut Historii Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego, 2008), 71-72 (kopia w zbiorach Muzeum Treblinka).
- ²⁹ Kopówka, „Upamiętnienie obozu zagłady w Treblince. Próba odczytania,” w *Treblinka. Ostrzeża i Przypomina!* 123-125.
- ³⁰ Ibidem, 124.
- ³¹ Ibidem, 11. Interpretację poszczególnych części ‘czapy’ należy rozpatrywać zaczynając od strony frontowej, czyli zachodniej.
- ³² Ibidem, 11. Interpretację poszczególnych części ‘czapy’ należy rozpatrywać zaczynając od strony frontowej, czyli zachodniej.
- ³³ Menora – świecznik siedmioramienny. Jest to przedmiot z Świątyni Jerozolimskiej. To symbol najstarszy i najbardziej powszechnych w żydowskiej sztuce kultowej. Często umieszczany na mozaikach i reliefach synagog. Por. Monika Krajewska, „Symbolika płaskorzeźb na cmentarzach żydowskich w Polsce,” *Polska Sztuka Ludowa*, nr 1–2 (1989): 48.
- ³⁴ Zelmańska-Lipnicka, „Nakreślić kształt,” 11.
- ³⁵ Ibidem.
- ³⁶ Grzesiuk-Olszewska, *Polska rzeźba pomnikowa*, 250.
- ³⁷ Frank van Vree – profesor i dziekan Wydziału Humanistycznego na Universiteit van Amsterdam. Prowadził badania m.in. w dziedzinie historii kultury i nauki.
- ³⁸ Frank van Vree, „Kamienie Trebłinki,” tłum. Danuta Zasławska i Jacek Friedrich, *Porta Aurea*, 7/8 (2009): 450. Czasopismo wydawane przez Instytut Historii Sztuki Uniwersytetu Gdańskiego.
- ³⁹ Napis „NIGDY WIĘCEJ” w języku hebrajskim umieszczono w 2002 roku z inicjatywy Szewacha Weissa, ambasadora Izraela w Warszawie.
- ⁴⁰ Justyna Gąsowska, „Treblinka 1942–1964,” 72.
- ⁴¹ Angielska sadza – czarny miałki proszek, wykorzystywany m.in. w kryminalistyce do uwidaczniania odcisków palców.
- ⁴² Wanda Staroniewicz, red., „Od dzieciństwa chciałem zostawić po sobie ślady trwałe, żeby czas nie mógł tego tak łatwo ugryźć.” Rozmowa z Adamem Hauptem. *Kurier Sopotki*, nr 1/2003, 24 stycznia 2003, s. 5.
- ⁴³ Grzesiuk-Olszewska, *Polska rzeźba pomnikowa*, 116.
- ⁴⁴ Taborska, „Rozstrzelane kamienie,” 65-67.
- ⁴⁵ Macewa – żydowski nagrobek, stela w formie pionowej, kamiennej płyty, często zwieńczonej półkolem.
- ⁴⁶ Grzesiuk-Olszewska, *Polska rzeźba pomnikowa*, 117.
- ⁴⁷ Ibidem, 116.
- ⁴⁸ Staroniewicz, red., „Od dzieciństwa chciałem zostawić po sobie ślady trwałe, żeby czas nie mógł tego tak łatwo ugryźć,” 5.
- ⁴⁹ Taborska, „Rozstrzelane kamienie,” 65-67.
- ⁵⁰ Początkowo było wykutych 130 kamieni.
- ⁵¹ W 1978 roku został wykuty kamień poświęcony Januszowi Korczakowi dzieciom w 100. rocznicę jego urodzin.
- ⁵² Kopówka, „Upamiętnienie obozu zagłady w Treblince. Próba odczytania,” w *Treblinka. Ostrzeża i przypomina!*, 132
- ⁵³ Ibidem, 119.
- ⁵⁴ Monika Krajewska, „Symbolika płaskorzeźb na cmentarzach żydowskich w Polsce,” *Polska Sztuka Ludowa*, nr 1–2 (1989): 56–57.
- ⁵⁵ Staroniewicz, red., „Od dzieciństwa chciałem zostawić po sobie ślady trwałe, żeby czas nie mógł tego tak łatwo ugryźć,” 5. Niestety oryginalne tory zastąpiono betonowymi belami.
- ⁵⁶ Samuel Willenberg (1923-2016) – więzień Obozu Zagłady Trebłinki II. Trafił do obozu z getta w Opatowie. Podając się za murarza uniknął natychmiastowej śmierci w komorach gazowych. Przeżył w obozie dziesięć miesięcy. 2 sierpnia 1943 roku wziął udział w buncie w obozie i uciekł. Następnie walczył w powstaniu warszawskim. Będąc na emeryturze wykonał rzeźby, które przedstawiały jego przeżycia z Trebłinki.
- ⁵⁷ Początkowo było ich dziesięć: Belgia, ZSRR, Jugosławia, Francja, Czechosłowacja, Polska, Bułgaria, Niemcy, Austria, Grecja. W 2008 roku ustawiono jedenasty kamień z napisem „Macedonia”
- ⁵⁸ Staroniewicz, red., „Od dzieciństwa chciałem zostawić po sobie ślady trwałe, żeby czas nie mógł tego tak łatwo ugryźć,” 5.
- ⁵⁹ Zawadka, „Upamiętnienie Trebłinki,” w *Treblinka Historia i Pamięć*, 43-46.; Katarzyna Radecka, „Upamiętnienie zrealizowane w Treblince,” w *Co wiemy o Treblince? Stan badań*, red. Edward Kopówka (Siedlce: Muzeum Regionalne, 2013), 313.
- ⁶⁰ Radecka, „Upamiętnienie zrealizowane w Treblince,” w *Co wiemy o Treblince?*, 313.
- ⁶¹ Grzesiuk-Olszewska, *Polska rzeźba pomnikowa*, 250.
- ⁶² Z brudnopisu listu Franciszka Duszeńki do Ireny Olszewskiej. Franciszek Duszeńko. Red. Robert Kaja et al. (Gdańsk: Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku, 2014), 39.
- ⁶³ Staroniewicz, red., „Od dzieciństwa chciałem zostawić po sobie ślady trwałe, żeby czas nie mógł tego tak łatwo ugryźć,” 5.

Bibliografia

Publikacje

- Budde, Eva, Hansen Felix i Jonathan Sokolowski. *Treblinka – Treblinka II – das Vernichtungslager = Treblinka II – Obóz Zagłady*. Treblinka–Bielefeld: Muzeum Walki i Męczeństwa w Treblince, 2022. Niespójność dat wydania z pozycją w przypisie
- Co wiemy o Treblince? Stan badań*. Red. Edward Kopówka. Siedlce: Muzeum Regionalne, 2013.
- Franciszek Duszeńko*. Red. Robert Kaja et al. Gdańsk: Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku, 2014.
- Franciszek Strynkiewicz. Stulecie urodzin rzeźbiarza*. Red. Maria Lewańska. Warszawa: Wydawnictwo Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, 1993.
- Gębczyńska-Janowicz, Agnieszka. *Polskie założenia pomnikowe – rola architektury w tworzeniu miejsc pamięci od połowy XX wieku*. Warszawa: Neriton, 2010.
- Grzesiuk-Olszewska, Irena. *Polska rzeźba pomnikowa w latach 1945-1995*. Warszawa: Neriton, 1995.
- Krajewska, Monika. „Symbolika płaskorzeźb na cmentarzach żydowskich w Polsce.” *Polska Sztuka Ludowa*, nr 1–2 (1989): 45–59.
- Ostrzeża i przypomina! W 80. rocznicę utworzenia Karnego Obozu Pracy Treblinka I*. Red. Edward Kopówka. Treblinka: Muzeum Treblinka, 2022.
- Różycki, Sebastian, Marek Michalski i Edward Kopówka. *Obóz Pracy Treblinka I. Metodyka integracji danych wieloźródłowych*. Warszawa – Treblinka: Elpil Siedlce, 2017.
- Różycki, Sebastian, Edward Kopówka i Natalia Zalewska. *Obóz Zagłady Treblinka II. Topografia Zbrodni*. Warszawa – Treblinka: Wydział Geodezji i Kartografii Politechniki Warszawskiej, 2019.
- Rusiniak, Martyna. *Obóz zagłady Treblinka II w pamięci społecznej (1943 – 1989)*. Warszawa: Neriton, 2008.
- Treblinka-historia i pamięć*. Red. Edward Kopówka. Siedlce: Muzeum Regionalne, 2015.
- Willenberg, Smuel. *Bunt w Treblince*. Warszawa: Żydowski Instytut Historyczny, 2016.
- Witz, Inacy. *Plastycy Wybrzeża*. Gdańsk: Wydawnictwo Morskie, 1969.
- Wóycicka, Zofia. *Przerwana żałoba. Polskie spory wokół pamięci nazistowskich obozów koncentracyjnych i zagłady 1944-1950*. Warszawa: Wydawnictwo Trio, 2009.

Prasa

- „Cmentarze wojenne w Polsce.” *Architektura*, nr 3 (17) (1949), 78–79.
- Staroniewicz, Wanda, red. „Od dzieciństwa chciałem zostawić po sobie ślady trwałe, żeby czas nie mógł tego tak łatwo ugryźć.” Rozmowa z Adamem Hauptem. *Kurier Sopotki*, nr 1/2003, 24 stycznia 2003.
- Taborska, Halina. „Rozstrzelane kamienie.” *Polityka*, nr 30, 27 lutego 2002, s. 65–67.
- Vree, Frank van. „Kamienie Treblinki.” Tłum. Danuta Zasławska i Jacek Friedrich. *Porta Aurea* 7/8 (2009), 441–450.

Inne

- Gąsowska Justyna, „Treblinka 1942–1964. Historia pomników na terenie byłego Karnego Obozu Pracy i byłego Obozu Zagłady.” Praca magisterska, Instytut Historii Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego, 2008 (kopia w zbiorach Muzeum Treblinka).
- „Pomnik Zagłady Muzeum Treblinka Studium Krajobrazowe.” Oprac. A. Dymek, M. Świątkowski, Warszawa 2020, s. 9–12. Opinia o numerze NID – EAKZ/9036/1263/19/ MŚ/AD, przygotowana przez Narodowy Instytut Dziedzictwa w Warszawie (kopia w zbiorach Muzeum Treblinka).

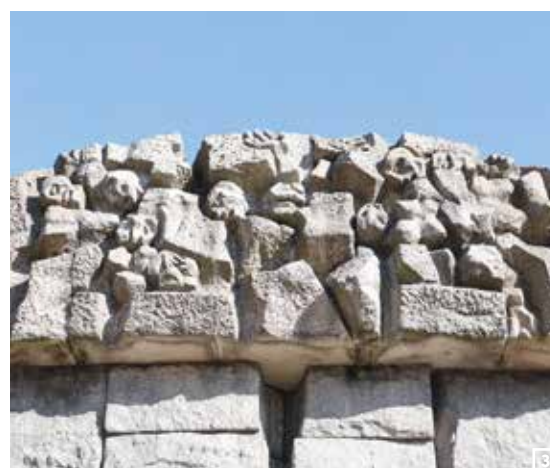
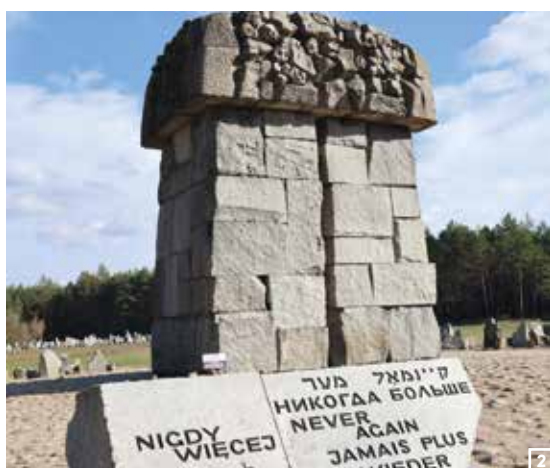
Strony internetowe

- https://pl.wikipedia.org/wiki/Franciszek_Dusze%C5%84ko [dostęp: 13.10.2025].
- <https://culture.pl/pl/tworca/franciszek-strynkiewicz> [dostęp: 13.10.2025].
- https://pl.wikipedia.org/wiki/Franciszek_Strynkiewicz [dostęp: 13.10.2025].
- <https://dzieje.pl/rozmaitosci-historyczne/franciszek-duszenko-przedstawiciel-polskiej-szkoly-sztuki-monumentalnej>, [dostęp: 14.10.2025].
- <https://www.zbrojowniasztuki.pl/alma-mater/poczet-rektorow/adam-haupt-1962-1965,718> [dostęp: 14.10.2025].
- <https://www.zbrojowniasztuki.pl/alma-mater/poczet-rektorow/franciszek-duszenko-1981-1987,525> [dostęp: 14.10.2025].
- <https://rzezba-orsko.pl/zmarla-irena-grzesiuk-olszewska/> [dostęp: 25.10.2025]
- https://pl.wikipedia.org/wiki/Adam_Haupt [dostęp: 13.10.2025].
- <https://delet.jhi.pl/pl/psj?articleId=19365> [dostęp: 25.10.2025]

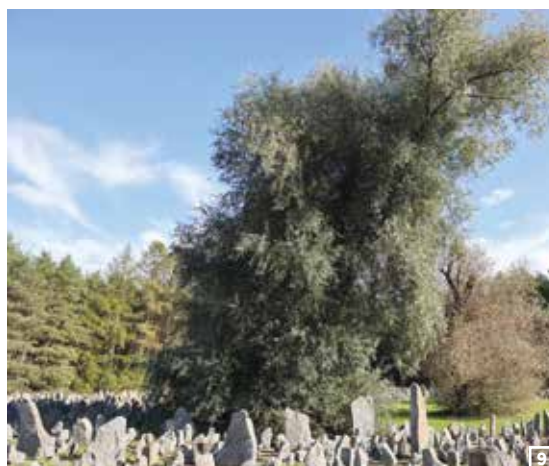
ilustracje



1. Upamiętnienie Obozu Zagłady Treblinka II, fot. P. Tolwiński, źródło: Muzeum Treblinka



2. Pomnik Centralny na terenie Obozu Zagłady Treblinka II, fot. K. Kaczorowska, źródło: Muzeum Treblinka
3. Górna część pomnika od strony zachodniej, fot. K. Kaczorowska, źródło: Muzeum Treblinka
4. Południowa strona pomnika centralnego, fot. K. Kaczorowska, źródło: Muzeum Treblinka
5. Północna strona pomnika centralnego, fot. K. Kaczorowska, źródło: Muzeum Treblinka
6. Wschodnia strona pomnika centralnego z symbolem menor, fot. K. Kaczorowska, źródło: Muzeum Treblinka
7. Symboliczne upamiętnienie rusztów na których Niemcy palił ciał Ofiar, fot. K. Kaczorowska, źródło: Muzeum Treblinka



8. Symboliczne kamienie na terenie Obozu Zagłady Treblinka II, fot. K. Kaczorowska, źródło: Muzeum Treblinka
9. Wierzyby na terenie upamiętnienia Obozu Zagłady Treblinka II, fot. K. Kaczorowska, źródło: Muzeum Treblinka
10. Kamień z napisem: Janusz Korczak (Henryk Goldszmit) i Dzieci, fot. K. Kaczorowska, źródło: Muzeum Treblinka
11. Tablice przed symboliczną bramą, fot. K. Kaczorowska, źródło: Muzeum Treblinka
12. Symboliczna brama wejściowa na teren Obozu Zagłady Treblinka II, fot. K. Kaczorowska, źródło: Muzeum Treblinka
13. Rzeźby autorstwa Samuela Willenberga pomiędzy symbolicznymi podkładami kolejowymi, fot. K. Kaczorowska, źródło: Muzeum Treblinka



14



15



16



17



18



19

14. Symboliczna rampa kolejowa, fot. K. Kaczorowska, źródło: Muzeum Treblinka

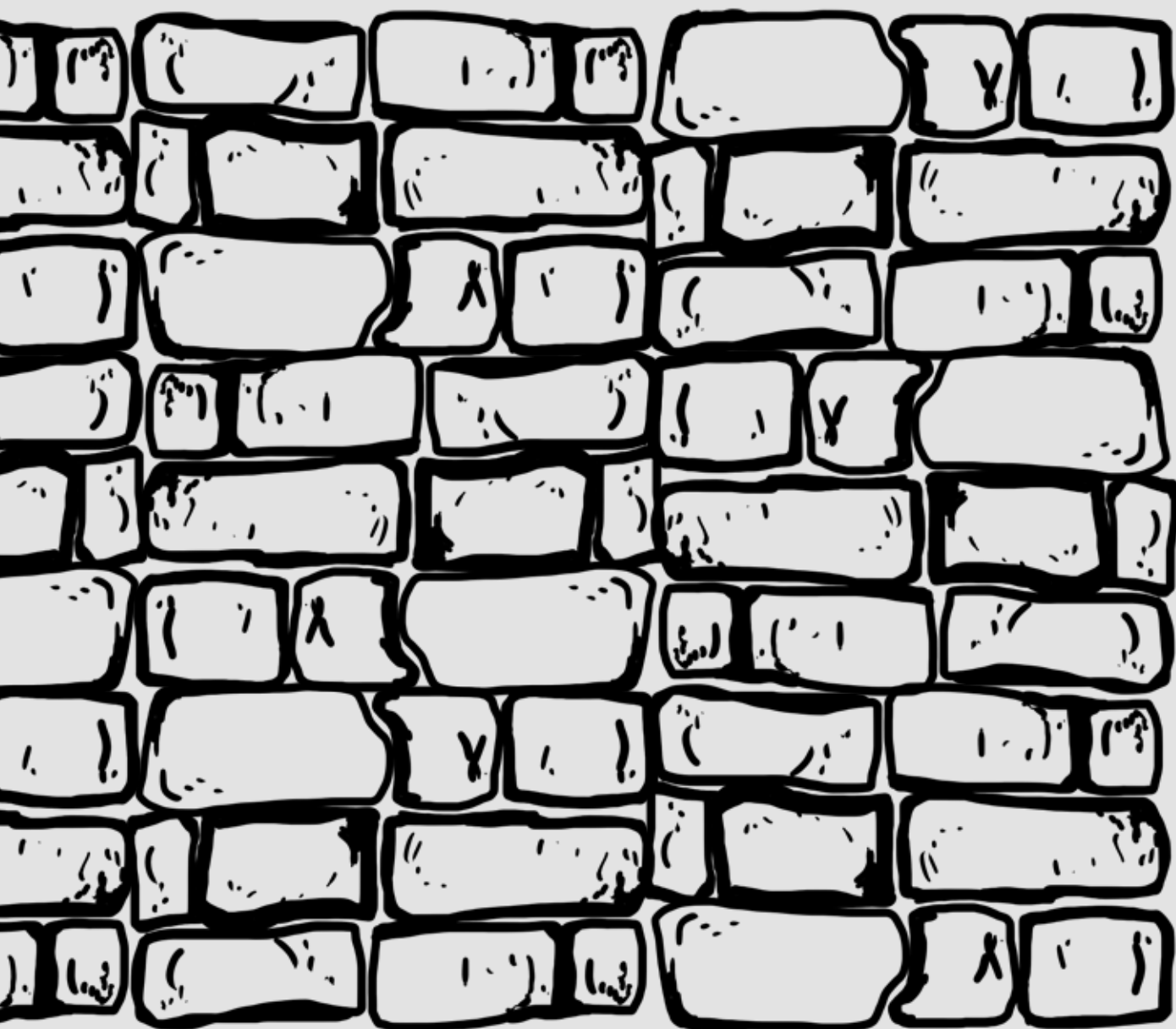
15. Kamień z nazwami państw, z których przywożono Ofiary do obozu, fot. K. Kaczorowska, źródło: Muzeum Treblinka

16. Symboliczna „Droga Śmierci”, fot. K. Kaczorowska, źródło: Muzeum Treblinka

17. Widok na pomnik centralny z ujęciem zapór przeciwczołgowych stanowiących oryginalny element z okresu funkcjonowania obozu, fot. K. Kaczorowska, źródło: Muzeum Treblinka

18. Pomnik upamiętniający Romów i Sinti na terenie Miejsca Straceń, fot. K. Kaczorowska, źródło: Muzeum Treblinka

19. Pomnik upamiętniający Ofiar Obozu Pracy Treblinka I, odnalezione podczas badań archeologicznych w listopadzie 2019 roku, fot. K. Kaczorowska, źródło: Muzeum Treblinka



Magdalena TARNOWSKA

Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie, Wydział Nauk Historycznych,
Instytut Historii Sztuki

PAMIĘĆ / REAKCJA NA ZAGŁADĘ. FORMY UPAMIĘTNIEŃ ZAGŁADY W SZTUCE WYBRANYCH ARTYSTÓW POLSKO-ŻYDOWSKICH Z LAT 1945-1950

Przed wybuchem II wojny światowej diaspora żydowska w Polsce, licząca około 3,5 miliona osób i należąca do największych na świecie. Zróżnicowana światopoglądowo społeczność współtworzyła wielonarodowy pejzaż kraju. Do najważniejszych ośrodków kultury Żydów polskich należały Warszawa – stanowiąca centrum o zasięgu międzynarodowym, Lwów, Kraków, Łódź i Wilno.

W dwudziestoleciu międzywojennym działało około 600 artystów pochodzenia żydowskiego – przedstawiciele starszego pokolenia o ugruntowanej pozycji zawodowej oraz młodzi, urodzeni w pierwszej i drugiej dekadzie dwudziestego wieku rozpoczynający karierę artystyczną lub studiujący w miejscowych i zagranicznych uczelniach.¹ W większości byli aktywni jednocześnie w dwóch obszarach kulturowych – polskim i żydowskim, co przejawiało się przede wszystkim poprzez udział w wystawach, stowarzyszeniach

i grupach artystycznych. Uczestniczyli w ekspozycjach organizowanych przez Związek Zawodowy Polskich Artystów Plastyków (ZZPAP, później Związek Polskich Artystów Plastyków, ZPAP), Instytut Propagandy Sztuki (IPS), Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych (TZSP), Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych (TPSP) oraz przez Żydowskie Towarzystwo Krzewienia Sztuk Pięknych (ŻTKSP) założone w 1923 roku i Żydowskie Stowarzyszenie Artystów Plastyków (ŻSAP) działające od lat trzydziestych dwudziestego wieku. Tworzone przez nich dzieła, zarówno w warstwie formalnej, jak ikonograficznej, reprezentowały aktualne tendencje sztuki polskiej i europejskiej. Tylko niektórzy podejmowali tematy związane z problematyką tożsamości czy poszukiwaniem stylu narodowego, co najczęściej było związane z ich zaangażowaniem w ruchy polityczne opowiadające się za rozwojem kultury jidysz w diasporze

lub syjonistyczne promujące ideę utworzenia własnego państwa i sztuki narodowej opartej przede wszystkim na dziedzictwie Bliskiego Wschodu.

Holokaust położył kres społeczności Żydów w Europie. Jej odrodzenie wydawało się nierealne z powodu niemal całkowitego wyniszczenia zarówno populacji (ocalało zaledwie kilka procent) jak i jej dorobku duchowego i materialnego. Jednak Polska, na kilka powojennych lat, stała się ośrodkiem odbudowy życia żydowskiego. Wraz z napływem repatriantów z ZSRR, powrotami z obozów koncentracyjnych i wyjściem z ukrycia populacja Żydów sięgnęła około 250.000 w końcu 1946 roku, zaś w 1948 na skutek migracji, wynosiła już tylko 100.000.²

Organizacja życia przybywających do kraju Ocalałych była koordynowana przez Centralny Komitet Żydów Polskich (CKŻP, 1944-1950), który pełnił też rolę politycznej reprezentacji wobec władz w kraju oraz organizacji żydowskich za granicą.³ Od lutego 1945 siedziba Komitetu mieściła się w Warszawie przy ul. Siennej 60. Na jego finanse składały się dotacje państwowe, składki oraz subwencje pochodzące głównie od amerykańskiej instytucji charytatywnej Joint [właśc. American Jewish Joint Distribution Committee AJDC].⁴

Sytuacja repatriantów była bardzo trudna. Najczęściej byli pozbawieni jakichkolwiek dóbr materialnych, musieli także mierzyć się z tragedią utraty bliskich, często całych rodzin. Niemal wszyscy korzystali z pomocy CKŻP. W gestii Komitetu leżały: pomoc materialna, mieszkaniowa, zatrudnienie, opieka nad sierotami, lecznictwo, szkolnictwo, kultura, sprawy emigracji i poszukiwanie krewnych, a także rejestracja ocalałych przez Wydział Repatriacji przy współpracy z Państwowym Urzędem Repatriacji (PUR).⁵ Tylko w 1946 utworzono ponad 100 spółdzielni zatrudniających około 43.000 osób.⁶ Pod auspicjami Komitetu funkcjonowały takie organizacje jak: Towarzystwo Ochrony Zdrowia, Centrala Spółdzielni Wytwórczych „Solidarność,” Bank dla Produktywizacji Żydów.⁷

Należy przy tym zaznaczyć, że odbudowa życia żydowskiego w latach 1945-1949 była kontrolowana przez władze komunistyczne. W pierw-

szym okresie obejmującym lata 1945-1947 rząd wspierał zarówno proces odrodzenia, jak i pewną autonomię polityczno-społeczną i kulturową Żydów, w latach 1948-1949 za sprawą zmian politycznych stopniowo wycofywał wsparcie, aż do całkowitej likwidacji tej „autonomii.”⁸

Wraz z odbudową życia po wojnie z upadku podnosiła się też kultura. Jej rozwój wspierał i nadzorował Wydział Kultury i Propagandy (WKiP) i jego delegatury wojewódzkie, utworzony wiosną 1945 roku w obrębie CKŻP. Jego celem było przede wszystkim: „Zaspokojenie potrzeb kulturalnych i oświatowych mas żydowskich przez zakładanie domów kultury, bibliotek, teatrów, organizowanie wszelkiego rodzaju kursów, szkół i wydawnictw.”⁹

Odbudowa życia artystycznego znalazła się w zakresie działalności Żydowskiego Towarzystwa Kultury (ŻTK) powstałego w listopadzie 1947 roku, a przede wszystkim Żydowskiego Towarzystwa Krzewienia Sztuk Pięknych (ŻTKSP) założonego w Warszawie w styczniu 1947 roku przez kierownika Wydziału Sztuki CKŻP historyka sztuki, marszanda Józefa Sandla (1894-1962) związanego z przedwojennym ŻTKSP działającym w latach 1923-1939 oraz znanego rzeźbiarza Natana Rapoport (1911-1987).¹⁰ Towarzystwo, do jego likwidacji 1949 roku, pracowało nad gromadzeniem i zabezpieczeniem ocalałego dziedzictwa kulturowego dla planowanego Muzeum Sztuki Żydowskiej, udzielało artystom pomocy materialnej, lokalowej, zapewniało pomoc w zatrudnieniu, a także przydział materiałów malarских. Organizowało konkursy, wystawy, plenery, odczyty, akcje promocyjne w prasie i radiu. W ciągu niespełna trzech lat działalności stało się swego rodzaju centrum życia artystów polsko-żydowskich. Bogaty zbiór materiałów Towarzystwa, znajdujący się w kolekcji Muzeum i Archiwum Żydowskiego Instytutu Historycznego im. Emanuela Ringelbluma w Warszawie (ŻIH), pozwolił badaczom na opis jego działalności w mniejszym lub większym zakresie.¹¹

Ostatnio okres odbudowy życia żydowskiego w pierwszych latach powojennych stał się

przedmiotem zainteresowania badaczy, co zaowocowało publikacjami na temat poszczególnych jego aspektów, także miast czy regionów.¹² Do ważniejszych opracowań przydatnych w badaniach nad życiem artystycznym należy zaliczyć serię wydaną w latach 2014–2018 przez ŻIH zatytułowaną *Z Dziejów Centralnego Komitetu Żydów w Polsce* poświęconą różnym aspektom jego działalności, w tym problematyce środowiska inteligencji twórczej, a także pozycje dotyczące kultury i literatury żydowskiej pod redakcją Magdaleny Ruty.¹³ Do cennych i spektakularnych zarazem wydarzeń należały dwie wystawy prezentujące ów proces poprzez pryzmat twórczości artystycznej zorganizowane w Warszawie: pierwsza zatytułowana *Zaraz po Wojnie* w Zachęcie Narodowej Galerii Sztuki (Zachęta NGS) w 2020 roku, druga *1945 Nie Koniec nie Początek* w Muzeum Historii Żydów Polskich Polin (MHŻP Polin) w 2025 roku. Obu towarzyszyły publikacje.¹⁴ Pomocnym źródłem w pracach nad opisem działalności artystów żydowskich w drugiej połowie lat czterdziestych dwudziestego wieku jest seria wydawana przez Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk (IS PAN): *Polskie Życie Artystyczne w Latach 1944–1960*, której tomy 1–4 obejmują lata 1944–1950.¹⁵

Prowadzone przeze mnie badania mają na celu pełny opis środowiska, życia i twórczości artystów polsko-żydowskich czynnych w pierwszych latach po wojnie, przede wszystkim tych, którzy opuścili Polskę w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych dwudziestego wieku lub zmarli w tym czasie. Pozyskanie wystarczającej ilości danych nie jest łatwe zważywszy na fakt, że większość z nich zabrała ze sobą swój dorobek, znikając tym samym niemal bez śladu z pejzażu sztuki polskiej i jej historii. Należy przy tym podkreślić, że na taki stan rzeczy wpływ miały także uwarunkowania polityczne wynikające z realizacji socjalistycznych założeń homogeniczności społeczeństwa i wytwarzanej przezeń kultury. Całościowe opracowanie tego zjawiska w jego najważniejszych aspektach (biograficznym, tożsamościowym, politycznym, socjologicznym, artystycznym – formalnym i ikonograficznym), wymaga jesz-

cze wielu poszukiwań prowadzonych w instytucjach kultury w Polsce i zagranicą, w prasie, także w zespołach archiwalnych jak chociażby: CKŻP, ŻTK, Związku Zawodowego Polskich Artystów Plastyków (ZZPAP) czy Instytutu Pamięci Narodowej (IPN) i Ministerstwa Spraw Zagranicznych (MSZ, w celu odnalezienia i weryfikacji danych biograficznych poszczególnych osób zawartych zwykle w ankietach paszportowych). Niezwykle cennym w źródłem informacji są kolekcje dzieł i archiwaliów należące do spadkobierców ocalałych oraz ich relacje na ich temat, m.in. rodziny Mojżesza Boruszka, Alexandra Boga, Rafała Chwolesa czy Henryka Hechtkopfa.¹⁶

Rezultaty dotychczas przeprowadzonych prac udostępniłam do tej pory w artykułach monograficznych lub odnoszących się do wybranych zagadnień, między innymi do postawy wobec Zagłady i jej obrazowania w sztuce.¹⁷

Wyniki przeprowadzonych przeze mnie kwerend wykazały, że latach 1945–1950 na terenie Polski tworzyło około 40 artystów – ocalałych z Zagłady – czynnych przed 1939 rokiem oraz niewielka liczba studentów (około 10 osób). Większość z nich osiedliła się w Łodzi stanowiącej wówczas centrum administracyjne i kulturowe, ale także we Wrocławiu i kilku miastach na Dolnym Śląsku, Katowicach, Krakowie, Szczecinie i w Warszawie. W lutym 1947 roku łódzcy artyści założyli Spółdzielnię Artystyczno-Malarską „Sztuka” z siedzibą w lokalu przy ul. Piotrkowskiej 42.¹⁸ Plastycy brali udział w organizacji na nowo działalności środowiska – uczestniczyli w pracach ŻTK i ŻTKSP, w konkursach organizowanych corocznie na plakat upamiętniający powstanie w getcie warszawskim, w indywidualnych i zbiorowych ekspozycjach – w 1948 roku w Łodzi i w 1949 roku we Wrocławiu.¹⁹ Przy czym należy mieć na uwadze, że należeli także do ZPAP i brali czynny udział w jego działalności i wystawach.

Proces odbudowy życia żydowskiego przebiegał nadejście czasów stalinowskich. Na przełomie 1949 i 1950 roku wszystkie organizacje, stowarzyszenia, wydawnictwa, prasa, niemal wszystkie instytucje poza Żydowskim Instytutem

Historycznym w Warszawie, zostały zlikwidowane. W 1950 roku z połączenia CKŻP i ŻTK utworzono świecką organizację – Towarzystwo Społeczno-Kulturalne Żydów w Polsce (TSKŻ). W tym okresie większość plastyków wyemigrowała, a ci którzy pozostali opuścili Polskę po 1968 roku.

Holokaust zniszczył nie tylko społeczność żydowską Europy i jej dziedzictwo, pozostawił także niezatarty ślad w psychice tych, którzy przeżyli i wywarł wpływ na życie następnych pokoleń. Stał się także elementem narracji historycznej, literackiej i artystycznej kultury europejskiej, a nawet światowej.

W obszarze sztuk pięknych trauma Zagłady obrazowana jest poprzez użycie różnorodnych środków wyrazu. Ich dobór zależny jest przede wszystkim od postawy przyjmowanej przez danego twórcę wobec osobistych przeżyć czy doświadczeń, ich skutków oraz od jej/jego postawy artystycznej obejmującej także terapeutyczną funkcję sztuki i jej rolę jako nośnika treści uniwersalnych. W odniesieniu do tej grupy można wyodrębnić kilka form tzw. doświadczenia granicznego (bezpośredniego lub pośredniego) obejmującego - wykluczenie, utratę, okrucieństwa i śmierć, życie w ukryciu, opresję, walkę zbrojną, pomoc, przetrwanie - które wywarły w pływ na sztukę jej członków. Do podstawowych reakcji na te kwestie należą: wyparcie, zaniechanie działalności artystycznej, utrwalanie przeżyć (jako forma terapii czy potrzeba podtrzymania pamięci autorach i ofiarach Szoah), obrazowanie walki, afirmacja życia i 'nowego początku,' transformacja doświadczeń w formy symboliczne i abstrakcyjne oraz postawa mieszana, zmieniająca się z upływem lat.

Na potrzeby niniejszego artykułu wybrałam tych artystów, których twórczość prezentuje najbardziej reprezentatywne formy upamiętniania Zagłady i jej skutków, a także ukazuje transformację traumatycznych doświadczeń w postawę afirmatywną.

Bezpośrednimi świadkami Zagłady byli: Alexander Bogen (1916-2010) partyzant, Mojżesz Bromberg (Moshe Bar-Am, 1920-1982) więzień obozów koncentracyjnych (KC).²⁰ Ocaleni którzy

doświadczili Szoah w sposób pośredni to: Chaim Hanoft (1899- zmarł w Krakowie 1951), Rafał (Rafael) Mandelzweig (1908-1956), Chaim Goldberg (1917-2004), Natan Rapoport i Henryk Hechtkopf (1910-2004).²¹

Obraz Tragedii

Spośród wymienionych powyżej reakcji na Zagładę materializujących się poprzez środki wizualne najlepiej opracowane, a tym samym najtrwalej zapisane w świadomości społecznej, jest obrazowanie jej poszczególnych etapów, poczynając od wykluczenia i naznaczenia, poprzez getta, obozy koncentracyjne, aż po śmierć w komorach gazowych i egzekucjach. Trzeba przy tym zaznaczyć, że w omawianym okresie nie funkcjonowało jeszcze pojęcie Holocaust / Zagłady, jako termin określający ludobójstwo dokonane na Żydach. Pierwszym wizualnym znakiem i dokumentem jednocześnie rozpoczynającego się procesu – szczególnie wcześniej w Polsce - zmierzającego do wypracowania / wyodrębnienia Zagłady spośród wszystkich zbrodni hitlerowskich stał się album – dokument – *Zagłada Żydostwa Polskiego* opracowany przez Gerszona Taffeta i wydany w 1945 przez CŻKH. Przyczynił się on do kształtowania obrazu Holocaustu.²²

Do utrwalenia obrazu tragedii Zagłady przyczynili się 'ocaleni' – wybitni artyści, którzy pozostali w kraju i tu rozwijali swoją karierę, kształtowali język plastycznej wypowiedzi, doczekali się wystaw i opracowań monograficznych. Należą do nich między innymi: związani przed wojną z awangardą krakowską Jonasz Stern (1904-1988), Erna Rosenstein (1913-2004), a także Izaak Celnikier (1923-2011).²³ Wszyscy podejmowali w swojej twórczości tematykę związaną z traumą wojny, kształtując tym samym osobistą i kolektywną pamięć.

Stern - malarz i grafik, po wybuchu wojny przebywał we Lwowie, gdzie w 1941 trafił do getta. Podczas jego likwidacji 1 czerwca 1943 przypadkowo ocalał z masowej egzekucji w obozie

janowskim. Po ucieczce na Węgry, pod przybranym nazwiskiem, doczekał końca wojny i w 1945 roku wrócił do Krakowa. Do 1956 roku tworzył cykl litografii *Getto Lwowskie*, od 1964 abstrakcyjne asambláže poświęcone przede wszystkim traumie Zagłady w jej wymiarze uniwersalnym. W lwowskim getcie znalazła się również Erna Rosenstein, malarka i poetka. Od 1942 roku ukrywała się po tzw. stronie aryjskiej pod przybranymi nazwiskami w Warszawie i Częstochowie. Po wojnie mieszkała w stolicy. W 1946 roku namalowała dość wyjątkowy w jej twórczości figuralny obraz zatytułowany *Getto* – nawiązujący do mitu Niobe rozpaczającej po uśmierconych dzieciach (il. 1). W późniejszych surrealistycznych pracach można odnaleźć pamięć o Zagładzie w tytułach czy motywach symbolicznych, jak w rysunku z kolekcji Muzeum Getta Warszawskiego (MGW) zatytułowanym *Golgota* z 1967 roku.²⁴ Pamięci o Holocauście poświęcił swoją twórczość Izaak Celnikier – wybitny malarz i grafik o międzynarodowej renomie – więzień białostockiego getta (1941-1943), następnie obozów koncentracyjnych w Stutthofie, Auschwitz II i Auschwitz III, Mauthausen, Sachsenhausen i Flossenbürgu. Wyzwolony przez armię amerykańską z transportu do KL Dachau w kwietniu 1945. Do 1957 roku mieszkał w Warszawie, wyemigrował do Francji i mieszkał do końca życia w Paryżu. Pomimo emigracji, jego sztuka jest dobrze znana za sprawą wystaw i monografii, z których ostatnia prezentująca jego prace z lat 1946-1964 odbyła się w ŻIH w listopadzie 2023-kwietniu 2024.²⁵ W odniesieniu do problematyki obrazowania Holocaustu w pierwszych latach powojennych na uwagę zasługuje jego obraz z 1949 roku zatytułowany *Getto*, nawiązujący do pracy Rosenstein, który został nagrodzony na Ogólnopolskiej Wystawie Młodej Plastyki w Galerii Arsenał w Warszawie w 1955 roku.

Należy przy tym wspomnieć o odmiennej reakcji na traumę wojny. Równie wybitni malarze, którzy przetrwali ten czas w ukryciu, lwowiainin i członek awangardowej grupy Artes - Marek Włodarski (właśc. Henryk Streng, 1903-1960), kolorysta i członek Komitetu Paryskiego - Artur

Nacht-Samborski (właśc. Artur Nacht, 1898-1974) zachowali swoje nowe/zmienione tożsamości, dystansując się przy tym do przeżyć wojennych.²⁶ Taką samą postawę prezentowała łódzka malarka Sara Gliskman-Fajtlowicz – więźniarka łódzkiego getta, tworząca wówczas obrazy ukazujące rzeczywistość dzielnicy zamkniętej, zaś po wyzwoleniu programowo dystansowała się od wojennych doświadczeń.²⁷

Spośród wymienionych powyżej twórców bezpośrednim świadkiem Zgłady był Mojżesz Bromberg (Moshe Bar-Am, 1920-1982) - malarz, rysownik, miniaturzysta. Pochodził z Piotrkowa Trybunalskiego, w 1939 roku po ukończeniu szkoły średniej w Krakowie rozpoczął studia w tamtejszej ASP. Po wybuchu wojny znalazł się w rodzinnym mieście, następnie w obozie pracy, skąd zbiegł i przedostał się do Lwowa, gdzie kontynuował studia. W latach 1941-1945 przebywał w Samarkandzie w Uzbeckiej SSR. Utrzymywał się z prac dekoracyjnych wykonywanych dla partyjnej elity. Studiował też technikę perskich miniatur, malował pejzaże i sceny rodzajowe. Repatriowany latem 1945, zamieszkał wraz z żoną Bertą Aronow w Łodzi. Brał udział w wystawach ZZPAP, ŻTKSP w Łodzi, Krakowie i Wrocławiu. Współpracował z Teatrem Żydowskim tworząc scenografie do przedstawień słynnych komików Dżigana i Szumachera. Zaangażował się również w poszukiwanie żydowskich sierot i przerwianie ich do Izraela. W czasie wojny stracił najbliższych (rodziców i siostrę Miriam) ocalał tylko jego brat Józef. Utracił także majątek rodziny. W 1950 emigrował do Izraela zabierając cały dorobek artystyczny. Mieszkał w Tel Awiwie, następnie w Ramat Gan. Dzięki wsparciu prezydenta Izraela, Icchaka Bena-Cwiego poświęcił się tworzeniu miniatur o tematyce biblijnej, które przyniosły mu sławę. Kontynuował także twórczość związaną z Zagładą, malarstwo pejzażowe i martwą naturę. Ostatnie lata życia spędził w Toronto w Kanadzie.²⁸

W malarstwie z lat 1945-1950 podejmował przede wszystkim tematykę związaną z tragedią Holocaustu, a także walki przeciwko hitlerowskiemu najeźdźcy. W relacjach prasowych z wystaw

organizowanych w latach czterdziestych można znaleźć fotografie prac odwołujących się do jego przeżyć z obozu pracy. Jeden z jego obrazów z 1946 roku zatytułowany *Wysiedlenie* (il. 2), to przejmująca scena ukazująca więźniów getta trwających w oczekiwaniu na deportację. Jego syntetyczna forma jest pozbawiona dramatyzmu, niemal monochromatyczna gama szarości i czerni w pełni oddają zarówno tragizm Zagłady, jak i rozpacz artysty po utracie najbliższych.²⁹ Według relacji dzieci artysty Eddiego i Miriam pamięć Holocaustu nigdy go nie opuściła, planował nawet wzniesć pomnik pamięci jego ofiar na cmentarzu w Holon w Izraelu.³⁰

Wyda się, że najważniejszym wydarzeniem artystycznym dla ukształtowania obrazu Zagłady w świadomości społecznej (szczególnie społeczności żydowskiej), była wystawa Rafała Mandelzweiga zatytułowana *Martyrologia Ludzka 1939 – 1945*, otwarta 7 sierpnia 1946 roku w lokalu WKŻ we Wrocławiu.³¹ Była ona następnie prezentowana we wrześniu w Łodzi i od 3 listopada w Warszawie.³² Nie bez znaczenia jest fakt, że była to w ogóle pierwsza wystawa artysty żydowskiego w powojennej Polsce. Mandelzweig nie był bezpośrednim świadkiem Szoah, ale jego rysunki ukazujące jej przebieg były często reprodukowane w prasie, głównie żydowskiej, przyczyniając się do utrwalenia wizji męczeństwa Żydów.

Urodził się w 1908 w Warszawie, uczył się w tamtejszej Miejskiej Szkole Sztuk Zdobniczych i Malarstwa. Debiutował w latach trzydziestych dwudziestego wieku. Po wojnie uzupełniał wykształcenie w Paryżu (od ok. 1949) i Brukseli. Wystawiał w Salonach ŻTKSP w 1932 i 1935, w IPS w 1934. W 1939 miał indywidualną wystawę w Radomiu. W przedwojennej twórczości podejmował głównie tematykę społeczną, najczęściej obrazującą życie żydowskich dzielnic i shtetli.³³ Po napaści III Rzeszy na Polskę przedostał się na teren ZSRR, wojnę spędził wraz z rodziną w Samarkandzie w Uzbekistanie. Kontynuował tam twórczość artystyczną. W poczuciu wspólnoty ze swoim narodem podejmował w niej przede wszystkim tematy związane z wojną. W 1941 miał w Samarkandzie

wystawę indywidualną, która zyskała uznanie krytyki radzieckiej.³⁴ Do Wrocławia przybył w lipcu 1946 roku. Brał czynny udział w działalności ŻTKSP, był członkiem jego zarządu jako delegat Wrocławia.³⁵ W 1947 wyjechał do USA, stamtąd do Urugwaju. Zmarł w Montevideo.

Wspomniana wystawa, złożona ze 100 prac malarskich i graficznych powstałych w Samarkandzie, cieszyła się dużą popularnością, według danych gazety *Pionier* zwiedziło ją ponad 5000 osób. Motywem przewodnim ekspozycji były tragedia i walka Żydów podczas II wojny światowej, ale jej część prezentowała także barwne pejzaże i sceny rodzajowe z Uzbekistanu.³⁶ Część ekspozycji poświęcona Szoah podzielona była na trzy sekwencje. W pierwszej ukazującej tragiczny los wysiedleńców i uciekinierów eksponowano m.in. dzieła: *Dokąd, Wieczni Tułacze i Pogorzelcy, Uciekinierzy i Stracone Nadzieje*. W drugiej można było obejrzeć obrazy: *Poszukiwanie Zwłok, Ewakuowani, Konc-lager, Pomścij, Żywa Pochodnia* (il. 3) oraz *Cienie* z cyklu *Majdanek*. Ostatnia prezentowała bohaterstwo narodu żydowskiego w walce - były to m.in. obrazy: *Powstanie w Getcie Warszawskim, Bitwa u Bramy Getta, Na Gruzach Getta*, oraz *Rabin Icchak Zawada na Linii Frontu*, a nawet *Polska Dywizja Kościuszki pod Lenino*.³⁷ Artysta w 1949 roku namalował przypuszczalną replikę tego przedstawienia (il. 4), należącą obecnie do kolekcji TSKŻ we Wrocławiu. Wystawa zyskała duże uznanie krytyków publikujących w prasie żydowskiej i polskiej. W większości recenzji podkreślano dobrą kompozycję obrazów i mistrzostwo w budowaniu kolorem struktury i nastroju, w grafice ekspresyjną kreskę nawiązującą do sztuki Rembrandta. Ale przede wszystkim – i zgodnie z obowiązującym już wówczas kierunkiem propagandy komunistycznej rolę artysty „czującego, że być powinien nie tylko wykładnikiem gehenny swego narodu,” ale i jego walki. W jednej z wrześniowych recenzji wystawy prezentowanej wówczas w Łodzi pisano, że artysta „tworzyć musiał niejednokrotnie - w pojęciu fizycznym - dosłownie krwią swoją! Kaleczył specjalnie palec, by sposób w ten sposób odcienie niezbędnego cynobru, którego wtedy tam dostać

nie mógł. Ale to nie stanowiło przeszkody. Krwią swoją malować pragnął i musiał krwawienie dziesiątkowanego narodu swego!” Krytycy także wskazywali na uniwersalizm jego sztuki – uważając ją za „bezsprzecznie ważką pozycję w powojennym malarstwie.”³⁸

Zanim obraz męczeństwa i walki Żydów polskich na dobre zagościł w narracji politycznej i historycznej, w twórczości ocalonych odnaleźć można wątki odzwierciedlające inne reakcje na Zagładę. Zebrane przeze mnie materiały wskazują, że dość często było to obrazowanie dojmującej pustki zastanej po powrocie do rzeczywistości, które z czasem przekształcało się w afirmację odradzającego się życia – jako swego rodzaju dowód na istnienie ludzi skazanych na unicestwienie.

Doświadczenie Pustki

„Kręciłem się po mieście, pragnąc odnaleźć bliskich. Nikt nie wychodził ani z domów, ani z mieszkań. Wszystkie ulice były w ruinie – góry cegieł i kurzu, fragmenty ścian, kawałki drewna i żelaza. Miasto było wyludnione, a mnie się wydawało, że cały świat tak wygląda.” Icchok Gutermań, *In a Puster Sztot*, Łódź 1949 [*W Pustym Mieście*].³⁹

Pierwszą i najsilniejszą reakcją na zastaną rzeczywistość wśród ocalonych (w szczególności tych, którzy nie byli bezpośrednimi świadkami Holokaustu) – był szok wywołany doznaniem całkowitej pustki spowodowany zarówno utratą bliskich i całych społeczności, jak i zniszczeniem dorobku materialnego oraz miejsc zamieszkania – domów, niekiedy całych dzielnic lub miast. Przejmujące opisy tego doznania można znaleźć między innymi w książce zatytułowanej *Nowe Życie? Antologia Literatury Jidysz w Powojennej Łodzi (1945-1949)* pod redakcją Magdaleny Ruty.⁴⁰ W podobny sposób, przy użyciu środków wizualnych obrazowali je plastycy, między innymi Alexander Bogen malujący ruiny Wielkiej Synagogi w Wilnie czy Rafael Chwoles (1913-2002), który w latach 1945-1947 stworzył cykl zatytułowany

Getto Zniszczone - Architektura Starego Wilna uwieczniając ruiny dzielnicy żydowskiej (il.5).⁴¹ Jego syn, Aleksander, tak wspomina ten czas:

(...) pierwszą jego myślą było utrwalić na zawsze w swoich rysunkach, obrazach to straszne Wileńskie Getto, w którym na jakiejś ulicy, w jakimś domu, w jakimś momencie przed zagładą znajdowali się jego rodzice, siostry. Łaził po tych ruinach getta dniami, tygodniami i malował.⁴²

Niezwykle interesującym artystą był Henryk Hechtkopf. Związany ze stolicą, absolwent Wydziału Prawa Uniwersytetu Warszawskiego i późniejszy pracownik Sądu Najwyższego, swoją drogę życiową związał ze światem sztuki. Malarstwa i rysunku uczył się u przedstawicieli awangardy - Henryka Berlewiego (1840-1967), a następnie od około 1927 roku u Władysława Weintrauba (1891-1942). W latach 1932-1936 swoje prace malarskie i rysunkowe prezentował na wystawach ŻTKSP. Powołany do służby wojskowej w przededniu wybuchu II wojny światowej dostał się do niewoli w strefie okupacji sowieckiej, następnie był więźniem łagru. Na przełomie 1945 i 1946 roku wrócił do kraju. W wojnie stracił całą rodzinę, dorobek materialny i artystyczny. Po pierwszych próbach zamieszkania w Warszawie przeniósł się do Łodzi, gdzie brał udział w organizowaniu żydowskiego życia artystycznego. Był sekretarzem wspomnianej już Spółdzielni Artystów Malarzy „Sztuka,” członkiem ŻTKSP oraz ŻTK. Pracował również w Łódzkiej Szkole Filmowej i przy produkcji filmów fabularnych, m.in. *Żołnierz Zwycięstwa* (1950), *Podhale w Ogniu* (1956). W 1957 osiedlił się w Izraelu w Bat Jam. Kontynuował karierę artystyczną. Był znanym i cenionym ilustratorem książek dla dzieci. Tworzył także kompozycje abstrakcyjne, symboliczne, pejzaże miejskie m.in. z Izraela i Polski, portrety, także cykl litografii ilustrujący minione życie żydowskiego szteta.

Jego reakcja na utratę wszystkiego co było mu drogie i stanowiło punkt odniesienia dla jego

tożsamości była podobna jak Rafaela Chwolesa. Według relacji jego krewnych spędzał całe dnie w ruinach getta (przebywanie na tym terenie było wówczas zabronione), udając 'wariata' by uniknąć niebezpieczeństw spotkań z szabrownikami, tworząc przejmujący nicością cykl *Ruiny Getta Warszawskiego* (il. 6).⁴³ Rysunki, wystawione w Łodzi w styczniu 1948 roku, powielone w litografii i publikowane w prasie, przyczyniły się do utrwalenia w pamięci obrazu zniszczenia nie mniej, niż drastyczne obrazy procesu zagłady.⁴⁴ Hechtkopf, już po przeprowadzce do Łodzi dokumentował również stan miasta. Rysował łódzkie getto - Bałuty, zburzoną Wielką Synagogę przy ul. Wolborskiej.

Odrodzenie – Afirmacja Życia

Wydaje się, że dość szybko następowała transformacja doznania pustki w pragnienie odbudowy, ocalenia resztek dziedzictwa kulturowego. W środowisku inteligencji następowało to poprzez działania twórcze przejawiające się w opisie słownym bądź wizualnym.

Proces ten opisał w tekście „Cum Curikker Fun Undzere Szrajber” [Na Powrót Naszych Pisarzy] z 1946 roku, przebywający jeszcze wówczas w Moskwie, Dawid Sfard (1903-1981): „To przecież nasz własny płacz dobiegał do nas codziennie wraz z obrazami spalonych okolic zrujnowanego, zhańbionego domu. I właśnie z tego powodu przez cały czas tak silne było w każdym z nas poczucie, że nasze przypadkowe fizyczne ocalenie nie jest daremne; że milionkrotnie pomnażając nasze życie, powinniśmy spłacić dług za przerwane życie milionów; że musimy pozwolić zmarłym przemówić przez nas.”⁴⁵

Ówczesna twórczość Henryka Hechtkopfa prezentuje, obok zapisu destrukcji, podobną postawę. Już podczas pracy w ruinach getta warszawskiego rozpoczął drugi cykl uwieczniający wizerunki ocalonych z Holocaustu. Niemal do końca życia wspominał dzieci, które tam spotykał – czyste, nakarmione, grzeczne, pozwalające się portretować i nie wypowiadające ani jednego

słowa. Zapewne przyprowadzane tam przez opiekunów w nadziei na odnalezienie ich rodzin. Rysował też portrety ludzi przybywających do łódzkiego WKŻ, aby się zarejestrować, poszukiwać biskich i otrzymać pomoc. Zapewne zamysłem autora było stworzenie dokumentu odradzającego się życia. Potwierdzają to jego odręczne notatki na licach lub odwrociach prac opisujące losy danej postaci, na przykład wizerunek dziewczynki siedzącej na ławce opatrzony tytułem *Uratowane Życie*, na jego odwrocie znajduje się dopisek autora: „ocalona z getta”⁴⁶ (il. 7).

W analizie twórczości Hechtkopfa zwraca uwagę jeszcze jeden aspekt jej warstwy ikonograficznej – dokumentacja procesu twórczego – jako swego rodzaju świadectwo odrodzenia się życia. Wśród jego prac z drugiej połowy lat czterdziestych znajdują się szkice ukazujące członków wspomnianej już łódzkiej Spółdzielni Pracy Artystów Malarzy „Sztuka,” oddanych pracy w we wspólnym atelier mieszczącym się w kamienicy przy ul. Piotrkowskiej 42 w lokalu nr 30 – rzeźbiących, malujących czy rysujących przy sztalugach, jak graficzka Anna Laufer (1890-1962) (il. 9).⁴⁷ Są to z jednej strony chwytnie na gorąco obrazy artystycznej codzienności, jednak nie tylko. Zgodnie z *credo* Jonasza Sterna „Sztuka to manifestacja naszego istnienia” stanowią niezwykle istotny dokument niezłomności ducha ludzi, którym odmówiono zdolności kreacji, skazanych na Zagładę i zapomnienie.⁴⁸ Znajdują się one w kolekcji prac Henryka Hechtkopfa należącej obecnie do MGW, a wcześniej do Racheli Postavski.

Podobną reakcję obrazuje twórczość zupełnie zapomnianego dzisiaj malarza – Mojżesza Boruszka, którego kilka rysunków znajduje się w kolekcji ŻIH. Uzyskanie większej ilości informacji na jego temat stało się możliwe dzięki kontaktowi z jego córką, także malarką, panią Leą Boruszek.⁴⁹ Pochodzący z Rożyszcza na Wołyniu, swoje życie i twórczość wiązał z tym regionem Rzeczypospolitej. Od około 1912 roku uczył się w Odeskij Szkole Artystycznej (współcześnie Odeska Szkoła Artystyczna im. M.B. Grekowa). W latach 1922-1923 przebywał w Krakowie, gdzie praw-

dopodobnie uzupełniał wykształcenie prywatnie w pracowni Teodora Axentowicza. Po powrocie, do lat trzydziestych dwudziestego wieku, mieszkał w rodzinnym mieście. Znany był głównie z malarstwa portretowego, tworzył również pejzaże i martwe natury. Około 1936 roku przeprowadził się do Łucka. W 1939 ożenił się z Chaną Niepomiaszcze związaną, podobnie jak najmłodsza siostra malarza Rachelą, z Komunistyczną Partią Zachodniej Ukrainy (KPZU). Po wybuchu wojny pozostał w Łucku. Po wejściu wojsk niemieckich do miasta w czerwcu 1941 roku, uciekł wraz z żoną i siostrą Rachelą w głąb ZSRR. Do 1945 roku przebywali głównie na Kaukazie, w miasteczku Mozdok. Malował tam na zamówienie portrety działaczy partyjnych oraz, z fotografii, żołnierzy walczących na froncie. Od sierpnia 1942 do stycznia 1943 roku, kiedy teren był zajęty przez armię niemiecką, ukrywał się wraz z rodziną w górach. Do końca życia zachował w pamięci obrazy krwawych walk i ciał zabitych żołnierzy dryfujących w wodach rzeki Tar. Po wojnie wrócił wraz z żoną do Łucka, jednak wobec utraty niemal całej rodziny zdecydowali się wyjechać do Polski.⁵⁰ Po jego dorobku artystycznym pozostało kilkanaście zdjęć przechowywanych w portfelu, który miał przy sobie podczas ucieczki w 1941 roku. Pod koniec 1946 roku Boruszkowie osiedlili się w Wałbrzychu. Początkowo, jak sam wspomina w wywiadzie z 1966 roku – pogrążony w depresji nie włączył się w działania zmierzające do odbudowy żydowskiego środowiska artystycznego.⁵¹ Według relacji córki nigdy nie wrócił do zdrowia. Często korzystał z leczenia w sanatoriach na Dolnym Śląsku i w Ciechocinku. Nazwisko malarza pojawia się w dokumentach ŻTKSP w październiku 1947 roku. Wtedy na tyle okrzepł, że włączył się w życie artystyczne. Wystawiał z Towarzystwem i regularnie korzystał jego pomocy – otrzymywał farby, pędzle i wsparcie finansowe.⁵² W maju 1952 roku jego nazwisko pojawiło na liście członków nadzwyczajnych Związku Okręgu Wrocławskiego w sekcji malarskiej.⁵³ W styczniu 1966 został wytypowany do urzeczywistnienia.⁵⁴ W październiku 1969 roku emigrował wraz z rodziną do Danii. Zmarł w Kopenhadze.

Nielicznie zachowane prace Boruszka z tego okresu oraz dokumentacja fotograficzna wskazują na podobieństwo jego reakcji na doświadczenie Zagłady do postawy Hechtkopfa. Dominują wśród nich portrety – obok powstałych na zamówienie wizerunków działaczy i żołnierzy są to wizerunki ocalonych – członków rodziny, przyjaciół, sąsiadów, współpracowników żony, kuracjuszy z sanatoriów. Do najwcześniejszych należy ołówkowy *Portret Chłopca Żydowskiego* z 1947 roku, przechowywany w zbiorach Muzeum ŻIH.⁵⁵ Większa część fotografii portretów opatrzona jest jego notatkami – nazwiskiem, imieniem, niekiedy zapisem losów wojennych lub pochodzenia. Z zamiłowaniem malował też martwe natury i pejzaże – najczęściej widziane z okna pracowni przy ulicy Piotra Skargi, wzgórze, kamienice, ogrody i budynki pobliskich kopalni. Ich warstwa tematyczna i syntetycznie kształtowane formy mają bardzo intymny, ograniczony do najbliższego otoczenia charakter, co zdaje się wiele mówić o pragnieniu ich autora przebywania w znajomym, bezpiecznym miejscu. Dość szybko, bo około 1950 roku, powrócił do odtwarzania obrazów rodzinnych stron – bezpowrotnie utraconego świata. Namalował *Szabatowy Wieczór w Rożyszczu* (il. 8), także kilka rysunkowych portretów tamtejszego mędrca zwanego Baal Szem. Są one, podobnie jak chociażby w przypadku twórczości Marca Chagalla, remedium, próbą zapelnienia pustki jaką pozostawiła Zagłada.

Upamiętnienie Walki

Wraz z umacnianiem się władzy komunistycznej, dążenie do akcentowania czynu zbrojnego Żydów polskich, a w końcu włączenie go do walki Polaków o wyzwolenie spod okupacji niemieckiej stanowiło w pierwszych latach powojennych istotny element propagandy.

Uwidaczniało się to szczególnie w wytycznych konkursów na plakat upamiętniający rocznicę powstania w getcie warszawskim organizowanych w 1947 i 1948 roku przez CKŻP i ŻTKSP.⁵⁶

Wykorzystanie tak nośnego środka wizualnego, jakim jest plakat stanowiło jeden z elementów działań propagandowych zmierzających do zmiany wizerunku Żydów z biernych ofiar nazizmu w bojowników stawiających, ramię w ramię z polskim podziemiem, zbrojny opór okupantowi. W konkursie z 1947 roku plakat miał zawierać hasło: „19 IV 1943 Bojownikom o godność narodu żydowskiego w czwartą rocznicę Powstania w Getcie Warszawskim,” motyw żydowski, symbol walki powstańczej. W konkursie rozpisany rok później w V rocznicę powstania miał się znaleźć już tylko neutralny napis: „Oni walczyli za nasz honor i wolność 19 IV 1943 - 19 IV 1948.”⁵⁷ Znakom pamięci o walce – w szczególności o powstaniu w getcie warszawskim – poświęcona była wystawa *Pomniki Oporu. Sztuka Wobec Powstania w Getcie Warszawskim (1943-1956)* zorganizowana w ŻIH w 2023 roku. Towarzyszący jej album o tym samym tytule zawiera kompletny zbiór prac plastycznych odnoszących się do tego zagadnienia.⁵⁸

Momentem kulminacyjnym procesu odradzania się żydowskiego życia, a jednocześnie znakiem jego końca, była budowa Pomnika Bohaterów Getta w Warszawie - jednej z pierwszych w pełni socrealistycznych realizacji w kraju.⁵⁹ Koordynacją prac zajmowała się utworzona jeszcze w 1946 roku, w ramach CKŻP Komisja Budowy Pomnika, w skład której weszli działacze polityczni: Adolf Berman, Icchak Cukierman i Bernard Falk. ŻTKSP aktywnie uczestniczyło w przygotowaniach do realizacji zadania. Projekt powierzono Natanowi Rapoportowi - cieszącemu się wówczas uznaniem władz ZSRR - absolwentowi warszawskiej ASP (1936), który podobnie jak Hechtkopf był związany ze stolicą, debiutował w latach trzydziestych w ŻTKSP, wystawiał również w Instytucie Propagandy Sztuki (IPS). Drugą wojnę światową spędził w ZSRR – w Białymstoku, Mińsku, Alma Acie, następnie był więźniem łagru w Nowosybirsku, a po uwolnieniu stamtąd mieszkał i tworzył w Moskwie. Do Polski wrócił w połowie 1946 roku i włączył się aktywnie w organizację środowiska artystycznego. Był jednym z najbliższych współpracowników Józefa Sandla. W 1947 roku

wyjechał do Paryża, gdzie przygotowywał odlew scen figuralnych monumentu.

W 1949 roku osiadł w Izraelu. Mieszkał i tworzył w kibucach: Jad Mordechaj, Negba i Ramat Gan, gdzie znajduje się jego dom i pracownia. Miał też atelier w Paryżu. Od 1959 roku mieszkał w Nowym Jorku. Swoje życie poświęcił przede wszystkim upamiętnianiu Zagłady i walki Żydów w czasie II wojny światowej. Jest autorem m.in.: pomnika Mordechaja Anielewicza (1951) w kibucu Jad Mordechaj, *Zwoju Ognia* (1971) w Jerozolimie, pomnika *Sześciu Milionów Ofiar Nazizmu* (1964) w Filadelfii.⁶⁰

Projekt architektoniczny założenia wykonał Leon Marek Suzin.⁶¹ Koszty budowy pokryto dzięki ofiarności instytucji żydowskich m.in. Joint, ze składek prowadzonych w kraju i za granicą, sprzedaży cegiełek. Odsłonięcie pomnika 19 kwietnia 1948 roku było wielkim świętem i międzynarodową uroczystością polityczną zarazem.⁶²

Forma monumentu, nawiązująca do Ściany Komunardów paryskiego cmentarza Pere-Lachese, ma wielowymiarową wymowę. Pomnik stoi na platformie, ma 11 metrów wysokości, jest obłożony blokami labradorytu i flankowany przez menory podtrzymywane przez pary lwów. Frontalna, wielopostaciowa scena zatytułowana *Walka* pełna jest ekspresji i patosu. Doniosłość wydarzeń podkreślają nawiązania do historii biblijnych, zaś w warstwie formalnej odwołanie do sztuki Michała Anioła. Przywódca powstania - półnagi, młody heros przywodzi na myśl Dawida, zaś klęczący u jego stóp starzec - Mojżesza. U dołu widnieje napis „Naród żydowski swym bojownikom i męczennikom” w językach polskim, żydowskim i hebrajskim. Na tylnej ścianie pomnika umieszczono relief *Wygnanie*, nawiązujący do motywu Golusa - wiecznej tułaczki wiernych tradycji Żydów, której etapem końcowym stała się Zagłada. Zestawienia tych scen - *Walki* i *Wygnania* - symbolizuje przemianę, odejście od tradycyjnego, a zatem biernego sposobu życia do nowoczesnego społeczeństwa - do modelu silnego, aktywnego i zaangażowanego w teraźniejszość, nowego Żyda, osadnika. Ideę tę obrazują także: struktura monumentu (nawiązu-

jąca do Ściany Zachodniej w Jerozolimie) menory i lwy stanowiące wspomnienie Świątyni Jerozolimskiej, symbolu siły duchowej jednoczącej naród – jak mówił autor monumentu. „(...) Ideą przewodnią była dla mnie wizja naszej młodzieży stanowiącej nasz największy skarb. Chodziło mi właśnie o pokazanie ludzi wyprostowanych, nieugiętej młodzieży. Ten pomnik walczącej młodzieży jest tak samo pomnikiem bohaterów getta, jak i walczącej Palestyny. Chciałbym, aby ten pomnik pozostał dla narodu symbolem zjednoczenia wszystkich twórczych sił. Powinien on nam przypominać, że musimy być tak zespoleni, jak granit i brąz złączone w jedno. Pomnik ten powinien nas uczyć, że nie wolno ugiąć głowy, że musimy walczyć do zwycięstwa.”⁶³

Pomnik Bohaterów Getta Warszawskiego stał się na wiele lat najbardziej znanym znakiem obecności Żydów w mieście, gdzie żyła największa ich społeczność, miejscem, gdzie można było oddać hołd poległym, a poprzez jego symboliczną wymowę – przesłaniem nadziei życia w Erec Israel. Znakiem pamięci o Zagładzie przekształconym w pamięć o walce.

Sztuka pierwszych lat powojennych tworzona przez artystów żydowskich ocalałych z Holocaustu nie jest jednorodna. Można w niej odnaleźć nie tylko utrwalony w świadomości społecznej zapis tragicznych zdarzeń z czasów wojny czy jej skutków – zniszczeń świata materialnego i duchowego, ale także wizje nowego, odradzającego się świata – portrety ludzi przybywających z ZSRR, pracujących, tworzących nowe dzieła oraz w rezultacie uwikłania w politykę historyczną – najmocniej zapisany w społecznej pamięci – obraz oporu.

Artykuł powstał w ramach Stypendium MKiDN nr 250/2025.
Konkurs o stypendia twórcze oraz stypendia z zakresu upowszechniania kultury na 2025 r.

Przypisy

¹ Kwestia określenia tożsamości narodowej Żydów Polski międzywojennej jest problemem złożonym, ponieważ ta grupa miała jedynie status mniejszości wyznaniowej. W celu opisanie zjawisk dotyczących ówczesnej sztuki żydowskiej przyjmuje się kryterium indywidualnego poczucia tożsamości przejawiającego się uczestnictwem w życiu artystycznym – polskim, żydowskim lub w obydwu. W pierwszych latach powojennych problem tożsamości stał się bardziej skomplikowany ze względu na tragiczne doświadczenia Żydów (m.in. traumę, getta czy obozu koncentracyjnego, ukrywanie się po tzw. stronie aryjskiej, zagłada bliskich i całych społeczności czy poczucie zagrożenia ze strony współobywateli).

Więcej zob.: Barbara Engelking, *Na Łące Popiołów: Ocaleni z Holocaustu* (Warszawa: Cyklady, 1993); Barbara Engelking, *Zagłada i Pamięć: Doświadczenie Holocaustu i Jego Konsekwencje Opisane na Podstawie Relacji Autobiograficznych* (Warszawa: Wydawnictwo Instytutu Filozofii i Socjologii PAN, 1994); Małgorzata Melchior, „Zagłada a Tożsamość,” *Zagłada Żydów. Studia i Materiały*, nr 1 (2005): 308-310.

Podana liczba plastyków na podstawie wyników badań nad żydowskim środowiskiem artystycznym w Polsce prowadzonych przez Jerzego Malinowskiego i grono historyków sztuki związanych z Żydowskim Instytutem Historycznym w Warszawie (ŻIH). Od lat dwutysięcznych kontynuowane są przez Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata w Warszawie. Wyniki badań publikowane są w serii wydawniczej PISnSS: Sztuka Żydowska w Polsce i Europie Środkowo-Wschodniej, Studia i Monografie oraz w periodykach w/w instytucji. Badania nad historią i kulturą Żydów polskich prowadzą również: Polskie Towarzystwo Studiów Żydowskich (1996); Uniwersytet Jagielloński - Katedra Judaistyki od 2000-2012, następnie Instytut Judaistyki; Instytut Sztuki PAN; Uniwersytet Wrocławski - Katedra Judaistyki (2003); Centrum Badań nad Zagładą przy Instytucie Filozofii i Socjologii PAN (2003); Uniwersytet Łódzki (Centrum Badań Żydowskich przy Instytucie Historii, 2005 oraz Instytut Historii Sztuki). Przekrojowymi publikacjami na temat polsko-żydowskiego środowiska artystycznego są m. in.: Irmína Gadowska, *Żydowskie Malarze w Łodzi w Latach 1880-1919* (Warszawa: Neriton, 2010); Dariusz Kacprzak, *Kolekcje Ziemi Obiecanej: Zbiory Artystyczne Łódzkiej Burżuazji Wielkoprzemysłowej w Latach 1880-1939* (Warszawa: Narodowy Instytut Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów, 2015); Jerzy Malinowski, *Malarstwo i Rzeźba Żydów Polskich w XIX i XX Wieku* (Warszawa: Wydawn. Naukowe PWN, 2000); Jerzy Malinowski i Barbara Brus-Malinowska, *Katalog Dzieł Artystów Polskich i Żydowskich z Polski w Muzeach Izraela* (Warszawa: Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata i Muzeum Polin, 2018); *Muzeum Żydowskiego Instytut Historycznego. Zbiory Artystyczne*, red. Renata Piątkowska i Magdalena Sieramska (Warszawa: Auriga Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1995); Renata Piątkowska, *Między „Ziemiańską” a Montparnasse’em* (Warszawa: Neriton, 2004); Marek Rostworowski, red., *Żydzi w Polsce. Obraz i Słowo* (Warszawa: Interpress, 1993); Natasza Styrna, *Zrzeszenie Żydowskich Artystów Malarzy i Rzeźbiarzy w Krakowie (1931-1939)* (Warszawa: Neriton, 2009); Magdalena Tarnowska, *Artyści Żydowskie w Warszawie 1939-1945* (Warszawa: ŻIH / Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata, 2015). Kat. wyst.; Maria Zientara, *Krakowscy Artyści i Ich Sztuka w Latach 1939-1945* (Kraków: Muzeum Historyczne M. Krakowa, 2013).

² Było to możliwe dzięki podpisanej we wrześniu 1944 przez PKWN i władze zachodnich republik ZSRR umowie o repatriacji obywateli polskich sprzed 1 września 1939. Około 100.000 ze 150.000 przybyłych Żydów skierowano na Dolny Śląsk i Pomorze Zachodnie. W połowie lipca 1946 Ministerstwa Bezpieczeństwa Publicznego i Spraw Zagranicznych wyraziły zgodę na emigrację Żydów organizowaną przez Koordynację Syjonistyczną Bricha (powstała w lutym 1944). Do lutego 1947 za jej pomocą emigrowało ok. 140.000 osób, głównie do Palestyny.

³ CKŻP zostało utworzone przez PKWN na wniosek Referatu do spraw Pomocy Ludności Żydowskiej. Struktura organizacyjna Komitetu odpowiadała podziałowi terytorialnemu kraju. W 1946 było 9 komitetów wojewódzkich i 7 okręgowych, zaś sam Komitet składał się z 19 wydziałów, w których pracowało łącznie 25 osób - przedstawicieli poszczególnych partii politycznych. Wydziały CKŻP: Sekretariat, Personalny, Organizacji i Kontroli, Ewidencji i Statystyki, Repatriacyjny, Finansowy, Opieki Społecznej, Opieki nad Dzieckiem, Szkolny, Młodzieżowy, Produktywizacji, Emigracyjny, Propagandy i Kultury, Centralna Biblioteka Żydowska, Centralna Komisja Historyczna, Prawny, Gospodarczy, Techniczno-Budowlany, Specjalny. Pierwszym przewodniczącym był Emil Sommerstein (1883-1957), prawnik, działacz syjonistyczny i społeczny we Lwowie. Od 1946 Adolf (Abraham) Berman (1906-1978), działacz syjonistyczny i filozof, od 1949 Hersz (Grzegorz) Smolar (1905-1993), literat, dziennikarz i działacz komunistyczny. CKŻP istniał do 1950, kiedy połączono go z Żydowskim Towarzystwem Kultury i utworzono Towarzystwo Społeczno-Kulturalne Żydów Polskich.

Na temat CKŻP zob.: *Zarys Działalności CKŻP za Okres od 1 Stycznia do 30 Czerwca 1946* (Warszawa: [wydawca nieznany], 1947); *Z dziejów Centralnego Komitetu Żydów w Polsce*, seria wydawnicza ŻIH publikowana w latach 2014-2018 – zob.: przypis nr 13.

⁴ CKŻP tylko 1946 dysponował ponad 146mln. Zob.: *Zarys Działalności CKŻP za Okres od 1 Stycznia do 30 Czerwca 1946*, 9. Od rządu otrzymano 32mln.

⁵ Zob.: Krystyna Kersten, *Repatriacja Ludności Polskiej po II Wojnie Światowej* (Wrocław - Warszawa - Kraków - Gdańsk: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1974), 13; *Zarys Działalności CKŻP za Okres od 1 Stycznia do 30 Czerwca 1946*, 7

⁶ Zob.: Michał Grynberg, *Żydowska Spółdzielczość Pracy w Polsce w Latach 1945-1949* (Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1986).

⁷ Zob.: *Zarys Działalności CKŻP za Okres od 1 Stycznia do 30 Czerwca 1946*, 4-5, 11.

⁸ Więcej na ten temat, zob.: Leszek Olejnik, *Polityka Narodowościowa Polski w Latach 1944-1960* (Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2003); Andrzej Rykała, *Przemiany Sytuacji Społeczno-Politycznej Mniejszości Żydowskiej w Polsce po Drugiej Wojnie Światowej* (Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2007).

⁹ *Zarys Działalności CKŻP za Okres od 1 Stycznia do 30 Czerwca 1946*, 6.

¹⁰ Józef Sandel (1894-1962), od 1920 działał w środowisku drezdeńskiej awangardy, wydawał lewicowe pismo *Der Mob*, prowadził też salon Galerie Junge Kunst Joseph Sandel. Od 1936 w Warszawie, zajmował się organizacją wystaw żydowskich. Drugą wojnę światową przeżył w ZSRR, w Samarkandzie. Do Warszawy wrócił w czerwcu 1946. Prezes ŻTKSP, po jego likwidacji w 1949, przeszedł wraz z Galerią Sztuki Żydowskiej do ŻIH, gdzie pracował do 1953. Publikował m.in. w: *Literarische Bleter, Hajnt, Naszym Słowie*.

Biografia Rapoporta w dalszej części tekstu.

¹¹ Na temat ŻTKSP i żydowskiego środowiska artystycznego w Polsce zob. m.in.: Marta Kapeluś, „Bojownikom o godność narodu żydowskiego”. Konkursowe projekty plakatów złożone przez członków łódzkiej Spółdzielni Pracy Art. Mal. „Sztuka”, *Miasteczko Poznań – Pismo Społeczno-Kulturalne* 1–2 (2024): 64–83; Magdalena Tarnowska, „Żydowskie Środowisko Artystyczne w Warszawie w latach 1945–1949,” *Pamiętnik Sztuk Pięknych. Sztuka Polska 1945–1970*, 9 (2015): 33–61; Magdalena Tarnowska, „Jewish Artistic Revival in Lower Silesia (Poland) 1945–1949: Art and Activity in the Light of Source Materials and Art Criticism,” *Kwartalnik Historii Żydów*, 2 (2020): 425–450.

¹² Zob. m.in.: Bożena Szaynok, *Ludność Żydowska na Dolnym Śląsku 1945–1950* (Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2000); Magdalena Ruta, red., *Nusech Pojln. Studia z Dziejów Kultury Jidysz w Powojennej Polsce* (Kraków-Budapeszt: Austeria, 2008); Magdalena Ruta, red., *Nowe Życie? Antologia Literatury Jidysz w Powojennej Łodzi (1945–1949)* (Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego i Polskie Towarzystwo Studiów Jidyszystycznych, 2018); Paweł Wieczorek, *Żydzi w Wałbrzychu i Powiecie Wałbrzyskim 1945–1968* (Wrocław: IPN, 2017).

¹³ Seria obejmuje m.in.: Alina Cała, *Ochrona Bezpieczeństwa Fizycznego Żydów w Polsce Powojennej. Komisje Specjalne przy Centralnym Komitecie Żydów w Polsce* (Warszawa: ŻIH, 2014); Andrzej Żbikowski, *Sąd Społeczny przy CKŻP. Wojenne Rozliczenia Społeczności Żydowskiej w Polsce* (Warszawa: ŻIH, 2014); August Grabski, *Centralny Komitet Żydów w Polsce (1944–1950). Historia Polityczna* (Warszawa: ŻIH, 2015); Agnieszka Żółkiewska, *Zerwana Przeszość. Powojenne Środowisko Żydowskiej Inteligencji Twórczej. Pomoc Materialna i Organizacyjna ze Strony CKŻP* (Warszawa: ŻIH, 2017); Anna Maria Rosner, *Obraz Społeczności Ocalałych w Centralnej Kartotece Wydziału Ewidencji i Statystyki CKŻP* (Warszawa: ŻIH, 2018). W odniesieniu do pozycji: Żółkiewska, *Zerwana przeszłość*, 2017 należy zaznaczyć, że kwestia życia artystycznego potraktowana jest dość ogólnikowo, z pewnymi błędami, niekonsekwencjami i brakami w bibliografii.

¹⁴ Joanna Kordjak i Agnieszka Szewczyk, red., *Zaraz po Wojnie* (Warszawa: Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, 2020); Anna Bikont i Kamil Kijek, red., *1945 Nie Koniec Nie Początek* (Warszawa: Muzeum Historii Żydów Polskich Polin, 2025).

¹⁵ *Polskie Życie Artystyczne w Latach 1944–1960* (2012–2014). Do 2024 ukazało się 9 tomów (do roku 1955). Barbara Wojciechowska et al., red. *Polskie Życie Artystyczne w Latach 1944–1960*, t. 1: *Lata 1944–1947* (Warszawa: ISPAN, 2012); Barbara Wojciechowska et al., red., *Polskie Życie Artystyczne w Latach 1944–1960*, t. 2: *Rok 1948* (Warszawa: ISPAN, 2012); Anna Straszewska, red., *Polskie Życie Artystyczne w Latach 1944–1960*, t. 3: *Rok 1949* (Warszawa: ISPAN, 2012); Przemysław Strożek, red., *Polskie Życie Artystyczne w Latach 1944–1960*, t. 4: *Rok 1950* (Warszawa: ISPAN, 2012).

¹⁶ Biografie artystów umieszczone są w dalszej części tekstu.

Dopiero przeprowadzenie badań podstawowych umożliwi nie tylko opracowanie i weryfikację biografii poszczególnych artystów, ale także analizę ich postaw wobec doświadczeń Zagłady i rzeczywistości pierwszych lat powojennych, w tym również rozpatrywanie ich w świetle teorii interdyscyplinarnych, takich jak teoria afektu, problem upamiętniania w kontekście psychologicznym czy socjologicznym, co jest przedmiotem rozważań badaczek zajmujących się recepcją Holocaustu w plastyce, zob. m.in.: Luiza Nader, „Pamiętanie afektywne. Moim Przyjaciółom Żydom Władysława Strzemińskiego,” *Zagłada Żydów. Studia i Materiały*, nr 8 (2012): 188–213.; Eleonora Jedlińska, „Władysław Strzemiński – Seria Kolaży Moim Przyjaciółom Żydom. Doświadczenia Wojny, Żal i Smutek,” *Przegląd Nauk Historycznych* 1 (2014): 127–166.

¹⁷ Mirosław Supruniuk i Magdalena Tarnowska, „Kronikarz Żydowskiego Wilna Rafael Chwoles (1913–2002),” *Studia - Szkice – Dokumenty* 1–2 (2006): 287–290; Magdalena Tarnowska, „Aleksander Bogen (1916–2010). Przemiany Postawy w Świetle Twórczości i Krytyki Artystycznej z Lat 1945–1951,” w *Oblicza Utopii, Obłudy i Zakłamanie*, red. Wojciech Łysiak (Poznań: Wydawnictwo „Eco,” 2015), 107–118; Magdalena Tarnowska, „Żydowskie Środowisko Artystyczne w Warszawie w latach 1945–1949,” *Pamiętnik Sztuk Pięknych. Sztuka Polska 1945–1970*, red. Jan Wiktor Sienkiewicz i Ewa Toniak, 9 (2015): 33–61; Magdalena Tarnowska, „Jewish Artistic Revival in Lower Silesia (Poland) 1945–1949: Art and Activity in the Light of Source Materials and Art Criticism,” *Kwartalnik Historii Żydów / Jewish History Quarterly* 2 (2020): 425–450; Magdalena Tarnowska, „Zagłada i Odrodzenie w Twórczości „Ocalonej” – Łódzkiej Malarki Sary Gliksman-Fajtlowicz (1915–2005),” *Studia Judaica* 2 (2021): 437–471; Magdalena Tarnowska, „Holokaust i Odrodzenie. Metamorfozy Koloru w Malarstwie Artysty Żydowskiego – Ocalonego Aleksandra Bogena (1916–2010). Wybrane Przykłady,” *Seculum Christianum* 28 (2021): 158–175; Magdalena Tarnowska, „Alexander Bogen: Life and Art in Postwar Poland,” *Jewish-Slavic Cultural Horizons: Essays on Jewish History and Art in Slavic Lands*, red. Sergey R. Kravtsov i Polonca Vodopivec, seria Jews and Slavs, tom 27 (Jerusalem i Ljubljana: The Hebrew University of Jerusalem i The Slovenian Academy of Sciences and Arts, 2022), 367–391.

¹⁸ Spółdzielnia powstała we współpracy z Wojewódzkim Komisarzem ds. Produktywizacji Ludności Żydowskiej. W jej skład weszli: prof. Perec Willenberg (przewodniczący), Beniamin Pacanowski, Józef Fajngold, M.(?) Bekerman, Mojżesz Lubliński, J. [Nachum] Edelman, Tomasz Gleb, Sara Gorszajn, Sara Gliksman, Jecheskiel Mucznik, Adam Muszka, Karol Piasecki, Izaak Rajzman, Dorota Szenfeld, zob.: *Opinia* 11 (1947): 9.

¹⁹ Wystawa odbyła się w ramach Miesiąca Kultury Żydowskiej, zaprezentowano na niej 157 prac. Stefan Gelbart, „Zbiorowa Wystawa Plastyków Żydowskich,” *Mosty – Nasze Słowo*, nr 41 (1949): 7.

²⁰ Bogenowi i tematyce jego prac związanej z Zagładą i transformacją doświadczeń materializującą się w sztuce tego malarza poświęciłam m.in. artykuł: Magdalena Tarnowska, „Holokaust i Odrodzenie. Metamorfozy Koloru w Malarstwie Artysty Żydowskiego – Ocalonego Aleksandra Bogena (1916–2010). Wybrane Przykłady,” *Seculum Christianum* 28 (2021): 158–175.

Aleksander (Alexander) Bogen (Katzenbogen), malarz, rzeźbiarz, pedagog. Mieszkał w Wilnie. Do czerwca 1941 roku studiował na tamtejszym Wydziale Sztuk Pięknych Uniwersytetu Stefana Batorego. Po wkroczeniu Niemców znalazł się w getcie w Świeżanach. Po ucieczce walczył w białoruskiej partyzantce, dowodził plutonem żydowskich bojowców Nekama (hebr. 'zemsta'). Brał udział w przerzuceniu z getta wileńskiego do partyzantki 150 członków konspiracji. Stworzył rysunkową dokumentację życia partyzantów i losów więźniów getta. Po wojnie ukończył studia w Wilnie w 1947 i przeniósł się do Łodzi, gdzie uczył w Szkole Filmowej i stał się znanym artystą, scenografem (współpracował m.in. z Teatrem Żydowskim, był członkiem ŻTKSP) i ilustratorem książek. W 1951 roku wyemigrował do Izraela i zamieszkał w Tel Awiwie. Należał do czołowych postaci tamtejszego środowiska artystycznego.

²¹ Chaim Hanoft (Hanft). Urodzony w Jedlińsku k. Radomia, rzeźbiarz, grafik, malarz. Uczeń Henryka Glicensteina i Henryka Kuny; w 1916–1919 studiował w SSP w Warszawie i Düsseldorfie. Był działaczem lewicowym. W 1920–1921 przebywał w Taszkencie i w Moskwie, gdzie kontynuował naukę u Antona Ławieńskiego, kierującego pracownią rzeźby WCHUTEMAS-u (Wyższe Pracownie Artystyczno-Tehniczne). W 1921 wrócił do Polski. Mieszkał w Warszawie, do 1937 działał w KPP. Pracował jako nauczyciel rysunku w Seminarium Nauczycielskim. Był członkiem Stowarzyszenia Żydowskich Artystów Plastyków w Polsce (SZAP), grupy Czapka Frygijska, współzałożycielem ŻTKSP, z którym wystawiał od 1926. Lata II wojny światowej przeżył w ZSRR. Od 1946 mieszkał we Wrocławiu. Początkowo zajmował się rysunkiem, ilustratorstwem, malarstwem; malował portrety na zamówienie, później poświęcił się grafice i rzeźbie, metaloplastyce i kowalstwu. Projektował Pawilon Żydowski wraz z dekoracją rzeźbiarską (*Górnik Żydowski*) na Wystawę Ziem Odzyskanych (1948). W metaloplastyce najczęściej podejmował tematy biblijne (*Stworzenie Ewy*, *Mojżesz u Studni*, *Jakub i Ezaw*, *Cykl Pieśń nad Pieśniami*, *Kain*) oraz z życia ortodoksyjnych Żydów, czerpane z literatury jidysz (*Nosiwoda*, *Trzej gawędziarze*). Inspirował się także religijną sztuką żydowską, ornamentem perskim i arabskim; rzeźbił klasycyzujące portrety i akty. Po 1945 tworzył płaskorzeźby przedstawiające życie na Ziemiach Odzyskanych (*Praca w Kopalni Węgla*, *Orka*).

Chaim Goldberg (1917–2004), malarz i rzeźbiarz. Urodził się w Kazimierzu Dolnym nad Wisłą. Studiował w ASP w Krakowie i ASP w Warszawie. Brał udział w wojnie obronnej 1939, wzięty do niewoli, uciekł. Wraz z narzeczoną Rachelą Diament wyjechał do ZSRR. Mieszkał w Nowosybirsku, gdzie pracował w operze. Repatriowany w 1946 zamieszkał w Szczecinie. W latach 1947–1948 studiował w Ecole Nationale des Beaux Art w Paryżu. Od 1948 mieszkał we Wrocławiu i Warszawie. W 1955 wyemigrował do Izraela. W 1967 osiedlił się w USA (Nowy Jork, Houston, Boca Raton – Floryda). Powojenna sztuka Goldberga poświęcona jest tematyce sztuki i Holocaustu. W 2005 roku odbyła się jego indywidualna wystawa w Galerii Desa w Warszawie, zob.: „Chaim Goldberg. W Kręgu Wspomnień”, Desa, dostępny 5 lipca 2025, <https://desa.pl/pl/wystawy-dziel-sztuki/chaim-goldberg-w-kręgu-wspomnień/>.

²² Agnieszka Kajczyk i Iwona Kurz, „»Obraz typowy.« Album Zagłady Żydostwa Polskiego (1945),” *Zagłada Żydów. Studia i Materiały*, nr 20 (2024): 631–662.

²³ Jonasz Stern urodzony w Kałuszu. Absolwent krakowskiej ASP (1935). Współzałożyciel przedwojennej i powojennej Grupy Krakowskiej. Komunistą, członek KPP, w 1938 aresztowany i osadzony w Berezie Kartuskiej. W latach 1959–1968 był prorektorem krakowskiej ASP. Więcej zob. m.in.: *Jonasz Stern. Krajobraz po Zagładzie* (Kraków: Muzeum Sztuki Współczesnej MOCAP, 2016). Kat. wyst.

Erna Rosenstein malarka, rysowniczka i poetka. Surrealistka. Urodzona we Lwowie. W latach 1932–1934 studiowała w Wiener Frauen Akademie, do 1936 w krakowskiej ASP. W latach 1937–1938 przebywała w Paryżu. Przed wojną i po niej związana z Grupą Krakowską. Komunistka, członkini: Międzynarodowej Organizacji Pomocy Rewolucjonistom (MOPR), PPR, PZPR. W czasie II wojny światowej przebywała we Lwowie, w getcie, skąd uciekła w 1942. Ukrywała się pod przybranymi nazwiskami w Warszawie i Częstochowie. Po wojnie mieszkała w stolicy.

Izaak Celnikier malarz, rysownik i grafik. Urodzony w Warszawie. Po wybuchu II wojny światowej uciekł do Białegostoku. W latach 1946–1951 studiował w Wyższej Szkole Sztuk Stosowanych w Pradze. W latach 1952–1957 mieszkał w Warszawie, współpracował z czasopismami m.in. *Nowa Kultura*, *Przegląd Artystyczny*. Od 1957 mieszkał w Paryżu.

²⁴ Na temat artystki zob. min.: Józef Chrobak, red., *Erna Rosenstein* (Kraków: Stowarzyszenie Artystyczne Grupa Krakowska, 1992); Marta Miś, *Kolekcja MGW: Erna Rosenstein*, dostępny 25 października 2025, <https://1943.pl/artykul/kolekcja-mgw-erna-rosenstein/>.

²⁵ Zuzanna Benesz-Goldfinger, red., *Niewielkie Resztki z Solnej. Izaak Celnikier Wobec Doświadczenia Zagłady* (Warszawa: ŻIH, 2023).

²⁶ Artur Nacht-Samborski malarz, pedagog. Urodzony w Krakowie. W latach 1917–1920 i 1923–1924 studiował w krakowskiej ASP. W latach 1920–1923 przebywał wraz z Jankiem Adlerem w Berlinie. W latach 1924–1939 mieszkał w Paryżu. Po wybuchu II wojny światowej przebywał we Lwowie, gdzie w latach 1941–1942 był więźniem getta. Po ucieczce ukrywał się w Warszawie pod nazwiskiem Stefan Ignacy Samborski. W latach 1946–1949 był profesorem Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Pięknych w Gdańsku oraz ASP w Warszawie w latach 1949–1968.

Marek Włodarski malarz, rysownik, pedagog. W latach 1922–1924 w Państwowej Szkole Przemysłowej we Lwowie. Od 1924 uczył się w Paryżu w pracowni Fernanda Légera. Związany z lwowskim środowiskiem lewicowym od 1933 był członkiem MOPR. Żołnierz kampanii wrześniowej 1939, następnie przebywał we Lwowie, gdzie w latach 1941–1944 ukrywał się po stronie aryjskiej pod nazwiskiem Marek Włodarski. Od 1944 w Warszawie, po powstaniu warszawskim więźniem KC w Stutthofie. W latach 1947–1956 był profesorem w warszawskiej ASP.

²⁷ Na temat powojennej twórczości malarki zob.: Magdalena Tarnowska, „Zagłada i Odrodzenie w Twórczości „Ocalonej” – Łódzkiej Malarki Sary Gliksman-Fajtlowicz (1915–2005),” *Studia Judaica*, nr 2 (48) (2021): 437–471. <https://doi.org/10.4467/24500100STJ.21.018.15073>.

²⁸ W październiku 2017 jego prace z cyklu *Ciągle Żyjemy* pokazano na wystawie *Tęcza w Sercach. Artyści Żydowscy z Piotrkowa Trybunalskiego*, zorganizowanej w tamtejszym Ośrodku Działań Artystycznych.

²⁹ „Z Wystawy Żyd. Art.-plastyków w Miejskiej Galerii Sztuki w Łodzi,” *Opinia* 38 (1948): 6. Fotografię obrazu można zobaczyć również na stronie internetowej *Moshe Bromberg Bar-Am*, dostępny 15 lipca 2025, <https://moshebromberg.com/>.

³⁰ Zob.: *Moshe Bromberg Bar-Am*, dostępny 15 lipca 2025, <https://moshebromberg.com/>.

³¹ *Katalog Wystawy Prac Malarzkich Rafała Mandelzweiga*, Wrocław 1946, Arch. Pracowni Plastyki Współczesnej IS PAN,teczka nr 19: „Wystawy. Wrocław,” *Biuletyn PAP* (20 VIII), maszynopis.

³² Plakat z wystawy Rafała Mandelzweiga, AŻIH (PP-297).

³³ Malinowski, *Malarstwo i Rzeźba Żydów Polskich w XIX i XX Wieku*, 279.

³⁴ Zob. m.in.: Sz. Szpunar, „*Martyrologia Ludzka 1939-1945*. Wystawa malarstwa i grafiki Mandelzweiga Rafała w Łodzi,” *Opinia* 5 (1946): 10.

³⁵ We władzach Towarzystwa zasiadali: Józef Sandel - przewodniczący, członkowie: Marek Włodarski, Natan Rapoport, Grzegorz Smolar, Anatol Wróblewski, z Krakowa Jonasz Stern, z Wrocławia Chaim Hanft, Rafał Mandelzweig oraz przedstawiciele Łodzi Aron Muszka i pisarz Efraim Kaganowski. W 1949 z Zarządu odeszli Anatol Wróblewski i Natan Rapoport.

³⁶ Szymon Boczkowski, „Wystawa Żydowska,” *Pionier* 209 (1946): 4.

³⁷ Ibidem.

³⁸ Ibidem.

³⁹ Ruta, red., *Nowe Życie? Antologia Literatury Jidysz w Powojennej Łodzi (1945–1949)*, 184.

⁴⁰ Ibidem.

⁴¹ Rafael (Rafał) Chwoles malarz i rysownik. Pochodził z Wilna, tam uczył się w Żydowskiej Szkole Rzemieśniczej *Hilf Durch Arbet [Pomoc przez pracę]*. Zadebiutował w 1933 na Wystawie Młodych Malarzy. Należał do grupy literacko-artystycznej Jung Wilne [Młode Wilno, 1929-1939]. W 1940 został dyrektorem Szkoły Sztuk Plastycznych w Nowej Wilejce. W 1941 po wybuchu wojny niemiecko-sowieckiej wyjechał w głąb ZSSR. Przebywał w okolicy miasta Gorki (Niżnyj Nowgorod). Pracował jako robotnik na kolei, dorabiając malowaniem portretów. W 1944 wrócił do Wilna. W 1959 zamieszkał wraz z rodziną w Warszawie. Tam zorganizowano wystawę jego prac z cyklu *Motywy z Getta Wileńskiego*. W 1960 cykl prac o takiej tematyce był wystawiany w kilku polskich miastach pt. *Ojczyście Strony*. Zajmował się także ilustracją książkową, m.in. dla wydawnictwa Jidysz Buch, plakatem teatralnym i filmowym. Był cenionym pejzażystą, malował także portrety i tematykę żydowską. W 1969 roku wyjechał z Polski i osiadł na stałe w Paryżu. Działal w środowisku żydowskim. Przyjaźnił się z malarzem Adamem Muszką. W 1994 otrzymał w Izraelu nagrodę im. Icyka Mangera. W 2024 otwarto w Wilnie Muzeum Rafaela Chwolesa, zob.: Milij Chwoles, „Otwarcie Muzeum Rafaela Chwolesa w Wilnie,” *Oficjalny Blog Emigracji 1969. Reunion* 69, dostępny 25 lipca 2025, <https://dzismis.com/2024/03/28/otwarcie-muzeum-rafaela-chwolesa-w-wilnie/>.

⁴² *List od Aleksandra Chwolesa do Mirosława Supruniuka*, 24 lutego 2005, Archiwum Emigracji, Biblioteka Uniwersytetu Mikołaja Kopernika (BUMK) w Toruniu (AEBUMKwT).

⁴³ Informacje na temat losów artysty uzyskałam w 2021 od jego kuzynki Racheli Postavski mieszkającej w Izraelu. Oryginały i litografie składające się na ten cykl znajdują się w zbiorach ŻIH oraz MGW. Seria 24 rysunków *Ruiny Getta Warszawskiego* została opublikowana w 1960 przez Instytut Jad Waszem w Jerozolimie.

⁴⁴ Fotografia z wystawy w Łodzi z odręcznym opisem Hechtkopfa: „styczeń 1948 / na wystawie przed moimi obrazami z Getta Warszawy / otwarcie 11 I 1948,” Archiwum Racheli Postavski, Izrael.

⁴⁵ Ruta, red., *Nowe Życie? Antologia Literatury Jidysz w Powojennej Łodzi (1945–1949)*, 3.

⁴⁶ Według przeprowadzonej przez autorkę w 2021 inwentaryzacji kolekcji w Zichron Ja'akow w Izraelu niemal wszystkie prace (obecnie znajdujące się w zbiorach MGW) na odwrociach mają odręczne notatki autora.

⁴⁷ Kolekcja Racheli Postavski – 18026. Sygnowany tuszem l. d.: Hechtkopf 1950 / Łódź Studio „Sztuka”; p. d.: art. mal. Laufer / Anna. Na odwrocie odręczna notatka autora tuszem: „Anna Laufer na rysunku idealnie podobna / do siebie; Studio przy Spółdzielni „Sztuka” w sieci / Żyd. Spółdzielni „Solidarność” / Studio popierane przez Żyd. Tow. Kultury / w Polsce, później przy Sekcji Plastyków Żyd. / przy powyższym Tow. Kultury pod przewodnictwem / Efraima Kaganowskiego. Z lewej dopisek – przewodniczący Sekcji Plastyków / Żyd. Ja - Henryk / Hechtkopf wybrany / w wolnych wyborach / przez walny zjazd / krajowy członków sekcji.”

Anna Laufer-Ritman (1890-1962), graficzka. Brała udział w wystawach ŻTK we Wrocławiu październik-listopad 1949, Katowicach styczeń-luty 1950. Wyemigrowała z Polski, mieszkała w USA w Stanie Michigan. Zajmowała się ilustracją książkową.

⁴⁸ *Jonasz Stern. Krajobraz po Zagładzie* (Kraków: Muzeum Sztuki Współczesnej MOCAP, 2016), 13. Kat. wyst.

⁴⁹ Wywiad z Leą Borszek przeprowadzony w Kopenhadze w listopadzie 2021.

⁵⁰ Ocalała tylko jego siostra Rachela i bratanek Misza odnaleziony przypadkowo w sierocińcu w ZSRR.

⁵¹ Berger (1966:14).

⁵² AŻIH, ŻTKSP 361/42:15.

⁵³ APWr, ZPAP/001/43:1.

⁵⁴ APWr, ZPAP/001/4:31.

⁵⁵ Nr inwentarzowy A-327, zakupiony do zbiorów w 1950.

⁵⁶ Wcześniejsze rocznice były podkreślane skromnymi środkami – prasa żydowska publikowała okolicznościowe artykuły ilustrowane grafikami i fotografiami.

⁵⁷ Zob.: Tarnowska, „Żydowskie Środowisko Artystyczne w Warszawie w Latach 1945–1949,” 33–61.

⁵⁸ Marta Kapeluś, Michał Krasicki i Piotr Słodkowski, red., *Pomniki Oporu. Sztuka Wobec Powstania w Getcie Warszawskim (1943-1956). Źródła Artystyczne do Studiów nad Pamięcią o Powstaniu w Getcie Warszawskim (1943-1956)* (Warszawa: ŻIH, 2023).

⁵⁹ W pobliżu jest pomnik z 1946, na płycie z o piaskowca napisy w języku polskim, hebrajskim i żydowskim: „Tym, którzy polegli w bezprzykładnej, bohaterskiej walce o godność i wolność narodu żydowskiego, o wolną Polskę, o wyzwolenie ludzkości. Żydzi Polscy.”

⁶⁰ W 2019 roku autorka niniejszego artykułu była komisarzem wystawy plenerowej poświęconej pomnikowi Bohaterów Getta Warszawskiego zatytułowanej *Wyprostowani, Nieugięci...* zorganizowanej przez Muzeum Getta Warszawskiego w 76 rocznicę powstania w getcie. Zob.: „Wystawa Plenerowa: Wyprostowani, Nieugięci...,” MGW, strona domowa, dostępny 20 października 2025, <https://1943.pl/artukul/wystawa-plenerowa-wyprostowani-nieugięci/>.

⁶¹ Leon Marek Suzin (1901-1976) architekt i malarz. Studiował na Politechnice Warszawskiej. Wykładał na Wydziale Architektury P.W. i w Państwowej Żeńskiej Szkole Architektury im. S. Noakowskiego w Warszawie. Autor wielu budynków w stolicy, m.in.: przed 1939 - budynek Związku Zawodowego Pracowników Samorządu Terytorialnego R.P. przy Alejach Jerozolimskich 91, po wojnie - Centrala Handlowa „Ciech” przy ul. Jasnej 12, kierował odbudową Kościoła Garnizonowego przy ul. Długiej. Autor monumentów, m.in. Pomnik Bohaterów Getta, Pomnik Żołnierza I Armii Wojska Polskiego

⁶² O pomnikach Holocaustu zob.: James E. Young, red., *The Art of Memory, Holocaust Memorials in History* (New York: Jewish Museum: Prestel, 1994).

⁶³ „Rozmowa z Twórcą Pomnika N. Rapaportem,” *Mosty*, nr 48 (1948): 8.

Bibliografia

- Bikont, Anna i Kamil Kijek, red. *1945 Nie Koniec Nie Początek*. Warszawa: Muzeum Historii Żydów Polskich Polin, 2025.
- Benesz-Goldfinger, Zuzanna, red. *Niewielkie Resztki z Solnej. Izaak Celnikier Wobec Doświadczenia Zagłady*. Warszawa: ŻIH, 2023.
- Boczkowski, Szymon. „Wystawa Żydowska.” *Pionier* 209 (1946): 4.
- Cała, Alina. *Ochrona Bezpieczeństwa Fizycznego Żydów w Polsce Powojennej. Komisje Specjalne przy Centralnym Komitecie Żydów w Polsce*. Warszawa: ŻIH, 2014.
- „Chaim Goldberg. W Kręgu Wspomnień.” *Desa*. Dostępny 5 lipca 2025. <https://desa.pl/pl/wystawy-dziel-sztuki/chaim-goldberg-w-kregu-wspomnien/>.
- Chrobak, Józef, red. *Erna Rosenstein*. Kraków: Stowarzyszenie Artystyczne Grupa Krakowska, 1992.
- Chwoles, Milij. „Otwarcie Muzeum Rafała Chwolesa w Wilnie.” *Oficjalny Blog Emigracji 1969. Reunion* 69. Dostępny 25 lipca 2025. <https://dzismis.com/2024/03/28/otwarcie-muzeum-rafala-chwolesa-w-wilnie/>.
- Engelking, Barbara. *Na Łące Popiołów: Ocaleni z Holocaustu*. Warszawa: Cyklady, 1993).
- Engelking, Barbara. *Zagłada i Pamięć: Doświadczenie Holocaustu i Jego Konsekwencje Opisane na Podstawie Relacji Autobiograficznych*. Warszawa: Wydawnictwo Instytutu Filozofii i Socjologii PAN, 1994.
- Gadowska, Irminda. *Żydowscy Malarze w Łodzi w Latach 1880-1919*. Warszawa: Neriton, 2010.
- Gelbart, Stefan. „Zbiorowa Wystawa Plastyków Żydowskich.” *Mosty – Nasze Słowo*, nr 41 (1949): 7.
- Grabski, August. *Centralny Komitet Żydów w Polsce (1944–1950). Historia Polityczna*. Warszawa: ŻIH, 2015.
- Grynberg, Michał. *Żydowska Spółdzielczość Pracy w Polsce w Latach 1945-1949*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1986.
- Jedlińska, Eleonora. „Władysław Strzemiński – Seria Kolaży Moim Przyjaciółom Żydom. Doświadczenia Wojny, Żal i Smutek.” *Przegląd Nauk Historycznych* 1 (2014): 127-166.

- Jonasz Stern. *Krajobraz po Zagładzie*. Kraków: Muzeum Sztuki Współczesnej MOCAP, 2016. Kat. wyst.
- Kacprzak, Dariusz. *Kolekcje Ziemi Obiecanej: Zbiory Artystyczne Łódzkiej Burżuazji Wielkoprzemysłowej w Latach 1880-1939*. Warszawa: Narodowy Instytut Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów, 2015.
- Kajczyk, Agnieszka i Iwona Kurz. „»Obraz typowy.« Album Zagłady Żydostwa Polskiego (1945).” *Zagłada Żydów. Studia i Materiały*, 20 (2024): 631-662.
- Kapeluś, Marta. „Bojownikom o godność narodu żydowskiego”. Konkursowe projekty plakatów złożone przez członków łódzkiej Spółdzielni Pracy Art. Mal. „Sztuka”. *Miasteczko Poznań – Pismo Społeczno-Kulturalne* 1–2 (2024): 64–83.
- Kapeluś, Marta, Michał Krasicki i Piotr Słodkowski, red. *Pomniki Oporu. Sztuka Wobec Powstania w Getcie Warszawskim (1943-1956). Źródła Artystyczne do Studiów nad Pamięcią o Powstaniu w Getcie Warszawskim (1943-1956)*. Warszawa: ŻIH, 2023.
- Katalog Wystawy Prac Malarzkich Rafała Mandelzweiga*, Wrocław 1946, Arch. Pracowni Plastyki Współczesnej IS PAN,teczka nr 19: „Wystawy. Wrocław,” *Biuletyn PAP* (20 VIII), maszynopis.
- Kersten, Krystyna. *Repatriacja Ludności Polskiej po II Wojnie Światowej*. Wrocław - Warszawa - Kraków - Gdańsk: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1974.
- Kordjak, Joanna i Agnieszka Szewczyk, red. *Zaraz po Wojnie*. Warszawa: Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, 2020.
- Malinowski, Jerzy. *Malarstwo i Rzeźba Żydów Polskich w XIX i XX Wieku*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2000.
- Malinowski, Jerzy i Barbara Brus-Malinowska. *Katalog Dzieł Artystów Polskich i Żydowskich z Polski w Muzeach Izraela*. Warszawa: Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata i Muzeum Polin, 2018.
- Melchior, Małgorzata. „Zagłada a Tożsamość,” *Zagłada Żydów. Studia i Materiały*, nr 1 (2005): 308-310.
- Miś, Marta. *Kolekcja MGW: Erna Rosenstein*. Dostępny 25 października 2025. <https://1943.pl/artukul/kolekcja-mgw-erna-rosenstein/>.
- Moshe Bromberg Bar-Am*. Dostępny 15 lipca 2025. <https://moshebromberg.com/>.
- Muzeum Żydowskiego Instytut Historycznego. Zbiory Artystyczne*, red. Renata Piątkowska i Magdalena Sieramska. Warszawa: Auriga Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1995.
- Nader, Luiza. „Pamiętanie afektywne. Moim Przyjaciółom Żydom Władysława Strzemińskiego.” *Zagłada Żydów. Studia i Materiały*, nr 8 (2012): 188-213.
- Olejniki, Leszek. *Polityka Narodowościowa Polski w Latach 1944-1960*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2003.
- Piątkowska, Renata. *Między „Ziemianką” a Montparnasse’em*. Warszawa: Neriton, 2004.
- Rostworowski, Marek, red. *Żydz w Polsce. Obraz i Słowo* (Warszawa: Interpress, 1993).
- Rosner, Anna Maria. *Obraz Społeczności Ocalałych w Centralnej Kartotece Wydziału Ewidencji i Statystyki CKŻP*. Warszawa: ŻIH, 2018.
- „Rozmowa z Twórcą Pomnika N. Rapaportem.” *Mosty*, nr 48 (1948): 8.
- Ruta, Magdalena, red. *Nusech Pojln. Studia z Dziejów Kultury Jidysz w Powojennej Polsce*. Kraków-Budapeszt: Austeria, 2008.
- Ruta, Magdalena, red. *Nowe Życie? Antologia Literatury Jidysz w Powojennej Łodzi (1945–1949)*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego i Polskie Towarzystwo Studiów Jidyszystycznych, 2018.
- Rykała, Andrzej. *Przemiany Sytuacji Społeczno-Politycznej Mniejszości Żydowskiej w Polsce po Drugiej Wojnie Światowej*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2007.
- Straszewska, Anna, red. *Polskie Życie Artystyczne w Latach 1944–1960, t. 3: Rok 1949*. Warszawa: ISPAN, 2012.
- Strożek, Przemysław, red. *Polskie Życie Artystyczne w Latach 1944–1960, t. 4: Rok 1950*. Warszawa: ISPAN, 2012.
- Styrna, Natasza. *Zrzeszenie Zrzeszenie Żydowskich Artystów Malarzy i Rzeźbiarzy w Krakowie (1931-1939)*. Warszawa: Neriton, 2009.
- Supruniuk, Mirosław i Magdalena Tarnowska, „Kronikarz Żydowskiego Wilna Rafael Chwoles (1913-2002).” *Studia - Szkice – Dokumenty* 1-2 (2006): 287-290.
- Szaynok, Bożena. *Ludność żydowska na Dolnym Śląsku 1945-1950*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2000.
- Szpunar, Sz. „Martyrologia Ludzka 1939-1945. Wystawa malarstwa i grafiki Mandelzweiga Rafała w Łodzi,” *Opinia* 5 (1946): 10.
- Tarnowska, Magdalena. *Artyści Żydowscy w Warszawie 1939-1945*. Warszawa: ŻIH / Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata, 2015. Kat. wyst.
- Tarnowska, Magdalena. „Aleksander Bogen (1916–2010). Przemiany Postawy w Świecie Twórczości i Krytyki Artystycznej z Lat 1945–1951.” W *Oblicza Utopii, Obludy i Zakłamanie*, red. Wojciech Łysiak, 107–118. Poznań: Wydawnictwo „Eco,” 2015.
- Tarnowska, Magdalena. „Żydowskie Środowisko Artystyczne w Warszawie w latach 1945–1949.” *Pamiętnik Sztuk Pięknych. Sztuka Polska 1945-1970*, red. Jan Wiktor Sienkiewicz i Ewa Toniał, 9 (2015): 33-61.

Tarnowska, Magdalena. "Jewish Artistic Revival in Lower Silesia (Poland) 1945–1949: Art and Activity in the Light of Source Materials and Art Criticism." *Kwartalnik Historii Żydów / Jewish History Quarterly* 2 (2020): 425–450.

Tarnowska, Magdalena. „Zagłada i Odrodzenie w Twórczości „Ocalonej” – Łódzkiej Malarki Sary Gliksmann-Fajtlowicz (1915–2005).” *Studia Judaica* 2 (48) 437–471.

Tarnowska, Magdalena. "Alexander Bogen: Life and Art in Postwar Poland." W *Jewish-Slavic Cultural Horizons: Essays on Jewish History and Art in Slavic Lands*, red. Sergey R. Kravtsov i Polonca Vodopivec, seria Jews and Slavs, tom 27, 367–391. Jerusalem i Ljubljana: The Hebrew University of Jerusalem i The Slovenian Academy of Sciences and Arts, 2022.

Tarnowska, Magdalena. „Holokaust i Odrodzenie. Metamorfozy Koloru w Malarstwie Artysty Żydowskiego – Ocalonego Aleksandra Bogena (1916–2010). Wybrane Przykłady.” *Seculum Christianum* 28 (2021): 158–175.

Tarnowska, Magdalena. „Zagłada i Odrodzenie w Twórczości „Ocalonej” – Łódzkiej Malarki Sary Gliksmann-Fajtlowicz (1915–2005).” *Studia Judaica*, nr 2 (48) (2021): 437–471. <https://doi.org/10.4467/24500100STJ.21.018.15073>.

Wieczorek, Paweł. *Żydzi w Walbrzychu i Powiecie Walbrzyskim 1945–1968*. Wrocław: IPN, 2017.

Wojciechowska, Barbara, et al., red. *Polskie Życie Artystyczne w Latach 1944–1960*, t. 1: *Lata 1944–1947*. Warszawa: ISPAN, 2012.

Wojciechowska, Barbara, et al., red. *Polskie Życie Artystyczne w Latach 1944–1960*, t. 2: *Rok 1948*. Warszawa: ISPAN, 2012.

„Wystawa Plenerowa: Wprostowani, Nieugięci.....” MGW, strona domowa. Dostępny 20 października 2025. <https://1943.pl/artykul/wystawa-plenerowa-wprostowani-nieugięci/>.

Young, James E., red. *The Art of Memory, Holocaust Memorials in History*. New York: Jewish Museum: Prestel, 1994.

„Z Wystawy Żyd. Art.-plastyków w Miejskiej Galerii Sztuki w Łodzi.” *Opinia* 38 (1948): 6.

Zarys Działalności CKŻP za Okres od 1 Stycznia do 30 Czerwca 1946. Warszawa: [wydawca nieznan], 1947.

Zientara, Maria. *Krakowscy Artysty i Ich Sztuka w Latach 1939–1945*. Kraków: Muzeum Historyczne M. Krakowa, 2013.

Żbikowski, Andrzej. *Sąd Społeczny przy CKŻP. Wojenne Rozliczenia Społeczności Żydowskiej w Polsce*. Warszawa: ŻIH, 2014.

Żółkiewska, Agnieszka. *Zerwana Przeszłość. Powojenne Środowisko Żydowskiej Inteligencji Twórczej. Pomoc Materialna i Organizacyjna ze Strony CKŻP*. Warszawa: ŻIH, 2017.

ilustracje



1

1. Erna Rosenstein, *Getto*, 1946, olej, płótno, sygnowany z lewej strony na dole: ROSENSTEIN, datowany z prawej na dole: 1946, Fot. Witalis Wolny, IS PAN 0000100354, dostęp: 10 X 2025, IS PAN, <https://repozytorium.ispan.pl/dlibra/publication/33830/edition/30520/content> <http://rightsstatements.org/vocab/InC-EDU/1.0/>



2



4



3

2. Maurycy Bromberg, *Wysiedlenie*, „Z Wystawy Żyd. Artystów Plastyków w Miejskiej Galerii Sztuki w Łodzi”, *Opinia*, 38 (1948):6, Jagiellońska Biblioteka Cyfrowa, dostęp: 25 X 2025, <https://jbc.bj.uj.edu.pl/dlibra/publication/1010224>

3. Rafał Mandelzweig, *Żywa Pochodnia*, „Martyrologia Ludzka 1939-1945”, *Opinia*, 5 (1946):10, dostęp: 10 X 2025, <https://jbc.bj.uj.edu.pl/dlibra/publication/1010116/edition/964970/opinia-pismo-syjonistyczno-demokratyczne-r-2-1946-nr-5>

4. Rafał Mandelzweig, *Ichok Zawada Rabin Bohater spod Lenino*, olej, płótno, sygnowany z prawej strony na dole: r. Mandelzweig, TSKŻ we Wrocławiu.

5. Rafael Chwoles, *Ulica w Wilerkim Getcie*, 1945, akwarela, piórko, kat. 2435, Ghetto Fighter House (GFH) Izrael, dostęp: 20 X 2025, https://www.infocenters.co.il/gfh/notebook_ext.asp?book=121964&lang=eng

6. Henryk Hechtkopf, *Getto Warszawskie, Ulica Karmelicka*, sepia, piórko, 1946, sygnowany z prawej strony na dole: 1946 / Hechtkopf, Kolekcja Racheli Postavski, na odwrocie odręczny napis: „Z cyklu Getto Warszawskie / 1946 / Ulica Karmelicka / z latarnią gazową / jedną z nielicznych, które zostały na ulicach / Warszawy / tuż przed / wojną.”

7. Henryk Hechtkopf, *Dziewczynka z Getta (Uratowane Życie)*, 1946, ołówek, tusz, sygnowany z prawej strony na dole: Hechtkopf / 1946, na odwrocie odręczny napis: z cyklu *Uratowani z Zagłady*, Kolekcja Racheli Postavski

8. Henryk Hechtkopf, *Anna Laufer przy Sztalugach w Atelier Spółdzielni „Sztuka”*, sygnowany z lewej strony na dole.: Hechtkopf 1950 – tusz; obok – Łódź Studio „Sztuka” – tusz; p. d.: art. mal. Laufer / Anna, Kolekcja Racheli Postavski



5



6



7



8



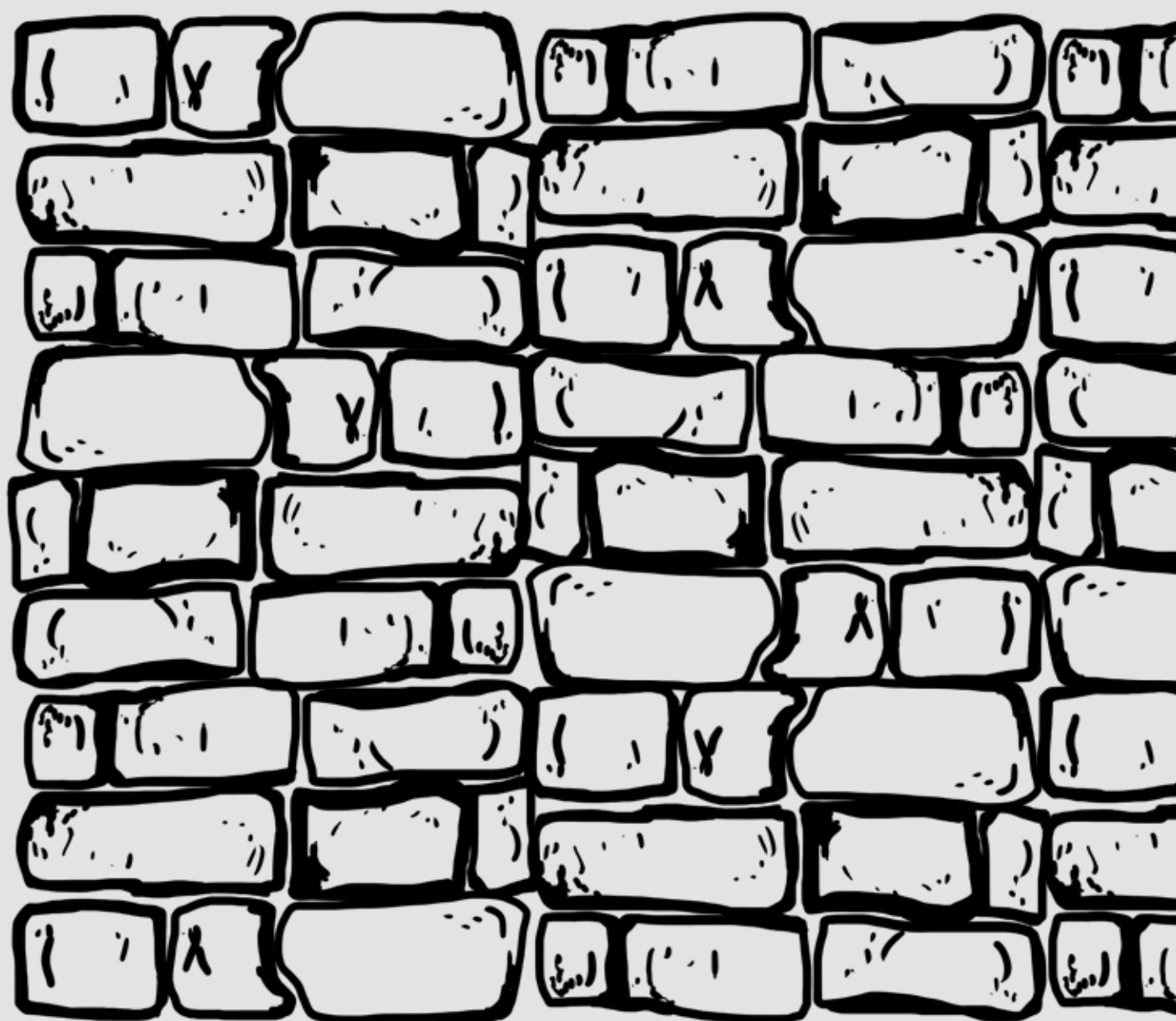
9



10

9. Mojżesz Boruszek, *Szabatowy Wieczór w Rożyszczu*, akryl, płótno naklejone na tekturę, Kolekcja Lei Boruszek, Kopenhaga

10. Natan Rapoport, *Walka*, Pomnik Bohaterów Getta Warszawskiego, odlew, brąz, fot. Magdalena Tarnowska



SUMMARIES

ART IN PUBLIC SPACE: COLLECTIVE MEMORY – INDIVIDUAL MEMORY

Edited by Łukasz GUZEK

EDITOR'S INTRODUCTION

The year 2025 has been declared by the Polish Parliament the "Year of Franciszek Duszeńko," an artist and educator associated with the Academy of Fine Arts in Gdańsk. This event provides an opportunity to reflect on the artist's work. The conference **Art in Public Space: Collective Memory – Individual Memory** accompanied the exhibition *Memory Formation – A Space of Rift. Franciszek Duszeńko's Students*. These two events served to summarize Professor Duszeńko's contribution to the development of art in Poland: as an artist, he created an innovative concept for a monument linked to *in situ* space, and as an educator, he shaped the artistic attitudes of several generations of students who graduated from his studio. This demonstrates his decades-

long influence on the way art is thought about among Gdańsk sculptors in terms of both the individual form of their works and the ethical stance the artist takes towards the world in which they create. The articles collected in this thematic section address a key aspect of Duszeńko's art: the shaping of social space through artistic means to capture historical, often traumatic, events that need to be saved from oblivion, as they are part of our collective identity and must be actualized in the living present. It turns out that this model of thinking about the role of art and the artist finds numerous reference points in situations where a work of art is intended to address a contextual issue of significant social or political importance.

The unique way that Duszeńko perpetuated in his artistic practice the memory of historical events involved creating a space in which individual viewers could construct their own reflections. Unlike traditional monumental sculpture, which aims to perpetuate a single, government-imposed vision of history within the consciousness of successive generations, Duszeńko shapes a space of presence in which viewers across generations can draw their own conclusions from

history. One could say that this is a dynamic, or rather performative, way of leaving a mark on the consciousness of generations, shaping social and individual thinking. It is a kind of social pedagogy, stemming from the pedagogy of a university professor who had to deal with the diverse personalities of his art students. In his art, he conveyed the experience of war and the Holocaust, which were part of his own experiences – ones he knew could not be allowed to disappear from collective and individual memory. He also conveyed the experience of trauma that shaped the idea of a united Europe as a guarantor of democracy, which he understood as rooted in freedom, equality, and solidarity.

As a sculptor, Duszeńko was able to translate the drama of war and the Holocaust that had unfolded before his eyes when he was a young man, into the form of art in public space. Psychologically, speaking out about extreme experiences is therapeutic. When we talk about something, we simultaneously heal the wounds left by trauma. This may seem like a simplification, but that is how the verbalization of feelings works. Especially words spoken in front of someone, or to someone. Duszeńko spoke to everyone, to the entire Polish nation, in the work he created officially on behalf of the Polish government. Duszeńko's personal relationship with art, the motivations for creating such therapeutic, "speaking" works are hidden beneath a form typical of the art of the time. In figurative art, he used a simplification of figures, which served to give them monumentality, as if he were assembling them from geometric shapes. This is how Pablo Picasso and Ferdinand Leger painted, reducing the visible world to basic shapes, spheres, cylinders, and cones. At the same time, he was interested in abstraction, the geometry of abstract forms. Duszeńko combined these two trends – figuration and abstraction – in site-specific art, a type of land art that shapes the space of a given location.

The issues addressed in the articles published in this thematic section fall under three

frameworks. The categorization presented below is general in nature and applies to a wide range of artistic expressions using both traditional and new media. Examples of such works are discussed in the articles published here.

1. Relationships between history and the present

Works of art created in public spaces act as a conveyor belt, carrying the memory of historical events into the present. Along with the processes of historicization, paradigms of thinking and interpreting facts shift. Changes in the interpretation of historical narratives reveal the process of shaping memory and embedding events and people in the present.

2. Commemoration and Remembrance

Art in public spaces has the ability to commemorate, preserve, and perpetuate historical events and the people associated with them in collective and individual memory. It also has the ability to recall, that is, to extract from recent and more distant historical events and people whose memory has been erased or are the subject of controversy. Contemporary artistic expression enables the revitalization of memory and symbolic reconstruction as a way to restore it.

3. Placing in History

Monuments erected in public spaces are permanent, creating permanent places of remembrance. But public space is dynamic and full of life. Therefore, ephemeral artistic forms, temporary and changing, as well as interactive and immersive, allow for the construction of dialogical spaces, or rather discursive spaces, ensuring participation in history through its active creation.

The thematic section on Art in Public Space: Collective Memory – Individual Memory opens with an article by **Grzegorz KLAMAN, "Antimonument: Theoretical Assumptions."** The author is a professor working professionally as an educator at the Academy of Fine Arts in Gdańsk. His individual artistic path and academic career are closely linked to Franciszek Duszeńko. He was his student and continues his

thought. In this article, he presents his concept of the antimonument, which is based on Duszeńko's creative approach to monumental public spaces, intended to commemorate events such as the Holocaust – a history that cannot be contained within a classic monumental form, as it is too weak to convey something that is difficult to grasp with the imagination and connect with familiar categories of thought. Kłaman's projects, implemented in the context of the workers' Solidarity movement and the Gdańsk Shipyard, and the post-1989 economic and socio-political transformation in Poland and Central Europe, were such solutions. Kłaman's unique antimonument, titled *Political Anatomy of the Body* (1995), is a series of three objects-pedestals made of sheet metal, shaped in the form of a Greek cross, a square, and a rectangle. These objects held inside the transparent plexiglas cases containing specimens of human intestines preserved in formalin. This unique work of art, probably the only one of its kind in the world, which used real human remains as artistic material, was a commentary on the costs of economic and social transformation in Poland and commemorated this historical period in an anti-heroic form. However, history does not end there, and the formula of the antimonument will continue to be needed in the face of events such as the ongoing war in Ukraine.

In her article **"Reviving the Monument Immersed in Trauma. An Analysis of Krzysztof Wodiczko's Work *Emancipations. Projection onto the Monument of Tadeusz Kościuszko at Freedom Square in Łódź*,"** Eliza GAUST describes the behind-the-scenes collaboration with Krzysztof Wodiczko during the preparation of the show as part of the Łódź of Many Cultures Festival. The themes explored by the artist in this and other socially relevant projections intersect with her own professional practice as an activist working for issues related to equal treatment and human rights. This is an example of an antimonument realized through new media, intended to draw attention to those who find themselves on the margins of social life.

In her article **"*Il Grande Cretto* by Alberto Burri – Monument on the Ruins of the City,"** Joanna SZYMULA-GRYGIEL presents an example of commemorating the tragedy of the town of Gibellina in Sicily, which was completely destroyed by an earthquake. Alberto Burri, a renowned artist from the Arte Povera movement, created a monumental installation there, covering the site where the town once stood. The author traces the ongoing process of commemorating this tragedy, as subsequent artists refer to it, and the site itself has transformed into a significant cultural center. Burri's project is also antimonumental, meaning it is a non-traditional form of commemorating a traumatic history.

In her article **"Commemoration and Postmemory: Contemporary Art Practices Within the Space of Historical Exhibitions,"** Agnieszka REJNIAK-MAJEWSKA presents examples of attempts to keep history alive by placing contemporary works in the immediate context of historical exhibitions. In such cases, the concept of antimonument refers to exhibition solutions that combine historical artifacts with modern forms of artwork, which seems crucial for capturing the relationship of continuity between history and the present and for re-actualizing it.

Anna REMISZEWSKA, curator and staff member at the Treblinka Museum, presented her article **"Analysis of the Symbolic Content of the Treblinka Memorial Site."** One element of this concept is Duszeńko's work, which encoded complex and strongly emotionally charged messages related to the Holocaust in art forms. The article provides a detailed description, taking into account all the elements of the extensive, spatial monument complex.

In her article **"Memory / Reaction to the Holocaust. Forms of Commemorating the Holocaust in the Art of Polish-Jewish Artists from 1945 to 1950"** Magdalena TARNOWSKA presents the post-Holocaust work of Jewish artists. Their primary theme is

a more or less direct reference to the tragic fate of Jews during the war. The researcher conducted a meticulous analysis of archives containing traces of this immediate postwar history of Jewish art, a very demanding task. It is no exaggeration to say that the results of her research constitute an antimonument composed of works that bear witness to the Holocaust.

The collected articles, along with the analyses and interpretations contained within them, demonstrate the broad potential of applying the concept of the art-monument to the study of art realized in public spaces, in the context of its historical and contemporary content. Klamán developed the concept and practice of the antimonument, but its roots, as he himself points out, lie in the art and pedagogy of his professor, Franciszek Duszeńko. It represents a significant contribution to Polish and world art, developed at the Academy of Fine Arts in Gdańsk, as evidenced by the articles presented here and the works displayed in the exhibition *Memory Formation – A Space of Rift. Franciszek Duszeńko's Students*.

Grzegorz KLAMAN

ANTIMONUMENT. THEORETICAL ASSUMPTIONS

Franciszek Duszeńko was my professor. I owe it to him that I developed my art into sculpture. By the time we worked together at the Academy of Fine Arts in Gdańsk, he was already a very well-known artist. He had created monuments at such places as Treblinka and Westerplatte. He experienced World War II first-hand. It was a tragedy, a trauma, for him and his generation.

He was able to combine these experiences with pioneering methods of spatial arrangement. He divided the landscape into fragments, fields, and marked corridors between them. This geometric approach was used to design the site of the Treblinka former Nazi concentration camp. Later, his assistant and collaborator Zdzisław Pidek would employ a similar approach in the spatial arrangement of Bełżec and Katyń (the first is a Nazi concentration camp, the second is the site of Stalin's mass executions of Polish officers). Geometry in spatial design lends it monumentality, as it contradicts nature. It also provides a powerful way to express abstraction, the inexpressible, such as the tragedy associated with these places and the Holocaust.

It was these spatial arrangements by Duszeńko that inspired me to develop the concept of the antimonument. The issue here is not the monument itself, but about the connection between its form and the place and the context of the history that unfolded within it. Traditional monumental forms must be challenged to convey to the viewer the inexpressible, the incomprehensible, events beyond the grasp of the rational mind.

As an artist, in the early 1990s I experienced the political transformations in Central Europe, in Poland, and at the Gdańsk Shipyard. To express this historical moment, I created a series of installations and actions with a social and political message. The largest are the *Gates*, one of which is the historic Shipyard Gate, known from

documentation. I added two more in a row – one in the form of a rusty ship's prow, the other a stylized monument to the *Third International* by Tatlin, as a symbol of the fallen system from which the workers' strikes led by Lech Wałęsa liberated us.

The series of objects, titled *Political Anatomy of the Body* (1995), addresses the costs of economic and social transformation. Three sheet-metal objects, constructed in the form of a Greek cross, a square, and a rectangle, contained transparent plexiglas cases containing specimens of human intestines, preserved in a solution of alcohol and formalin. The viewer does not contemplate the figure on the pedestal but looks inside the pedestal and sees these remnants of the human digestive system. This installation provides a critical way of commemorating the transformation in Poland.

I presented the theoretical foundations of the antimonument concept at the conference Art in Public Space: Collective Memory – Individual Memory. It accompanied the exhibition *Memory Formation – A Space of Rift. Franciszek Duszeńko's Students*, where I displayed photographic documentation and models of the *Gates*. The exhibition also included documentary photographs of works – antimonuments – such as Julita Wójcik's *Rainbow*, which speaks to recurring aggression against minorities, and a shipyard gate destroyed by a tank, reconstructed from a photograph by Dorota Nieznalska. These are examples of art that continue the idea of the antimonument, seeking ways to express tragedies beyond imagination.

The idea of the antimonument, born from studies in Dushenka's studio and later from working with him, proves remarkably universal. The world is full of such traumatic events. There is a power that does not respect individual or minority rights. It is the antimonument, with its spatial and contextual form, which is capable of expressing such phenomena. The contemporary world provides such stories, including Russia's invasion of Ukraine and the atrocities committed there by the Russians.

Eliza GAUST

REVIVING THE MONUMENT IMMERSED IN TRAUMA. ANALYSIS OF KRZYSZTOF WODICZKO'S WORK *EMANCIPATIONS. PROJECTION ONTO THE MONUMENT OF TADEUSZ KOŚCIUSZKO AT FREEDOM SQUARE IN ŁÓDŹ*

The article “Reviving the Monument Immersed in Trauma. Analysis of Krzysztof Wodiczko's Work *EMANCIPATIONS. Projection onto the Monument of Tadeusz Kościuszko at Freedom Square in Łódź*” analyses Krzysztof Wodiczko's most recent public projection in Poland – *EMANCIPATIONS* – onto the monument of Tadeusz Kościuszko at Freedom Square in Łódź (2024). The author, who collaborated on the project as a producer and local consultant, explores the process of creation as an example of participatory public art that combines historical reflection with contemporary experiences of exclusion, trauma, and symbolic violence. The text is a case study of how a monument – traditionally a bearer of national memory – can become a tool of social transformation, empathy, and dialogue.

The author introduces the concept of “reviving the monument” as both an artistic and therapeutic gesture. In *EMANCIPATIONS*, the voices of contemporary residents of Łódź – people with experiences of migration, homelessness, disability, violence, psychological crisis, or marginalisation based on identity or origin – are projected onto the figure of Kościuszko. Through this gesture, the monument speaks in their words, lending its symbolic authority to those who are usually unheard or unseen. As a result, the monument regains its sense of purpose and transforms from a relic of the past into an active participant in the social life of the present.

Drawing on Michel Foucault's notion of *parrhesia* – fearless speech – and Judith Herman's trauma theory, the author interprets the project as a form of working through trauma. Participants, by publicly voicing their stories, become "living monuments" of their own experience, and the act of speaking aloud becomes an empowering and healing practice. Wodiczko's method, marked by attentiveness and respect, avoids scripting or guiding the speakers' narratives; instead, it allows them to reclaim their agency through language. Each story becomes a microhistory of emancipation, contributing to a polyphonic portrait of contemporary urban life.

The choice of Tadeusz Kościuszko's monument is crucial for the entire project. Kościuszko's biography – linking the struggle for national independence with advocacy for social justice – makes him a symbol of universal emancipation. His historical gestures, such as his opposition to slavery and defence of the peasantry, resonate with the stories told by the participants. In Wodiczko's work, Kościuszko's statue is reinterpreted not as a static symbol of patriotic heroism but as a medium that connects past and present, history and everyday life, the privileged and the marginalised.

The article situates *EMANCIPATIONS* within the broader history of Łódź's Freedom Square, a space marked by multiple layers of political and artistic intervention – from Ewa Partum's *The Legality of Space* (1971) to numerous social protests and demonstrations. By staging the projection in this location and as part of the Festival Łódź of Many Cultures, Wodiczko creates an event that both belongs to and interrupts the festive context. Instead of entertainment, the audience encounters a confrontation with trauma, exclusion, and resilience – an intervention that demands empathy and reflection rather than consumption.

In conclusion, the article argues that Wodiczko's projections represent a democratisation of memory. His artistic practice redefines monuments as dynamic sites of

dialogue rather than static vehicles of power. By giving voice to those excluded from mainstream narratives, *EMANCIPATIONS* transforms the monument from an object into a subject – a living interlocutor between the past and the present.

Through its participatory, trauma-informed approach, the project demonstrates that public art can be both emancipatory and therapeutic, enabling processes of remembrance, healing, and social change. In Wodiczko's vision, to revive a monument is to awaken society itself – to unfreeze what has been silenced, to listen to those who remain unseen, and to open public space to empathy, courage, and transformation.

Joanna SZYMULA-GRYGIEL

IL GRANDE CRETTO BY ALBERTO BURRI – MONUMENT ON THE RUINS OF THE CITY

Il Grande Cretto (The Great Crack) is Alberto Burri's monumental project in Sicily, evoking the history and memory of a community virtually wiped out in a tragic cataclysm. The monument has been built on the ruins of Gibellina, a village destroyed by an earthquake that struck the Belice River Valley in western Sicily on the night of January 14–15, 1968. Burri's spatial arrangement, remarkable in its form and expression, is the greatest work of land art, unique and incomparable to any similar realization.

The effects of the disaster were catastrophic. The earthquake left in its wake massive destruction, whole towns were completely devastated, and over 100.000 people were left homeless, with the death toll reaching approximately 370. The crisis was exacerbated due to the administrative authorities' lack of preparedness to deal with a tragic event of such scale, from the initial rescue and assistance operations to the years-long reconstruction

that followed. Many residents left, while those remaining were provided with temporary housing in which they faced extremely difficult conditions. This rebuilding process continued for 10 years.

It was recognized that rebuilding Gibellina, which had been hit hardest by the natural disaster, would be impossible, and it was decided to build a new city 18 kilometers away, named Gibellina Nuova. The bold vision of creating and reinventing the city, with the participation of distinguished artists, was spearheaded by Mayor Ludovico Corrao, a charismatic lawyer and visionary politician who believed that the best prospect for the crisis-stricken region lay in culture. Gibellina Nuova was conceived as one of the most daring urban projects of the 20th century, as a city-museum of art in an open space.

Alberto Burri, invited to participate in the project, sought inspiration at the site of the disaster. Moved by the sight of the ruins of the abandoned town, he ultimately decided to create a work that would capture the scale of the tragedy and permanently commemorate the event. His concept of covering the town's ruins with a concrete shell, resembling a vast white blanket crisscrossed by crevices, received the mayor's approval, but the project faced numerous challenges. Work began in 1984, but after 80% completion, the project was halted in 1989. It was not resumed until 2010, with the entire project finally being completed on the centenary of the artist's birth in 2015.

This extraordinary monument, covering nearly 12 hectares, immortalized the grid of Gibellina's former streets and buildings in concrete blocks. Formally, the work is a continuation of the artist's earlier explorations and discoveries, begun in a series of compositions called *Cretti*. This series of relief paintings, covered with a network of cracks on the painting's surface, led him to create his largest spatial work – *Il Grande Cretto* in Gibellina. A great crack, a great fissure. A great tragedy that caused a tear, a wound.

This unique monument blends seamlessly into the surrounding natural terrain. Deep, 2-3-meter-wide crevices allow for movement within *Il Cretto* structure, following the paths used by the Ghibellineans until 1968. It appears as a vast shroud of white cement covering the hillside. This gigantic spatial composition is imbued with a sense of the site's history. Traces of the life that once unfolded here, annihilated by the tragic event, have been marked, preserved, and preserved in memory. After the catastrophe, the site changed its identity – its shape and character were transformed. Capturing the past through the medium of art offers hope for new life, reborn elsewhere.

Alberto Burri's work evokes a wide range of emotions and is moving in every aspect. Because it touches upon the tragic history of the local community, both metaphorically and literally, it evoked particularly strong feelings. Some survivors and residents felt that the project literally buried their personal history, covering the ruins rather than preserving or restoring them, as was the case in other cities affected by the earthquake. The negative reception from some in the local community was a source of sadness for the artist. He created *Il Grande Cretto* primarily for the survivors of the cataclysm, with the intention of soothing the pain of loss but also of activating the local community. The need to provide for the monument's conservation was considered early on, and Burri envisioned this role being filled by the locals. However, they needed time to cope with the trauma of the tragedy and to become familiar with the work, which dominated the local landscape. They appreciated its value and decided to fight for the restoration of the composition, respecting the design of the artist, who did not live to see its completion (he died in 1995).

Il Grande Cretto and its history prompt reflection: what form should a work of monumental art take to appropriately commemorate tragic or momentous events?

Gibellina has become a symbol evoking the memory of a destroyed city, but also a symbol

of reborn life. Art has played a crucial role in the process of revitalizing the site. The importance of art for the region is demonstrated by the designation of Gibellina as the Italian Capital of Contemporary Art in 2026.

Agnieszka REJNIAK-MAJEWSKA

COMMEMORATION AND POSTMEMORY: CONTEMPORARY ART PRACTICES WITHIN THE SPACE OF HISTORICAL EXHIBITIONS

Incorporating contemporary art into historical exhibitions is not a common or frequently adopted practice. Whereas in historical museums, it is widely accepted to include art pieces that can serve as documents of the past, illustrate the events in question, or exemplify the social attitudes and habits of a respective period of time, contemporary art lacks this kind of historical alibi. Making contemporary artworks part of a larger, historical exhibition is a gesture that connects the historical narrative with the present or poses questions about our relation with the past. In this article, selected examples of temporary and permanent exhibitions in which contemporary art interventions play a significant role are discussed. All the exhibitions mentioned refer to the events of the Second World War and the Holocaust, so they concern a past that has already been extensively researched, but is not very distant, and remains open to debate. In the course of analysis, both the spatial conditions and thematic contexts of given artistic undertakings, as well as the results they produce for viewers, are considered. In each case, the specificity of a particular museum space and exhibition narrative needs to be addressed, as these are always context-

specific and often site-specific interventions.

The text consists of three parts. The first one is dedicated to theoretical arguments, made by historians and museum professionals, for and against the inclusion of contemporary art in historical exhibitions. One of the points made against such an inclusion is that it might undermine the exhibition's documentary value and authenticity. As Jeshajahu Weinberg, the founding director of the US Holocaust Memorial Museum in Washington, has argued, the 'raw truth' of the original objects and documents, arranged to provide a clear and emotionally moving narrative, should not be obscured by any additional interpretive commentaries. According to historians who are primarily concerned with the truthfulness and professionalism of an exhibition's message, additional artistic elements might carry the risk of manipulation, both on an informational and emotional level. 'Documentary rightfulness' is therefore identified as the primary value, but often without distinguishing between the documentary value of the specific material exhibited and the historical accuracy of the narrative as a whole. Meanwhile, the problem of possible manipulation usually lies in the way the documentary material is used and arranged to shape the message. The defenders of historical objectivism tend to overlook the fact that the vision of history the exhibition proposes is always a construct, rather than a transparent rendering of the facts. An alternative approach, voiced by, among others, Barbara Kirshenblatt-Gimblett, assumes that an exhibition is not just a representation of past events, but 'a theatre of history' in which the presented material remains open to visitors' interpretation. Viewers' engagement and affective response strengthen the power of the exhibition narrative, and the narrative need not be homogeneous nor linear – it can comprise a multiplicity of voices, even contradictory ones, and thus offer more space for reflection and exploration. The point is to stage the past in a way that is historically sound, reliable, and authoritative without

being authoritarian. In such exhibition spaces, contemporary artworks may add another layer of meaning, bridging the exhibition's topic to contemporary sensibilities or moving it to a more universal level.

In the second part, selected examples of contemporary artworks inserted into historical museums and historical exhibitions are discussed. Firstly, artworks conceived as supplements to museums' architectural spaces are discussed. In memorial museums (e.g., the US Holocaust Memorial Museum in Washington) and other historical museums that deal with a traumatic and difficult past, artworks – often distinguished by their minimalist and abstract forms – tend to serve a meditative and commemorative function. Far from being a simple accessory or decoration, sculptural or pictorial installations complement the museum's architecture and the exhibited narrative. Through a discussion of cases from the Jewish Museum Berlin and Jewish Museum Frankfurt, it is shown how site-specific art installations create a space in-between, connecting the exhibition space with its architectural surroundings. Such installations question typical museum viewing habits that assign primacy to the exhibition object and the ways it is viewed. Instead, they draw attention to more basic facts concerning the museum encounter, the accessibility of the objects, and the meanings that escape direct, objective presentation.

The third part of the text is dedicated to an analysis of three thematic exhibitions prepared by curators and researchers in collaboration with the artists: *Illusions of Omnipotence: Architecture and Daily Life under German Occupation at the Zamek Culture Center in Poznań (2024/25)*, *Around Us a Sea of Fire at the Polin Museum of the History of Polish Jews in Warsaw (2023/24)*, and *Fashion System. Clothes in Strategies of Violence and Survival Tactics in the Łódź Ghetto at the Central Textile Museum in Łódź (2025/26)*. By looking closely into the structure of these exhibitions, the challenges

posed by their topics and their documentary material, the role of respective artworks complementing the shows is discussed. As it has shown, art pieces transform the experience of exhibition spaces and influence the perception of other objects and documents exhibited. Sometimes, they also introduce new cognitive frames of reference for them. They deepen and expand the message of the exhibition from within, highlighting aspects and details that otherwise might escape the viewer's attention. In the cases analysed here, connections to the past are based mostly on the attention the artists pay to readings of the material remnants and testimonies of the past. In their imaginative investment into those traces, they follow the path of creative recalling and affective reinterpretation, which Marianne Hirsch has labelled 'postmemory.' The artworks come into dialogue with the documentary materials on display, and offer "a more visceral understanding of the past" (Huyssen). At the same time, the exhibition spaces these pieces co-create differ from immersive historical exhibitions that have become a new standard today: instead of a seamless, immersive narrative, they offer a complex arrangement of elements that preserve both their distinct status as historical material and the artistic commentary, on the other.

Anna REMISZEWSKA

ANALYSIS OF THE SYMBOLIC CONTENT OF THE TREBLINKA MEMORIAL SITE

Historical Background

During the Second World War, near the village of Treblinka in north-eastern Poland, the Germans established two camps with different purposes and functions. The names of both German Nazi camps in Treblinka derived from the nearby railway station. The first to be created was *Arbeitslager Treblinka* – the Treblinka I Labour Camp. It operated from the summer of 1941 until the beginning of August 1944. It is estimated that some 20.000 prisoners – Poles, Jews, and Roma – were held there, of whom approximately 10.000 were murdered or died as a result of disease and forced labour. During the liquidation of the camp, its staff destroyed documentation about the camp's operations in an attempt to erase traces of their crimes. Nearby the camp was an area referred to in camp documents as a cemetery, but this site also served as a place of execution. Today, this area is known as the *Execution Site*.

In mid-1942, near Treblinka I, the Germans established *SS-Sonderkommando Treblinka* – the Treblinka II Extermination Camp, as part of *Aktion Reinhardt*, the operation aimed at the total extermination of the Jewish people. The camp was staffed by Germans and Austrians, who were supported by guards, mainly of Ukrainian origin. The first transport arrived from Warsaw on 23 July 1942. Victims were murdered in gas chambers using diesel exhaust fumes, and their bodies were thrown into pre-prepared pits. In the spring of 1943, the Germans began cremating the bodies of Treblinka II victims to obliterate evidence of the crimes that took place at the camp. On 2 August 1943, the camp prisoners organised an uprising. Between 800.000 and 900.000 Jews from Poland and other European countries were murdered in the camp. In November 1943,

Treblinka II was completely dismantled; the site was ploughed over and sown with lupine, and a Ukrainian family was settled there to give the appearance of running a farm and 'taking care' of the land. When the Red Army arrived in 1944, the supposed farmers fled.

Organisation and Commemoration

The first inspection of the post-camp area at Treblinka took place in 1944 with the arrival of the Red Army. Subsequent investigations uncovered human remains and abandoned objects, while the site was repeatedly desecrated by those searching for valuables. The first plan for commemorating Treblinka was never realised. The period between the liquidation of the camps and their commemoration – from 1944 to 1964 – is referred to as "the period of oblivion and desecration."

In 1955, another competition was announced for the commemoration of Treblinka; it was won by a team led by Professors Franciszek Duszeńko and Adam Haupt. Initially, the project envisaged only a monument-mausoleum, but after visiting the site, the authors decided to commemorate the entire area, to protect the remains from further desecration, and to create a space expressing the drama, sorrow, and remembrance of the place through simple means. The official unveiling of the Mausoleum of Struggle and Martyrdom took place on 10 May 1964.

Analysis of Symbolic Content

In 1964, Duszeńko, Haupt, and Strykiewicz received the State Award, First Class, in the field of art for the spatial and sculptural commemoration of Treblinka.

The central monument at Treblinka was the most symbolic element. Duszeńko emphasised that its creation held a deeply personal meaning for him, linking his wartime and camp experiences. The monument consists of two interrelated parts: the lower section, made of granite, is embedded in the ground and narrows slightly upward. The stone blocks evoke the Western Wall of the Temple in Jerusalem, symbolising the Jewish identity of

the victims. The main body of the monument has been interpreted as a symbolic rupture: Irena Grzesiuk-Olszewska sees it as a sacrificial altar formed from a split granite mass; Justyna Gąsowska highlights that the rupture reminds us of the past and of responsibility for the future; while Edward Kopówka has noted that the front wall symbolises Jewish mourning.

The upper section of the monument is covered with a large, horizontal ‘cap’ decorated with austere reliefs. On the western side, these depict torn bodies and hands, symbolising cries for help. The hands also refer to the Jewish gesture of blessing. On the eastern side, a menorah – a symbol of Judaism – was placed. According to Duszeńko, each side of the ‘cap’ has a symbolic name: “Martyrdom” (West), “Women and Children” (South), “Struggle” (North), and “Survival” (East). In front of the monument lies a granite slab inscribed with the words “Never Again” in several languages – a message of protest and a testament from the murdered to the living.

The artistic commemoration of Treblinka refers to the burning of victims’ bodies on pyres made from railway rails, represented by a rectangular hollow of black basalt. On three concrete fields stand 17.000 shattered stones, symbolising *macevot* (Jewish tombstones) and mass graves. Most of the stones are anonymous, but some two hundred bear the names of towns from which Jews were transported to their deaths. One stone commemorates Janusz Korczak and the children from his orphanage.

At the entrance to the camp’s grounds stand the first commemorative elements: seven white sandstone plaques mounted on a concrete base. The first shows a schematic plan of the memorial, while the remaining six contain historical information in six languages: Polish, Yiddish, Russian, English, German, and French. Symbolic concrete sleepers form a railway siding, representing the victims’ final journey to the camp.

On the 80th anniversary of the prisoners’ uprising, on 2 August 2023, between the tracks, sculptures by Samuel Willenberg – a survivor of

Treblinka – were unveiled, linking the memory of the site with historical testimony. The symbolic railway ramp, paved with stones and ending abruptly, runs along the *Path of Death*. On the right-hand side stand stones bearing the names of the victims’ countries, while granite boulders mark the boundaries of the former camp. At the Execution Site stands the *Monument to the Victims of the Treblinka I Labour Camp* (1964), symbolising the suffering of those murdered there. In 2014, a monument dedicated to the Roma and Sinti victims was unveiled. In 2025, 49 victims discovered during archaeological research in 2019 were buried there, accompanied by a new commemorative monument.

The Treblinka memorial, recognised as one of the most significant works commemorating the Holocaust, unites art with the natural landscape, symbolically reflecting the camp’s infrastructure. Drawing on their wartime experiences, the creators designed a space for reflection and contemplation through simple, austere forms. The memorial remains powerful and legible, and although historical and social changes have led to some additions, its universal message endures.

Magdalena TARNOWSKA

MEMORY / REACTION TO THE HOLOCAUST. FORMS OF COMMEMORATING THE HOLOCAUST IN THE ART OF POLISH-JEWISH ARTISTS FROM 1945 TO 1950

The purpose of this article is to describe the forms of Shoah memory which is presented in their works.

Before the outbreak of World War II, the Jewish diaspora in Poland, numbering around 3.5 million people, was one of the largest in the world. This diverse community contributed to the multinational landscape of the country. The most important cultural centers of Polish Jews included Warsaw, which was an international hub, as well as Lviv, Kraków, Łódź (Lodz), and Vilnius. The artistic milieu numbered around 600 people – representatives of the older generation with established professional positions and young people starting their artistic careers or studying at local and foreign Academies of Fine Arts. Most of them were active in two cultural areas: Polish and Jewish. This activity was manifested primarily through participation in exhibitions, associations, and artistic groups. They participated in exhibitions organized by the Trade Union of Polish Artists (later the Association of Polish Artists), the Institute of Art Propaganda, the Society for the Encouragement of Fine Arts, the Society of Friends of Fine Arts, the Jewish Society for the Promotion of Fine Arts, founded in 1923, and the Jewish Association of Visual Artists, active since the 1930s.

The Holocaust ended the Jewish community in Europe. Its revival seemed impossible due to the almost complete destruction of the population (only a few percent survived) and its spiritual and material heritage. However, between the years 1945 and 1950, Poland became the center for

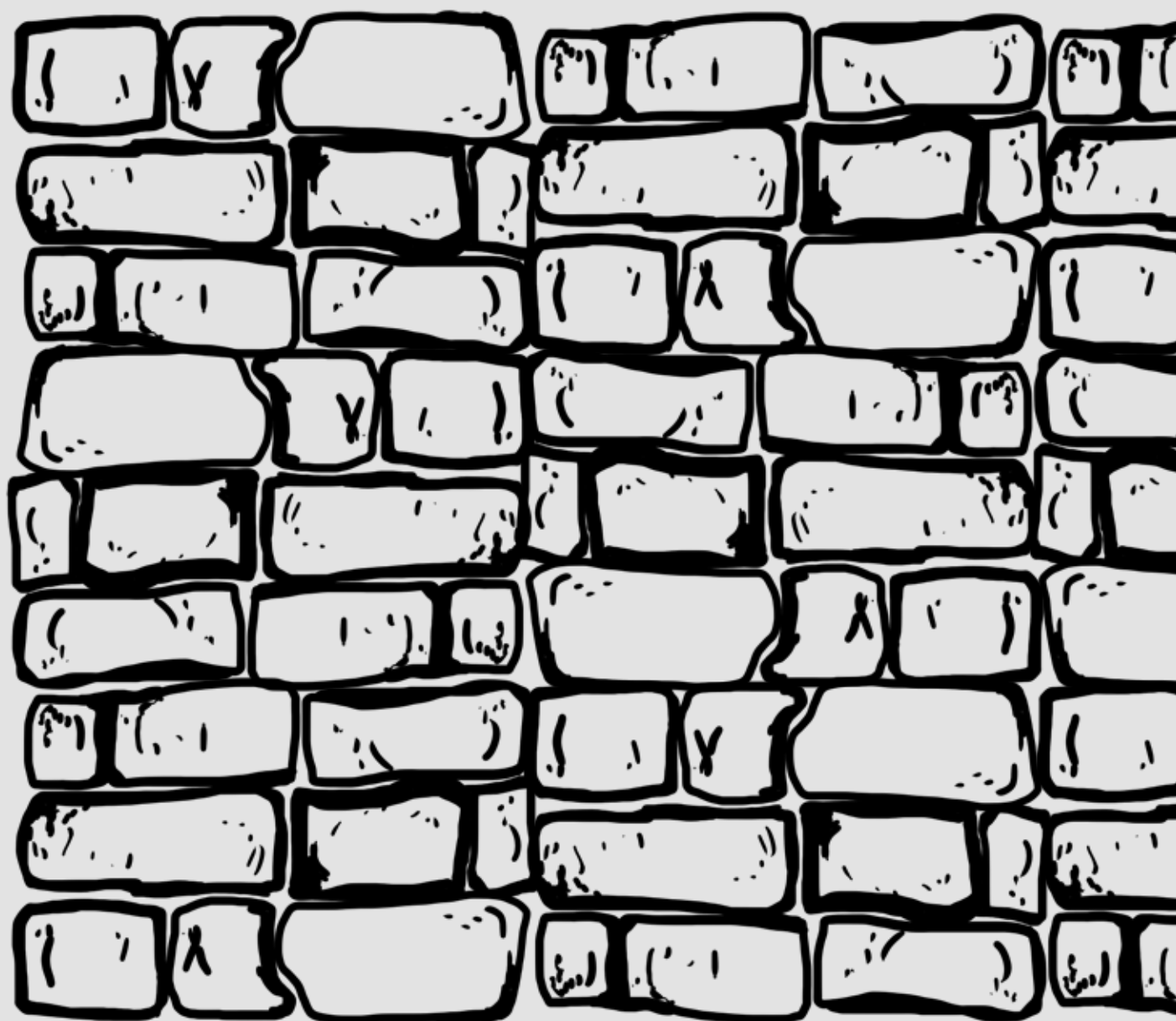
reconstruction of Jewish life. This period is one of the most interesting in the post-war history of Polish Jews. With the influx of repatriates from the USSR, returns from concentration camps, and people coming out of hiding, the Jewish population reached roughly 250.000. This process was coordinated from 1945 by the Central Committee of Polish Jews. The reconstruction of artistic life was the responsibility of its Culture Department and its provincial branches, the Jewish Cultural Society (founded in November 1947), and above all, the Jewish Society for the Promotion of Fine Arts, established in January 1947 in Warsaw. The Society worked on collecting the surviving cultural heritage for the future Jewish Museum and on organizing the artistic community, which at that time consisted of several dozen people active in Łódź, Wrocław, Katowice, Kraków, and Warsaw. It organized individual and collective exhibitions, art competitions, including a poster commemorating the Warsaw Ghetto Uprising, promoted art through lectures and publications in the press, and provided material and financial support to artists. It should be noted that they also belonged to the Association of Polish Artists and actively participated in its activities. The process of rebuilding Jewish life was interrupted by the advent of the Stalinist era. At the turn of 1949 and 1950, all organizations, associations, publishing houses, press, and almost all institutions except for the Jewish Historical Institute in Warsaw were liquidated.

Due to the fact that most of the artists active at that time left Poland in the 1950s and 1960s, taking their work with them, the main sources of information about their work are the few surviving works in museum collections, mainly private collections in Israel, and press and archival sources. It is thanks to them that we can learn about trends in the art of the Survivors at that time and the factors that determined them.

In the field of fine arts, the trauma of the Holocaust is depicted through the use of various means of expression. Their selection depends primarily on the attitude an individual

artist takes towards their personal experiences and the legacy of the Holocaust, as well as on their artistic attitude, which also includes the therapeutic function of art and its role as a carrier of universal content. In the works of Polish-Jewish artists of that time, one can find complex reactions to the shock caused by the Holocaust and its consequences: on the one hand, the desire to document the destruction of the material and spiritual world of the Jews, to preserve their experiences (as a form of therapy or a need to preserve the memory of the authors and victims of the Shoah), depicting the struggle; on the other hand, a turn towards life – creating images of survivors arriving from the USSR, their participation in building a new life – working on a kibbutz in Bielawa in Lower Silesia, Jewish workers in production cooperatives, events from the world of theater, as well as showing family life and the beauty of nature.

Among the most interesting artists active in the years 1945–1950 are: depicting the Holocaust – Mojżesz Bromberg (Moshe Bar-Am, 1920–1982) and Rafał Mandelzweig (1908–1956); depicting the armed resistance against the Nazis – Natan Rapoport (1908–1956), Alexander Bogen (1916–2010); artists whose work reflected a metamorphosis from representation of the emptiness left after the Holocaust to an affirmation of life materializing in the depiction of survivors, their activities, and the world around them – Rafael Chwoles (1913–2002), Mojżesz Boruszek (1894–1972) and Henryk Hechtkopf (1910–2004).



VVA DOCUMENTATION RITIA

Marta MIASKOWSKA

Politechnika Łódzka

LUSTRO OBIEKTYWU

Strategie artystycznej obecności w polskiej sztuce mediów

Dzieło sztuki, bez względu na swoją formę, styl, wykorzystane medium czy epokę, w której powstało, przenosi pewne dane stworzone przez autora lub autorkę, z którymi konfrontować będą się odbiorcy. Nie ma też wątpliwości co do tego, że osoby twórcze zapisują w dziele subiektywną prawdę tego co widzą, czują lub na swój sposób przetwarzają. Szczególnym mechanizmem zaświadczenia tej prawdy, któremu chciałabym przyjrzeć się w tym tekście, jest personalna obecność autorek i autorów w dziele.

Gesty Obecności

Zagadnienie to wydaje się od zarania towarzyszyć twórczości w dziedzinie sztuk wizualnych, gdzie autoportret jako ćwiczenie warsztatowe, powtarzane jest przez wszystkie media i epoki. W tym ujęciu należałoby jednak zwrócić uwagę na brak równowagi między spuścizną tych ćwiczeń w dorobku artystek i artystów. Edukacja artystyczna jak i salony sztuki do dziewiętnastego wieku zarezerwowane były tylko dla mężczyzn, a kiedy już udało się kobietom przekroczyć progi akademii sztuk pięknych i faktycznie zaistnieć w świecie sztuki to ich twórczość jeszcze przez cały kolejny

wiek nacechowana była społeczno-obyczajowymi normami. Mężczyźni od dawna trenowali warsztat oraz pracowali z ludzką anatomią podczas ćwiczeń z nagim ciałem. Kobiety tymczasem nie dopuszczano do rozebranych modeli ze względu na ówczesne zasady przyzwoitości. Nietrudno więc wydedukować, że odwaga męskich portretów była znacznie większa niż w pracach kobiet, których ćwiczenia z anatomii ograniczały się do portretowania zwierząt.¹ Samo portretowanie jest tematem, który już analizowałam, szczególnie jego aspekty w przestrzeni sztuki mediów,² a tym razem chciałabym sięgnąć do działań poszerzających kontekst wykorzystania własnego wizerunku w twórczości.

Równie ważną formą twórczej obecności w dziele jest performance, który na stałe zagościł w praktykach artystycznych od dwudziestego wieku. O ile poprzedzający go autoportret zwykle nie był planowany do nawiązywania relacji z widzem, a częściej używany jako forma ćwiczeniowa, to już performance zdecydowanie zakłada komunikowanie się z odbiorcą i to w sposób bezpośredni, wykorzystujący osobę tworzącą również jako materię dzieła. Taka praktyka jest tym większym dowodem na przekazywanie widzom subiektywnej prawdy przez autorki i autorów, którzy sięgając do gestu

personalnej obecności w postaci performance, odsłaniają publicznie to co prywatne, identyfikują komunikowane treści z sobą, manifestując tym swój stosunek do poruszanego w dziele problemu.

Szukając więc prekursora performance w zakresie sztuk plastycznych, gdzie sam autor staje się częścią dzieła, wskazałabym Jerzego Beresia, totalnie zorientowanego na pracę z własnym ciałem. Jego publiczne wystąpienia z końca lat sześćdziesiątych, których jeszcze wówczas nie nazywano performance, ale raczej działaniami miały charakter ceremonii i poruszały tematy polityczne lub egzystencjalne. W jednym z ważniejszych swoich wystąpień tego typu *Przepowiednia II*, które zrealizował w krakowskiej Galerii Krzysztofora w 1968 roku, jak zazwyczaj wystąpił niemal nago i wszystko zrealizował z ogromną powagą, według ustalonego scenariusza. Sfotografowane wydarzenie oraz artefakty pozostałe po działaniu stanowiły dalej wystawę *Ślady Wydarzenia*, która trwała w galerii jeszcze po sławnym performance.³ Jednocześnie Beres nie przywiązywał dużej uwagi do tego co działo się poza wydarzeniem, a jego pełna uwaga i zaangażowanie było zorientowane na 'tu i teraz' w czasie odgrywanej ceremonii. Kiedy w latach 70-tych Józef Robakowski nagrał jego wystąpienie, które trwało dziesiątki minut i poprosił go o wybranie jednej minuty, która z góry ustalona była dla każdej osoby prezentowanej w realizowanym filmie, Beres zupełnie nie wiedział, jak odnieść się do czasu w filmie i zdał się zupełnie na decyzję Robakowskiego.⁴ Jedynym medium, które towarzyszyło wczesnym performerom i performerkom była fotografia, która w tej sytuacji pełniła służebną rolę uwieczniania zdarzeń.

Rozwój performance i całe neoawangardowe poruszenie w kulturze związane było również z równoległym rozwojem sztuki nowych mediów, której początki osadzone są właśnie w fotografii. Poza służebnymi związkami tego medium z performance jak i wszelkimi innymi dziedzinami, które wymagały dokumentowania, dojrzewała również awangardowa forma fotografii w atmosferze eksperymentu i analizy, stając się zaczynem neoawangardowego kina, które zajmuje szczególne miejsce w polskiej sztuce współczesnej i moich zainteresowaniach badawczych.

Polscy pionierzy performance o krok wyprzedzali możliwości filmowe artystów, gdyż tego rodzaju narzędzia w socjalistycznej Polsce zarezerwowane były jedynie dla upolitycznionych mediów i kinematografii państwowej, które podlegały partii. Dostęp więc do kamer, taśm filmowych i niezbędnych do rejestracji obrazu ruchomego narzędzi był możliwy tylko w telewizji i wytwórni filmowej. Najpopularniejszym więc sposobem dokumentowania performance była fotografia, dzięki której zachowały się ślady istotnych wystąpień artystów wizualnych przed publicznością. Z czasem jednak okazało się, że to medium jest niezbędnym elementem tych działań, dzięki czemu twórcze akty mogły być upowszechniane i na równi z dokumentacją wszystkich innych sztuk wizualnych mogły uczestniczyć w krytyce artystycznej i tworzeniu najnowszej historii sztuki.

Specjalistami w dziedzinie dokumentowania performance był duet artystyczny KwieKulik, tworzony przez Zofię Kulik i Przemysława Kwieka, którzy w latach 1971-1987 prowadzili Pracownię Działań, Dokumentacji i Upowszechniania.⁵ Sami są też znakomitym przykładem polskich przedstawicieli sztuki performance, gdzie zawsze wykorzystywali siebie w swoich wystąpieniach, ale jednocześnie rozumieli potrzebę ich uwieczniania. W ich działaniach fotografia a potem film stały się stałym elementem dzieła, ale nadal ich funkcja była przede wszystkim użyteczna.

Celowo więc nie wkraczam w analizowanie twórczości performance ani duetu KwieKulik, ani wcześniej przytoczonego Jerzego Beresia czy innych wczesnych artystów performance, gdyż to co najbardziej koncentruje moją uwagę w temacie obecności twórczej w dziele, jest świadome połączenie działań performance ze sztuką mediów, nie tylko dla ich upamiętnienia.

Nowe możliwości wykorzystania własnego wizerunku w dziele pojawiły się wraz z włączeniem na dobre działań filmowych do praktyk artystycznych. Rozszczelnienie dotychczasowych zasad przynależności tych mediów do instrumentów propagandowych, czyli ówczesnej telewizji i państwowej produkcji filmowej, jest zasługą twórczych ruchów akademickich, które w myśl awangardowej

rewolucji sięgały po nowe narzędzia. Wrocławską grupą Wydziału Malarstwa Akademii Sztuk Pięknych, z Jolantą Marcolą, Zdzisławem Sosnowskim, Januszem Haką i Dobrosławem Bagińskim, tworząc Galeria Sztuki Aktualnej zdecydowanie bardziej niż malarstwem interesowała się telewizyjnymi mechanizmami nadawania i odbierania, czyniąc z tego główne założenia swojej twórczości.⁶ W tym samym czasie w środowisku Łódzkiej Szkoły Filmowej powstała grupa artystów, częściowo już absolwentów szkół artystycznych, których będę przytaczać jeszcze w tym tekście. Warsztat Formy Filmowej, formalnie jako koło naukowe w którym działali studenci i akademicy. Możliwości eksperymentowania z nowymi narzędziami filmowymi tak potrzebnymi do budowania nowego języka filmu artystów wizualnych, z uwagi na zasoby uczelni, były wówczas największe w łódzkim środowisku. Te właśnie oddolne ruchy akademickie zapoczątkowały pracę polskiej awangardy wizualnej z ruchomym obrazem, z jednej strony w drodze do budowania niezależności artystów filmu neoawangardowego, z drugiej rozwijając możliwości sztuki performance.

Powyższe przykłady rzucają pewne światło na okoliczności tworzenia się polskiej sztuki awangardowej w dziedzinie performance i nowych mediów, ale też pomagają w zrozumieniu ówczesnej sytuacji kulturowo-politycznej w Polsce. Gesty autorskiej obecności w dziele jako autoportret lub wystąpienia przed widzami poprzedzają stawianie osób twórczych przed obiektywem kamery i to właśnie te działania są dla mnie najbardziej interesujące.

Różne Postawy

Przyglądając się pierwszym dokamerowanym realizacjom artystów i artystek wizualnych w Polsce, którzy stając przed obiektywem świadomie czynią siebie samych częścią dzieła, odnoszę wrażenie, że postawy kobiet i mężczyzn były w początkowej fazie eksplorowania tego medium wyraźnie odmienne.

Męskie środowisko neoawangardy filmowej prezentowało analityczno-formalne zaintere-

sowanie nowym medium dążąc do ustanowienia nowych zasad filmowych, oderwanych od kinematograficznych prawideł. Najwyraźniej taką postawę twórczą wobec filmu przejawiał wspomniany już wcześniej Warsztat Formy Filmowej działający w latach 1970-77, którego członkami w szczytowym okresie działalności było czterestu mężczyzn. Jednopłciowy skład łódzkiej grupy był podyktowany faktem, iż w szkole filmowej, na której to powstał WFF studiowali i nauczali głównie mężczyźni. Założenia Warsztatu wywodziły się z fotografii awangardowej i doświadczeń toruńskiej grupy artystycznej Zero-61, do której wcześniej należało kilku warsztatowców. Tak jak eksperymentowali już z fotografią, tak też jako członkowie WFF chcieli rozpocząć wszystko od zera w filmie, a ustanowienie nowego języka dla artystów wymagało wejścia w samą strukturę materii i rozebranie jej na części, aby na nowo określić sposoby traktowania czasu, dźwięku, ruchu, przestrzeni i wielu innych zmiennych w filmie.⁷ Badanie struktury nowego medium mężczyźni artyści traktowali często bardzo zadaniowo, udowadniając, że awangardowe podejście może zatrzeć obecne zasady. Analityczna praca rzadziej była związana z budowaniem misternych wizualizacji, a często miała charakter laboratoryjny, gdzie sam artysta używał własnego ciała do testowania badanej wartości. W filmie *YYAA* z 1973 roku Wojciech Bruszewski odbija swój wizerunek w lustrze obiektywu, powtarzając okrzyk tytułowego „yyaa” w trakcie nagrania, a następnie w postprodukcji wycina oddechy pomiędzy okrzykami czyniąc ten kilkuminutowy gest krzyczenia niezgodny z prawami natury. Tym samym Bruszewski podważa służebną formę filmu, który dotychczas odbijał rzeczywistość. W równie techniczny sposób twarzą do obiektywu stawiali inni mężczyźni artyści z grona warsztatowców, ale również spoza środowiska tej grupy. W *Obrazie Picia* z 1976 roku Kazimierz Bendkowski również manipuluje rejestrowanym dźwiękiem i obrazem pijąc przed kamerą; w tym samym roku Grzegorz G. Zgraja w filmach *Etiuda na Żele* oraz *12 Dźwięków Coca-Coli* zaburza klasyczną percepcję dźwięków grając przed kamerą na instrumentach perkusyjnych i dmuchając

w butelkę; z kolei w filmie *Transformacje 1* z 1978 roku Janusz Kołodrubiec przekracza granice znanych dotychczas zbliżeń zdradzając elektroniczność obrazu swojej postaci.⁸ Wszystkie te sposoby wykorzystania własnej osoby przed kamerą miały charakter doświadczania materii filmowej i wideo. Wielokrotnie przed obiektywem swojej kamery stawał też Józef Robakowski, jeden z członków WFF, zarówno w analitycznych badaniach jak i zaplanowanych formach krytycznych. Na uwagę w kontekście doświadczalnej formy tworzenia języka filmu artystów zasługuje jego film *Idę* z 1973 roku oraz performance *Ćwiczenie na Dwie Ręce*, pierwszy raz zrealizowany w 1977 roku. W obu tych działaniach Robakowski staje się częścią dzieła, choć w tych przypadkach nie spogląda bezpośrednio do obiektywu, bo tym razem kamery stają się częścią jego ciała, przedłużając jego funkcje na ekran odbiornika. Zmęczenie wdrapującego się po schodach artysty w filmie *Idę*, pomimo jego obecności tylko w dźwięku, staje się głównym wątkiem tej formy. Z kolei w performance, w czasie którego Robakowski w obu rękach trzyma po jednej kamerze, a te stają się oczami jego ciała, prym wiodą nieskoordynowane ruchy, bez reżyserskiego planu, z wyłączeniem czynników znanej nam percepcji zachowują się odpowiednio organicznie do miejsca położenia, czyli w ruchomych rękach.

Nie można oczywiście generalizować podziału postaw tylko względem różnic płciowych, bo twórczość mężczyzn, szczególnie w kolejnej fazie rozwoju tego medium dowodzi również krytycznej postawy. Badawcza formuła była ich domeną u źródeł pracy z nowym medium, co przy okazji pozwalało tym twórcom z natury rzeczy omijać niewygodne tematy społeczne, na które szczególną uwagę miała ówczesna władza i w razie konieczności regulowała cenzurą akty niesubordynacji obywatelskiej.

Polskie artystki tego samego okresu zdawały się być na przeciwnym biegunie podejścia do filmu i od początku ich prace nosiły znamiona krytyki, choć wiązało się to z opozycyjnym stanowiskiem względem ówczesnej władzy.

Przyczyn tak zdecydowanej postawy można upatrywać również w mrocznych dla artystek cza-

sach sprzed dziewiętnastego wieku, kiedy zgodnie z przytaczanym już wcześniej esejem Nochlin, świat sztuki był zarezerwowany dla mężczyzn. Pojawianie się fotografii, a potem filmu przebiegało niemal synchronicznie z rozwojem feminizmu, zwłaszcza na zachodzie. Kobiety zajmujące się sztuką odkryły w tych mediach sposób wyrażania siebie, którego przed nimi nie zdążyli ugruntować mężczyźni, tak jak to miało miejsce w historii rysunku, malarstwa, rzeźby, grafiki i każdej klasycznej techniki, gdzie od wieków dominowali. Twórcze wyrażanie się artystek przez film musiało więc być inne, sama struktura tego medium nie była aż tak ważna dla kobiet, choć również w ich przypadku istniały odstępstwa, bo jak wspomniałam wcześniej środowisko wrocławskiej awangardy wraz z Jolantą Marcolą eksperymentowało z twórczą analizą filmu i telewizji. Podobne zainteresowania przejawiała w swoich pierwszych ruchomych pracach Ewa Partum, która łączyła je z krytycznymi komunikatami, ale dość szybko zarzuciła rozwijanie analitycznej dociekliwości na rzecz krytyki. Film stał się narzędziem odzyskiwania kobiecej tożsamości, miejsca w sztuce, ale też miejsca w patriarchalnym społeczeństwie.

Dziełem, które dobrze obrazuje podejście neoawangardowych artystek w pierwszych relacjach z filmem, kiedy kobiety przyjmują wobec tego medium określoną postawę jest *Kino Tautologiczne* Ewy Partum z 1973 roku, czyli czasu, kiedy w męskich opracowaniach dominuje analiza struktury. I w tym właśnie przypadku część krytyki upatruje analitycznego kontekstu, bo faktycznie autorka pozbywa się w nim wszelkich literackich i skomplikowanych wizualno-dźwiękowych konstrukcji, a jej osobiste wystąpienie przed obiektywem przypomina szereg laboratoryjnych filmów mężczyzn, które przytaczałam wyżej. Jednocześnie należy zwrócić uwagę, że Partum wykonuje konkretne gesty, które w rękach kobiety nabierają większej mocy znaczeniowej. Zatykanie uszu, zasłanianie i zaklejanie ust nie muszą być tylko polemiką z językiem filmu. Ruchomy obraz i telewizja będąca wówczas narzędziem władzy socjalistycznej, z którą artystka miała napięte relacje, może być ucieleśnieniem tych gestów, który-

mi ona jako artystka symbolicznie broni się przed odbieraniem medialnych przekazów politycznych. Jednocześnie gesty te przywodzą na myśl ‘zatykanie ust’ artystom przez instytucje cenzurujące wypowiedzi twórców lub idąc głębiej z myślą feministyczną izolowanie głosu kobiet z ogólnego dyskursu społecznego. Partum umieszcza w tym samym filmie ujęcie kartki z odciskiem swoich ust i napisem „MY TOUCH IS A TOUCH OF A WOMAN,” elementem jasno określającym jej feministyczny przekaz w sztuce oraz utożsamianie siebie z głosem innych kobiet. Kolejne prace Partum nie noszą już żadnych znamion analizy filmowego języka, a znaczenia nabiera miejsce, które u analitycznych mężczyzn było laboratoryjne. W swoim rejestrowanym performance *Zmiana*, który Ewa Partum powtarzała w latach siedemdziesiątych, artystka planowała widownię i rejestrację. Z góry więc zakładała, że charakteryzowanie połowy jej ciała na wiele starszą i przełamywanie tym tematu tabu starzejącego się ciała kobiet nie będzie tylko wystąpieniem, ale będzie nagraniem, które będzie trwało. W tym samym czasie powstają feministyczne prace Natalii LL, później Teresy Tyszkiewicz i dalej kolejnych kobiet, które w nowych mediach znalazły przestrzeń dla sztuki krytycznej opartej na feministycznych wartościach.

Podział na sposób traktowania filmu i wideo na kobiecy-krytyczny i męski-analityczny jest widoczny z początkiem lat siedemdziesiątych, ale z biegiem czasu te różnice się zacierają. Mężczyźni artyści również wyrażają się krytycznie w przestrzeni sztuki mediów, które wraz z rozwojem stają się demokratycznym w kwestii płciowości narzędziem twórczego wyrażania. Ważny jednak jest fakt, że spuścizna kobiet w zakresie kina strukturalnego jest znacząco mniejsza, bo w mediach tych kobiety zobaczyły narzędzie sztuki zaangażowanej. Przez kolejne dekady film i wideo na dobre wpisały się w strategię artystek jednocześnie stających przed obiektywem, których ciało i praca z ruchomym obrazem była walką o odzyskanie kobiecej tożsamości w sztuce, ale z czasem poszerzyła się o prawa kobiet w ogóle.

Spoglądając wyrywkowo w późniejsze czasy i dosłownie odnosząc się do tego aspektu można

przytoczyć film *Walka* zrealizowany przez Zauzannę Janin w 2001 roku, która wkracza w stereotyp słabszej płci. W swoim filmie Janin staje do prawdziwej walki z bokserem wagi ciężkiej Przemysławem Saletą.⁹ I nie jest to protest wobec przemocy silnych mężczyzn nad zwykle słabszymi fizycznie kobietami, ale wobec dominacji takiego właśnie ich postrzegania.

W kolejnej dekadzie wraz z wątkiem pozornie słabej płci pojawia się kolejny kontekst współczesności, tym razem element natury. Ekofeministyczna formuła protestu to swoiste łączenie sił uciśnionych przeciwko imperialistycznym mechanizmom patriarchalnego świata. W swoim dokamelowym wystąpieniu na łonie natury Lilianna Zeic w filmie *Stokrotki* z serii *Sceny Kanibalistyczne* z 2015 roku sytuuje się w pozornie sielskiej atmosferze zrywania polnych kwiatków. Autorka jednak zmienia bieg zdarzeń i nie formuje bukietu dla ozdoby, ale odwraca romantyczną narrację w kanibalistyczny akt pożerania. Kobieta, podobnie jak natura potrafi być jednak groźna i wyrwać się z szablonych wzorów.

Chociaż sztuka wideo dwudziestego pierwszego wieku na dobre zatarła płciowe różnice między osobami artystycznymi, szczególnie teraz gdy staramy się inkluzywnie podchodzić do każdego aspektu ludzkiej obecności, to jednak podział w podejściu do nowego medium na dobre przypisał film analityczny początków polskiej awangardy męskiej grupie artystów, a krytyczne wykorzystanie zapisu filmowego feminizującym artystkom.

Nagość Przed Obiektywem

Kiedy na obecność w swoich dziełach osób artystycznych stających przed kamerą spojrzymy przez pryzmat nagiego ciała, które często jest aspektem takich działań, to zauważymy, że bez względu na płeć działania te mają charakter tożsamościowy. Źródła tych postaw, tak jak całego zjawiska pracy twórczej przed obiektywem, należy szukać w wymienianych już w tym teście rodziców performance polskiej neoawangardy.

Niemal nagi wystąpienia Jerzego Beresia w ramach swoich akcji przed publicznością miały zaświadczać o jego pełnym zaangażowaniu, traktowaniu swego ciała na równi z każdą inną materią twórczą. Dla Beresia często tą materią było również drewno, które też musiało być surowe, nawet nieimpregnowane. Ta właśnie czystość materii, zarówno drewna i ciała nie nacechowanego żadnymi kontekstami, tworzyła autentyczność jego wypowiedzi.¹⁰

Zupełnie nago w akcie protestu występowała w czasie swoich wernisaży Ewa Partum zarówno w Polsce jak i w Niemczech, gdzie wyemigrowała w latach 80-tych i mieszka do dziś. Artystka zakładała tak długo wzbudzać zakłopotanie i ferment swoją nagością, dopóki instytucje kultury będą zdominowane przez męską grupę twórczą marginalizując tym samym sztukę kobiet. Zatem działania Partum z nagim ciałem miały dwutorową ścieżkę, bo z jednej strony grała nim w swoich dziełach, z drugiej zaś obnażała anachroniczne mechanizmy działania instytucji. W nagich działaniach zarówno Beresia i Partum osiłą było przełamywanie wstydu w imię tak ważnej dla nich szeroko rozumianej wonności artystycznej.

Wracając jednak do sztuki mediów i odślaniania swojego ciała przed obiektywem należy wrócić do feministycznych dzieł kobiet, które sukcesywnie za pomocą wideo odzyskują własny wizerunek. Powracającym tematem jest tutaj polemika z seksualnością kobiecego ciała zawłaszczanego przez media masowe i pornografię.

Odczarowania kobiecej seksualności z piętnujących skojarzeń wytworzonych przez męskie spojrzenia podjęła się Natalia LL w filmie *Impresje* zrealizowanym w 1973 roku. Kierując obiektyw na kolejne części swojego ciała, w dużym zbliżeniu, artystka potrząsa nim, ściska, gładzi i wypina. Wykorzystanie swojego ciała jako przedmiotu zabawy i źródła erotycznej przyjemności burzy dotychczasowy wizerunek kobiety, której cielesne przymioty były dotychczas dedykowane dla rozkoszy męskiej.¹¹

W nieco innym tonie temat ten porusza dwie dekady później Alicja Żebrowska w fil-

mie *Tajemnica Patrzy* z 1995 roku. Pracując ze swoim nagim ciałem przed kamerą artystka wyraźnie odbiera mężczyznom dotychczasowe przyzwolenie seksualnego patrzenia na kobietę. Oko będące narządem, który służył do oglądania kobiet Żebrowska przewrotnie umieszcza w waginie, a następnie siłą mięśni kegla wypiera je z niej symbolicznie oślepiając męskie spojrzenia, przekreślając dotychczasowe obyczaje.

Działania dokamerowe kobiet wiernie kontestowały patriarchalny układ społeczny, artystki pracowały ustawicznie nad tożsamością kobiet niezależną od mężczyzn. Prawdopodobnie ta ciągłość wynikała z nieustannej potrzeby sankcjonowania praw kobiet, a praktyki twórcze w tym zakresie nadal są stosowane, ponieważ ciągle toczy się społeczna walka o zawłaszczane prawa i ciała kobiet.

Kobiety nie były jednak odosobnione w poszukiwaniu swojej nowej tożsamości poprzez odbijanie się w obiektywie, a najciekawszym przykładem takich działań w gronie mężczyzn artystów jest twórczość Piotra Wyrzykowskiego. Zagadnienie tożsamości nie jest oczywiście w tym przypadku skoncentrowane na jej ustanawianiu, ale rozszerzaniu. Jako artysta nowych mediów Wyrzykowski poszukuje przestrzeni cielesnej obecności poza fizyczną postacią. Rejestruje swoje nagie ciało, a następnie przetwarza jego obraz za pomocą mechanizmów cyfrowych w filmie *Oglądaj Mnie* z 1996 roku, jakby skanował swoją cielesność milimetr po milimetrze, ładując ją do nowego środowiska. I chociaż praca ta nosi znamiona strukturalnego podejścia to jest ono skierowane nie na samo medium, ale na personalną obecność. Motyw ten rozszerza artysta w kolejnych pracach, kiedy do wyświetlanych materiałów wideo można dodać interakcję użytkownika, który może sterować kolejnością obrazów i wpływać na tok akcji. W filmie o takim charakterze, *Cyborg Sex's Manual* z 1999 roku, Wyrzykowski wprowadzone już do świata cyfrowego ciała, tytułowe cyborgi, prezentuje w akcie seksualnym, który dotychczas był możliwy do pełnego przeżywania jedynie w ciałach fizycznych.¹²

Praca na własnym wizerunku w procesie twórczego pytania o tożsamość zawsze zaczyna się

w sferze prywatnej, przez odbicie siebie samego jak w lustrze, ale ostatecznie dotyczy ogółu, który tak samo jak artystki i artyści poszukuje swojego miejsca we współczesności. Sztuka mediów i mechanizm odtwarzania wizerunków jest szczególnym bodźcem do stawiania takich pytań. Wideo jest zaledwie początkiem tej pracy, bo kolejne nowe media zmieniają perspektywę i sposób analizowania tego wizerunku. Media społecznościowe stały się obszarem twórczej woli kobiet z zafałszowanym medialnie kanonem piękna, a narzędzia sztucznej inteligencji otwierają szereg pytań w zakresie autentyczności. Wszystko to jednak obszar dalszych twórczych pytań o tożsamość, których nie sposób byłoby ująć w tym jednym artykule.

Podsumowanie

Stawanie przed obiektywem kamery jest sposobem konfrontowania się osób twórczych z wybranym problemem, kontekstem aktualnej sytuacji społecznej czy politycznej, odbijaniem w sztuce dylematów codzienności lub eksplorowaniem nowego medium i siebie, artysty lub artystki w tej przestrzeni.

Początki polskiej neoawangardy filmowej wyróżniają nurt krytyczny i analityczny, co przejawia się w różnych postawach kobiet artystek i mężczyzn artystów. Rozwój jednak tej strategii twórczej obecności spaja wszystkie te osoby w poszukiwaniu tożsamości.

Odbijając w obiektywie prawdę o sobie, autorki i autorzy przyglądają się jak w lustrze kulturowym zjawiskom, a poszerzając prywatną obecność na działanie publiczne stają się głosem innych i ich odbiciem w rzeczywistości.

Przypisy

- ¹ Linda Nochlin, *Dlaczego Nie Było Wielkich Artystek?* (Sopot: Smak Słowa, 2023), 25.
- ² Szerzej zagadnienie portretu analizowałam w Marta Miaskowska, „SOCIAL MEDIA PORTRAIT. Kanony Wizualne w Kulturze Masowej,” *Powidoki* (2021): 188.
- ³ Bettina Bereś, *Awangarda Między Kuchnią a Łazienką. Maria Pinińska-Bereś i Jerzy Bereś* (Kraków: Universitas, 2024), 241.
- ⁴ Na podstawie nagranej rozmowy z Józefem Robakowskim w Galerii Wymiany w Łodzi 15.04.2019.
- ⁵ Małgorzata Jankowska, *Film Artystów. Szkice z Historii Filmu Plastycznego i Ruchu Fotomedialnego w Polsce w Latach 1957-1981* (Toruń: Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 2002), 85.
- ⁶ Jankowska, *Film Artystów*, 52.
- ⁷ Alicja Cichowicz, *W Kręgu Neoawangardy – Warsztat Formy Filmowej* (Łódź: Muzeum kinematografii, 2017), 29.
- ⁸ Tomasz Samosionek, *VIDEOART. Sztuka Video w Polsce 1973-1985* (Łódź: Wydawnictwo PWSFTviT, 2021), 87, 125, 137.
- ⁹ Agnieszka Rayzacher, „Transformujemy. O Sztuce Feministycznej Okresu Transformacji,” w *Chcemy Calego Życia. Feminizmy w Sztuce Polskiej*, red. Agnieszka Rayzacher i Karolina Majewska-Güde (Gdańsk: wydawnictwo słowo/obraz terytoria, 2024), 111.
- ¹⁰ Bereś, *Awangarda Między kuchnią a Łazienką*, 246.
- ¹¹ Marika Kuźmicz, „Szminka i Kasety Video. Emancypacyjne Gesty Artystek w Latach Siedemdziesiątych w PRL,” w *Chcemy Calego Życia. Feminizmy w Sztuce Polskiej*, red. Agnieszka Rayzacher i Karolina Majewska-Güde (Gdańsk: wydawnictwo słowo/obraz terytoria, 2024), 78.
- ¹² Izabela Kowalczyk, *Matki-Polki, Chłopcy i Cyborgi...Sztuka i Feminizm w Polsce* (Poznań: Galeria Miejska „Arsenał,” 2010), 155.

Bibliografia

- Bereś, Bettina. *Awangarda Między Kuchnią a Łazienką. Maria Pinińska-Bereś i Jerzy Bereś*. Kraków: Universitas, 2024.
- Cichowicz, Alicja. *W Kręgu Neoawangardy – Warsztat Formy Filmowej*. Łódź: Muzeum Kinematografii, 2017.
- Guzek, Łukasz. *Rekonstrukcja Sztuki Akcji w Polsce*. Warszawa-Toruń: Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata, Wydawnictwo Tako, 2017.
- Jankowska, Małgorzata. *Film Artystów. Szkice z Historii Filmu Plastycznego i Ruchu Fotomedialnego w Polsce w Latach 1957-1981*. Toruń: Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 2002.
- Kowalczyk, Izabela. *Matki-Polki, Chłopcy i Cyborgi...Sztuka i Feminizm w Polsce*. Poznań: Galeria Miejska „Arsenał,” 2010.
- Kuźmicz, Marika. „Szminka i Kasety Video. Emancypacyjne Gesty Artystek w Latach Siedemdziesiątych w PRL.” W *Chcemy Calego Życia. Feminizmy w Sztuce Polskiej*, red. Agnieszka Rayzacher i Karolina Majewska-Güde, 60-91. Gdańsk: wydawnictwo słowo/obraz terytoria, 2024.
- Morzuch, Maria. *Ewa Partum. Nic Nie Zatrzyma Idei Sztuki*. Łódź: Muzeum Sztuki w Łodzi, 2015.
- Nochlin, Linda. *Dlaczego Nie Było Wielkich Artystek?* Sopot: Smak Słowa, 2023.
- Rayzacher, Agnieszka. „Transformujemy. O sztuce Feministycznej Okresu Transformacji.” W *Chcemy Calego Życia. Feminizmy w Sztuce Polskiej*, red. Agnieszka Rayzacher i Karolina Majewska-Güde, 94-120. Gdańsk: wydawnictwo słowo/obraz terytoria, 2024.
- Samosionek, Tomasz. *VIDEOART. Sztuka Video w Polsce 1973-1985*. Łódź: Wydawnictwo PWSFTviT, 2021.

SUMMARY

Marta MIASKOWSKA

The Mirror of the Lens.
Strategies of Artistic Presence
in Polish Media Art

Placing oneself in front of a lens is a phenomenon in art closely related to performance and media art. The artists' on-camera activities often differ from one another depending on the adopted formal solutions, thematic contexts, and even gender differences. Ultimately, however, this strategy serves as a means to confront and search for identity. The text "The Mirror of the Lens. Strategies of Artistic Presence in Polish Media Art" examines these phenomena during the birth and later development of the neo-avant-garde film movement.





DOCUMENTATION

Józef BURY

DEFENESTRACJA I NAUKA LATANIA LUB FRANCUSKIE DEFENESTRACJE

Tekst i plansze wykorzystane w performance zaprezentowanym w 2007 na PAIRo2 International Performance Event w Lahti w Finlandii, w 2008 na festiwalu Electrobolochoc w Barjols we Francji, w 2009 na Audio Art Festival w Bunkrze Sztuki w Krakowie oraz w 2010, na festiwalu Infr'Action-Paris w Instytucie Szwedzkim w Paryżu.

Słowo 'defenestracja' w języku polskim pochodzi z łacińskiego i powstało z połączenia przedrostka *de* i rzeczownika *fenestra* (okno). Słowo to oznacza akt wyrzucenia czegoś lub kogoś przez okno, a w przypadku, który interesuje nas dzisiaj, oznacza ono bardzo ryzykowny sposób opuszczania pomieszczenia właśnie przez okno. Z punktu widzenia estetyki i filozofii sztuki akt defenestracji jest już sam w sobie figurą stylistyczną niezmiernie intrygującą. Używając jedynie kategorii czasoprzestrzeni możemy wyróżnić kilka odrębnych konfiguracji formalnych defenestracji. Zauważmy, że zazwyczaj wchodzimy do pomieszczeń i wychodzimy z nich przez drzwi. Wchodzenie i wychodzenie przez okna odbywają się jedynie w sytuacjach wyjątkowych i praktykowane jest przez osoby równie wyjątkowe, takie jak strażacy, złodzieje lub Mikołaj. W przypadku defenestracji politycznej sprawy mają się nieco inaczej: to osoby wyjątkowe, takie jak policja, służby specjalne lub rozszerzony tłum, wchodzi do pomieszczenia przez drzwi, a osoba, która znajdowała się w pomieszczeniu opuszcza je przez okno. W klasycznym przypadku dana osoba może więc wejść do pomieszczenia przez drzwi i opuścić je przez okno. Może być wprowadzona siłą do pomieszczenia, które opuści przez okno. Może też już znajdować się w pomieszczeniu, do którego wchodzi inne osoby, przez drzwi lub przez okna, aby zmusić ją do opuszczenia pomieszczenia właśnie przez okno. W szczególnych przypadkach, osoba opuszczająca pomieszczenie przez okno może mieć

związane ręce lub znajdować się w worku. Ponadto, jak zobaczymy na przykładach, osoba opuszczająca pomieszczenie przez okno może znajdować się w stanie częściowej lub całkowitej utraty świadomości, może być pod wpływem substancji narkotycznych, lub w stanie kompletnej paniki, a nawet, w wyjątkowej sytuacji, może już nie żyć w momencie defenestracji. Pod względem ilościowym możemy wyróżnić defenestracje indywidualne, defenestracje parami i defenestracje zbiorowe. Zmienne są także zarówno wiek jak i ilość osób defenestrowanych, oraz tych, które dokonują defenestracji. Pod względem psychologicznym defenestracja może być dokonana z powodów społecznych, moralnych, ekonomicznych, dobrowolnie, pod przymusem, w stanie szaleństwa, a nawet jako akt twórczy typu performance. Rezultat defenestracji zależy przede wszystkim od wysokości okna oraz od podłoża, na które upada wyrzucony przedmiot lub defenestrowana osoba. Ciało upadające na ziemię z 2 piętra wydaje miękki głuchy dźwięk o natężeniu około 60 dB. Ciało upadające na chodnik z 10 piętra wydaje suchy krótki dźwięk o natężeniu około 80 dB. Szczególny przypadek defenestracji dźwiękowej stanowią defenestracje instrumentów muzycznych. Do najsłynniejszych należy niewątpliwie defenestracja fortepianu Szopena opisana przez Norwida w wierszu pod tytułem Fortepian Szopena. Wydarzenie to miało miejsce w Warszawie w 1863 roku, po nieudanym zamachu na cesarskiego namiestnika w Królestwie Polskim generała Berga. W czasie akcji odwetowej, fortepian Szopena został wyrzucony przez żołnierzy rosyjskich na bruk z okien pałacu Zamoyskich. Defenestracja jest także uprzywilejowaną figurą estetyczną osób wybitnych (artystów, poetów, filozofów), którzy poszukują oryginalnego sposobu na zakończenie własnego życia. Możemy wymienić tutaj samobójstwa, filozofa Gillesa Deleuze’a, artystów, Nicolasa de Staël, Uniki Zürn, Rudolfa Schwarzkoglera i polskiego poety Jana Lechonia oraz słynne skłonności do wychodzenia przez okno Rafała Wojaczka. W dziejach krakowskiej ASP znany jest także przypadek defenestracji Aleksandra Konstantego Gryglewskiego, artysty i profesora Krakowskiej Szkoły Sztuk Pięknych, który w 1879 zapisał się w historii defenestracji wyskakując z okna gdańskiego ratusza.

Faktycznie, defenestracja może być rozumiana jako ostateczny akt twórczy o dosyć pociągających aspektach formalnych.

Chodzi bowiem o rodzaj fatalnego performance, podczas którego osoba opuszczająca pomieszczenie przez okno tworzy tym samym oryginalny i jedyny w swoim rodzaju efemeryczny autoportret, uprawiając się na krótką chwilę w kadr okna, aby opuścić tę wyjątkową kompozycję pozostawiając puste ramy. Następnie, spadając, realizuje podczas kilku chwil fantastyczny i odwieczny sen o lataniu. Aż w końcu, roztrzaskując się na ziemi, produkuje w sposób radykalny swój ostateczny obraz. To co fascynuje w tej figurze to właśnie zawieszenie ‘pomiędzy.’ Chwilowe uwolnienie się od przyciągania ziemskiego i bliskość nieuniknionej śmierci. To figura ‘zawieszzonej śmierci.’

Pomijając szczególne przypadki dobrowolnej defenestracji twórczej, akt defenestracji jest wyjątkowo ryzykowny dla amatorów, kiedy przydarza się nam przypadkowo, kiedy dokonywany jest przemocą lub kiedy wykonywany jest pod przymusem. Fatalne skutki defenestracji mogą być zmniejszone jedynie poprzez nabycie umiejętności latania. Celem tego pokazu będzie więc, między innymi, zaprezentowanie kilku prostych ćwiczeń pozwalających na łatwe i szybkie opanowa-

nie sztuki latania. Przed rozpoczęciem nauki latania, niezbędnym jest uświadomienie sobie w pełni faktu, że jakkolwiek samo latanie wiąże się z pewnym ryzykiem upadku, ryzyko to jest jednak nieporównywalne do tragicznych skutków defenestracji popełnianej bez umiejętności latania.

Upadek jajka z wysokości 2 m stanowi model upadku ciała dokładnie z 15 piętra.

Flight Training – Exercise 1

Study the impact left by your body on the ground after

a free fall!



Za archetyp defenestracji politycznej należy uznać biblijny upadek Lucyfera po walce o władzę stoczonej z archaniołem Michałem. Lucyfer, jak podaje biblia, przed swym upadkiem był najwyższej rangi aniołem w niebie. W Księdze Ezechiela czytamy, że "był doskonały w postępowaniu swoim aż znalazła się w nim nieprawość." Po wielkiej bitwie w niebie, podczas której aniołowie z archaniołem Michałem na czele stoczyli bój z szatanem, diabeł i jego zwolennicy zostali strąceni do piekła. O rezultacie walki w przestworzach niebieskich zdecydowała niewątpliwie jakość uskrzydlenia przeciwników. Małe gadzie skrzydełka Lucyfera nie mogły rywalizować z łabędzim uskrzydleniem Michała Archanioła. Możemy się jednak domyślać, że nawet te wątle, błoniste, skrzydłopodobne odrosty połączone z elementarną umiejętnością latania uratowały mu życie. Lucyfer, jak wiemy, nie zginął wskutek upadku i po dzień dzisiejszy cieszy się dobrym zdrowiem. Wydarzenia te opisane są w Apokalipsie św. Jana: "I wybuchła walka w niebie: Michał i aniołowie jego stoczyli bój ze smokiem. I walczył smok i aniołowie jego, lecz nie przemógł i nie było już dla nich miejsca w niebie. I zrzuty został ogromny smok, wąż starodawny, zwany

diabłem i szatanem, który zwodzi cały świat; zrzutyony został na ziemię, zrzuceni też zostali z nim jego aniołowie.” I dalej: “A diabeł, który ich zwodzi, został wrzutyony do jeziora z ognia i siarki, gdzie znajduje się też zwierzę i fałszywy prorok, i będą dręczeni dniami i nocą na wieki wieków.”

Pierwszym opisanym przykładem defenestracji w historii ludzkości jest prawdopodobnie historia Ochozjasza. Relacje tego wydarzenia znajdujemy w 2 Księdze Królewskiej. Izabela, żona Achaba, króla Izraela, uknuła spisek przeciw sąsiadowi Nabotowi z Jizreel aby wejść w posiadanie terenów Nabota, które sąsiadowały z posesją jej męża, króla Achaba. Za sprawą Izabeli Nabot został oskarżony i skazany na podstawie fałszywego świadectwa na śmierć przez ukamienowanie. Prorok Elias z Tiszbe przekazał królowi Achabowi wyrocznię bożej zemsty za ten czyn. Achab zginął wkrótce podczas bitwy z Aramejczykami. Jego syn Ochozjasz objął władzę królewską, ale panował zaledwie 2 lata, ponieważ wypadł przez okno swojej ‘górnjej komnaty’ w Samarii i ciężko ranny nie podniósł się już z łóżka – zgodnie z wyrocznią Eliasza. Ochozjasz zmarł bezpotomnie, w roku ok. 853 przed Chrystusem, wskutek obrażeń doznanych po defenestracji. Zmarł, ponieważ nie był w stanie podnieść się i wstać z łóżka.

Drugie proste ćwiczenie, które ułatwi nam naukę latania polega na przyjęciu postawy stojącej. Faktycznie, praktykowanie lotu w pozycji leżącej lub siedzącej, bez specjalnego wyposażenia, jest niewygodne i bardzo ryzykowne. W naszym przypadku, przyjęcie postawy stojącej nie tylko ułatwi nam naukę latania, ale w szczególnych okolicznościach może także pomóc uniknąć wielu nieporozumień prowadzących do defenestracji. W życiu codziennym, częste praktykowanie pozycji stojącej pozwala nam również właściwie ocenić otaczającą nas rzeczywistość.

Flight Training – Exercise 2

Get up!

Inny wariant defenestracji biblijnej to historia Eutycha, opisana w Dziejach Apostolskich: “W pierwszym dniu po szabacie, kiedy zebraliśmy się na łamanie chleba, Paweł, który nazajutrz zamierzał odjechać, przemawiał do nich i przedłużył mowę aż do północy. (...) Pewien młodzieniec, imieniem Euty ch, siedział na oknie pogrążony w głębokim śnie. Kiedy Paweł przedłużał przemówienie, zmorzony snem spadł z trzeciego piętra na dół. Podniesiono go martwego. Paweł zszedł, przypadł do niego i wziął go w ramiona: »Nie trwóćcie się – powiedział – bo on żyje.« I wszedł na górę, łamał chleb i spożywał, a mówił jeszcze długo, bo aż do świtania. Potem wyruszył w drogę. A chłopca przyprowadzono żywego ku niemałej radości [zebranych].”

Przygoda Euty cha stanowi sympatyczny wyjątek w historii defenestracji, w którym osoba defenestrowana zostaje wskrzeszona do życia. Niestety, tradycyjne metody ratowania ofiar defenestracji są zazwyczaj mniej cudowne.

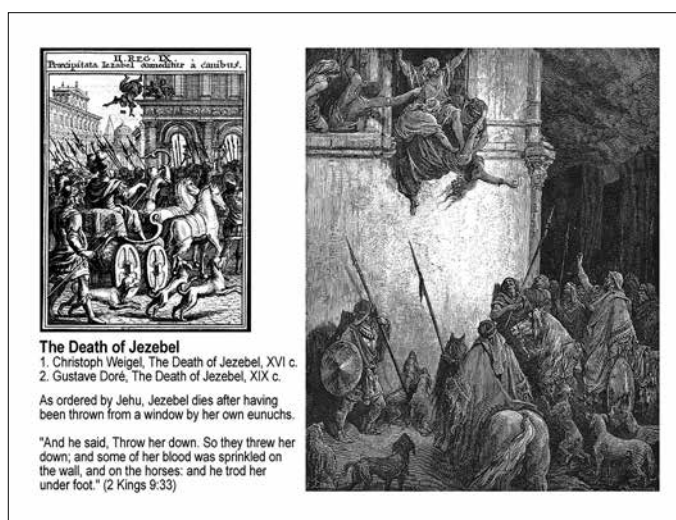
W naszej lekcji latania, do postawy stojącej możemy dodać konieczność zachowania czujności. Pomoże nam w tym szerokie otwarcie oczu. Czuwanie w postawie stojącej, z szeroko otwartymi oczyma, pozwala nie tylko na właściwą kontrolę lotu i poprawną ocenę sytuacji, ale w wielu przypadkach może także posłużyć jako skuteczny środek zapobiegania defenestracji.

Flight Training – Exercise 3

Keep Your Eyes Open!

Inny model defenestracji biblijnej, w którym osoba zdefenestrowana jest następnie tratowana końmi i pożerana przez bezdomne psy, to historia Izabeli. Wróćmy na chwilę do 2 Księgi Królewskiej i do kłótwy Eliasza z Tiszbe, która ciąży na rodzinie króla Achaba. Po śmierci Achaba i jego syna Ochozjasza, który wypadł z okna i już nie podniósł się z łóżka, przysłała kolej na Izabelę, żonę Achaba, która, jak pamiętamy, uknuła spisek przeciw swojemu sąsiadowi. Rządy królewskie w tym czasie objął Jehu, który zapoczątkował nową dynastię królów Izraelskich. To Jehu dopełnił wyroczni eksterminacji rodu Achaba, wydając rozkaz egzekucji Izabeli, zony Achaba, matki Ochozjasza. Podczas wkroczenia Jechu do miasta Jizreel, w którym mieszkała Izabela, Jehu rozkazuje jej eunuchom wyrzucić ją przez okno. Cytuję 2 Księgę Królewską: „Wtedy rozkazał: »Wyrzućcie ją!« I wyrzucili ją, a krew jej obryzgała mur i konie, które ją roztratowały.” I dalej: „Wyszli, aby ją pogrzebać, lecz znaleźli po niej tylko czaszkę, nogi i dłoń. Kiedy wrócili i oznajmili mu, powiedział: »Oto słowo Pana, które wypowiedział przez sługę swego Eliasza z Tiszbe: Na polu Jizreel psy będą żarły ciało Izabeli. A trup Izabeli będzie jak gnój na polu w obrębie Jizreel«.”

Sytuacja defenestracji Izabeli jest następująca: współmieszkańcy i opiekunowie osoby defenestrowanej wyrzucają główną lokatorkę przez okno, z jej własnego mieszkania. W rzeczywistości była to jedna z najbardziej politycznych defenestracji w historii ludzkości: Jehu, który przed objęciem władzy był zwykłym kapitanem, wymordował członków poprzedniej rodziny królewskiej w celu umocnienia swojej władzy i ustanowienia nowej dynastii.



Jak widzimy na ilustracji, Izabela jest wyrzucana przez okno w pozycji, której absolutnie nie kontroluje. Natomiast jeden z oprawców, który stoi w oknie ma szeroko rozpostarte ramiona. Nie trudno zauważyć, że w dziedzinie defenestracji Izabela jest amatorką a oprawca profesjonalistą. Świadczy o tym pozycja rozłożonych ramion oprawcy.

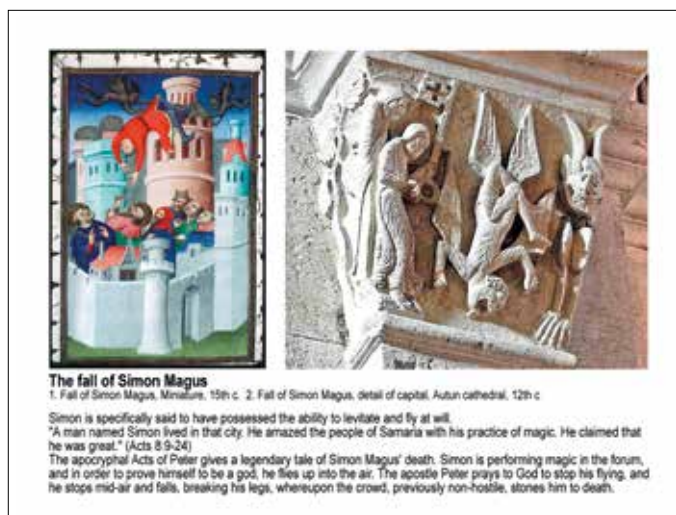
Cwiczenie pozycji z szeroko otwartymi ramionami jest bardzo przydatne podczas latania jak również do tego, aby nie wypaść przez okno – pod warunkiem że nie jest ono zbyt duże. Codzienne życie z szeroko otwartymi ramionami pozwala także spojrzeć na wiele spraw inaczej, a tym samym, zapobiec wielu absurdalnym przypadkom defenestracji. Bardzo dobre rezultaty osiągniemy ćwicząc na podwyższeniu, na przykład na krześle lub na stole.

Flight Training – Exercise 4

Learn how to live with your arms open wide!

Postać Szymona Maga, którego, nawiasem mówiąc, powinniśmy uznać za biblijnego prekursora sztuki performance, jest bodajże najbardziej barwną i romantyczną postacią w historii defenestracji. Według Dziejów Apostolskich: “Pewien człowiek, imieniem Szymon, który dawniej zajmował się czarną magią, wprowadził w zdumienie lud Samarii i twierdził, że jest kimś niezwykłym. Poważali go wszyscy od najmniejszego do największego: »Ten jest wielką mocą Bożą« – mówili.

A liczyli się z nim dlatego, że już od dość długiego czasu wprowadzał ich w podziw swoimi magicznymi sztukami.” Następnie, w Apokryfach, odnajdujemy informację o tym, że Szymon istotnie potrafił dokonywać zadziwiających sztuczek: Zajmował się głównie animacją posągów, chodzeniem po rozżarzonych węglach, przybieraniem postaci zwierząt i lewitacją. Apokryficzne Dzieje Piotra opisują mistyczny pojedynek pomiędzy Szymonem Magiem a św. Piotrem Apostołem, który odbył się na dworze Cesarza rzymskiego. Pojedynek polegał na obustronnej demonstracji zdolności magicznych Piotra i Szymona. Szymon, mocą wyobraźni, wznosił się w niebo z wysokiej wieży i lewitował w powietrzu. Fakt ten wywarł duże wrażenie na zgromadzonym tłumie i na samym cesarzu. Niewygodnego konkurenta ściągnęły gwałtownie na ziemię modlitwy Piotra Apostoła. Szymon opadł i skrzył sobie kark a zawiedziony tłum ukamienował go, ku radości św. Piotra i jego zwolenników.



Historia Szymona Maga poucza nas, że możliwość latania jest w dużej mierze kwestią wyobraźni i wiary we własne możliwości. Ćwiczenie wyobraźni jest więc kolejnym ćwiczeniem nieodzownym do opanowania sztuki latania.

Flight Training – Exercise 5

Imagine!

Przykłady pierwszych defenestracji historycznych:

W roku 385 p.n.e., Marcus Manlius Capitolinus, rzymski konsul i bohater z czasów najazdu Galów, został skazany na śmierć i strącony ze skały tarpejskiej za rzekomą próbę przejęcia władzy. Faktycznym powodem była prawdopodobnie zazdrość senatorów o poparcie jakim cieszył się wśród niższych warstw społecznych.

Kolejny przykład historycznej defenestracji politycznej to strącenie Jakuba Sprawiedliwego z wieży Świątyni Jerozolimskiej. Incydent, który miał miejsce w Jerozolimie w 62 roku, opisany jest w kronikach Świętego Hegezypa: „»Więc idźmy na górę i strąćmy go na dół, by zdjął ich strach i nie dali mu wiary.« I podnieśli taki wrzask: »O, o, Sprawiedliwy, a zbłądził!« (...) I rzekli do siebie: »Ukamienujemy Jakuba Sprawiedliwego!« I zaczęli go kamienować, bo spadł ale się nie zabił (...). I wziął któryś z nich, folusznik pewien, wałek do wałkowania sukna i uderzył nim w głowę Sprawiedliwego i tak poniósł męczeństwo.»

14 października 222 roku w Rzymie, papież Kalikst pierwszy, z kamieniem przywiązany do szyi, został wyrzucony z okna więziennego do studni. Wg. kronikarza Hipolita, wydarzenia te miały miejsce podczas religijnych zamieszek wśród mieszkańców Zatybrza. Inne źródła podają, że po defenestracji do studni, Kalikst pierwszy został w niej ukamienowany.

Według różnych źródeł historycznych w 1203 król angielski Jan pierwszy, zwany Janem bez Ziemi, uwięził w Rouen, a następnie zdefenestrował, swojego bratanka Artura pierwszego, który pretendował do tronu angielskiego.

W 1383, Biskup Martinho de Zamora został zdefenestrowany przez mieszkańców Lizbony, którzy podejrzewali go o spisek z Kastylijczykami, którzy w tym czasie oblegali miasto.

Defenestracja mieszczan w Louvain, w 1378, to przykład, w którym zbuntowani rzemieślnicy wyrzucali mieszczan z okien ratusza. Wyrzucane osoby spadały na ustawione gęsto ostrza mieczy i pik.

Konspiracja Pazzich to inny epizod, podczas którego, w 1478 roku, we Florencji, po nieudanym zamachu na Lorenza de Medici, zdefenestrowany został Jacopo de Pazzi. Pozostali uczestnicy zamachu zostali powieszani w oknach pałacu Signoria.

W 1418 roku, podczas buntu mniejszości narodowych we Wrocławiu, wyrzucony został z okna ratusza radca Johann Megerlin. Według kronikarza Mikołaja Pola, Megerlin został wyrzucony “na rybi targ, na piki zbuntowanej tłuszczy, stojącej w pełnym uzbrojeniu.” Następnie “Pospólstwo zrzuciło go z oszczepów do ogrodu na targu, gdzie w męczarniach życie zakończył.” Według niektórych historyków defenestracja wrocławska była wstępem do wojen husyckich.

Według francuskiej legendy z XV wieku, pewna królowa Francji, synowa Filipa Pięknego oddawała się regularnie nocnym nierządom w komnatach wieży Nesle w Paryżu nad Sekwaną. Nad ranem, kochanek jednej nocy wyrzucany został do Sekwany, zaszyty w worku, z skrępowanymi rękami i nogami.

Przypadek defenestracji z wieży Nesle jest bardzo interesujący. Kandydat na defenestrację wchodzi przez drzwi do apartamentu swojej ukochanej z zamiarem jak najbardziej ‘pokoju’ aby po spełnieniu swoich marzeń zostać wyewakuowany przemocą przez okno, z apartamentu swojej kochanki i z życia jednocześnie. Metoda jest faktycznie oryginalna i radykalna. A wyrzucenie do Sekwany, w zaszytym worku i ze związanymi rękami, bynajmniej nie sprzyja lataniu. Przeżycie w takich warunkach zależne jest od prawidłowej kontroli oddychania, a zwłaszcza od umiejętności wstrzymywania oddechu.

Kolejne ćwiczenie może nam pomóc w sytuacjach defenestracji do wody, w sytuacji upadku do morza, a także w przypadku lotów na bardzo dużych wysokościach. W życiu codziennym, kontrola oddechu pomaga w zachowaniu spokoju i jest nieodzownym elementem medytacji.

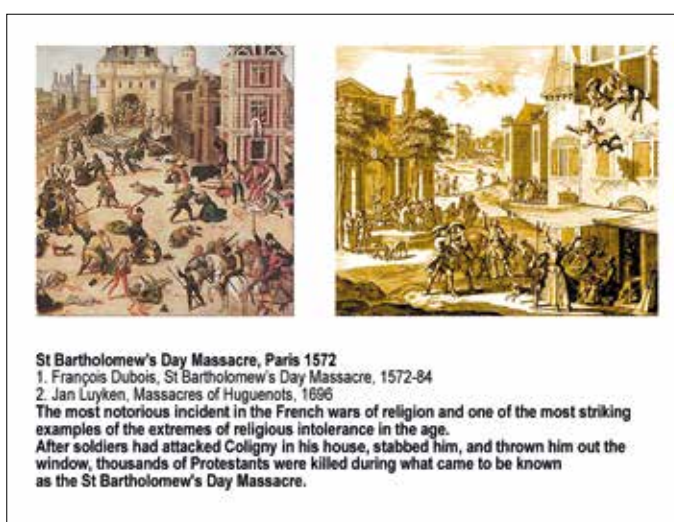
Flight Training – Exercise 6

Regulate your breathing!

Dwa kolejne przypadki historyczne ilustrują figurę defenestracji pośmiertnej: W noc św. Bartłomieja, z 23 na 24 sierpnia 1572 roku, w Paryżu, francuski przywódca Hugonotów admirał Gaspard de Coligny, spał, kiedy oprawcy wtargnęli do komnaty, aby zabić go w jego własnym łóżku. Trup Coligniego został następnie wyrzucony przez okno na ulicę, w ręce rozsierzonego tłumu, który wykastrował nieboszczyka i wrzucił okaleczone ciało do Sekwany. Po trzech dniach rozkładu w Sekwanie trup Coligniego został wyciągnięty z wody i powieszony na szubienicy w Monfaucon.

Rankiem, 1 grudnia 1640 roku, grupa arystokratów pragnących przywrócić Portugalii pełną niepodległość rozpoczęła rewolucję, wspieraną przez lud. Oprawcy znaleźli znienawidzonego Sekretarza stanu, Miguela de Vasconcelosa, ukrytego w szafie. Zabili go, a następnie wyrzucili przez okno na pastwę rozsierzonego tłumu.

Defenestracja wspomnianego już Gasparda Coligniego była pierwszym etapem masakry hugenotów we Francji. Na rozkaz Katarzyny Medycejskiej, żołnierze królewskiej gwardii szwajcarskiej, posilając się podburzonym i uzbrojonym na tę okazję tłumem Paryżan, zabili w ciągu dwóch dni ok. 3 tys. hugenotów. Mordy nie ograniczyły się do Paryża – do końca września w pogromach we Francji zginęło łącznie około 20.000 osób. Okres ten obfituje w liczne przykłady defenestracji politycznych.



Znamiennym jest, że obrazy malowane przed wynalezieniem fotografii przedstawiają osoby defenestrowane w pozycji zawieszonego upadku. To dzięki takim ‘migawkowym’ ujęciom możemy dziś owocnie analizować proces defenestracji. Portretowani w ten sposób protagoniści tych wydarzeń uzmysławiają nam w pełni decydującą rolę tego nietypowego ‘zawieszenia w powietrzu.’ Jak wiemy, latanie polega na utrzymaniu się jak najdłużej w powietrzu, wbrew naturalnym prawom grawitacji. Kolejny etap nauki latania polega więc na ćwiczeniu tej wyjątkowej umiejętności pozostawania jak najdłużej w pozycji ‘zawieszenia w powietrzu.’

Flight Training – Exercise 7

Defy gravity! Learn how to stay in the air as long as possible!

30 lipca w 1419 roku, podczas wojen husyckich, miała miejsce pierwsza defenestracja praska. Defenestracji uległo siedmiu katolickich rajców. Podobnie jak w przypadku defenestracji wrocławskiej i defenestracji mieszczan w Louvain, radcy miejscy zostali wyrzuceni z okien ratusza na ustawione gęsto pod oknami miecze dzidy i piki.

Druga defenestracja praska, mająca miejsce 23 maja 1618 roku, uważana jest za bezpośrednią przyczynę Wojny trzydziestoletniej. Trzej urzędnicy cesarscy zostali wyrzuceni z okna zamku królewskiego na Hradczanach. Szczęśliwy zbieg okoliczności spowodował, że upadli na kupę gnoju – co uratowało im życie.

Zarówno w przypadku defenestracji jak i w razie upadku podczas lotu, decydującą rolę odgrywa umiejętność pewnego lądowania na dwóch nogach.

Flight Training – Exercise 8

Visualize your fall! Learn to land on both legs!

We Francji, w 1886 roku, podczas strajków górników w Decazeville, zdefenestrowany został inżynier Jules Watrin.

Rewolucja francuska, w 1848 roku wywołała zamieszki w Niemczech. Kiedy w Kolonii rozsierdzony tłum wtargnął do ratusza, trzech spanikowanych urzędników wyskoczyło przez okno. Jeden z nich połamał obie nogi. Wydarzenie to przeszło do historii jako ‘defenestracja kolońska.’

Powodem licznych wypadków podczas latania, a także powodem wielu defenestracji jest często panika oraz nieumiejętność zachowania zimnej krwi i równowagi. Kolejne proste ćwiczenie ma na celu nabycie umiejętności zachowania równowagi w każdej sytuacji.

Flight Training – Exercise 9

Keep steady!

Przykłady współczesnych defenestracji politycznych:

10 marca 1948 roku, znaleziono w Pradze martwe ciało Jana Masaryka, czechosłowackiego ministra spraw zagranicznych. Jan Masaryk znaleziony został rano, martwy, w piżamie, pod oknem łazienki gabinetu ministerstwa spraw zagranicznych. Oficjalne śledztwa z lat 1948 i 1968 uznały tę śmierć za samobójczą. Śledztwo z 2004 z roku stwierdziło morderstwo polityczne.

28 listopada 1953 roku w Nowym Jorku, wypadł przez okno z pokoju hotelowego, z 13 piętra, amerykański naukowiec, doktor Frank Olson. Olson Prowadził badania nad bronią biologiczną i nad metodami kontroli psychiki ludzkiej za pomocą psychotropów. Pierwsze śledztwo zakończyło się przyjęciem hipotezy samobójstwa. Późniejsze śledztwo, przeprowadzone w 1977 roku, wykazało, że Olson był w czasie upadku pod działaniem LSD, który został mu podany bez jego wiedzy.

W Polsce, w 1961 roku, zginął, wyskakując przez okno w niejasnych okolicznościach Henryk Holland, polski socjolog, dziennikarz i publicysta. Wypadek miał miejsce podczas rewizji służb bezpieczeństwa w jego mieszkaniu.

W wyniku zamachów na placu Fontana w Mediolanie w 1969 roku zginęło 16 osób a 90 zostało rannych. Policja włoska przyjęła błędnie tezę implikacji skrajnej lewicy pozaparlamentarnej. Podczas przesłuchiwania podejrzanych, anarchi-

sta Giuseppe Pinelli wypadł z okna, z 4 pietra komisariatu policji i zmarł wskutek poniesionych obrażeń. Hipoteza samobójstwa, podtrzymywana przez policję jest poddawana w wątpliwość przez skrajne organizacje lewicowe i anarchistowskie, które oskarżają komisarza Calabresi o zabójstwo a służby specjalne o udział w zamachu na placu Fontana.

2 marca 2007 roku, rosyjski dziennikarz Iwan Safronow badający uwikłanie Kremla w handel bronią z Syrią i z Iranem, wypadł z okna swojego mieszkania na piątym piętrze. Dziennik *Kommersant*, dla którego pracował Safronov deklaruje duży sceptycyzm wobec oficjalnie przyjętej tezy samobójstwa dziennikarza.

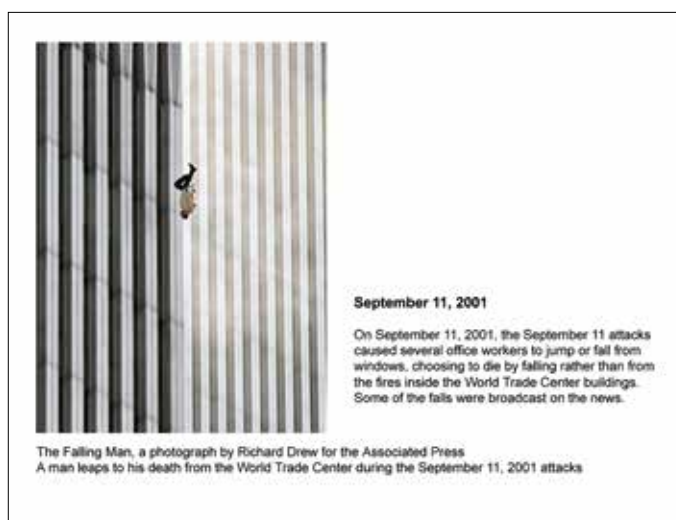
10 czerwca 2007 roku, w Strefie Gazy, po odnowieniu konfliktu pomiędzy zwolennikami Al-Fatah i Hamasu, bojownicy Hamasu uprowadzili kilku członków Hamasu i wyrzucili jednego oficera gwardii prezydenckiej przez okno, z 15 piętra jednego z budynków Gazy. W odwecie, bojownicy Al-Fatah wyrzucili pochwyconego bojownika Hamasu z 12 piętra innego budynku w Gazie.

Kolejne ćwiczenie, polegające na chodzeniu po prostej linii, może pomóc przy starcie do lotu. Ćwiczenie polecane jest również tym wszystkim, którzy zamierzają zajmować się polityką. Chodzenie prosto może uchronić wielu polityków przed defenestracją.

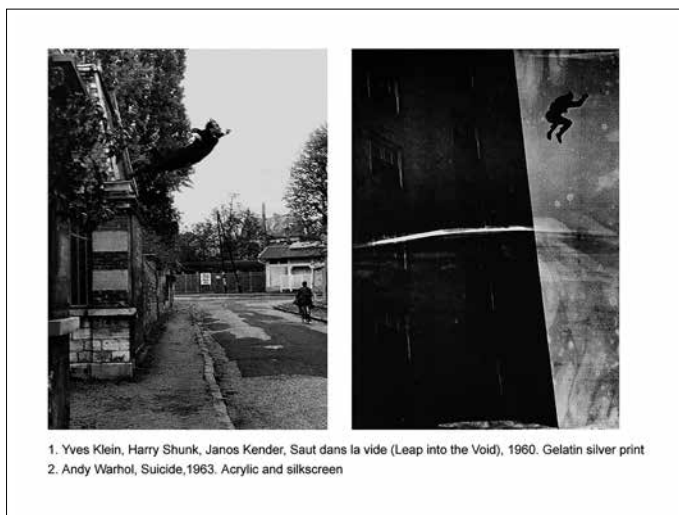
Flight Training – Exercise 10

Steady does it! Learn how to walk upright!

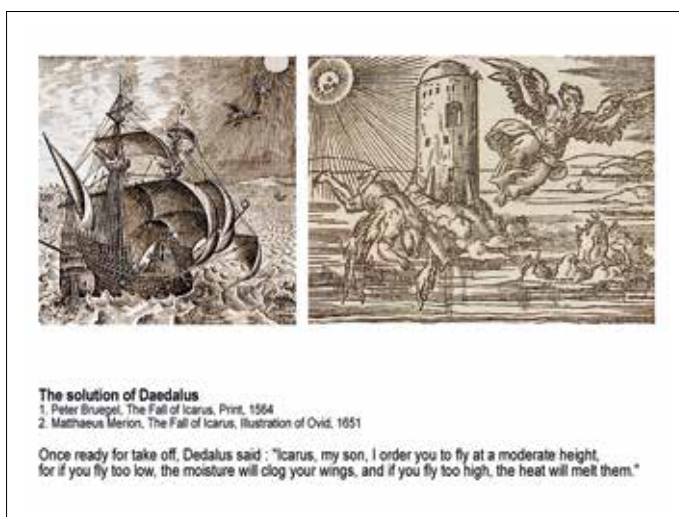
Liczne defenestracje miały miejsce podczas terrorystycznego ataku w Nowym Jorku, 11 września 2001 roku. W ucieczce przed ogniem i dymem pracownicy zaatakowanego centrum rzucali się z okien wieżowców. Niektóre z tych upadków transmitowane były w czasie realnym w sprawozdaniach telewizyjnych na całym świecie.



Biorąc pod uwagę skutki cytowanych powyżej defenestracji politycznych, jakże niewinne wydają się przykłady katarktycznych sublimacji w defenestracjach dokonywanych symbolicznie przez artystów...



Historia Dedala wykazuje, że artyści już od dawna próbowali rozwiązać problemy związane z lataniem i z defenestracją. Dedal, jak wiemy, był artystą, wynalazcą i architektem ateńskim. Ale Dedal był także uchodźcą politycznym, obcokrajowcem, który znalazł schronienie na Krecie, na dworze króla Minosa. Schronienie to, jak wiemy, okazało się wkrótce pułapką i Dedal, wraz z synem Ikarem zmuszony był do opuszczenia Krety rzucając się w przestworza z wieży zamkowej.



Historia Dedala i Ikara poucza nas, że utrzymanie odpowiedniego poziomu jest podstawową zasadą w technice latania. Ikar, który nie usłuchał rad ojca, zginął upadając do morza. Dedala uchroniła jego dojrzałość, rozważa i ściśle przestrzeganie zasady latania na odpowiednim poziomie. Utrzymanie odpowiedniego poziomu, podczas lotu a także w życiu prywatnym i politycznym, zależy jest od zdolności właściwej oceny sytuacji, która z kolei pozwala na zachowanie właściwego dystansu. Następne ćwiczenie polega na obserwacji świata z pozycji poziomej, pozycji lotu i na ćwiczeniu mięśni szyi, które muszą funkcjonować niezawodnie, jeżeli podczas lotu chcemy skutecznie kontrolować przestrzeń zarówno pod sobą, jak i nad sobą. Ćwiczenie mięśni szyi może również okazać się zbawienne przy lądowaniu (po zakończeniu lotu lub w sytuacji defenestracji), aby nie skreślić sobie karku podczas niefortunnego upadku.

Flight Training – Exercise 11

Learn how to look up and down both at once!

Bardzo przydatne do nauki latania są badania Leonarda da Vinci, dotyczące symetrii i proporcji ciała człowieka oraz aerodynamiki lotu. Dwa kolejne ćwiczenia zapewnią nam możliwość poprawnego latania. Pierwsze polega na sprawdzeniu symetrii i proporcji naszego ciała. Niewłaściwe proporcje, zwłaszcza zróżnicowana długość ramion może spowodować latanie w kółko. Drugie ćwiczenie polega na regularnym studiowaniu aerodynamiki naszego ciała. (ilustracja 8)

Flight Training – Exercise 12

Analyze the aerodynamics of your body!

Defenestracje Francuskie w 2007 roku:

4 sierpnia 2007 roku, emigrant z Konga wyskoczył z okna na drugim piętrze komisariatu policji w Lyonie, gdzie był przesłuchiwany. Mężczyzna doznał lekkich obrażeń nóg i klatki piersiowej.

9 sierpnia, w Amiens, 12-letnie dziecko uchodźców czeczeńskich wypadło z okna swojego mieszkania na 4 piętrze uciekając w obawie przed policjantami, którzy wchodzili do mieszkania rodziców. Po kilkudniowej utracie świadomości dziecko z ciężkimi obrażeniami pozostało w szpitalu przez kilka miesięcy.

31 sierpnia, w Tuluzie, 24-letni emigrant pochodzenia tunezyjskiego, bez papierów, wyskoczył z okna swojego mieszkania na 4 piętrze. Mężczyzna w komie został przewieziony do szpitala na oddział intensywnej reanimacji.

12 września, kolejny młody Tunezyjczyk wyskoczył z okna z 4 piętra przytułku dla emigrantów w miejscowości Péage en Roussillon. Mężczyzna doznał licznych obrażeń: złamania nogi, ręki, żeber, łędźwi i kręgosłupa.

20 września, w Paryżu, 52 letnia emigrantka chińska, przerażona pojawieniem się policji w jej mieszkaniu, wyskoczyła z okna i zmarła nazajutrz wskutek poniesionych obrażeń.

6 listopada, w Marsylii, 37 letni emigrant z Burkina Faso, wyskoczył z okna przytułku dla emigrantów w obawie przed policją, która dokonywała inspekcji przytułku. Mężczyzna złamał sobie obydwie nogi i doznał licznych obrażeń wewnętrznych.

Defenestracje Francuskie w 2008 roku:

8 stycznia 2008 roku, w Noisy-le-Sec pod Paryżem, 30 letni emigrant za Algierii, ojciec trojga dzieci, przebywający we Francji od 5 lat, wypadł z okna swojego mieszkania na 9 piętrze. Mężczyzna był w tym czasie w stanie aresztowania i przyprowadzony został do swojego mieszkania przez policję, która zamierzała dokonać rewizji mieszkania w obecności zatrzymanego. Według oficjalnych źródeł, mężczyzna zmylił czujność policji i wyskoczył przez okno.

4 kwietnia, 29-letni malijski emigrant, bez papierów i z wyrokiem nakazu opuszczenia terytorium, zginął rzucając się z okna wagonu metra do rzeki Marny podczas kontroli dokumentów dokonywanej w metrze przez policję.

3 czerwca, w Bordeaux, inny 38-letni emigrant pochodzenia malijskiego, bez papierów, wyskoczył z okna swojego mieszkania, aby uniknąć kontroli policji o 6 nad ranem. Mężczyzna złamał nogę i doznał lekkich obrażeń wewnętrznych.

1 lipca, w Creteil pod Paryżem, dwaj bracia, emigranci indyjscy, bez papierów, mieszkający we Francji od 6 lat, wyskoczyli z okna swojego mieszkania, z 3 piętra, aby uniknąć kontroli policji. Obydwaj doznali ciężkich obrażeń wskutek upadku.

Nowe formy i popularyzacja modelu Defenestracji Francuskiej za granicą, w latach 2008-2009:

Lipiec 2008: Belgijscy emigranci 'bez papierów' ryzykują życiem, aby otrzymać prawo pracy i pobytu w Europie. W poniedziałek 28 lipca, kilkunastu emigrantów bez papierów wdrapało się na gigantyczne dźwigi służące do konstrukcji budynków w Brukseli. Z wysokości 80-metrowych dźwigów interpelowali Europę, grożąc popełnieniem samobójstwa, jeżeli nie uzyskają prawa pobytu. W nocy ze środy na czwartek, o 3:30 nad ranem, jeden z emigrantów spadł z dźwigu na ulicy Grety, w centrum Brukseli. Mężczyzna doznał licznych obrażeń i w stanie ciężkim został przewieziony do szpitala.

1 sierpnia 2008 roku, o godz. 18:00, ośmiu emigrantów bez papierów, w tym jedna kobieta, wspięło się na rusztowania kościoła Beginaz w Brukseli. Emigranci grozili rzuceniem się na ziemię, jeżeli nie uzyskają prawa pobytu w Belgii.

2 września 2008 roku, w miejscowości Istre we Francji, 33 letnia matka dwojga dzieci rzuciła się z okna swojego mieszkania na trzecim piętrze. Powodem było otrzymanie nakazu eksmisji z mieszkania, który miał być wyegzekwowany tego właśnie dnia. Kobieta zmarła wskutek poniesionych obrażeń.

12 września 2009 roku w Paryżu, rzuciła się z okna swojego biura pracowniczka francuskiego Telekomu. Kobieta w stanie ciężkim została przewieziona do szpitala, gdzie zmarła wskutek poniesionych obrażeń. Ten tragiczny wypadek był tylko jednym z serii samobójstw pracowników Telekomu. Faktycznie, od stycznia 2008, samobójstwo popełniło już 22 pracowników, na 100.000 zatrudnionych we francuskim Telekomie.

16 października 2009 roku w Bazylei, młoda kobieta, emigrantka bez papierów, pochodzenia mongolskiego, przebywająca nielegalnie w Szwajcarii, rzuciła się z okna mieszkania na 2 piętrze. Ciało 29 letniej kobiety znaleziono wieczorem na podwórku budynku, w którym mieszkała. Według oficjalnych źródeł powodem tego tragicznego wypadku była obawa emigrantki przed interwencją policji.

Flight Training – Exercise 13

Practice makes perfect!



Józef Bury, *Defenestracje i Nauka Latania lub Francuskie Defenestracje*, 2010, festiwal Infr'Action-Paris, Instytut Szwedzki w Paryżu. Foto: Evelyne Goupy

SUMMARY

Józef BURY

*Defenestration and
Flight Training or French
Defenestrations*

The text and charts used in the performances were presented earlier at: PAIRO2, International Performance Event, 2007, Lahti, Finland; Electrobolocho Festival, 2008, Barjols, France; Audio Art Festival 2009, Bunkier Sztuki Gallery, Krakow, Poland; Infr'Action Paris Festival, 2010, Institut Suédois in Paris.

Performance based on extensive research work to identify the most important political defenestrations throughout the history of western civilization. Examples, such as the defenestration of Queen Jezebel described in the Second Book of Kings, to the defenestrations of political journalists in Russia and in the United States in the twentieth and twenty-first centuries, are illustrated with works of art, photographs and press articles, presented as a video-slideshow. The aim of this work is to establish a history of Western defenestration and to include in it a series of 'anonymous' defenestrations of undocumented migrants that appeared in French political history between 2007 and 2009. Following this integration, a new history of defenestrations is presented during the performance in the form of PowerPoint

presentation projected at the bottom of the stage on which the action takes place. Throughout the performance, a voiceover completes the narrative with a monotonous commentary providing details about the examples presented in the slideshow.

The action in itself consists of a series of risky physical exercises, supposed to develop the ability to fly. Most exercises involve jumping or projecting oneself in different ways in the air and thus trying to 'fly' as long as possible. However, as the exercises continue to repeat at a sustained tempo, the tired body instead becomes heavier and incapable not only of flying but also of continuing the exercises in a coordinated manner. The instructions for performing successive exercises are included in the video-slideshow and the spectators are invited to practice them, on the spot or at home.



Program:

■ 16 września, wtorek, godzina 14:00 / **September 16th, Tuesday, lecture 1 + discussion, 2 pm**

Powitanie i wprowadzenie w program / **Welcome and introduction to the program**

Wykład teoretyczny / pokaz filmów 1 + dyskusja, ca 2h / **Theoretical lecture / film screening 1 + discussion, ca 2h**

Anna LEŚNIAK (prof. ASP Gdańsk) – tematyka wykładu: „Historia sztuki akcji i rola artystek” / **Lecture topic: „History of the art of action and the role of artists.”**

■ 17 września, środa, godzina 14:00 / **September 17th, Wednesday, 2 pm**

Wykład teoretyczny / pokaz filmów 2 + dyskusja, ca 2h / **Theoretical lecture / film screening 2 + discussion, ca 2h**

Antonín BRINDA (artysta, Praga) – tematyka wykładu: „Nadzy ludzie” / **Lecture topic: „Naked People.”**

■ 18 września, czwartek, godzina 14:00 / **September 18th, Thursday, 2 pm**

Wykład teoretyczny / pokaz filmów 3 + dyskusja, ca 2h / **Theoretical lecture / film screening 3 + discussion, ca 2h**

Voronika Veronika KYRIANOVA (kurator, Muzeum Narodowe, Praga) – tematyka wykładu: „Proces Twórczy we Współczesnej Sztuce Performance” / **Lecture topic: „Processes of Work in Contemporary Performance Art.”**

■ 19 września, piątek, godzina 14:00 / **September 19th, Friday, 2 pm**

Wykład teoretyczny / pokaz filmów 4 + dyskusja, ca 2h / **Theoretical lecture / film screening 4 + discussion, ca 2h**

Alexandra TAMASOVA (kurator, historyczka sztuki, Akademia Sztuk Pięknych w Bratysławie) – tematyka wykładu: „Życie to kabaret. Queer performance w Słowacji” / **Lecture topic: „Life is a cabaret. Queer performance in Slovakia.”**

- godzina 18:00 / **4 pm**

Warsztat 1 z Lenką KLODOVÁ (prof. Technical University, Body design studio) / **workshop 1 with Lenka KLODOVÁ ca 3h**

■ 20 września, sobota, godzina 14:00 / **September 20th, Saturday, 2 pm**

Warsztat 2 z Lenką KLODOVÁ (prof. Technical University, Body Design Studio) / **workshop 2 with Lenka KLODOVÁ ca 3h**

- 17:00 / **5 pm FNAF Gdansk festival day 1, ca 3h**

Antonín BRINDA, Michal DURDA, Michal KOWALCZYŚ, Kate CHMIELEWSKA

■ 21 września, niedziela / **September 21st, Sunday**

Pokaz rezultatów warsztatów studenckich / **Presentation of the results of student workshops**

- godzina 14:00 / **2 pm**

Dominik SZYGA, Eliza PILARSKA, Sara KORDOWSKA

- godzina 17:00 / **5 pm FNAF Gdansk festival day 2**

Karolina RAIMUND, Józefina RADTKE, Lenka KLODOVÁ

Kurator FNAF Lenka Kłodová

Kurator FNAF Gdansk Export Łukasz Guzek

Wszystkie wydarzenia odbywają się w Galerii GGM (Galeria Guntera Grassa), ul. Szeroka 34, Gdańsk / **All events will take place at the GGM Gallery (Gunter Grass Gallery), Szeroka st. 34, Gdańsk**



FNAF 11

Festival of Naked Forms

Nagość jako uzależnienie
16–21.09.2025
Gdańska Galeria Günтера Grassa, ul Szeroka 37

 **Sztuka**
i DOKUMENTACJA

 **AKADEMIA**
SZTUK
PIĘKNYCH
W GDAŃSKU

CGMI
XV

 **GDAŃSK**

FNAF 11

Lenka Klodová curatorial text

The theme of the 11th year:
Nudity as a Dependence

This year, we want to address the essential issue of mental health and balance. We therefore want to open up and discuss professionally and artistically the scope of relationships to one's own body, as well as society's relationship to our bodies. Our topics always have multiple facets and range from positive to critical interpretation.

What does addiction to nudity mean in the context of artistic creation? Paraphrasing the thesis that "man is born naked", we can state that "art creates naked". Let us imagine a painting, sculpting, drawing, as well as a performing body naked under clothing, because the resulting work then stems from its situation, from its condition, well-being or suffering.

Addiction to nudity is preceded by a desire for it, an addiction to the idea of nudity. It takes us back to a time when the naked human body was taboo for ideological and other reasons that are now almost incomprehensible. The ban on pornography during communism sharpened our vision through clothes in an unusual way and, like Victorian morality in the 19th century, made every inch of free skin attractive.

Addiction is creative and sees and feels its drug everywhere. We also see addictions as an inseparable connection with our bodies that requires awareness and care. We also want to address addiction as a bond that can be both binding and supportive. Addiction to nudity is also an addiction to others who both offer us their nudity and show us and appreciate our own. During the festival, we want to support this important topic with thematic elements of the program.

It will focus on the perception of pornography and sexuality and education in this direction. We will also offer a meeting with a support group that deals with helping sex workers. For these two areas, we are negotiating cooperation with the organizations Rozkoš bez rizika, which deals with the rights of sex workers, and with the Cosmic Orgasmic association, which focuses on sex-positive education.

Lenka Klodová

kurátorský text

Tématem 11. ročníku bude Nahota jako
Závislost

V tomto ročníku se chceme zabývat podstatnou otázkou duševního zdraví a rovnováhy. Chceme proto otevřít a odborně i umělecky prodiskutovat rozsah vztahů k vlastnímu tělu, i vztahu společnosti k našim tělům. Naše řešená témata mají vždy více faset a rozsah od pozitivní interpretace k interpretaci kritické.

Co znamená závislost na nahotě v kontextu umělecké tvorby? V parafrázi na tezi, že „člověk se rodí nahý“, můžeme prohlásit, že „umělectvo tvoří nahé“. Představíme si malující, sochající, kreslící, stejně tak i performující tělo nahé pod oblečením, protože z jeho situace, z jeho kondice, pohody nebo utrpení pak pramení výsledné dílo.

Závislosti na nahotě předchází touha po ní, závislost na představě nahoty. Zavádí nás to do časů, kdy nahé lidské tělo bylo z ideologických a z dalších, nyní téměř nepochopitelných důvodů tabu. Zákaz pornografie v době komunismu neobvyklým způsobem zostřil naše vidění skrz šaty a podobně jako viktoriánská morálka v 19. století učinil atraktivním každý centimetr volné kůže. Závislost je kreativní a svou drogu vidí a cítí všude.

Závislosti vidíme také jako neodlučitelné propojení s naším tělem, které vyžaduje uvědomění a péči. Chceme se také věnovat závislosti jako poutu, které může být svazující i podpůrné. Závislost na nahotě je i závislostí na druhých, kteří nám jednak svou nahotu nabízejí, jednak nám ukazují a oceňují naši vlastní.

V průběhu festivalu chceme toto podstatné téma podepřít tematickými prvky programu. Zaměří se na vnímání pornografie a sexuality a edukaci tímto směrem. A také nabídneme setkání s podpůrnou skupinou, která se zabývá pomocí sexuálním pracujícím. Pro tyto dvě oblasti domlouváme spolupráci s organizacemi Rozkoš bez rizika, která se zabývá právy pracujících v sexuálních službách, a se spolkem Cosmic Orgasmic, zaměřeným na sexpozitivní edukaci.

Łukasz GUZEK

Curator of FNAF Export Gdansk

Nude Study in Contemporary Art Education

The nude study, whether from sculpture or a live model, was the foundation of academic education. In other words, it was the foundation of artistic practice. In the academic hierarchy, other topics were less important, or subsidiary. On the other hand, the ability to analyze works containing nude studies was fundamental to the appreciation of art and demonstrated cultural sophistication. This path of academic education continues and drawing classes using a nude model are still held in contemporary academies.

Studying the body, however, changed its meaning in the education of artists. Academic art followed the classical pattern, in which depictions of gods and heroes formed the basis of the narrative of artworks. The metaphors of art stemmed from classical texts. In antiquity, nudity was an attribute belonging to gods and heroes, a proof of the greatest significance and a representation of the highest values.

Over time, academic art of neoclassical provenance lost touch with social reality. A profound disconnect arose between nudity in art and nudity in the social sphere. These two worlds, art forms and the moral principles of bourgeois culture, no longer aligned.

Avant-garde art rejected the classicist paradigm. This revolution in art was accompanied by a social revolution. Art took on a new responsibility – to be critical, not only of artistic

forms but also of social norms. Photographic and film media played a central role in the creation of this new art. The body presented through them had a realist quality, more direct than the most precise representations in traditional media. Moreover, one of the new media became performance art, an art based directly on the artist's somatic condition.

The nude study in today's academy must take into account new art media, including performance art. Performance art offers the most unmediated possibilities for shaping works of art using the nude. Body art, as a historical movement focusing on the artist's own body, is today complemented by a wide range of techniques and methods for practical formal and artistic solutions. The naked form also offers a critical power that works mediated through images cannot achieve.

The FNAF Festival is a laboratory for new forms and critical uses of the body in art. Festival presentations at the Academy demonstrate the continuities in artistic education from neoclassicism, through the avant-garde, to intermedia contemporary art. Therefore, it is at the Academy that the FNAF Festival finds a specific contextual setting within the curriculum for contemporary artists participating in current cultural discourses.

Łukasz GUZEK

Kurator FNAF Export Gdansk

Studium Aktu we Współczesnej Edukacji Artystycznej

Studium aktu, z rzeźby bądź z żywego modelu, było podstawą edukacji akademickiej. Inaczej mówiąc było podstawą praktyki artystycznej. W hierarchii akademickiej, inne tematy były mniej istotne bądź pomocnicze. Z drugiej strony, umiejętność analizy dzieł zawierających studium aktu było podstawą do odbioru sztuki, świadczyło o wyrobieniu kulturalnym. Ta ścieżka akademickiego wykształcenia jest kontynuowana i we współczesnej akademii wciąż odbywają się lekcje rysunku z nagiego modelu.

Studiowanie ciała zmieniło jednak swój sens w edukowaniu artysty. Sztuka akademicka powtarzała schemat klasyczny, w którym przedstawienia bogów i bohaterów stanowiły podstawę narracji dzieł sztuki. Cała metaforyka sztuki wynikała z tekstów klasycznych. A w antyku nagość była atrybutem przysługującym bogom i bohaterom, stanowiła dowód największego znaczenia i reprezentację najwyższych wartości.

Z czasem sztuka akademicka o neoklasycznej proveniencji straciła kontakt z rzeczywistością społeczną. Nastąpił głęboki rozdział między nagością w sztuce, a nagością w sferze społecznej. Te dwa światy: form sztuki i zasad moralnych kultury mieszczańskiej przestały do siebie przystawać.

Sztuka awangardowa odrzuciła paradygmat klasycystyczny. Rewolucji w sztuce towarzyszyła rewolucja społeczna. Sztuka przyjęła na siebie nowy obowiązek - miała być krytyczna, nie

tylko wobec form artystycznych, ale i norm społecznych. Główną rolę w tworzeniu nowej sztuki odegrały media foto-filmowe. Prezentowane za ich pośrednictwem ciało miało cechę realizmu, bardziej bezpośredniego niż najbardziej dokładne odwzorowanie w mediach tradycyjnych. Co więcej, jednym z nowych mediów stał się performance, czyli sztuka oparta wprost na kondycji somatycznej artysty.

Studium aktu w dzisiejszej Akademii musi uwzględniać nowe media sztuki, w tym performance. Performance oferuje najbardziej niezapozorowane możliwości kształtowania dzieł sztuki z użyciem aktu. Body art jako nurt historyczny skupiający się na ciele własnym artysty jest dziś uzupełniany przez cały szeroki wachlarz technik i metod formalno-artystycznych. Naga forma oferuje także siłę krytyczną, której nie mogą osiągnąć dzieła zapośredniczone w obrazach.

Festiwal FNAF stanowi laboratorium nowych form i krytycznych zastosowań ciała w sztuce. Prezentacje festiwalowe na gruncie Akademii ukazują ciągłość edukacji artystycznej od neoklasycyzmu, poprzez awangardy, po intermedialną współczesność. Dlatego też to w Akademii Festiwal FNAF znajduje specyficzne kontekstualne umiejscowienie w programie kształcenia współczesnych artystów uczestniczących w bieżących dyskursach kultury.

Wydarzenia towarzyszące festiwalowi Teoriopraktyka Sztuki Performance 2025

Wydarzenie „Teoriopraktyka Sztuki Performance” jest corocznym wydarzeniem cyklicznym odbywającym się w Gdańsku od 2018 roku, w galerii ASP i w Gdańskiej Galerii Miejskiej. Co roku wraz z festiwałem odbywają się wydarzenia towarzyszące, które mają charakter teoretyczny i edukacyjny.

W roku 2025 komponent teoretyczno-edukacyjny składa się z cyklu wykładów połączonych z pokazami dokumentacji działań artystycznych oraz dyskusją, których tematem jest sztuka akcji. Wykłady są prowadzone specjalistów, historyków sztuki i kuratorów, zajmujących się zawodowo współczesną sztuką akcji.

Warsztaty są prowadzone przez Lenkę Kłodową, profesor Wydziału Sztuk Pięknych w Uniwersytecie Technicznym w Brnie, gdzie prowadzi pracownię Body Design, według jej autorskiej metody dydaktycznej.

Do prowadzenia wykładów zaprosiliśmy:

Anka Leśniak (profesor ASP w Gdańsku, kierunek Intermedia) - tematyka wykładu:
"Historia Sztuki Akcji i Rola Artystek" / **Lecture topic: "History of the Action Art and the Role of She-artists"**

Antonín Brinda (artysta, Praga) - tematyka wykładu: "Nadzy ludzie" /
Lecture topic: "Naked People"

Alexandra Tamášova (kuratorka, Akademia Sztuk Pięknych w Bratysławie) - tematyka wykładu: "Życie to Kabaret. Queer Performance w Słowacji" /
Lecture topic: "Life is a Cabaret. Queer Performance in Slovakia"

Veronika Kyriánova (kuratorka, Muzeum Narodowe, Praga) - tematyka wykładu:
"Proces Twórczy we Współczesnej Sztuce Performance" /
Lecture topic: "Processes of Work in Contemporary Performance Art"

Miejsce realizacji

Gdańska Galeria Miejska

Sfinansowano ze środków Miasta Gdańska



GDAŃSK

Sfinansowano ze środków Ministry of Culture Czech Republic



Antonín BRINDA



Michal DURDA



Michał KOWALCZYS i Maria BUKOWSKA



Kate CHMIELEWSKA

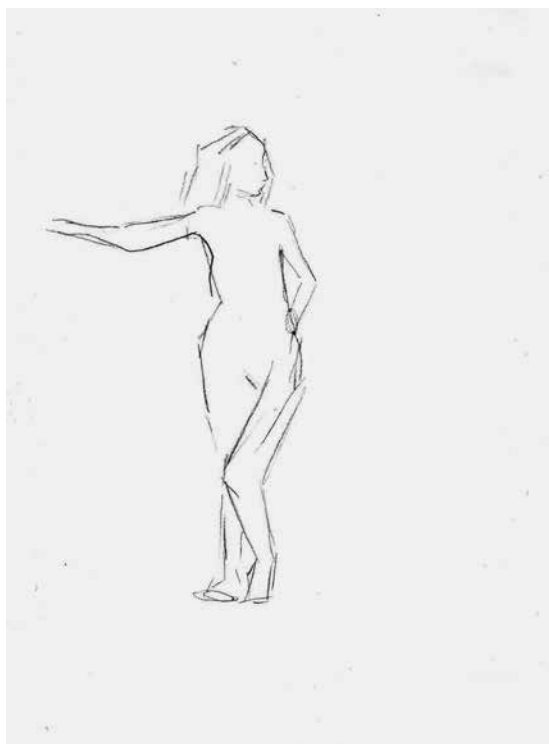


Dominik SZYGA



Eliza PILARSKA





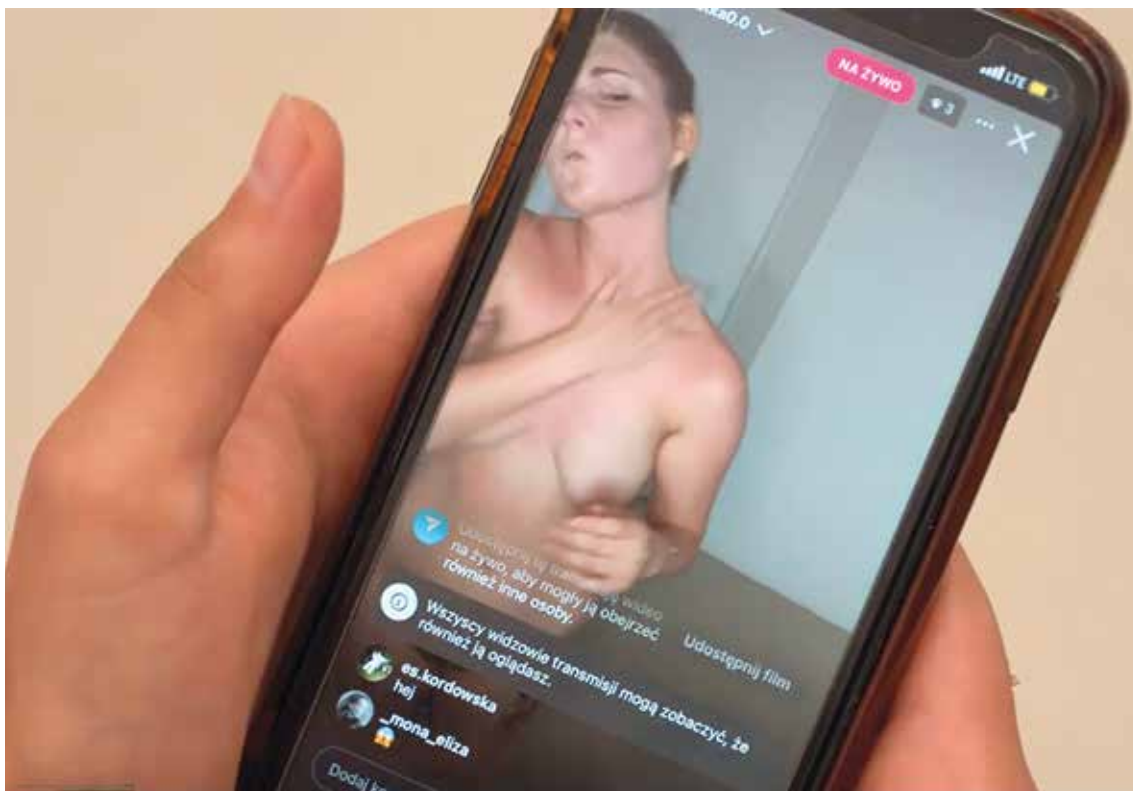
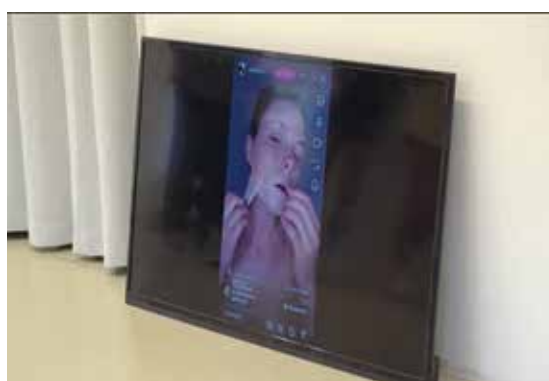
Sara KORDOWSKA



Karolína RAIMUND



Józefina RADTKE



Lenka KLODOVÁ





DOCUMENTATION

Maciej ŚMIETAŃSKI

KNOCKED-OUT EXILE

For more than fifty years now, human beings have been dying differently from all other living organisms. When we fell a tree, we regard it as dead at the moment when the flow of fluids within its roots, trunk and leaves ceases – when it can no longer take up water and mineral substances. Likewise, an animal dies when the action of the heart stops and thus blood circulation comes to an end – when the transport of oxygen and nutrients through the circulation of fluids is no longer possible.

Only human beings, since 1967, die in another way. For a person to be declared dead, it is no longer necessary for the circulation of fluids – the beating of the heart – to stop. The death of the brainstem, the organ that regulates the work of the other organs, is now taken to mark the end of our biological life. To an outside observer, a non-specialist, the person appears to be still alive: the heart beats, blood circulates, the body will reflexively respond to stimuli. The development of knowledge about the physiology of dying has made it possible to redefine death in this way.

But it is no coincidence that this definition appears in 1967. It is the year in which Christiaan Barnard performs the first heart transplant. The need arises to procure organs to save the lives of other people. The law (the state, the legislator) must respond to this scientific progress. Medicine has outpaced ethical discourse and the develop-

ment of thanatology (the study of death). The legislator, unable to assess medical practice on its own, drew scientists into addressing this problem. At Harvard University, a commission of bioethicists and physicians convened to redefine death. Robert Ebert, Dean of the Harvard Medical School, wrote in his letter to the commission: “You would like to redefine death in order to make it possible to obtain suitable organs for people in need of transplantation.”

Today the pig – regarded in many cultures as an “unclean animal” – is becoming a source of hope for new life. “Knockout pigs” – animals genetically deprived of alpha-1,3-galactosyltransferase (and subsequently other genes) – have been used as donors of kidneys and later hearts for humans. The human immune system does not recognize such an organ as foreign. The estimated demand for such organs is expected to generate a market worth 14 billion dollars annually in about five to seven years. Lindsay Anderson’s surreal vision from the early 1970s – the image of a human being with the torso of an animal – is becoming reality. What once seemed a nightmare and a crime perpetrated by mad scientist-physicians today carries the promise of prolonging life and health.

Is humanity ready for this? How will we resolve the ethical questions? Does the arbitrary declaration of brainstem death, which ushered in

the era of transplantation, now give us a pretext to exploit another species for the sake of our own health? Noel, Angel, Star, Joy and Mary – the five pigs that open a new chapter in history – bear names that are not accidental. Very few references in the literature address the problem of a posthumanist treatment of another species. The language of science is dry, utilitarian and pragmatic. At most, ethicists consider the problem of persuading the recipient – the human being – to accept a pig's organ. Someone must also decide on behalf of a human child who is a recipient. No one talks about the animals. This is humanism in its most supremacist guise.

In the version of transplant ethics propagated up to now, the body after brainstem death is donated as a source of organs. It is an act of human solidarity and an expression of the belief in a gift given to another person. The community of transplant physicians, together with ethicists and theologians, struggled for decades to win acceptance for this view. But there is more. In xenotransplantation projects, that same body continues to be used. A dead body, artificially maintained in the laboratory for its biological functions, serves experiments involving the transplantation of pig organs. Existing in a space between life and death, it is used for the potential saving of health, and perhaps for a future immortality of “super-humans.” We have accepted such use of the body without discussion. But is this practice still compatible with the philosophy of the gift?

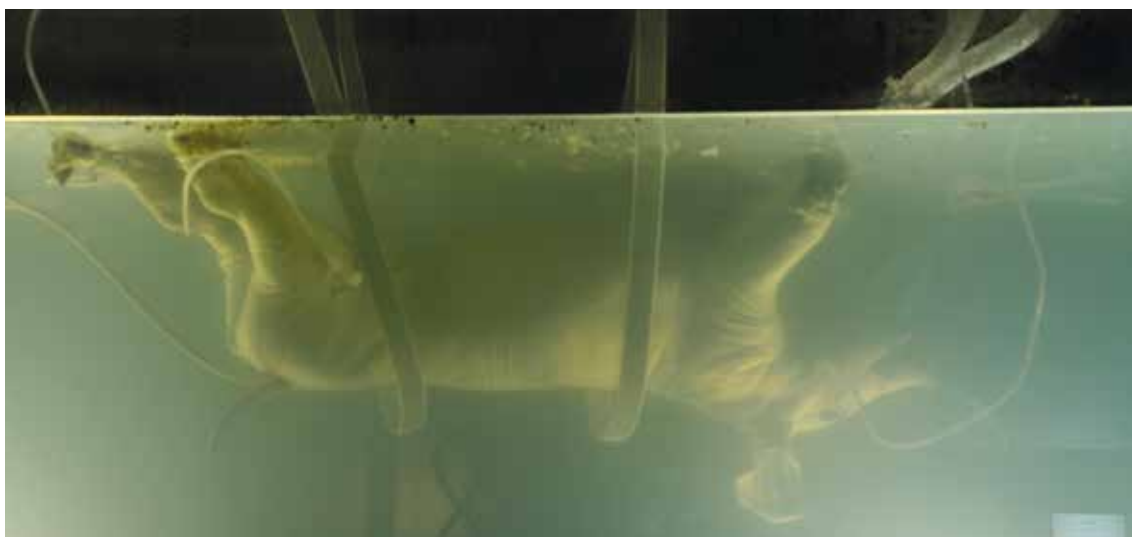
Perhaps it is the case that a united humanity can solve any problem within a year or two – the atomic bomb ends a war, a vaccine ends the COVID pandemic. But does this not open a contemporary Pandora's box? Is the debate on the ethics of transplantation returning – in a new guise of posthumanism, in discussions on animal rights, their autonomy and behaviour?

I would like this exhibition to bring you closer to these questions. I want to ask: what does it mean to be human?



Akcja *Bądź Świadomym Dawcą Narządów*.
<https://smietanski.info/pl/artist/event/4>

Artykuł w czasopiśmie *Sztuka i Dokumentacja* nr 21:
https://www.journal.doc.art.pl/pdf21/art_and_documentation_21_documentation_organ-donor.pdf



fotografie: Dominik Kulaszewicz



fotografie: Dominik Kulaszewicz

Maciej ŚMIETAŃSKI

KNOCKED-OUT EXILE

Od nieco ponad pięćdziesięciu lat człowiek umiera inaczej niż wszystkie organizmy żywe. Kiedy ścina się drzewo za jego śmierć uznajemy moment, kiedy ustaje przepływ płynów wewnątrz jego korzeni, pnia i liści, a więc możliwość zaopatrzenia w wodę i substancje mineralne. Podobnie zwierzę umiera, gdy ustanie akcja serca i zatem krążenie krwi, czyli kończy się możliwość przenoszenia tlenu i substancji pokarmowych poprzez obieg płynów. Jedynie człowiek od 1967 roku umiera inaczej. Do śmierci człowieka nie jest potrzebne ustanie krążenia płynów, śmierć pnia mózgu - organu regulującego pracę innych narządów. Dla postronnego obserwatora, nie-specjalisty, człowiek żyje dalej, gdy bije serce, krąży krew, ciało odruchowo reaguje na bodźce. Rozwój wiedzy o fizjologii umierania pozwolił na przededefiniowanie śmierci. Nieprzypadkowo definicja pojawiła się w roku 1967. To rok, w którym Christiaan Bernard przeszczepia pierwsze serce. Konieczne staje się wtedy pozyskiwanie narządów dla ratowania życia innych ludzi. Ponieważ medycyna wyprzedziła dyskurs etyczny, władza państwowa musiała odnieść się do tej sytuacji. Wykorzystano w tym celu dyskurs naukowy. Na Uniwersytecie Harvarda zebrała się komisja bioetyków i lekarzy, aby zdefiniować na nowo śmierć. Robert Ebert, Dziekan Wydziału Medycznego Uniwersytetu Harvarda, w swoim liście do komisji napisał: „Chcielibyście przededefiniować śmierć, aby umożliwić pozyskiwanie odpowiednich organów dla osób wymagających transplantacji.”

W ten sposób świnia powraca z wygnania. Stygmatyzacja czyniąca z niej zwierzę nieczyste

zamienia się w nadzieję na nowe życie. *Knock-out pigs* – zwierzęta pozbawione w modyfikacji genetycznej 1/3 transferazy galaktozylowej zostały użyte jako dawcy nerek dla ludzi. Układ immunologiczny człowieka nie rozpoznaje takiej nerki jako obcej. Szacowane zapotrzebowanie na takie narządy za ok. 5-7 lat ma generować rynek wartości 14 miliardów dolarów rocznie. Surrealistyczna wizja Lindsaya Andersona z początku lat siedemdziesiątych, człowieka z tułowiem zwierzęcia, staje się prawdą. To co wówczas wydawało się kosmosem i zbrodnią popełnianą przez szalonych naukowców-lekarzy, dziś niesie nadzieję na przedłużanie życia. Czy ludzkość jest na to gotowa? Jak rozwiążemy problemy etyczne? Czy arbitralne stwierdzenie śmierci pnia mózgu, które rozpoczęło erę transplantacji da nam dziś powody do wykorzystania innego gatunku dla naszego zdrowia? Noel, Angel, Star, Joy i Mary – pięć świń, które zapoczątkowały nowy rozdział w historii noszą nieprzypadkowe imiona. To figury retoryczne przykrywające dyskurs etyczny.

Czy jest tak, że zjednoczona ludzkość potrafi rozwiązać każdy problem w rok-dwa? Bomba atomowa kończy wojnę, szczepionka kończy pandemię COVID. Ale czy zarazem nie otwiera współczesnej puszkii Pandory? Kiedy byłem w Ghanie chciałem zobaczyć małpy, słonie, żyrafy, węże... ale ich tam nie było. Zapytałem: gdzie są? Zjedliśmy, odpowiedział mi burmistrz miasta Takoradi. Ot wasz posthumanizm.... Kiedyś każdy miał świnie, żeby przeżyć zimę. Za kilka lat 'mieć świnie' będzie znaczyło coś zupełnie innego... choć także pozwoli przeżyć. Jeśli będzie cię stać...

GA
P
RA

**GALERIA
IM. ANDRZEJA PIERZGALSKIEGO.
DOKUMENTY ARTYSTÓW 11**

ANDRZEJ PIERZGALSKI GALLERY.
ARTISTS' DOCUMENTS 11

GALERIE DÉDIÉE
À ANDRZEJ PIERZGALSKI.
DOCUMENTS D'ARTISTES 11



Leszek BROGOWSKI

HIPOTEZY PROGRAMOWE 11 / PROGRAMME ASSUMPTIONS 11 / HYPOTHÈSES DE PROGRAMME 11

Druga część Galerii Dokumentu Artystów poświęconej sztuce Ad Reinhardta / *The second part of the Artists' Documents Gallery, devoted to Ad Reinhardt's art* / La seconde partie de la Galerie du Document d'Artistes, consacrée à l'art d'Ad Reinhardt

■ Niniejsza, druga część Galerii Dokumentów Artystów poświęcona Ad Reinhardtowi, nie mogła zostać ukończona zgodnie z pierwotnymi planami, ponieważ popełniliśmy błąd w finalizacji poprzedniej części. Błędnie zinterpretowaliśmy długą serię korespondencji z Fundacją Ad Reinhardta i opublikowaliśmy skierowane do niej podziękowania, mimo że wiedzieliśmy, iż Fundacja ma poważne zastrzeżenia do artykułu Davida Rybaka. W istocie, artykuł ten, napisany ponad dziesięć lat temu w ramach dyplomu obronionego w Akademii Beaux-Arts w Paryżu, zawiera liczne nieścisłości faktograficzne. Choć uznajemy tę pracę za krok w badaniach nad Adem Reinhardtem, to jednak podziękowania sugerują, że Fundacja zaakceptowała jego publikację, co nie było zgodne z prawdą. Jest to z naszej strony nadużycie, mogące podważyć zaufanie do rzetelności wykonywanej przez

Fundację od wielu lat pracy; a przywiązuje ona do tej rzetelności olbrzymią wagę. Przepraszamy zatem, i mamy nadzieję, że współpraca będzie mogła być kontynuowana i że trzeci numer Galerii poświęcony Adowi Reinhardtowi, który planowaliśmy, będzie mógł zostać opublikowany.

Zaproponowaliśmy Fundacji wydanie w całości długiej listy poprawek, które nadesłała nam, zbyt późno jednak, aby sfinalizować ten projekt zarówno w poprzednim, jak i w obecnym numerze. Chcielibyśmy, aby poprawki te były skorelowane z odpowiednimi fragmentami kontrowersyjnego artykułu i na tej podstawie sformułować pytanie, w jaki sposób modyfikują one obraz artysty, jaki wyłania się z tamtej publikacji. W ten sposób chcielibyśmy przyczynić się do lepszego zrozumienia twórczości Ad Reinhardta, uznając, że wszelka interpretacja przebiega etapami,

z których pierwsze narażone są zawsze na ryzyko uproszczeń i przybliżeń. Jednak, jakkolwiek odległy byłby artykuł Rybaka od ideału naukowego, te pierwsze próby umożliwiają następnie zebranie potrzebnej dokumentacji, która zawsze może podważyć zasadność pierwotnego rozumienia. W taki właśnie sposób analizowaliśmy jego publikację, biorąc pod uwagę, że żadna publikacja na ten sam temat – mianowicie rysunki studenckie Ada Reinhardta – nie może być, zgodnie z naszą wiedzą, uznana dzisiaj za odpowiadającą wymagającym standardom naukowym.

Postąpiliśmy jednak zgodnie z radą Fundacji i w bieżącym numerze publikujemy trzy fragmenty książki Jasona E. Hilla *Artist as Reporter: Weegee, Ad Reinhardt, and the PM News Picture*, wydanej w 2018 roku: “Reinhardt’s Second-Order Art” [Drugorzędna Sztuka Reinhardta]; “How to Look at News” [Jak Patrzyć na Wiadomości]; “How to Look at a Good Idea” [Jak Patrzyć na Dobrą Ideę]. Autor analizuje w nich ilustracje artysty do gazety *PM*, z którą współpracował w latach 1943–1947. To w tym periodyku opublikował on między innymi serię rysunków zatytułowaną „How to Look” - jak patrzeć na sztukę współczesną. Jest to pokrewny zakres tematyczny, którym zajmował się Rybak badając rysunki sprzed roku 1946. Publikacja tłumaczeń jest więc już uzupełnieniem korygującym wyniki tych badań.

Mamy nadzieję, że w kolejnym numerze Galerii, poświęconym temu tematowi, będziemy mogli opublikować nowe prace Ad Reinhardta z tego okresu. Z biegiem czasu Fundacja Ad Reinhardt przeprowadziła niezwykle cenną pracę dokumentacyjną, gromadząc w swoich archiwach i na swojej stronie internetowej niemal cały dorobek artystyczny artysty – czyli wszystko, czego badacze potrzebują do poważnej i rzetelnej pracy nad jego twórczością. Mimo dwóch rozpraw doktorskich – Prudence Peiffer (2010, Uniwersytet Harvarda, w języku angielskim) i Ariadny Lorenzo Sunyer (2025, Uniwersytet w Lozannie, w języku francuskim) – znaczna część twórczości Reinhardta pozostaje mało znana i zasługuje na nowe publikacje naukowe (politycznie zaangażowane

rysunki przeznaczone dla prasy studenckiej, szkicowniki, a także slajdy i ich projekcje), zwłaszcza dlatego, że nadal inspirują artystów. Zważywszy na nagłą potrzebę tego typu publikacji, skontaktowaliśmy się z badaczami, którzy mają zamiar podjąć badania na te tematy.

Oprócz tłumaczenia książki Jasona E. Hilla, któremu serdecznie dziękujemy za entuzjastyczne wsparcie naszego projektu badawczego, niniejsze wydanie Galerii Dokumentów Artystów prezentuje trzech artystów, którzy uznają wpływ Ada Reinhardta na swoją twórczość: niektórzy poprzez jego koncepcję i radykalną praktykę malarstwa, jak Claude Rutault i Bernard Brunon, inni zaś właśnie poprzez jego pracę ilustratorską, zaangażowanie polityczne i siłę krytyczną jego poczucia humoru, jak Laurent Marissal i Ernest T. (niestety, prezentacja dzieł tego ostatniego została przesunięta do następnego numeru).

■ Si cette seconde partie de la Galerie du Document d'Artistes consacrée à Ad Reinhardt n'a pu être réalisée comme nous l'avions initialement envisagée, c'est notamment parce que nous avons commis une erreur en bouclant la partie précédente. Nous avons mal interprété une longue suite d'échanges avec La Fondation Ad Reinhardt et avons publié les remerciements lui étant adressés, alors que nous savions que la Fondation avait de sérieuses réserves par rapport à l'article de David Rybak. En effet, écrit il y a plus de 10 ans dans le cadre d'un diplôme des Beaux-Arts de Paris, cet article comporte nombre d'inexactitudes factuelles. Nous avons considéré ce travail comme une étape dans les recherches sur Ad Reinhardt, mais les remerciements suggèrent que la Fondation avait acquiescé à cette publication, ce qui n'était pas le cas. C'était de notre part un abus, susceptible de mettre à mal la confiance en la rigueur, à laquelle elle

tient beaucoup, du travail qu'elle effectue depuis de nombreuses années. Nous nous excusons et espérons que la collaboration pourra se poursuivre, et que le troisième numéro de la Galerie consacré à Ad Reinhardt, que nous avons envisagé, pourra voir le jour.

Nous avons proposé à la Fondation de publier intégralement la longue liste de correctifs, qui nous a été adressée, trop tard pour le bouclage aussi bien du numéro précédent que de celui-ci. Nous souhaiterions que ces correctifs puissent être corrélés aux endroits respectifs de l'article incriminé, et formuler, sur cette base, la question de savoir en quoi ces correctifs modifient l'image de l'artiste qui se dégage de cette publication. Ainsi comptons-nous contribuer à la meilleure compréhension de l'œuvre de l'artiste, étant entendu que l'interprétation procède toujours par étapes, dont les premières risquent toujours d'être approximatives et pas assez bien instruites. Mais, aussi imparfaites soient-elles, ces premières tentatives rendent par la suite possibles les démarches documentaires qui interrogent la pertinence de la compréhension initiale. C'est ainsi que nous avons analysé le travail de D. Rybak, que nous avons décidé de publier, tenant compte du fait qu'aucune publication sur le même objet, à savoir les dessins d'Ad Reinhardt étudiant, ne peut – à notre connaissance – être considérée à ce jour comme référence.

En revanche, nous avons suivi les conseils de la Fondation et publions dans le présent numéro trois chapitres du livre de Jason E. Hill, *Artist as Reporter : Weegee, Ad Reinhardt, and the PM News Picture* (L'artiste en tant que reporter : Weegee, Ad Reinhardt et les images de l'actualité dans le journal *PM*), publié en 2018 : « Reinhardt's Second-Order Art » [L'art de second ordre de Reinhardt]; « How to Look at News » [Comment regarder l'actualité]; « How to Look at a Good Idea » [Comment regarder une bonne idée]. Son auteur analyse les illustrations que l'artiste a réalisées pour le journal *PM*, avec lequel il a collaboré de 1943 à 1947, et dans lequel il a notamment publié une série de dessins « How to Look » : comment regarder l'art contemporain.

Il s'agit d'un domaine thématique connexe à celui que Rybak a abordé dans son étude de dessins antérieurs à 1946. La publication de ces traductions constitue donc déjà un complément qui apporte des corrections aux résultats de ses recherches.

Nous espérons pouvoir publier d'autres dessins de l'artiste provenant de cette période dans la prochaine édition de la Galerie. En effet, la Fondation Ad Reinhardt a effectué au fil du temps un travail remarquable de documentation, en réunissant dans ses archives et sur son site web la quasi-totalité de la production artistique de l'artiste, c'est-à-dire de tout ce dont les chercheurs ont besoin pour mener un travail sérieux et rigoureux sur son œuvre. Malgré les deux thèses de doctorat soutenues, celle de Prudence Peiffer (2010, Harvard University, en anglais) et celle d'Ariadna Lorenzo Sunyer (2025, Université de Lausanne, en français), de larges pans de l'œuvre de Reinhardt restent encore peu connus et mériteraient de nouvelles publications scientifiques (les dessins politiques destinés à la presse estudiantine, les carnets de croquis ou encore les diapositives et leurs projections), alors qu'ils continuent à inspirer les artistes. Considérant qu'il est important d'en faire l'objet d'étude et d'interprétations, nous avons pris contact avec des chercheurs qui souhaitent y contribuer.

Outre la traduction de l'ouvrage de Jason E. Hill, que nous remercions ici chaleureusement pour le soutien enthousiaste apporté à notre projet, la présente édition de la Galerie du Document d'Artistes présente trois artistes qui se reconnaissent dans l'héritage d'Ad Reinhardt, les uns dans sa conception et sa pratique radicale de la peinture – Claude Rutault et Bernard Brunon –, les autres, précisément, dans son travail d'illustrateur, dans ses engagements politiques et dans la force critique de son sens de l'humour : Laurent Marissal (malheureusement, la présentation du travail d'Ernest T. a dû être repoussée au numéro suivant).

■ This second part of the Artist' Documents Gallery, devoted to Ad Reinhardt, could not be completed as originally planned because we made a mistake when finalizing the previous part. We misinterpreted a long series of correspondence with the Ad Reinhardt Foundation and published acknowledgments addressed to it, even though we knew the Foundation had serious reservations about David Rybak's article. In fact, this article, written more than ten years ago as part of a degree defended at the Académie des Beaux-Arts in Paris, contains numerous factual inaccuracies. While we consider this work a step forward in research on Ad Reinhardt, the acknowledgments suggest that the Foundation approved its publication, which was not the case. This was an error on our part that could undermine confidence in the rigor of the work the Foundation has performed over many years, a rigor to which the Foundation attaches great importance. We therefore apologize and hope that our collaboration will continue, and that the planned third issue of the Gallery devoted to Ad Reinhardt, could be published.

We proposed to the Foundation that we publish a long list of corrections it sent us, but we received it too late to include them in either the previous or current issue. We would like these corrections to be correlated with the corresponding passages in the controversial article and, on that basis, to raise the question of how those corrections alter the image of the artist conveyed by that publication. In this way, we would like to contribute to a better understanding of Ad Reinhardt's work, recognizing that interpretation always proceeds in stages, the first of which inevitably carry the risk of over-simplification and inaccuracy. Yet, however far Rybak's article may be from the scholarly ideal, this first attempt made possible subsequent documentary research that challenges the validity of his original interpretation. We analyzed his publication in this way, considering that no publication on this topic — namely, Ad Reinhardt's student drawings — can, to our knowledge, be considered today to meet the demanding standards of scholarly research.

However, we have followed the Foundation's advice, and we are publishing in this issue three chapters from Jason E. Hill's 2018 book *Artist as Reporter: Weegee, Ad Reinhardt, and the PM News Picture*: "Reinhardt's Second-Order Art," "How to Look at News," and "How to Look at a Good Idea." In these chapters, the author analyzes the artist's illustrations for *PM*, a newspaper with which he collaborated from 1943 to 1947. This was where he published a series of drawings titled "How to Look", in which he explained how to view contemporary art. This related to what Rybak had explored in his earlier examination of drawings from before 1946. The publication of these translations thus served as a corrective supplement to the findings of his earlier research.

Over time, the Ad Reinhardt Foundation has carried out extremely valuable documentation work, collecting almost the artist's entire *oeuvre* in its archives and on its website — everything researchers need for a serious and thorough study of his work. Despite the two doctoral theses, that of Prudence Peiffer (2010, Harvard University, in English) and that of Ariadna Lorenzo Sunyer (2025, University of Lausanne, in French), large parts of Reinhardt's work remain little known and need new scientific publications (the politically engaged drawings intended for the student press, the sketchbooks or the slides and their projections), while they continue to inspire artists. Given the pressing need for such studies, we contacted researchers who intend to undertake research on these topics.

In addition to the translation of the book by Jason E. Hill, whom we sincerely thank for his enthusiastic support of our research project, this issue of the Artists' Document Gallery presents three artists who have acknowledged the influence of Ad Reinhardt on their work: some through his concept and radical painting practice (Claude Rutault and Bernard Brunon) and others through his work as an illustrator, his political commitment and the critical force of his sense of humor (Laurent Marissal and Ernest T. — unfortunately, the presentation of Ernest T.'s work had to be postponed to the next issue).

Oświadczenie Déclaration / Statement

Fundacja Ad Reinhardt odnalazła i zeskanowała 2796 opublikowanych ilustracji autorstwa Ad Reinhardta w 60 publikacjach, które od 2014 roku są dostępne bezpłatnie online dla każdego, kto kliknie ten link: <https://adreinhardtoundation.org/archive>. Spośród tych ilustracji, 1567 ukazało się pierwotnie w nowojorskim dzienniku *PM*, gdzie Reinhardt pracował jako artysta-reporter w latach 1943–1947, co było jedyną pełnoetatową pracą ilustratora w jego karierze. Reinhardt stworzył dla *PM* nie tylko więcej karykatur politycznych niż dla innych czasopism, ale jest to również jedyna publikacja, w której Reinhardt miał pełną swobodę redakcyjną, by wypowiadać się na temat sztuki jak chciał w serii 22 komiksów „How to Look” [Jak patrzeć] publikowanych w niedzielnym wydaniu magazynu w 1946 roku. Zaangażowanie Reinhardta zarówno w sztukę abstrakcyjną, jak i w postępowe cele polityczne, było stałe i niezachwiane przez całe życie, od lat trzydziestych dwudziestego wieku aż do jego przedwczesnej śmierci w 1967 roku. Fundacja Ad Reinhardt zachęca wszystkich zainteresowanych rzetelnymi informacjami na temat wszelakich aspektów życia i twórczości Reinhardta do zapoznania się ze stale rosnącym zbiorem dokumentów archiwalnych i źródeł pierwotnych na naszej stronie internetowej.

Ad Reinhardt Foundation

La Fondation Ad Reinhardt a recensé et numérisé 2796 illustrations d'Ad Reinhardt, initialement publiées dans 60 revues. Ces illustrations sont accessibles gratuitement en ligne depuis 2014 à l'adresse suivante : <https://adreinhardtoundation.org/archive>. Parmi elles, 1567 ont paru dans le quotidien new-yorkais *PM*, où Reinhardt a travaillé comme dessinateur-reporter de 1943 à 1947. Il s'agit de son unique emploi d'illustrateur à temps plein. Reinhardt a non seulement réalisé plus de caricatures politiques pour *PM* que pour toute autre publication, mais c'est également le seul journal où il a bénéficié d'une totale liberté éditoriale. Il a ainsi pu s'exprimer librement sur le thème de l'art dans une série de 22 bandes dessinées intitulées « How to Look » [Comment regarder], publiées tout au long de l'année 1946 dans le supplément dominical. L'engagement de Reinhardt envers l'art abstrait et les causes politiques progressistes fut constant et inébranlable tout au long de sa vie, des années 1930 jusqu'à sa mort prématurée en 1967. La Fondation Ad Reinhardt encourage toute personne intéressée par des informations précises sur tous les aspects de la vie et de l'œuvre de Reinhardt à consulter le corpus sans cesse croissant de documents d'archives et de sources primaires sur notre site web.

Ad Reinhardt Foundation

The Ad Reinhardt Foundation has located and scanned 2796 published illustrations by Ad Reinhardt in 60 publications, all of which have been freely available online to anyone at this link since 2014: <https://adreinhardtoundation.org/archive>. 1567 of these illustrations appeared initially in the New York daily newspaper *PM*, where Reinhardt worked as an artist-reporter between 1943 and 1947, the only full-time staff illustration job Reinhardt ever had. Not only did Reinhardt create more political cartoons for *PM* than anywhere else, it is also the only publication where Reinhardt was granted complete editorial freedom to say whatever he wanted on the subject of art in a series of 22 "How to Look" comics published throughout 1946 in their Sunday magazine. Reinhardt's commitment to both abstract art and progressive political causes was constant and unwavering during his entire life from the 1930s to his untimely death in 1967. The Ad Reinhardt Foundation encourages anyone interested in accurate information about all aspects of Reinhardt's life and work to access the ever-growing body of archival documents and primary sources at our website.

Ad Reinhardt Foundation

[TŁUMACZENIE]

JASON E. HILL, ARTYSTA JAKO REPORTER: WEEGEE, AD REINHARDT I *PM NEWS* *PICTURE*

DRUGORZĘDNA SZTUKA REINHARDTA [“Reinhardt’s Second-Order Art”]

Około 1940 roku, w związku z wyraźną początkową niechęcią Reinhardta do *PM* oraz wspieranych przez MoMA żądań McCleery’ego, aby łączyć sztukę i dziennikarstwo (**zob. ill. 13**), najwcześniejsze przykłady jego rysunków opublikowanych na łamach *PM* należy interpretować jako graficzny wyraz sprzeciwu. 15 grudnia 1940 roku *PM* przedrukował stronę rysunków Reinhardta, opublikowaną bez podpisu w *New Masses* – magazynie, w którym artysta publikował w latach 1936–1944 (**zob. ill. 97**).¹⁰¹ Choć rysunki te rzekomo wymierzone były w *PM* jako „podlegająca do wojny” reakcyjną marionetkę kapitału, można je równie dobrze interpretować jako karykatury, które poprzez przesadne użycie symboliki wyszydzają argumenty zawarte w eseju krytykującym *PM*, opubliko-

wanym miesiąc wcześniej przez Paula McManusa, współpracownika Reinhardta z *New Masses*. W tymże eseju McManus podjął próbę obnażenia jawnie interwencjonistycznej, „prowojennej” postawy *PM*, przedstawiając ją jako cyniczną strategię czerpania zysków i określając nowy tabloid mianem wroga klasy pracującej i sprzymierzeńca łowców czerwonych, „którego liberalizm to celowo przyjęty kamuflaż” mający na celu wzbogacenie jego finansistów.¹⁰² Rysunek Reinhardta, który komicznie przedstawia *PM* jako ulubioną lekturę krwiożerczego wojownika, służalczego pieska u stóp tłustego bogacza, kiczowaty walc płynący z fonografu, gwóźdź w tyłku, a nawet preferowany sposób popełnienia samobójstwa dla nie jednego, lecz dwóch jego żalosnych czytelników (ciąg obrazków ponownie kończy pogardliwe „i tak dalej”), sugeruje przesadny (i ostatecznie nietrafiony) charakter takich twierdzeń.

Nie tylko Reinhardt miał wątpliwości co do zaangażowania w krytykę *PM* ze strony *New Masses*. Dołączył do nowego tabloidu dopiero po tym, jak kilku jego kolegów z *New Masses*, w tym William Gropper, Crockett Johnson, Abe Ajay, Mischa Richter i Charles Martin, przeszli już do nowej gazety lub zaczęli regularnie z nią współpracować.¹⁰³ Prace Reinhardta dla *PM* ukazały się po raz pierwszy w lutym 1943 roku. Tabloid zatrudnił go za Martina, który opuścił *PM* i wyjechał do Londynu, gdzie zaczął pracę w Biurze Informacji Wojennej. W 1941 roku ukończyli jeszcze wspólnie mural dla Newspaper Guild w Nowym Jorku.¹⁰⁴ Oprócz wymienionych rysowników, Reinhardt miał jeszcze jednego kluczowego sojusznika w zespole *PM* – publicystę zajmującego się kwestiami robotniczymi, Jamesa Wechslera, z którym współpracował w latach trzydziestych, przy tworzeniu czasopisma *Spectator* wydawanym przez Uniwersytet Columbia oraz innych publikacjach studenckich. Wechsler był redaktorem *Spectatora* w 1935 roku, kiedy to opublikowano rysunek Reinhardta, w satyryczny sposób przedstawiający „klasycznie despotycznego” rektora uniwersytetu, Nicholasa Murraya Butlera, bijącego małe dzieci kijem. Herman Wouk, ówczesny redaktor uczelnianego magazynu humorystycznego *Jester*, odmówił publikacji rysunku. Według Lucy Lippard, ten incydent wywołał „miejską debatę na temat wolności akademickiej.”¹⁰⁵

Po tym, jak Reinhardt objął stanowisko w *PM*, jego rysunki niemal natychmiast stały się częścią codziennej tkanki dziennikarskiej tabloidu. Przejęły różnorodną rolę wizualną, jaką wcześniej pełniły ilustracje Martina tworzącego komiksy z McCleerym (**zob. ill. 80**) oraz imponujące graficzne wizualizacje materiałów politycznych *PM* (**zob. ill. 98**).¹⁰⁶ W podobny, choć bardziej stonowany sposób, Reinhardt, na początku swojej pracy w *PM*, opatrzył wizualnie zbiór danych dostarczonych przez National Opinion Research Poll przedstawiających oczekiwania społeczne dotyczące zmian w kraju po wojnie (**zob. ill. 99**).¹⁰⁷

Pierwszy rysunek Reinhardta dla gazety obrazował w suchy i dosadny sposób wiadomość BBC o tym, że Winston Churchill przyjął „na pa-

miątkę” podróży do Afryki lwa, ale zgodził się na to tylko pod warunkiem, że zwierzę trafi do londyńskiego zoo, a nie do jego posiadłości.¹⁰⁸ Przez cztery lata pracy w *PM* Reinhardt niemal codziennie tworzył takie „anegdotyczne ilustracje” – rysunki towarzyszące mniej istotnym wiadomościom, jak nazwał je Lee Lorenz, wieloletni redaktor rysunków w *New Yorkerze*.¹⁰⁹ W tamtym okresie wielu niezależnych rysowników prasowych, w tym – jak już widzieliśmy – Reinhardt, musiało tworzyć różnorodne treści wizualne dla gazety: grafiki, mapy i wykresy ilustrujące materiały na rozmaite tematy.

Dydaktyczny charakter komiksowych i rysunkowych form wykorzystywanych przez Reinhardta przewijał się na łamach *PM* przez cały okres jego współpracy z gazetą. W jednej ze swoich pierwszych grafik dla tabloidu Reinhardt wykorzystał sekwencyjną strukturę siatki komiksowej w praktycznym celu – by w prosty sposób pokazać czytelnikom *PM*, jak poruszać się po nowym wojennym systemie racjonowania żywności (**zob. ill. 100**).¹¹⁰ Miesiąc później, w podobnym komiksie doradzającym, jak robić zakupy u rzeźnika w czasie wojny, wyraźnie zaznaczył, jak ważne jest czujne oko (**zob. ill. 101**).¹¹¹ Choć na pierwszy rzut oka te uproszczone, dydaktyczne komiksy mogą wydawać się odległe od olśniewającej pomysłowości objawiającej się na późniejszych niedzielnych *art pages*, należy zauważyć impuls pedagogiczny, retorykę i strukturę, które je łączą. W konfrontacji z twórczością Reinhardta-rysownika, czytelnicy *PM* równie często uczyli się, jak uważnie patrzeć na kawałek mięsa u rzeźnika, co jak zrozumieć fenomen kubizmu. Rozwijanie w czytelniku bogatego zestawu narzędzi analitycznych do wizualnego angażowania się w świat współczesny – obejmujących przeróżne dziedziny – należy uznać za sedno pracy Reinhardta jako rysownika prasowego.

Reinhardt wielokrotnie próbował wyjaśnić to, czego zdjęcia w *PM* nie potrafiły przekazać wystarczająco jasno. Jego grafika z kwietnia 1943 roku w przystępny, dydaktyczny sposób – przypominający ten z późniejszych komiksów

o sztuce nowoczesnej i wizualności – przedstawiała złożony system, którego nie były w stanie samodzielnie wyjaśnić towarzyszące jej fotografie i teksty (**zob. ill. 102**).¹¹² Praca ta nie tylko pokazywała, że Reinhardt potrafił wykorzystać obraz w celach edukacyjnych, lecz także zapowiadała jego tezę – inspirowaną myślą Paalena – według którego formalne rozwiązanie w sztuce może być odpowiedzią na realny problem. Reinhardt w swojej grafice ukazywał niewydolność istniejącego systemu dystrybucji żywności w Nowym Jorku, którego wąskie gardła, nadmierna złożoność i ciągle zatory prowadziły do zawyżonych cen produktów spożywczych. Mapa przedstawiająca ówczesny system dystrybucji – oparty na transporcie ciężarowym całej importowanej na Manhattan żywności do centralnego rynku hurtowego przy Washington Square i dalej – formalnie łączyła, za pomocą gęstej sieci strzałek przedstawiającej problematyczny schemat transportu, obrazkowy przesyt i graficzny chaos z wyższymi kosztami żywności. Fotografie autorstwa Irvinga Habermanna i Johna Alberta, które zestawiają szaleństwo na rynku przy Washington Square i bezczynność niewykorzystanego w pełni terminalu w Bronksie, mogły jedynie częściowo zobrazować skalę problemu. W przeciwieństwie do nich, Reinhardta graficzne przedstawienie zaproponowanego rozwiązania – utworzenie dodatkowych rynków w innych dzielnicach – wiązało złagodzenie problemu (i tym samym obniżenie cen żywności) z klarownością formalną. Jak wyjaśniał Reinhardt w swoim eseju „How to Look at Space,” dobra sztuka „stawia opór wszelkiemu nieporządkowi.”¹¹³

Jednak czytelność nie będzie długo jedynym priorytetem Reinhardta w grafikach dla *PM*. Weźmy kolejną z jego map, z 2 lipca 1943 roku, opublikowaną na stronie naprzeciwnie bardziej konwencjonalnej propozycji z tego gatunku (**ill. 103**). Mapa Reinhardta przypomina bardziej geometryczne i biomorficzne abstrakcje jego amerykańskich przyjaciół z kręgu Abstract Artists, Carla Holta i Fritza Glarnera, niż typową kartografię *PM*, którą kojarzylibyśmy z wyraźną, a wręcz przesadną czytelnością map tworzonych przez gwiazdę

tabloidu, Harolda Detje (**zob. ill. 104**).¹¹⁴ Mniej przejrzysty obrazek Reinhardta, przynajmniej w kontekście towarzyszącego mu tekstu, miał ilustrować „prawdopodobne rozmieszczenie sił niemieckich w Europie.”¹¹⁵ Cierpliwy czytelnik być może ostatecznie uzna tę mapę za satysfakcjonującą, ale nie bez świadomego procesu osławiania się z wyraźnie idiosynkratycznym podejściem Reinhardta. Rezygnując z tradycyjnych geograficznych punktów orientacyjnych kartografii, ta nietypowa mapa oferuje jedynie wysoce uproszczone wizualne wskazówki dotyczące jej danych liczbowych. W tym sensie mapa Reinhardta skłania do uznania nieprzystawalności „mapy do terytorium,” ilustracji prasowej [news pictures] do jej treści, jednocześnie wskazując – właśnie przez ich nieobecność – na konwencje, które sprawiają, że „normalne” mapy są czytelne.

W miarę jak postępowała kadencja Reinhardta w *PM*, jego opór wobec czytelności obrazowej w stylu „jak przez okno” stawał się coraz bardziej programowy, a często program ten charakteryzował się zastosowaniem przez artystę „obrazów,” które w tak dosłowny sposób odnosiły się do siebie samych, że stawały się bezsensowne. Po trzech latach pracy w gazecie, po powrocie z rocznej służby jako asystent fotografa w marynarce wojennej na okręcie *USS Salerno Bay* na Pacyfiku w 1945 roku, Reinhardt zaczął przemyślać do swoich anegdotycznych ilustracji znużenie, jakie budziło w nim to opisowe zadanie.¹¹⁶ Wrześniowa relacja z 1946 roku z tego, jak arcybiskup Canterbury cieszy się, gdy jego policyjna eskorta z entuzjazmem „przejeżdża na czerwonym świetle,” znajduje swoje graficzne odzwierciedlenie w rysunku, który przedstawia biskupa dosłownie wciśniętego w sygnalizację świetlną (**zob. ill. 105**).¹¹⁷

Jednak zademonstrowane przez Reinhardta zastrzeżenia wobec dziennikarskiego przedstawiania świata „jak przez okno” nie powinny być postrzegane jako z góry przyjęte awangardowe

I Numeracja rzymska odnosi się do numerów stron, na których znajdują się odesłania do ilustracji zamieszczonych w książce będącej źródłem przekładu:
Jason E. Hill, *Artist as Reporter: Weegee, Ad Reinhardt, and the PM News Picture* (University of California Press, 2018), 260.

odrzuć mechanizmów kultury masowej dla czystej idei sprzeciwu. Przeciwnie – podobnie jak zmieniająca się optyka Weegee’ego wobec bywalców Coney Island – są one wynikiem procesu odkrywania, który artysta przepracował jako uczestnik i współpracownik mediów masowych, będąc częścią większej redakcji dziennikarskiej, która nie tylko uczestniczyła w kształtowaniu, ale prawdopodobnie też współtworzyła jego niepokojącą etykę obrazowania.

JAK PATRZEĆ NA WIADOMOŚCI

[“How to Look at News”]

Opublikowany w lokalnej sekcji wiadomości i otoczony ze wszystkich stron relacjami z zakresu pracy i lokalnych sądów, mała niepozorna ilustracja prasowa Reinhardta *Some Vacation* z czwartkowego wydania *PM* z 2 marca 1944 roku reprezentuje podejście coraz bardziej przypominające styl Weegee’ego, który kieruje uwagę czytelnika nie tyle na same wiadomości, co na media wizualne, przez które są one zbierane i prezentowane (**zob. ill. 106**).¹¹⁸ Tak jak w przypadku szkicu z sali sądowej zamieszczonego obok *Some Vacation*, również ten rysunek *PM* opublikował po prostu jako zwykłą ilustrację prasową: prosty rysunek przedstawiający robotnika autorstwa rysownika, który wówczas nie był jeszcze szerzej znany.¹¹⁹ Robotnik ten prawdopodobnie upuścił lub odłożył młotek. W jego prawej ręce widzimy puszkę oleju. Cała jego uwaga koncentruje się na *patrzeniu* – na pociąg albo mężczyznę machającego z pociągu. Jednak już samo przyjrzenie się czynności patrzenia pozwala dostrzec, jak szybko dziennikarska czytelność tego obrazu zaczyna się rozmywać.

Nie wiadomo, czy w ramach logiki tej ilustracji obiekt spojrzenia robotnika należy rozumieć jako świat zewnętrzny widziany przez rozległe otwarcie w tylnej ścianie pomieszczenia, czy jako przedstawienie – tapetę, mural bądź inny rodzaj wizualnej reprezentacji. Żaden z tych scenariuszy nie pasuje do typowych oczekiwań wobec okien czy zwisających dekoracji. To, że w pokoju

jest wyraźnie zaznaczone okno po prawej stronie, a świat za nim zupełnie różni się od tego, w którym znajduje się pociąg, dodatkowo komplikuje sprawę. Pracownik i świat, który on obserwuje, to obrazy całkowicie odmienne po względem syntakty. Ten obrazek dezorientuje; to wręcz grzech śmiertelny w biznesie informacyjnym i im dłużej mu się przyglądamy, tym łatwiej się pogubić. Wyraz twarzy robotnika słusznie sugeruje zakłopotanie w obliczu całej sytuacji. Natomiast gdy zwracamy się do tekstu towarzyszącego w poszukiwaniu czytelności obrazu, to odkrywamy, że szczegóły wiadomości z tego dnia są następujące:

Pociąg „uchodźców,” złożony z rozklekotanych, niepomalowanych starych wagonów, ma przybyć na stację Penn o 14:50, przewożąc 500 turystów, którym udało się uciec przed paraliżem komunikacyjnym na Florydzie, gdzie zabrakło środków transportu. Pociąg wróci pusty do Miami, by zabrać kolejną grupę urlopowiczów. Office of Defence Transportation zezwoliło na otwarcie dwóch dodatkowych kursów dziennie między Miami a Nowym Jorkiem w tym miesiącu. Urzędnicy Atlantic Coast Line mają nadzieję uruchomić kolejny pociąg w ciągu najbliższych kilku dni.

Uwagę przyciąga osobliwy związek między obrazem Reinhardta a depeszą agencyjną, którą miał zilustrować. Zbyt wiele elementów tego rysunkowego ujęcia – pracownik i jego perspektywa – okazuje się zbędnych. Stawką jest coś więcej niż tylko rutynowe zilustrowanie depeszy.

Lojalni czytelnicy *PM* zetknęli się z tym zagadkowym obrazkiem, mając już pewne pojęcie o sposobie obrazowania i metodach Reinhardta. Ilustracje artysty ukazywały się na łamach gazety w tempie około dwunastu tygodniowo, odkąd dołączył do zespołu rok wcześniej. Dzięki wyraźnym podpisom zyskały rozpoznawalność wśród czytelników tabloidu. Pięć miesięcy wcześniej redaktor Reinhardta, John P. Lewis, napisał notkę, która miała zaspokoić ciekawość czytelników dotyczącą

procesu twórczego artysty. W krótkim eseju zatytułowanym „Poznaj twórcę naszych kolaży” Lewis napisał, że Reinhardt „większości swoich prac wcale nie rysuje. Zaadaptował on technikę kolażu [zdefiniowaną przez autora jako „sztuka sklejanie papierów, obrazków, rysunków lub czegokolwiek innego, by uzyskać efekt artystyczny”] do rysunku satyrycznego i był jedynym artystą w kraju, który dostosowywał ją do reprodukcji w gazetach.”¹²⁰ Lewis wyjaśniał:

Ad w wolnym czasie buszuje po księgarniach i wyszukuje ilustrowane francuskie elementarze z końca wieku za pięć centów albo stare niemieckie czasopisma techniczne za dziesięć – byle były z dziewiętnastego wieku i miały ilustracje, a najlepiej staloryty. (...) W biurze Ad wycina je nożyczkami. Kiedy dostaje zlecenie na szkic lub karykaturę, wpada na pomysł, sięga do swojego archiwum (...) i łączy wycinki, by stworzyć całość. (...) Idealnie by było, gdyby jego prace składały się wyłącznie z tych starych ilustracji, ale świat nie jest aż tak doskonały (...) Uzupełnia je zatem kilkoma własnoręcznie rysowanymi postaciami.

Reinhardt podchodził do tematu z perspektywy czytelnika, wyposażony w podwójny repertuar środków: po pierwsze, we wcześniejsze reprezentacje w formie zarówno depesz agencyjnych, które były jego „pracą,” jak i dziewiętnastowiecznych wycinków zgromadzonych w archiwum; po drugie, w zinternalizowane obrazy, z których sam, jako twórca ilustracji prasowych, mógł czerpać. Struktura tych zasobów wynikała z zetknięcia jego własnej wrażliwości z materiałem, który mu powierzono, oraz z wcześniejszej historii o pokrewnej ikonografii. Innymi słowy, kolaże te można uznać za wizualny zapis doświadczenia Reinhardta jako czytelnika – spotykającego się w połowie drogi ze swoim źródłem, uzupełniającego je własnym, wewnętrznie przyswojonym i wycinkowym zasobem znaczeń, by stworzyć całość. A jednak nie wyjaśnia to do końca, dlaczego Reinhardt wykonał wła-

śnie taki obraz. Jak wynika z wyjaśnienia Lewisa z października poprzedniego roku, do marca 1944 roku Reinhardt zdążył już w pełni rozwinąć swoją strategię przetwarzania piętrzących się na biurku biuletynów informacyjnych, polegającą na pomyślowym komentowaniu dziewiętnastowiecznych stalorytów. Dotąd jednak te wizualne opracowania pozostawały znacznie bliższe swoim tekstowym źródłom – i przez to bardziej przejrzyste.¹²¹

Wcześniejszy przykład kolaży Reinhardta, który ukazał się w tym samym numerze *PM* 26 października 1943 roku (wraz z komentarzem Lewisa), bardziej bezpośrednio odpowiada redakcyjnemu opisowi procesu twórczego artysty (zob. **ill. 107**). Czwarty z siedmiu materiałów zamieszczonych tego dnia w rubryce „It Happened in the U.S.A.” – przeglądzie różnorodności redagowanym przez Jamesa T. Howarda i będącym stałym miejscem publikacji „anegdotycznych” prac Reinhardta dla *PM* – dotyczył osobliwych środków dyscyplinarnych zastosowanych przez przełożonych wobec kadeta wojskowego stacjonującego w Greenville w stanie Missisipi.¹²² Młody pilot zbyt szybko kołował na pasie startowym, a w ramach kary musiał napisać kredą na każdym betonowym odcinku dłuższej na milę płyty postojowej zdanie: „Nie będę kołował szybciej, niż można iść pieszo.” W odpowiedzi na tę notkę prasową Reinhardt wyciągnął ze swojego archiwum rycinę przedstawiającą znajomy wizerunek ucznia przy tablicy i ozdobił go przy użyciu gwaszu i tuszu elementami stroju młodego kadeta. Podkreślił upokorzenie, dorysowując mu czapkę nieuka i karząc go żmudnym zadaniem.

Obraz i tekst zgrabnie łączą się w spójną reprezentację infantyilizującej niedoli żołnierza. Moc zestawienia depeszy z kolażem Reinhardta polega na tym, że artysta dosłownie potraktował terminy użyte w tekście, łącząc wydarzenie z dobrze znanym tropem, którego banał i anachroniczność obnażają absurd staroświeckiej kary wymierzonej pechowemu kadetowi. Choć dobór elementów nie pasuje do treści notki, to – inaczej niż w przypadku ilustracji z pociągami uchodźców – zachowuje przynajmniej metaforyczną ciągłość z jej treścią.

Subtelny humor tej sceny wynika z tego, że Reinhardtowskie przedstawienie odbiega od tekstowego pierwowzoru, ale niezbyt daleko. Jeśli zamiast obecna w tej ilustracji – klasy na pas startowy i ucznia na kadeta – w zabawny sposób przesuwają granice dziennikarskiej przejrzystości, to Reinhardt mimo wszystko wypełnił swoje podstawowe obowiązki dziennikarza wizualnego. Rzeczywiście, to właśnie poprzez to podstawianie obrazu w miejsce niezauważalnego wydarzenia Reinhardt zrzęcznie uwidocznił jego ukryty podtekst.

Ten karykaturalny rysunek kadeta zawiera jednak w sobie jeszcze głębszą ambiwalencję. Obraz Reinhardta kadruje tablicę w taki sposób, że pomija szczegóły dotyczące tego, co dokładnie uczeń powinien napisać, pozostawiając nas z upokorzonym i sfrustrowanym młodzieńcem, który po prostu „nie będzie” czegoś robił. Później, już jako malarz, Reinhardt w swojej twórczości otwarcie głosił program estetyczny i polemiczny oparty na odrzuceniu takich zabiegów: „żadnych złudzeń optycznych, żadnych dziur w ścianie udających okna, żadnych iluzji, żadnych przedstawień” i tak dalej.¹²³ Ten dogmat wykazuje niewiele cierpliwości wobec dziennikarskiej kultury wizualnej „okna na świat,” której reprezentacyjna wiarygodność opiera się na iluzji, że obraz zapewnia odniesienie do świata, który rzekomo opisuje. Jeśli zatem potraktujemy kadeta z obrazka jako awatar Reinhardta – artysty zmagającego się z zadaniem przedstawienia wizualnego, z próbą nadania znajomego i czytelnego kształtu zestawowi sztucznie utrwalonych faktów o świecie – to owo wewnętrzne napięcie znalazło pełniejszy, jaśniejszy wyraz w jego późniejszym obrazie *Some Vacation*.

Ta późniejsza relacja, zestawiająca rysunek Reinhardta z tekstem depeszy, zaprzecza wewnętrznej jedności i opisowej przejrzystości obecnej w rysunku kadeta. Jak zauważyliśmy, rysunek odchodzi zbyt daleko od tekstu – czytelnik nie znajdzie w nim robotnika, pokoju, młotka, oliwiarki ani innego wyrazu percepcyjnego zagubienia. W świecie przedstawionym obrazka *Some Vacation* świat pociągów i uchodźców jest zawieszony, wstrzymany – ukazany jako obraz równole-

gły wobec swojego gazetowego podłoża, ale z nim nie tożsame. Efekt jest zagadką, dopóki nie stanie się jasne, że prawdziwym tematem Reinhardta nie jest sama depesza, jak w przypadku rysunku kadeta, lecz warunki i struktura jego własnej aktywności jako czytelnika i twórcy ilustracji prasowych, a także stosunek jego czytelników do tych dwóch powiązanych czynności. Jeśli podzielał ze swoim kadetem pewną awersję do mechanicznego zadania opisywania, to tutaj Reinhardt kieruje swoją niechęć nie wobec języka, lecz samych obrazów. Artysta przyjmuje rolę robotnika – budowniczego reprezentacji; wpatruje się w to, co stworzył, i zaprasza swojego czytelnika, by podzielił z nim to samo poczucie niepewności.¹²⁴

Można odnieść wrażenie, że Reinhardt początkowo podszedł do tego kolażu w charakterystyczny dla siebie sposób. Do niedawna elementy składowe, które się odkleiły, przetrwały osobno i tym sposobem formalnie ujawniły proceduralną logikę materialnej i koncepcyjnej kompozycji kolażu.¹²⁵ Patrząc przez pryzmat tych niegdyś rozdzielonych fragmentów, można dostrzec pewną przemianę w charakterze zaangażowania artysty w jego tekstowe źródło oraz bardziej zdecydowane kwestionowanie zasad dziennikarskiej czytelności obecnych w jego wcześniejszych pracach. Ślady składają się z dwóch małych rysunków. Pierwszy ściśle powtarza procedurę Reinhardta z kolażu kadeta – jest to staloryt ozdobiony karykaturalną postacią, która mogłaby symbolizować „uchodźców” z Miami, dokładnie tak, jak uczeń z czapką głupca u Reinhardta odnosił się do nieszczęsnego kadeta z Mississippi (**zob. ill. 108**).

Gdyby Reinhardt poprzestał na tym i uznał dzieło za ukończone, stworzyłby obraz satysfakcjonująco czytelny. Jednak odrzucił bardziej ekonomiczne rozwiązanie i nie tylko *wrysował* się w swoje wycinki, lecz także stworzył *dla* nich zbędną tekstową ramę – jakby chciał ukazać wycinek, symbol własnego wcześniejszego procesu, jako przedmiot wizualnego niepokoju robotnika (**zob. ill. 109**).¹²⁶ Co więcej, Reinhardt przedstawił obraz pociągu w sposób wysoce dwuznaczny – będący jednocześnie jednoznacznie reprezentacją

i zarazem, poprzez pozornie bezpośrednie zwrócenie się pasażera do robotnika, spleciony z jego niezapośredniczoną rzeczywistością. W tym ujęciu dzieło nie podlega dziennikarskiej konwencji ani autorytetowi redakcyjnemu, lecz pozostawia widzowi decyzję, po której stronie tej dwuznaczności się opowie: czy ilustracja prasowa *jest* światem samym w sobie, czy tylko jego medialnym uproszczeniem. Dziennikarska reprezentacja obrazowa zostaje tu ukazana jako coś, co należy postrzegać krytycznie, ostrożnie, z dystansu – jako coś, co nagle wytrąca narzędzia z rąk.

Reinhardt zrezygnował z przekładania tekstu na obraz, nie uznając tego za wiarygodny sposób ukazania świata. Zamiast tego kochał podejmuje problem reprezentacji, ukazując trudność twórcy ilustracji prasowych, który jest zmuszony pogodzić obowiązek przedstawiania świata w sposób wizualnie zrozumiały ze świadomością braku odpowiednich środków wizualnych, by ten cel osiągnąć. Robotnik Reinhardta – zastępca zarówno samego artysty, jak i czytelnika *PM* – wyłania się jako – zgodnie ze słowami Jonathan Crary’ego – „podmiot obserwujący, który jest zarówno wytworem historii, jak i miejscem działania określonych praktyk, technik, instytucji i procedur upodmiotowienia. (...) Obserwator to (...) ten, kto widzi w obrębie określonego zestawu możliwości, ktoś osadzony w systemie konwencji i ograniczeń.”¹²⁷ Zatem robotnik jako podmiot obserwujący – prawdziwy bohater tego rysunku – którego młot i oliwiarka budują i napędzają tryby przedstawienia obrazowego i poznania, zostaje ukazany w chwili nagłego przebudzenia, gdy dopiero zaczyna uświadamiać sobie usytuowanie w wizualno-komunikacyjnym reżimie, który oferuje mu jedynie „z góry określony zestaw możliwości,” osadzony „w systemie konwencji” pełnym „ograniczeń.” Wydarzenia świata, które obserwuje i współtworzy, okazują się w pełni ustalone przez skodyfikowane oczekiwania podobieństwa do tego, co dziennikarstwo podaje jako rzeczywistość – zestaw tego, co Lippmann określił, odwołując się do języka kopii, druku i odbitek, mianem stereotypów.

Dla Lippmanna stereotypy stanowią zbiór znajomych znaków, po które ludzie sięgają, aby zrozumieć dane zjawisko, choćby było ono im obce. „W przypadku nieprzeszkolonej obserwacji,” pisał Lippmann, „wychwytyjemy w otoczeniu rozpoznawalne znaki. Znaki te oznaczają idee, a te uzupełniamy naszym zasobem obrazów” – zasobem obrazów nie tak odmiennym od teczki Reinhardta z dawnymi stalorytami. Nie dostrzegamy zjawiska zapośredniczonego przez dziennikarstwo (czyli „wiadomości”) w całej jego złożoności – tak, by zakwestionować nasze uprzednie założenia. Zamiast tego włączamy je w znany sobie schemat, który pozwala nam widzieć „głównie to, co znajduje się już w zasobach (...) w naszym umyśle.”¹²⁸ Za sprawą stereotypu – podstawowego narzędzia dziennikarstwa wizualnego – to, co nieznane, zostaje oswojone, a utarte przekonania, nawet jeśli nie przystają do rzeczywistości, utrzymują się bez zmian i nie podlegają rewizji. Wilson Hicks z magazynu *Life* nazwał je w opisie procedur mających zapewnić efektywne wypełnianie „luk informacyjnych” w piśmie „obrazami uprzednimi,” czyli „obrazami (...) założonymi hipotetycznie” przed zaistnieniem wydarzenia, przygotowywanymi przez redaktorów odpowiedzialnych za dobór materiałów wizualnych, na podstawie „szczegółowych badań wcześniejszych wydarzeń o podobnym charakterze,” które mają zostać dostarczone, o ile „rzeczywiste zdarzenie wytworzy wystarczająco wierne podobieństwo.”¹²⁹ Przyjęty kompromis między tym, co się widzi, a tym, co się wie – niezależnie od tego, czy jest trafne i wystarczające – podtrzymuje się i powiela w imię czytelności i dziennikarskiej potrzeby chwili (tak jak w 1943 roku zamieniliśmy ucznia w czapkę głupca na zaniepokojonego pilota wojskowego przy tablicy).

Robotnik Reinhardta – zarówno twórca, jak i odbiorca takich obrazów, a teraz na nowo świadomy swojej współodpowiedzialności za ich mechanizację – zdał sobie sprawę, że wyjątkowe kryzysy nowoczesności około roku 1944, nawet te pozornie błahе, jak niedobór środków transportu turystycznego w czasie wojny, nie mogą być należycie uchwycone poprzez drobne, ręczne mo-

dyfikacje potwierdzających stereotypy obrazów stworzonych na potrzeby ilustrowanych książek poprzedniego stulecia. *Some Vacation* stanowi przykład tego, co W. J. T. Mitchell opisał jako metaobraz, czyli taki obraz, którego „autorefleksja skierowana jest nie tylko na medium, ale także na określające je warunki pracy: środowisko instytucjonalne, pozycję historyczną i sposób, w jaki zwraca się do odbiorców.”¹³⁰ Czy przerażone spojrzenie tego robotnika zdradza moment nagłego olśnienia – zrozumienia, że cały dziennikarski świat produkcji obrazów, zarówno tych przez niego stworzonych, jak i jemu przekazywanych, działa niczym projekcje *camera obscura*, pozbawione sprawczości i politycznego wymiaru, widoczne na „ścianie” gazety? Z jak daleka przedstawiony na obrazku pasażer odwzajemnia jego spojrzenie poprzez niewidzialny próg, który wyznacza wewnętrzna struktura tego obrazu? Robotnik i potrzebujący czegoś pasażer spoglądają na siebie lub w swoim kierunku przez przestrzeń niefunkcjonalną z powodu przesunięcia w syntaksie obrazu, które można odczytać jako przesunięcie od zmechanizowanego świata pociągu ku światom robotnika, zapośredniczonym przez jego własny, autorski gest. Spojrzenia dwóch mężczyzn spotykają się w niemożliwym do przekroczenia punkcie, który sam wyraża dystans – „odstęp,” jak ujęła to niegdyś Rosalind Krauss (mówiąc nie o ilustracji prasowej, lecz o dziełach sztuki) – taki, który ogłasza, że „nie patrzymy na rzeczywistość, lecz na świat skażony interpretacją i znaczeniem.”¹³¹ Czyż zrozpaczony pasażer pociągu nie mógłby w zdumieniu pełnym trwogi gwałtownie odmachnąć swoim twórcy, przebijając się przez ten „niefunkcjonalny” punkt styku, jakby błagając o odpowiedź na pytanie: „**A co ty sobą przedstawiasz?**”¹³² Zdezorientowany robotnik Reinhardta zastanawia się nad tym pytaniem i skutecznością modelu, który je podtrzymuje – podobnie jak sześć dekad wcześniej uczynił to historyk dziennikarstwa Frederic Hudson: „Spoglądamy przez soczewkę *camera obscura* w poszukiwaniu idealnego wizerunku człowieka. Czy potrafimy go znaleźć? Patrzymy przez gazetę niczym przez *camera obscura*

świata, pragnąc uchwycić idealny obraz przeszłości i teraźniejszości. Czy nam to wychodzi?”¹³³

JAK PATRZEĆ NA DOBRY POMYSŁ

[“How to Look at a Good Idea”]

Wyrażona w ten sposób konsternacja co do konwencji kształtujących przedsięwzięcie ilustrowania wiadomości w prasie stawia pytanie, czy Reinhardt celowo podważał intencje gazety, dla której pracował. Powinno być już jasne, że nie. Zgodnie z wcześniejszymi relacjami o Martinie Munkácsim i Herbie Fieldsie – które wpłynęły na kształt „raportu” Reinhardta na temat kubizmu – postępową praktykę dziennikarską *PM* mała pomóc czytelnikom lepiej zrozumieć trudną relację między dowodami wizualnymi a światem, który miały przedstawiać. Wszelkie skojarzenia *PM* z kulturą dokumentacji fotograficznej z kręgu New York Photo League są dziś szeroko znane, jednak tabloid powstał w 1940 roku na podstawie głębokiego sceptycyzmu wobec roszczeń nowoczesnego fotoreportażu do pewności dowodowej.

Ten sceptycyzm charakteryzował niedzielne felietony fotografa i filmowca Ralpha Steinera, który doradzał czytelnikom, by do wszystkich dowodów fotograficznych z prasy – niezależnie od ich ideologicznego źródła – podchodzić z dociekliwością i rozwagą. Sceptycyzm przenikał jednak całą strukturę redakcyjną tabloidu – od niemal codziennego publikowania relacji Weegee’ego z jego nieustająco refleksyjnej fotografii reporterskiej, po zorganizowanie wiosną 1940 roku wystawy wspólnych reportażów rysunkowych w Muzeum Sztuki Nowoczesnej i późniejsze codzienne stosowanie tej otwarcie anachronicznej i całkowicie nieobiektywnej metody dziennikarskiej. Dla *PM* oraz jego zespołu i redaktorów retoryka obiektywności ilustracji dziennikarskiej – przekonanie, że świat przedstawiony dziennikarsko może być funkcjonalnie równoważny z realnie przeżywanym – stało się wrogiem i narzędziem redakcyjnej manipulacji wspierającej politykę reakcyjną. Jasne było, że sztuczność i kreacja przenikają cały wizualny

przekaz dziennikarstwa o świecie. Najbardziej potrzebna była formy wiadomości, która uwidoczni tę sztuczność – dokładnie takiej, jaką Ad Reinhardt, dzięki swojej wyważonej obrazoburczej postawie, był w stanie stworzyć.

Praca *Some Vacation* – jak wiele innych rysunków Reinhardta tworzonych dla *PM* – podejmując temat ograniczeń ilustracji prasowej jako narzędzia do rozumienia świata, została opublikowana, jako reportaż, w gazecie głęboko zaangażowanej w podobnego typu krytyczną refleksję wizualną. W *Some Vacation* Reinhardt może i porzuca chęć dostarczania szybkiej, oczywistej interpretacji, jaką oferowały ilustracje prasowe (nawet jego własne), skupiając się na analizie środków jego powstania, ale nie oznacza to rezygnacji z potrzeby wnikliwego patrzenia. Chodzi tu o taki rodzaj patrzenia – patrzenia nie *przez* ilustrację prasową, jak gdyby skierowaną ku obietnicy świata pełnego wydarzeń, lecz *na* nią samą jako obraz, na samą mechanikę i procedury jego powstawania – co, jak ustaliliśmy, *PM* traktował jako swój centralny temat.

Dla Reinhardta szkice i komiksy nie były sztuką – być może nawet nie zasługiwały na miano „sztuki” w cudzysłowie – lecz stanowiły środek wizualnego podejścia do zagadnień zależności od kontekstu czasowo-przestrzennego, do polityki wizualności i samego aktu patrzenia, co często dawał do zrozumienia *PM* w swoim podejściu do ilustracji dziennikarskich. „Spójrzcie na nas – czy ‘wiemy’, jak ‘wyglądamy’?” – pytał Reinhardt czytelników *PM* w artykule „How to Look at Looking” z lipca 1946 roku (**zob. rys. 110**).¹³⁴ Sześć miesięcy i osiem odcinków później Reinhardt zauważył w „How to Look at Creation” – komiksie, w którym cytował także swego bohatera, Pieta Mondriana, twierdzącego, że „Jeśli nie potrafimy się uwolnić, możemy przynajmniej uwolnić nasze spojrzenie” – że „Nie możemy myśleć ani patrzeć za was (tak jak robi to gazeta Hearsta), ale postaramy się pomóc wam zrozumieć, na co i po co patrzycie, byście mogli sami sobą coś przedstawiać.”¹³⁵

Dla Reinhardta jako malarza abstrakcyjnego działającego w roli samozwańczego „artysty-

-reportera” pracującego dla *PM*, pole widzialnego – patrzenia i bycia oglądanym – było jedynym właściwym polem dla interwencji politycznej. Malarstwo abstrakcyjne jest konieczne w danym momencie politycznym – deklarował Reinhardt w wykładzie około 1943 roku – ponieważ „jest dokładnie i bezpośrednio tym, czym jest... [wymagając w swoim] ograniczonym i skupionym obszarze bezpośredniego, osobistego doświadczenia, aby je docenić... Jeśli cokolwiek ‘wyglądało’ jak to, co ‘robiło’, to właśnie tym było.”¹³⁶ Jednak Reinhardtowi te zalety nie wystarczały. Ich wartość musiała zostać zakomunikowana jak najszerszej publiczności i wyjaśniona przez samych artystów. Choć to wciąż było za mało. Reinhardt, podobnie jak wcześniej Dewey, odrzucał pogląd, że galeria czy muzeum mogą być jedynym miejscem kontaktu z tak multidyscyplinarną twórczością. Przeciwnie: „Sposobem na dotarcie do ludzi jest pójście tam, gdzie oni są i wskazanie, gdzie istnieją wartości estetyczne (a są one immanentne we wszystkich działaniach życia).”¹³⁷

Kompetencja Reinhardta nie polegała zatem na jego zdolności do obrazowania realiów politycznych – reprezentacja była dla niego kwestią zbyt niejednoznaczną, by mogła na to pozwolić – lecz na umiejętności nadania widoczności, za pośrednictwem gazety i jej rysunków, samemu problemowi widoczności samego dziennikarstwa. Deklarowanym celem Reinhardta w serii „How to Look” było nauczanie czytelników rozumienia kubizmu, ale także – a może przede wszystkim – skłonienie ich do „zakwestionowania tego, jak zostali nauczeni patrzeć.”¹³⁸ Podobnie jak tabloid, który stanowił jego medium, Reinhardt dążył do ujawnienia tych konwencji i nawyków poprzez równoczesne promowanie abstrakcji malarskiej i jej dialektycznej krytyki modelu przedstawiania świata „jak przez okno”, charakterystycznego dla ilustracji dziennikarskiej.

Ta krytyka nigdzie nie została wyrażona bardziej jednoznacznie niż w dwunastej części cyklu „How to Look at a Good Idea” [Jak Patrzeć na Dobry Pomysł], gdzie, nad reprodukcją *Durchsehung* (1525) Albrechta Dürera Reinhardt umieścił

dwa obrazy oczu – czyli aparatu patrzenia – przetworzone przez technologie grawerskie i fotograficzne, czyli rytownictwo i raster. Każda z nich była obciążona własną, ograniczoną i epistemologicznie nacechowaną zmiennością w czasie (**zob. ill. 111^{II}**).¹³⁹ Reinhardt zauważa przy tym: „kiedy patrzysz z bliska, widzisz tylko kropki i linie, a kiedy patrzysz z daleka – widzisz oczy... To dobry pomysł dla tych, którzy chcą widzieć tylko kropki i linie, kiedy patrzą z bliska, i którzy chcą widzieć oczy, kiedy patrzą z daleka.” To proste spostrzeżenie unaocznia krytyczną rolę zwykle tłumionej sprawczości i usytuowania samego widza w jego percepcyjnym kontakcie z ilustracją prasową, która okazuje się przedstawiać „oko” dopiero wtedy, gdy widz sam zdecyduje się zobaczyć nie „linie i kropki” czy immanentne ślady decyzji redakcyjnej o wydrukowaniu takiego obrazu, lecz właśnie „oczy” – czyli treść owej redakcyjnej wypowiedzi. Od tej obserwacji już tylko krok do dostrzeżenia w rycinie Dürera samej alegorii ilustracji dziennikarskiej – raster półtonowy jest technologią medacyjną osadzoną równie głęboko w historii, co siatka *velo* niemieckiego mistrza. Zarówno redaktor, rysownik jak i widz podlegają w tej samej mierze ich oddziaływaniu.

tłumaczenie Miłosz Wojtyna

Źródło przekładu:

Jason E. Hill, *Artist as Reporter: Weegee, Ad Reinhardt, and the PM News Picture*. University of California Press, 2018.

Str. 260-274

“Reinhardt’s Second-Order Art” [Drugorzędna Sztuka Reinhardta]

Str. 274-283

“How to Look at News” [Jak Patrzyć na Wiadomości]

Str. 283-287

“How to Look at a Good Idea” [Jak Patrzyć na Dobrą Ideę]

Redaktor czasopisma *Sztuka i Dokumentacja* oraz redaktor sekcji tematycznej Galeria im. Andrzeja Pierzgałskiego składają szczególne podziękowania dla Jasona E. Hilla za przekazanie nam do celów badawczych swoich tekstów oraz udzielenie zgody na ich tłumaczenie i publikację wraz z innymi materiałami w sekcji tematycznej poświęconej studiom nad sztuką Ad Reinhardta.

II Ibidem.

Przypisy

(w przypisach zachowana została numeracja z wydania będącego źródłem przekładu)

¹⁰¹ "Leftist *New Masses* Jibes Currently at *PM*'s Subscription Drive," *PM*, 15 grudnia 1940, 11. Więcej na temat prac Reinhardta dla *New Masses*, zob. Michael Corris, *Ad Reinhardt*, (London, Reaction Books, 2008), 39-58.

¹⁰² Paul McManus, "Death in the *PM*," *New Masses*, 5 listopada 1940, 13-14.

¹⁰³ Więcej na temat dyskusji o programie artystycznym *New Masses*, zob. Andrew Hemingway, *Artists on the Left: American Artists and the Communist Movement, 1926-1956* (New Haven, CT: Yale University Press, 2002). Wielu artystów miało opuścić czasopismo ze względu na jego narastające trudności finansowe pod koniec lat trzydziestych, ale jego (tak postrzegane) dogmatyczne trzymanie się linii Partii Komunistycznej stało się jeszcze bardziej nie do utrzymania w obliczu coraz bardziej widocznych zdrad Stalina, w tym niesławnych pokazowych procesów i podpisania radziecko-niemieckiego paktu o nieagresji pod koniec dekady.

¹⁰⁴ *PM* opublikowało zdjęcie Martina podczas pracy nad tym murałem. *PM*, 7 grudnia 1941, 18.

¹⁰⁵ Lucy Lippard, *Ad Reinhardt* (New York: Harry N. Abrams, 1981), 11. Reinhardt miał także co najmniej zawodowe relacje z poprzednikiem Wechslera jako redaktorem odpowiedzialnym za kierowanie treści do druku w *PM*, Leo Hubermanem, który opuścił *PM* w wyniku wielu nieporozumień a którego klasycznym przykładem skłonności do grzebania się w brudach był wydany w 1937, *The Labor Spy Racket*, z okładką zaprojektowaną przez Reinhardta. Leo Huberman, *The Labor Spy Racket* (New York: Modern Age, 1937). Huberman, "zdeklarowany Marksista," został prawdopodobnie wyrzucony przez Ingersolla za jego niezdolność do praktycznego funkcjonowania w gazecie codziennej (mówi się, że nie potrafił pisać na maszynie), ale jego zwolnienie wywarło na pracownikach *PM* wrażenie, że Ingersoll uległ naciskom komunistów spoza gazety. Więcej na ten temat w najnowszym i wyważonym opracowaniu, zob. D. D. Guttenplan, *American Radical: The Life and Times of I. F. Stone* (New York: Farrar, Straus, and Giroux, 2009), 171.

¹⁰⁶ Charles Martin i Leo Jay Margolin, "The Fifth Column and Its Fellow-Travelers," *PM*, 18 października 1940, 16-17.

¹⁰⁷ Ad Reinhardt, "Americans are Thinking about the Future ... and See the Need for Planning," *PM*, 30 lipca 1943, 14-15.

¹⁰⁸ Ad Reinhardt, "Churchill and the Lion," *PM*, 18 lutego 1943, 10.

¹⁰⁹ Lee Lorenz, *The Art of the New Yorker: 1925-1995* (New York: Knopf, 1995), 48. Prace Reinhardta nigdy nie ukazywały się w poniedziałki.

¹¹⁰ Ad Reinhardt, "The A, B, C, of How Point Rationing Works," *PM*, 21 lutego 1943, 2.

¹¹¹ Ad Reinhardt, "Things You Should Know When You Buy Meat," *PM*, 29 marca 1943, 18.

¹¹² Arnold Beichman, Irving Haberman, John Albert, i Ad Reinhardt, "Attention, Consumer: How Outmoded Distribution System Forces You to Pay Too Much for Produce," *PM*, 8 kwietnia 1943, 14-15.

¹¹³ Ad Reinhardt, "How to Look at Space," *PM*, 28 kwietnia 1946, M7.

¹¹⁴ Harold Detje, "Nazi War Machine Feeds on Wealth of Nine Nation," *PM*, 6 sierpnia 1940, 5.

¹¹⁵ "Axis Peddles Invasion Talk," *PM*, 2 lipca 1943, 8.

¹¹⁶ Por. sumarycznie przedstawienie założeń Reinhardta w książce Lucy Lippard, *Ad Reinhardt*, 200. Zob. także Nika Elder, "Drafted: Ad Reinhardt's Naval Drawings," 93-94.

¹¹⁷ Ad Reinhardt, "Foreign Roundup," *PM*, 22 września 1946, 9.

¹¹⁸ Ad Reinhardt, *Some Vacation*, *PM*, 2 marca 1944, 9. Ilustracje Reinhardta dla *PM* noszą ślady pokrewieństwa z „inteligencją obrazową,” jeśli nie świadome uznanie dla niej, którą Michael Lobel zaobserwował ostatnio w pracach dla gazet codziennych Johna Sloana, które wykazały „głębokie zaangażowanie w sposób, w jaki działają obrazy, w jaki sposób produkują (lub czasami zmieniają) znaczenie,” w ramach popularnej prasy codziennej. Michael Lobel, *John Sloan: Drawing on Illustration* (New Haven, CT: Yale University Press, 2014), 5. Z rozdziału 1 wynika, że Sloan był zarówno jurorem jak i publicystą *PM* związanym z wystawą w MoMA *The Artist as Reporter*, którą pikietował Reinhardt w 1940.

¹¹⁹ *PM* nie publikowało nic na temat obrazów Reinhardta aż do notki z 20 marca 1946 dotyczącej jego zbliżającej się wystawy indywidualnej w Brooklyn Museum Art School Gallery. W świetle tego, że Reinhardt wystawiał obrazy abstrakcyjne, akwarele i kolaże od 1938, jest to jedna z wczesnych publicznych informacji na temat artysty i niemal na pewno pierwsza jaka ukazała się poza prasą artystyczną.

¹²⁰ John P. Lewis, "Meet Our Collager," *PM*, October 26, 1943, 17. Lewis mylił się co do szczegółów kwestii kolażowych komiksów prasowych, które zaczęły się pojawiać już w marcu 1943 r., a więc na cztery miesiące przed jakimkolwiek komiksem Reinhardta. Zob. na przykład niezatytułowany kolażowy komiks Steinberga w *PM*, 9 marca 1943, 2. Aby zapoznać się z innym opisem logiki kolażu w ilustracjach Reinhardta z okresu wojny zob. Prudence Peiffer, "Routine Extremism: Ad Reinhardt and Modern Art" (rozprawa doktorska, Harvard University, 2010).

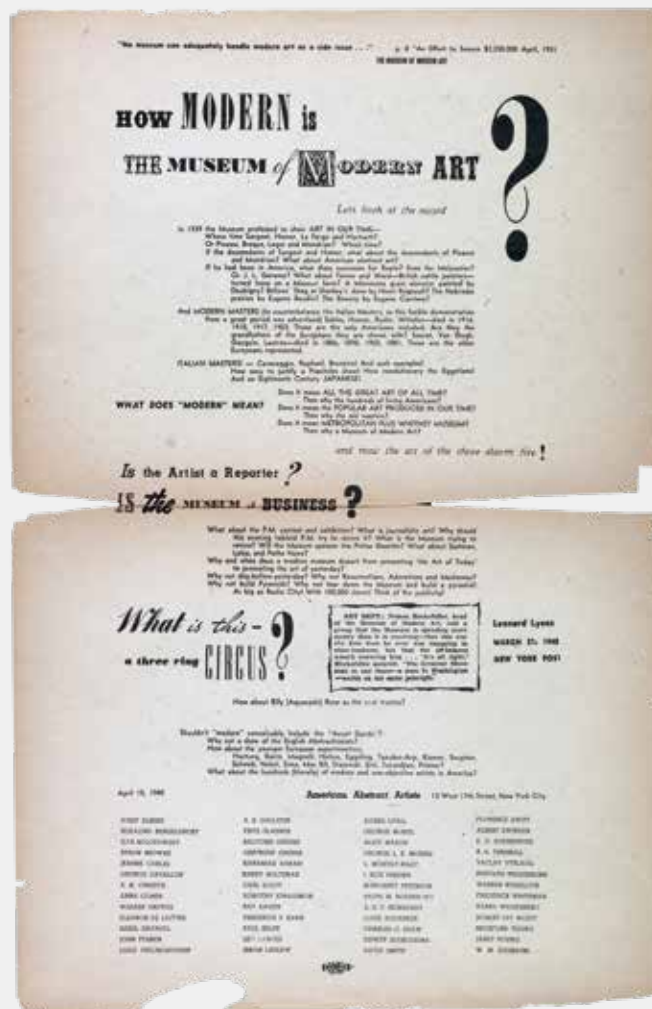
¹²¹ Na temat "czytelności" jako najważniejszej wartości w ilustracji dziennikarskiej zob. Jörg Hubler, "Reading-Seeng-Understanding: In Praise of Illegibility," w *Covering the Real: Kunst und Pressbild, von Warhol bis Tillmans*, red. Hartwig Fischer et al. (Basel, Switzerland: Kunstmuseum Basel, 2005), 346-54.

- ¹²² James T. Howard, "It Happend in the U.S.A.," *PM*, 26 października 1943, 5.
- ¹²³ Ad Reinhardt, "Abstract Art Refuses" (1952), w *Art as Art, The Selected Writings of Ad Reinhardt*, Edited and with an Introduction by Barbara Rose (Berkeley - Los Angeles: University of California Press, 1975), 50-51.
- ¹²⁴ To nie jest pierwszy raz, gdy Ad Reinhardt identyfikował się z robotnikami występującymi w jego komiksach jako artysta komercyjny. Por. wcześniejszą dyskusję na temat w książce Michael Corris, *Ad Reinhardt*, 33-36
- ¹²⁵ Te dwa elementy kolaży zostały na powrót połączone przez konserwatorów Ad Reinhardt Foundation w czasie, gdy ta książka była w przygotowaniu.
- ¹²⁶ Przypadek czasu, archiwum i rozpadu kleju – ta chwilowa i obecnie naprawiona wersja rysunku wydaje się bardziej niż jakakolwiek inna dać robotnikom obraz, w który nawet Reinhardt mógł naprawdę uwierzyć: czystą abstrakcją bieli na bieli.
- ¹²⁷ Jonathan Crary, *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century* (Cambridge, MA: MIT Press, 1990), 5, 6.
- ¹²⁸ Walter Lippmann, *Public Opinion* (New York: Macmillan, 1922), 88. Cyt. za wyd. polskie: Walter Lippmann, *Opinia Publiczna*, tłum. Joanna Tegnerowicz (Kraków: Wydawnictwo ANIMI2, 2020), 81.
- ¹²⁹ Hicks pisze tu o fotografoach. Wilson Hicks, *Words and Pictures* (New York: Harper, 1952), 49.
- ¹³⁰ W.J.T. Mitchell, *Picture Theory* (Chicago: University of Chicago Press, 1994), 40.
- ¹³¹ Rosalind E. Krauss, "The Photographic Conditions of Surrealism," w *The Originality of Avant-Garde and Other Modernist Myths* (Cambridge: MIT Press, 1986), 107.
- ¹³² On the "unworkable" interface," see Alexander R. Galloway, *The Interface Effect* (Malden, MA: Polity, 2012), 25-53.
- ¹³³ Frederic Hudson, *Journalism in the United States, from 1690-1872* (New York: Harper and Brothers, 1873), XXVII.
- ¹³⁴ Ad Reinhardt, "How to Look at Looking," *PM*, 21 lipca 1946, n.p.
- ¹³⁵ Ad Reinhardt, "How to Look at Creation," *PM*, 15 grudnia 1946, n.p.
- ¹³⁶ Ad Reinhardt, "[The Fine Artist and the War Effort]" (ca 1943), w *Art as Art*, 176.
- ¹³⁷ Ibidem, 177
- ¹³⁸ Ad Reinhardt, "How to Look Out," *PM*, 23 czerwca 1946, n.p.
- ¹³⁹ Ad Reinhardt, "How to Look at a Good Idea," *PM*, 4 sierpnia 1946, M12. Na temat półtonów i szrafowania graficznego jako granicznych możliwościach reprograficznych dla gazety, zob. Laura Vitray, John Mills Jr., i Roscoe Ellard, *Pictorial Journalism* (New York: McGraw-Hill, 1939), 158.

ilustracje

illustrations

Redakcja dziękuje Ad Reinhardt Foundation za udostępnienie ilustracji /
The Editorial Team would like to thank the Ad Reinhardt Foundation for
providing these illustrations / La Rédaction tient à remercier la Fondation
Ad Reinhardt pour avoir fourni les illustrations.



ill. 13. Ad Reinhardt, „How Modern Is the Museum of Modern Art?,”
1940 (41x28 cm). Courtesy Ad Reinhardt Foundation.
© Anna Reinhardt



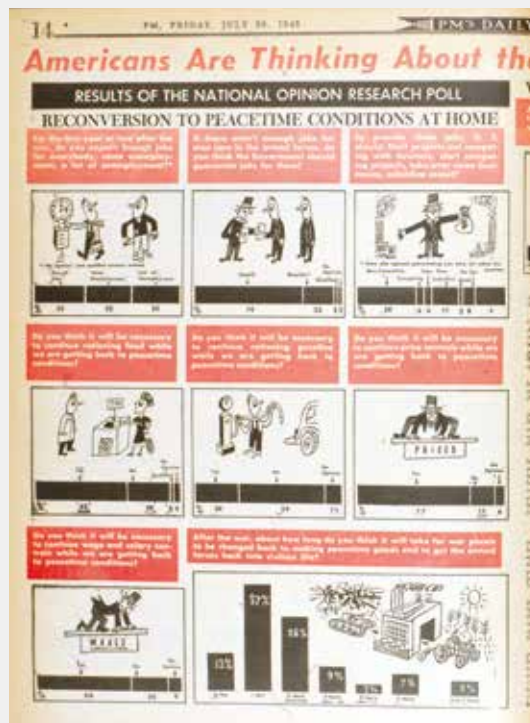
ill. 80. William McCleery and Charles Martin, „Moral Movie: The Prophetic Old Goat,” *PM*, May 17, 1942, 32. Courtesy Jason E. Hill



ill. 97. ilustracja niepodpisana (Ad Reinhardt), *PM*, December 15, 1940, 11. Courtesy Jason E. Hill. © Anna Reinhardt



ill. 98. Charles Martin and Leo Jay Margolin, „The Fifth Column and Its Fellow-Travelers,” *PM*, October 18, 1940, 16-17. Courtesy Jason E. Hill



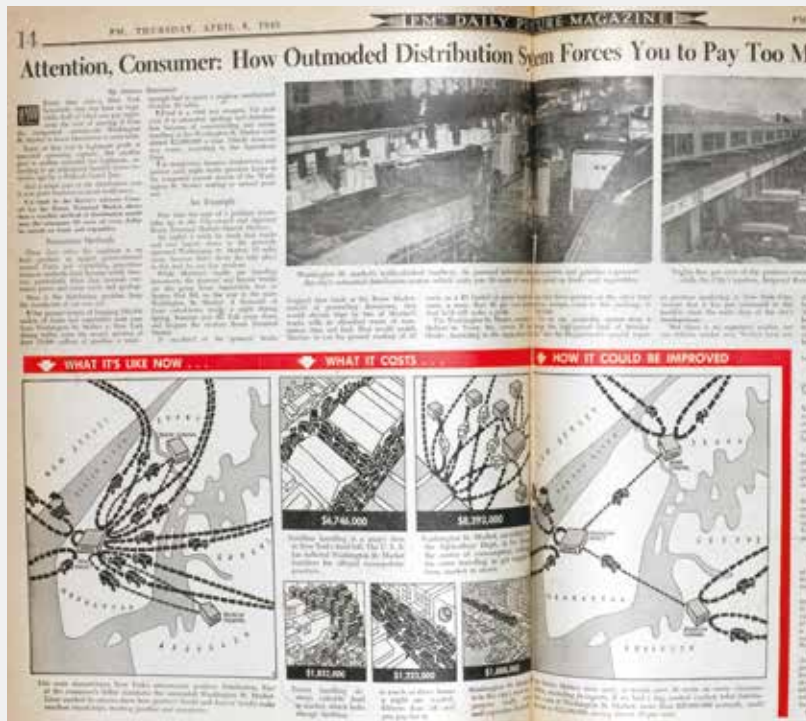
ill. 99. Ad Reinhardt, „Americans Are Thinking about the Future... and See the Need for Planning,” *PM*, July 30, 1943, 14-15. Courtesy Jason E. Hill. © Anna Reinhardt



ill. 100. Ad Reinhardt, „The A, B, C, of How Point Rationing Works,” PM, February 21, 1943, 2. Courtesy Jason E. Hill. © Anna Reinhardt



ill. 101. Ad Reinhardt, „Things You Should Know When You Buy Meat,” PM, March 29, 1943, 18. Courtesy Jason E. Hill. © Anna Reinhardt



ill. 102. Arnold Beichman, Irving Haberman, John Albert, and Ad Reinhardt, „Attention, Consumer: How Outmoded Distribution System Forces You to Pay Too Much for Produce,” PM, April 8, 1943, 14-15. Courtesy Jason E. Hill. © Anna Reinhardt



ill. 103. „Axis Peddles Invasion Talk,” ilustracja Ad Reinhardt, mapa Harold Detje, PM, July 2, 1943, 8. Courtesy Jason E. Hill. © Anna Reinhardt



ill. 104. Harold Detje, „Nazi War Machine Feeds on Wealth of Nine Nations,” PM, August 6, 1940, 5. Courtesy Jason E. Hill



ill. 106. Ad Reinhardt, „Some Vacation,” PM, March 2, 1944, 9. Courtesy Jason E. Hill. © Anna Reinhardt



ill. 107. Ad Reinhardt, bez tytułu, PM, October 26, 1943, 5. Courtesy Jason E. Hill. © Anna Reinhardt



ill. 108. Ad Reinhardt, kolaż, bez tytułu, 1944. Courtesy Ad Reinhardt Foundation. © Anna Reinhardt



ill. 109. Ad Reinhardt, rysunek, bez tytułu, 1944. Courtesy Ad Reinhardt Foundation. © Anna Reinhardt

[PRACA ARTYSTY / ŒUVRE DE L'ARTISTE]

LAURENT MARISSAL

PAINTERMAN TATOO / TATUAŻ PAINTERMANA



→NADA, *no nada, non rien*, revue épisodique, expose les actions non visibles non cachées faites en milieu hostile comme en Arcadie par PAINTERMAN. La version en exil s'expose ici : → NADA[™].



*tu vois que quelque chose est dit
tu ne comprends pas les mots
mais les voir ça suffit*

La décision de privilégier la traduction de mes actions picturales en dessin est né à Montréal en 2011. L'hiver tardait un peu, je parlais seul dans le froid du Mont Royal. La buée de mes paroles peignait l'air de bulles blanches. La BD était la plus juste traduction de cette expérience. Parler dans le froid, c'est déjà peindre... Le Canada devint mon Arcadie picturale, l'hiver y dure longtemps... Le dessin à un avantage sur la photographie : dessiner c'est décider (prononcer son jugement)... photographier c'est phauter (donner l'illusion du vrai). Certain m'opposeront la réification de mes actions sous la forme de dessin offert à toutes les spéculations... La photographie n'en est pas indemne, de toute façon même les paroles échangées se négocient. L'avantage d'un dessin c'est que je n'ai besoin ni de notaire ni de commissaire pour prouver qu'un dessin est un dessin. Il en va autrement des œuvres dites immatérielles, invisuelles, sans objet. Mais que les idéalistes se rassurent, je n'ai pas de château en Espagne. Je veux conserver mes poches légères, la plupart de mes dessins sont détruits ou oublié comme je le ferai d'une liste de course sur le frigo (il existe aussi une manière de mettre en jeu la vente, mais ça c'est une autre histoire).

→NADA, *no nada*, nie, nic, czasopismo epizodyczne, eksponuje działania niewidzialne, nieskrywane, prowadzone zarówno w środowisku wrogim jak i w Arkadii przez Paintermana. Tutaj eksponowana jest wersja na wygnaniu: →NADA™.

→NADAⁱⁿ (16)



[działanie obrazowe: mówienie jest już malowaniem]

Postanowienie, by dać pierwszeństwo przekładaniu moich działań na rysunek, zrodziło się w Montrealu, w 2011 roku. Zima trochę się dłużyła, mówiłem do siebie w zimnie Mont Royal. Para towarzysząca moim słowom malowała powietrze w białe dymki. Komiks był najtrafniejszym sposobem oddania tego doświadczenia. Mówienie na zimnie już jest malowaniem... Kanada stała się moją malarską Arkadią, zima trwa tam długo. Rysunek ma jedną przewagę nad fotografią: rysowanie jest decydowaniem (wyrażaniem swojej opinii). fotografowanie jest „fotowaniem” [phauter] (wywoływaniem iluzji prawdy). Niektórzy będą mi zarzucać, że uprzedmiotawiam swoje działania w postaci rysunku narażonego na wszelkiego rodzaju domysły... Fotografia też jest na to narażona, wszak nawet wymiana słów podlega negocjacji. Zaletą rysunku jest to, że nie potrzebuję ani notariusza, ani komisarza, by udowodnić, że rysunek jest rysunkiem. Inaczej wygląda sprawa z tak zwanymi dziełami niematerialnymi, niewizualnymi, bezprzedmiotowymi. Lecz niech idealści się nie martwią, ja nie mam urojeń. Nie chcę obciążać swoich kieszeni, niszczyć lub zapominać większość swoich rysunków, podobnie jak postępuję z listą zakupów na lodówce (można by też wpłacać w to sprzedaż, ale to już inna historia).

P A I N T E R M A N • C O M I X

Peintre, pour vivre, il était gardien de musée...



Malarz, aby żyć, jest strażnikiem w muzeum Gustave'a Moreau

Quand soudain!



Od tego czasu wykorzystuje czas pracy w celach malarskich, zanurza swoje palce w świeżej farbie muzeum albo przewraca krzesło, ogląda obrazy zamiast ich pilnować...



Depuis, il utilise son temps de travail à des fins picturales, il imprègne ses doigts dans la peinture fraîche du musée, renverse sa chaise, regarde les tableaux au lieu de les surveiller



Wzmacniając swoje działanie działalnością związkową (ulotki, strajki...), której używa jako przyboru malarskiego, wymusza w muzeum remonty na rzecz zwiększenia przestrzeni dla personelu. Uzyskuje również skrócenie czasu pracy. Osiągnąwszy swoje cele, składa wypowiedzenie, opowiada o swoim działaniu w książce: « Pinxit », opowieść o działaniach konspiracyjnych



Par l'action syndicale (tracts, grèves...) qu'il utilise comme outil pictural, il provoque des travaux au musée pour augmenter l'espace de pause du personnel. Il obtient aussi la réduction du temps de travail. Parvenu à ses fins, il démissionne, raconte son action dans un livre : Pinxit, récit des actions clandestines.

Depuis 2000... Prof d'histoire de l'art... Il n'enseigne pas, il peint, sans peinture, à l'insu de ses élèves, de tous.



Od roku 2000... Wykładowca historii sztuki... Nie wyklada, maluje, bez malowania, o czym nie wiedzą jego uczniowie, wszyscy.



Czasami, przechodząc przez Père-Lachaise, aby popaść w zasmucenie, przedstawia na jedną noc stelę Guattariego na inny grób...



Parfois, passant par le père Lachaise pour aller au chagrin, il déplace, pour une nuit, la stèle de Guattari sur une autre tombe..

2021, il publie *Brecht & Brecht*, il a pris les masques de Bertolt & George. *Effet d'Évent*. Il raconte une cédille aux pan-neaux de la ville de *la cédille qui sourit*, Villefranche-sur-mer, qu'il tente de jumeler à Brecht (Be), fait graver la pièce de monnaie *Brecht & Brecht*...



W roku 2021 publikuje Brecht & Brecht, włożył maski Bertolta i George'a Brechtów. Efekt event. Dodaje ogonek do tablicy z nazwą miasta ogonka, który się uśmiecha, Villefranche-sur-Mer, które próbuje połączyć współpracą partnerską z Brechtem w Belgii, zleca wygrawerowanie monety Brecht & Brecht.



W 2024 roku publikuje Portret terrorysty jako miłośnika sztuki, jest to rozmowa o sztuce z banitą, Jeanem-Markiem Rouillanem (byłym członkiem Action Directe).

2024, c'est *portrait d'un terroriste en amateur d'art* qu'il publie, c'est une conversation sur l'art avec un bonni Jean-Marc Rouillan (ex-membre d'action directe).

[à suivre]

2013, invite à parler du travail à l'école d'art de Clermont-Michelin, il dénonce le travail de *Michelin à l'école*, en toute logique, il récolte censure et banissement.



2013, zaproszony do wygłoszenia pogadanki o pracy w szkole artystycznej Clermont-Michelin, krytykuje pracę Michelina w szkole i – co całkiem logiczne – sam zostaje skrytykowany i wyrzucony...



2016, inicjuje działania niestandardowe, sztukę uścisków dłoni. W roku 2011 działa w Muzeum Palestry Paryskiej. W roku 2019 portretuje Kaina, mfc-Michèle Didier publikuje ten poemat/obraz, któremu towarzyszy wersja audio z melorecytacją po arabsku i po hebrajsku.

2016, il initie les actions non alignées, art des poignées de mains. 2017, il agit au musée du Barreau de Paris. 2019, il portraiture Caïn en un poème/peinture double d'une version audio psalmodie en arabe et en hébreu.



Rok 2011, zaproszony do Montrealu, przeprowadza kilka ukradkowych akcji, na Mont Royal zapoczątkowuje serię "na mrozie mówienie jest już malowaniem" oraz organizuje potajemnie zwiedzanie/wystawę w Lhôtel-Montréal...

2011, invité à Montréal, il réalise quelques actions furtives, sur le Mont Royal il initie la série *dans le froid, parler c'est déjà peindre* et organise une visite/expo clandestine de Lhôtel Montréal...



Po powrocie do Paryża, solidaryzując się z miesiącem Klonu, manifestuje samotnie na placu Kanady: komunikuje się z astronautą Chrisem Hadfieldem na orbicie. Zostaje Indianinem między dwoma papieżami: tworzy NADA, pismo niewidzialnych i nieukrywanych działań malarskich zarówno w środowisku wrogim jak i w Arkadii

De retour à Paris, 2012, solidaire du printemps d'érable, il manifeste tout seul place du Canada; communique avec l'astronome Chris Hadfield en orbite; devient amérindien entre deux papes; crée -NADA revue des actions picturales non visibles non cachées en milieu hostile comme en Arcadie

[Ciąg dalszy nastąpi]

W roku 2022 rozpowszechniłem przez pocztę serię działań rozpoczętych w 2009 roku na cmentarzu Père-Lachaise: *przenoszenie steli Félix Guattariego na inne groby*. Rysunek umożliwia komentowanie i uzasadnianie akcji. Swymi brakami rysunek oddaje chwilową nie-pewność, fotografia dopełnia moment. Jest to coś w rodzaju martwej natury. Fotografowanie grobów wydaje mi się zatem rzeczą logiczną. Ukierunkowany w ten sposób, mogłem sobie pozwolić na łączenie z rysunkiem fotografii, cytatu...

En 2022, je postais une série d'actions commencé en 2009 au cimetière du père Lachaise : *déplacer la stèle de Félix Guattari sur d'autres tombes*. Le dessin permet de commenter et de motiver l'action. Par ses manques, le dessin préserve l'incertitude du moment, la photographie achève l'instant. C'est une sorte de peinture morte. Photographier des tombes, me paraît logique. Ainsi orienté, je pouvais me permettre d'associer au dessin une photographie, une citation...



PIERRE BOURDIEU
1930 - 2002

MARIE-CLAIRE BOURDIEU
née BRIZARD
1936 - 2014

FÉLIX GUATTARI

6685



FÉLIX GUATTARI

9 1982



„- O Boże, jesteś ty! — Jesteś i nie mścisz się! — Czy jeszcze ci nie dość zbrodni moskiewskich — albo — alboś sam Moskaj!”
Chopin, dziennik, 8 września 1831 roku, najazd Warszawy przez Rosjan.



FELIX GUATTARI

Marcel PROUST

1871 - 1922



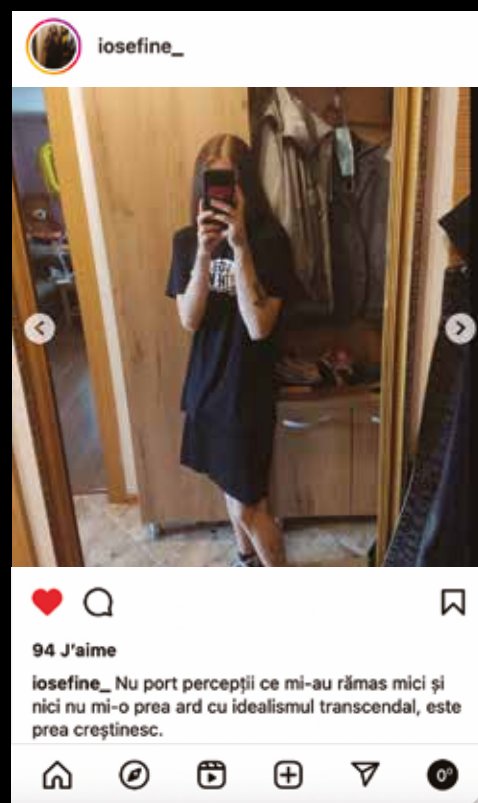
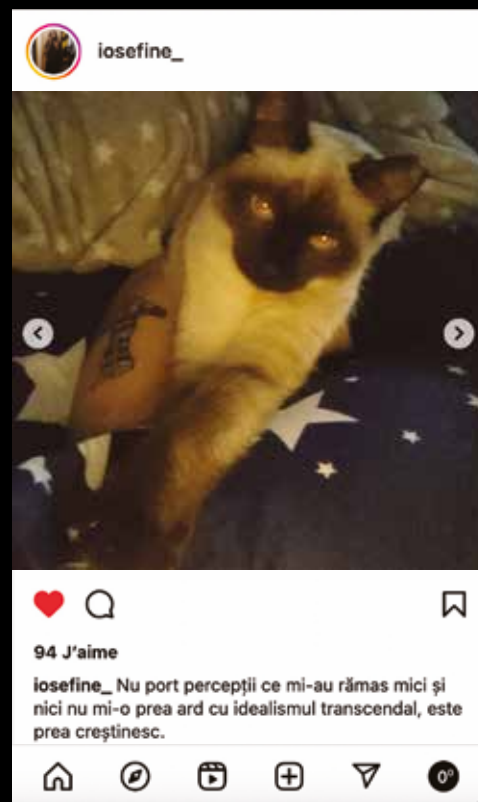
„Proust, który uchodzi przecież za bardzo znaczącego, mawiał, że jego książka jest jak okulary”
Deleuze-Guattari.

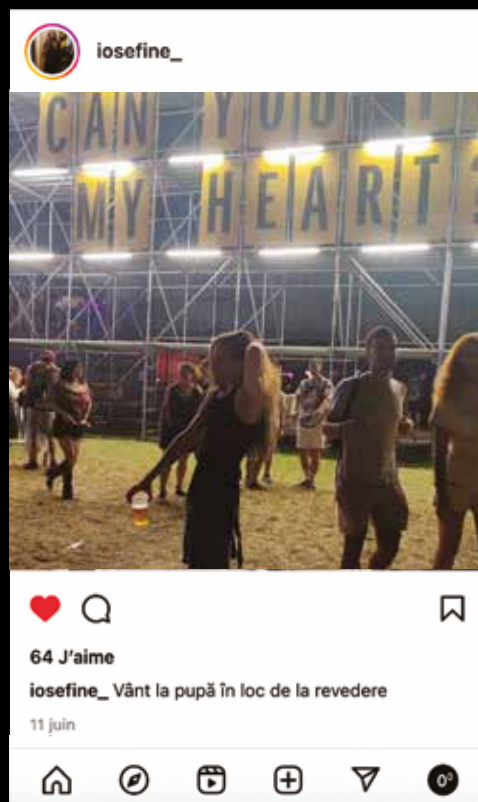
24 listopada 2022 pewien student filozofii z Bukaresztu informuje mnie, że właśnie wytatuował sobie napis Painterman na ręce. Wymieniamy kilka wiadomości. Proszę Iosefa o przesłanie mi niektórych spośród przygód, które każe przeżywać Paintermanowi... Następuje tu dziwne pomieszczenie między wytatuowanym rysunkiem, życiem i fotografią. Niepokojące, ponieważ nie miałem żadnego wpływu na te obrazy... Teoria nie może się oprzeć praktyce...

Le 24 novembre 2022, un étudiant en philosophie de Bucarest m'apprend qu'il vient de se faire tatouer Painterman sur le bras. Nous échangeons quelques messages. Je demande à Iosef de m'envoyer quelques unes des aventures qu'il fait vivre à Painterman... Se mélange là une étrange association entre dessin et photographie. Troublante car je n'ai rien décider de ces dessins... La théorie ne résiste pas à la pratique...









Egotyzm czy narcyzm, dzisiaj, w sposób bardziej epizodyczny, nadal rozsyłam pocztą opowieść o moich działaniach krytycznych. Czasem zaskakuje mnie to, że moje rysunki wykorzystują same obiekty moich karykatur. Ale to są już inne historie*...

* Stworzone w 1959 roku Biennale Paryskie doznało decydującego zwrotu, kiedy artysta Alexandre Gurita przechwycił nazwę „Biennale de Paris”, która trafiła do domeny publicznej. Współdziałając (między innymi) ze Stephenem Wrightem, Jeanem-Lukiem Moineau, Ghislainem Mollet-Vieville'em, przejmując to wydarzenie. Biennale w nowej formule broni tak zwanej sztuki bez dzieł, bez wystaw, bez komisarzy i bez widzów. Wraz z innymi zostaje zaproszony do wspierania tej zasady. Choć uczestniczyłem w tym wydarzeniu, pozostałem mimo wszystko krytyczny. Nazajutrz po opublikowaniu katalogu, który potwierdził moje wątpliwości, wykonałem karykaturę Wrighta i Gurity, której towarzyszył krótki tekst: „Na tym biennale jest wielu artystów i wiele dzieł zasługujących na uwagę. Lecz [...] i tutaj, jak gdzie indziej, znów eksponują się komisarze/dyrektorzy. Stephen Wright stwierdza: «dzieło przesłania działalność artystyczną». Nie! Należałoby napisać: «Dzieło przesłania działalność artystyczną, która przesłania teoretyczną instrumentalność Stephena Wrighta [...]». Dzieła są na ich usługi. Dyrektorzy chcą sztuki bez autora, bez dzieła, bez publiczności. Owszem, ale nie bez ich podpisu. Wszyscy uczestnicy stają się zatem ich ready-made. Jeżeli usunie się dzieło, publiczność, artystę, to pozostaje już tylko policja (teoretyczna)»”.

Egotisme ou narcissisme, aujourd'hui, de manière plus épisodique, je fais la promo de mes publications, je continue à poster le récit de mes actions critiques. J'ai la surprise parfois de voir mes dessins récupérés par les cibles mêmes de mes caricatures. Mais ça ce sont d'autres histoires*...

* Créée en 1959, La Biennale de Paris a pris un tournant décisif lorsque l'artiste Alexandre Gurita a capté le nom de «la Biennale de Paris» tombée dans le domaine public. Associé (entre autre) avec Stephen Wright, Jean-Luc Moineau, Ghislain Mollet Vieville, il reprend l'événement. La Biennale nouvelle formule, défend un art dit *sans œuvres, sans expositions, sans commissaires et sans spectateurs*. Je suis invité avec d'autres à faire vivre ce principe. Bien que participant à l'événement, je n'en restait pas moins critique. Le lendemain du lancement du catalogue qui confirmait mes doutes, je réalisais une caricature de Wright et Gurita accompagné d'un texte court : *Il y a dans cette biennale beaucoup d'artistes et d'œuvres qui méritent notre attention. Mais [...] là comme ailleurs ce sont encore les commissaires/directeurs qui s'exposent. Stephen Wright affirme : «L'oeuvre fait écran à l'activité artistique». Non ! il faudrait écrire : L'oeuvre fait écran à l'activité artistique qui fait écran à l'appareillage théorique de Stephen Wright [...] . Les oeuvres sont à leur service. Les directeurs veulent un art sans auteur, sans oeuvre, sans public. Soit, mais pas sans leur signature. Tous les contributeurs deviennent alors leur ready-made. Si l'on retire l'oeuvre, le public, l'artiste, il ne reste plus que la police (théorique).*



akcja obrazkowa
piorunować to już malować



— sztuka bez autora bez dzieła bez publiczności, ale nie bez MNIE — instytucja to JA



0° painterman.pinxit ...

WINTER · PAGE # 26

WHEN HE SPEAKS HE PAINTS

PAINTERMAN · COINIX



[action picturale : effacer Narcisse c'est déjà peindre]

♡ 💬 🚩

🌍🌍🌍 38 J'aime

painterman.pinxit des actions picturales au bord du lac en l'hiver. #pinxit #painterman #froid #painting #narcisse #miroir #antirepresentation #noimage #antinarcissism #noego #nightpainting #nocturne #souffler

15 février 2021

🏠 📍 📺 + 📌 0°

claudio rutault

WSTĘP / INTRODUCTION

Lefevre Jean Claude był związany z claudio'em rutault bardzo długą przyjaźnią artystyczną, naznaczoną codziennymi rozmowami, realizowanymi razem projektami, wspólną dyscypliną intelektualną wobec uprawiania sztuki. Redakcja *Sztuki i Dokumentacji* poprosiła go o wykonanie dla tej galerii dokumentu-świadectwa, który mógłby rzucić światło na pracę claudio'a rutault.

W roku 1983 zostaje oficjalnie ogłoszone utworzenie LJC Archive, „scentralizowanego miejsca i sposobu zarządzania działalnością rozwijaną przez Lefevre Jeana Claude'a.” Odrzucając wszelkie dzieło w postaci obiektu, artysta stale uczestniczy w „życiu” sztuki; aż do roku 2009 – zapisuje w swoich kolejnych notesach wydarzenia, wystawy, publikacje, spotkania, rozmowy, refleksje, spory, analizy, fakty i gesty, dyskusje, zaproszenia, przesyłki odbierane i wysyłane, telefony, zachwyty i refleksje krytyczne, lektury, odczyty, projekty aktualnie realizowane i przyszłe itd. Na podstawie tego archiwum, uzupełnianego wszelkiego rodzaju zebranymi dokumentami, realizuje swoje dzieła, głównie tekstowe, odpowiadając przede wszystkim na zaproszenia, instytucji artystycznych lub artystów. Nigdy nie komentuje swoich własnych prac ani nie prostuje tego, co inni mogliby na ich temat powiedzieć.

Lefevre Jean Claude fut lié à claudio rutault par une très longue amitié artistique, marquée par des échanges quotidiens, par des projets réalisés ensemble, par une exigence intellectuelle partagée par rapport à la pratique de l'art. La rédaction de *Art et Documentation* lui a demandé de réaliser pour cette galerie un document-témoignage susceptible d'éclairer le travail de claudio rutault.

En 1983 est officialisée la création de LJC Archive, « lieu centralisé et mode de gestion de l'activité développée par Lefevre Jean Claude ». Refusant toute œuvre sous la forme d'objet, l'artiste participe couramment à la « vie » de l'art et – jusqu'à 2009 – enregistre dans ses calepins successifs événements, expositions, publications, rencontres, échanges, réflexions, controverses, analyses, faits et gestes, discussions, invitations, envois reçus et postés, coups de fils, coups de cœur et coups de colère, lectures, conférences, projets en cours et à venir, etc. C'est à partir de ces archives, complétées par toutes sortes de documents collectés, qu'il réalise des œuvres, essentiellement textuelles, en répondant notamment aux invitations des institutions de l'art. Il ne commente jamais son propre travail ni ne corrige ce que d'autres pourraient en dire.

[Leszek Brogowski]

O ARTYŚCIE À PROPOS DE L'ARTISTE

claudio rutault urodził się w 1941 roku w trois-moutiers. mieszkał w vaucresson aż do śmierci 27 maja 2022 w boulogne-billancourt.

na początku lat siedemdziesiątych claudio i jego żona wprowadzają się na rue clavel 11 w paryżu do domu z ogrodem. w roku 1973 claudio maluje ściany w najważniejszych pomieszczeniach. dwa małe płótna zostają pokryte farbą, w kolorach brązowym i szarym, pierwsza definicja-metoda (d/m) zostaje wówczas sformułowana...

płótno jednolite [1973]. płótno naciągnięte na ramę, pomalowane na ten sam kolor co ściana, na której jest powieszona. do wykorzystania są wszystkie dostępne formaty standardowe, które mogą być prostokątne, kwadratowe, okrągłe lub owalne. zawieszenie jest tradycyjne.

claudio rutault napisał 950 definicji/metod zawartych w książce wydanej przez akronimyw roku 2016.

podobnie jak gil joseph wolman [1929-1995] i herman de vries [1931-], rutault pisał swoje teksty małymi literami.

jego malarstwo, najpierw pisane, pozwala „osobie realizującej” wykonywać dzieła, których protokołem zarządza artysta.

claudio rutault est né en 1941 aux trois-moutiers. a vécu à vaucresson jusqu'à son décès le 27 Mai 2022 à boulogne-billancourt.

au début des années 70, claudio et sa femme aménagent 11 rue clavel à paris dans une maison avec jardin. en 1973 claudio repeint les pièces principales. deux petites toiles sont recouvertes de peinture, couleurs brun et gris. la première définition-méthode (d/m) est alors rédigée...

toile à l'unité [1973]. une toile tendue sur châssis peinte de la même couleur que le mur sur lequel elle est accrochée. sont utilisables tous les formats standard disponibles, qu'ils soient rectangulaires, carrés, ronds ou ovales. l'accrochage est traditionnel.

au total, claudio rutault a écrit 950 définitions/méthodes enregistrées dans un ouvrage édité par le mamco en 2016.

tout comme ceux de gil joseph wolman [1929-1995] et herman de vries [1931 -], ses textes sont rédigés en bas de casse.

sa peinture, d'abord écrite, permet à des « preneurs en charge » de mettre en place des œuvres dont le protocole est réglé par l'artiste.

LEFEVRE JEAN CLAUDE: DOKUMENTY NA TEMAT claude'a rutault

Akronimy w tekście Lefevre Jean Claude'a, w kolejności pojawiania się (opr. Leszek Brogowski)

mamco – Musée d'art moderne et contemporaine de Genève; Muzeum Sztuki Nowoczesnej i Współczesnej w Genewie
collection b. / kolekcja b. – wystawa i publikacja (mały katalog, zszyte kartki z zachowanymi listami różnych artystów, nazywana też „zwiedzanie kolekcji LJC, 1982”)

cnac de nice / CNAC w Nicei – Centre national d'art contemporain Villa Arson (Państwowe Centrum Sztuki Współczesnej Villa Arson)
séquence amz – sekwencja amz – oznacza trzy części dzieła składającego się ze stu surowych płócien, kalek, które grają na odległości między stertą (czyste płótna), odpowiedzialnością kolekcjonera oraz kalkami kreślarskimi w formacie wywiedzionym z odległości między miejscem przechowywania i miejscem eksponowania (katalog)

mnam – Musée national d'art moderne à Paris; Państwowe Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Paryżu mieszczące się w Centre Georges Pompidou
mamvp – Musée d'art moderne de la ville de Paris; Muzeum Sztuki Nowoczesnej Miasta Paryża

jcaj – Jean-Charles Agboton-Jumeau

ljcje – Lefevre Jean Claude, journée d'étude (seminarium)

amd – Anne Mœglin-Delcroix

iufm – Institut universitaire de formation des maîtres; Uniwersytecki Instytut Kształcenia Nauczycieli

macba – Musée d'art moderne de Barcelone; Muzeum sztuki Nowoczesnej w Barcelonie

tgvt – train à grande vitesse; pociąg ekspresowy

cdla – Centre des livres d'artistes; Centrum Książek Artystów, Saint-Yrieix-la-Perche

ccc – centre de création contemporaine; Centrum Twórczości Współczesnej, Tours

cneai – Centre national de l'estampe et de l'art imprimé; Państwowe Centrum Grafiki i Sztuki Drukowanej, przemianowane dzisiaj na cneai = centre d'art composé, navigué, engagé, abrité, imaginé; Centrum Sztuki Mieszanej, Nawigowanej, Zaangażowanej, Przechowywanej, Wyobrażonej.

■ piątek 5 marca 1982 roku clauda rutault potwierdza mi, że nie miał nowych telefonów na temat wystawy kolekcji b. mówi mi o projekcie dla neuchâtel i galerii media: książka składająca się z czterdziestu siedmiu kartek odtwarzających czterdzieści siedem kolorów użytych od roku 1973 w jego pracach d/m. wydanie rękodzielnicze, kartki malowane ręcznie, w dwudziestu pięciu egzemplarzach. dominique pasqualini i peter nadin odpowiedzieli na mój kwestionariusz. estetyzowana odpowiedź pasqualiniego i karta wizytowa nadina ■ piątek 9 kwietnia 1982 roku, zadzwoniłem do alfreda pacquementa w związku z moim projektem dotyczącym świetlnej taśmy informacyjnej... niewielka nadzieja, że uda się go zrealizować. godzi się jednak przekazać sprawę dominique'owi bozo. alfred pacquement definiuje ten projekt jako: zupełnie-niepodobny-do-rzeczy-które-można-oglądać-w-beaubourgu... najważniejsza przeszkoda byłaby natury administracyjnej. powiedzmy, że jedyna dobra rzecz to to, że z moją pracą zapozna się jeden z kustoszów centrum ■ w czwartek 9 marca 1986 roku, według clauda'a rutault, zgadzającego się z christianem bessonem, cnac w nicei ułatwi uruchomienie naszego projektu wpisanego do programu przyszłego sezonu 1986/1987. jeden z nas, wybrany drogą losowania, odbędzie podróż do nicei, aby obejrzeć udostępnione miejsca. christian besson zajmie się wykonaniem katalogu, gdy tylko villa arson i jej nowa dyrekcja ustali jego styl graficzny. ■ poniedziałek 5 grudnia 1988 roku, godzina 9, telefon clauda'a rutault na temat projektu wystawy w departamencie lot, zainicjowanego przez kolekcjonerów tournereau & bosserra, oraz możliwość wystawy grupowej w brugii, w miejscu zwanym lege ruimte [pusta przestrzeń] ■ piątek 10 lutego 1989 roku, dzwonię do clauda'a rutault do domu. przypominam mu, że zaproszenie na wystawę na rue clavel 11 jest nazwane zaproszeniem do pracowni. prawda sztuki opiera się na przestrzeganiu prostych reguł, niestosowanie ich sprawia, że rzeczy się komplikują, a sztuka staje się po części nieczytelna; sztuka opiera się często na przybliżeniach, a nawet na fałszerstwach, do których uczenie zachęca... *news letter* institute of art and urban ressources inc. [ps1] w związku z wystawą [andré cadere: 1970–1978] zapowiadaną na połowę października. Organizatorzy planują niestety retrospektywę w kształcie tradycyjnym... tyle lepszych rzeczy można zrobić z pracą cadere'a. w tej samej pocztce chris dercon prosi swoich korespondentów o pomoc w obecnym zlokalizowaniu niektórych prac. szybka wymiana uprzejmości z ange leccia, przed numerem 6 na rue de braque, aktualnym adresem galerii charles'a cartwrighta, potem, koło 18-tej, oglądam wystawę clauda'a rutault [séquence amz] w art & cie. interesująca geostrategia, zwłaszcza ze względu na umiejętność działania długofalowego. długo rozmawiałem z michelem tournereau o możliwej wystawie ljc na quai de bourbon 13, dostałem wzruszający list od pewnej przyjaciółki clauda'a, którą spotkałem na wystawie „clauda rutault, wyimki”, musée sainte-croix w Poitiers; styl i erudycja, forma epistolarna rzadkie w naszych czasach. ■ środa 19 kwietnia 1989 roku, opera komiczna, sala imienia favarta. samy frey w [pamiętam] pereca. zaskoczony, słysząc sekwencję dotyczącą wystawy monochromów yves'a kleina u colette allendy,

na rue de l'assomption, w paryżu... danielle mówi mało, oszczędza się prawie; wydaje się szukać czegoś schowanego w niej i co ją gniecie. czuję się bezradny, za słaby, wobec jej walki. rano próbuję skontaktować się z claudé'em rutault, ale nie odbiera telefonu ■ piątek 21 kwietnia 1989 roku, słyszę bruno duvala i jego obawę, udawaną lub nie, raymonda hainsa, a jednocześnie wynoszenie naszego plakacisty do rangi mistrza... wolę moje rozmowy z claudé'em rutault: poczucie uczenia się i bycia rozumianym ■ środa 6 maja 1992 roku, mimo wielu zabiegów mój plecak pozostaje nie do znalezienia; muszę pogodzić się z oczywistym zgubieniem notesu z adresami, dyktafonu i zawartości tekturowych teczek. odtworzyć notes z adresami i przebiec w odwrotnym kierunku lata istnienia... ■ dostałem rano pocztówkę od claudé'a rutault na rodzinnej wycieczce koło ronchamp. pilno mu wrócić do stołu do pracy. odzyskać martwy czas, czas refleksji. cierpię właśnie na brak tego czasu, tego czasu bez liczenia: czasu pustego, bezbrzeżnego, bez konfliktu domowego... to dotyczy nas wszystkich: godzić na ile to możliwe obowiązki rodzinne i pracę osobistą ■ czwartek 14 maja 1992 roku, korzystając ze spotkania w księgarni galerie lambert, nadłożyłem drogi przez rue des archives, żeby zrobić polaroidem zdjęcie baneru reklamowego zaproponowanego przez claudé'a rutault jérôme'owi sansowi. baner zawieszony na występie okna, na drugim piętrze kamienicy, w której mieści się galeria. jeszcze tego dnia posyłam polaroid claudé'owi ■ czwartek 28 maja 1992, święto wniebowstąpienia. odbyłem spacer po nabrzeżach w nadziei wyszperania czegoś ciekawego u bukinistów... spacer skrócony z powodu gwałtownej burzy ■ w księgarni beaubourgu przeczytałem w czasopiśmie, którego tytuł zapomniałem zapisać, artykuł o stefanie prinie, wystawie w rotterdamie. trzeba w tych pracach poszperać, zdaje mi się. istnieją jakieś pomosty między twórczością tego artysty i dziełami claudé'a rutault ■ sobota 30 maja 1992 roku, wczoraj jadłem obiad u claudé'a w vaucresson. mieliśmy się spotkać i odwiedzić parę miejsc wystaw... bardzo dawno tutaj nie byłem. japońska biblioteka, niedawno kupiona, mieści rzadkie książki i katalogi, książki claudé'a też są ustawione w tym meblu. funkcjonuje trochę jak sekretny ogród artysty. W porównaniu z nim moja biblioteka jest żałosna, mogłaby co najwyżej służyć jako dopełnienie rozrastających się bibliotek claudé'a rutault, daniela daliganda, ernesta t. czy françois guinocheta... rutault daje mi w prezencie nowo wydany katalog, książkę dużego formatu, oprawioną w szary karton, zapowiadaną jako pierwszy tom [cień saatchi...] serii kasy depozytowo-konsygnacyjnej. książka piękna, lecz reprodukcje średnie. klisze są jednak sygnowane przez fotografa andré morina. teksty są wielkoduszne dla dzieł, niekiedy wręcz traktują je z namaszczeniem, jeśli pominię zabawny i trafny wstęp claudé'a. zrobiłem, bez jego wiedzy, dwa zdjęcia, jedno biurka w stanie z 29 maja 1992 roku, a drugie płaskiej makiety muru zrealizowanej w dijon dla konsorcjum. gdybym był bardziej odważny, powinienem był zaproponować claudé'owi zrobienie jego portretu... artysta, ubrany w zbyt szeroki sweter odsłaniający szyję, przypomina ada reinhardta; wspomnienie cz.-b. zdjęcia zrobionego

w jego pracowni w nowym jorku ■ wtorek 2 czerwca 1992 roku, galeria duval-dunner zapowiada swoje definitywne zamknięcie ■ znaki zachęty, mam nadzieję: w słowniku pod redakcją durozoi, claudé'owi rutault poświęcono długie hasło doradcy do spraw sztuk plastycznych, region nord pas-de-calais, z reprodukcją pracy według van meggerena; w książce raymonde moulin, wydanej przez flammariona, przedrukowany jest tekst claudé'a napisany do katalogu [histoire muzeów], wydawnictwo miasta paryża, tekst, który poprzedza strony poświęcone claudé'owi w katalogu kasy depozytowo-konsygnacyjnej, tom 1... ■ czwartek 4 czerwca 1992 roku, poranna rozmowa z claudé'em w chwili, gdy zamierzałem udać się do zarządcy kamienicy. zdążył mi tylko powiedzieć, że galeria arnaud lefebvre przewiduje na 15 września wystawę na temat [mail show]. według claudé'a jestem na liście przewidywanych uczestników. czekać jednak na list zapraszający. według mojego rozmówcy, też zaproszonego, byłaby nas piętnastka zaproszonych artystów, w tym tacy nie do pominięcia, jak on kawara, lawrence weiner, raymond hains... ale również lucas l'hermitte i daniel buren. z drugiej strony claudé uczestniczy w wystawie francuskich artystów w münster [obraz otwarty]; stwierdzam gorzko, że zawsze zaprasza się tych samych artystów... ■ piątek 5 czerwca 1992 roku, znajduję wieczorem w poczcie list arnaud lefebvre'a i jego projekt wystawy na początek jesieni. wszystko musi być na sprzedaż... lista zawiera czternastu zaproszonych artystów: olivier mosset, raymond hains, steven parrino, claudé rutault, lefebvre jean claudé, jean-pierre bertrand, hans schnarnagl, daniel buren, on kawara, huang yong ping, lucas l'hermitte, erwin wurm, carl andre i marcel duchamp. tytuł wystawy [mêle chaud] czyli [kolekcja kieszonkowa]. całość tekstu, z wyjątkiem linijki z nagłówkiem i podpisu galerzysty, w nawiasie... zeszyt [pro19858792] nareszcie gotowy. mogę rozpowszechniać klaser już od tego weekendu. adresuję pierwszy klaser do michela durand-desserta. zadziwiająco czytelna klisza w galleries magazine ilustrująca artykuł jana hoeta: scena miejska ukazująca claudé'a rutault lekko z tyłu w grupie składającej się z czołowych uczestników naszych awangardowych wystaw, tutaj [pokój gościnny]. mogę uchwycić, co myśli claudé akurat w tej chwili, w której robione jest zdjęcie: jego postawa, jego ubiór, jego krępa sylwetka... scena odznacza się surowym realizmem informującym lepiej niż długi tekst w podpisie o napiętych stosunkach między artystami z tego samego kręgu... dokument fotograficzny jako oskarżenie ■ niedziela 28 czerwca 1992, wczoraj, około godziny 15, opuściłem dom na rue de la poste 7, aby udać się bezpośrednio do galerii roger pailhas. odkryłem na etażerze, blisko lady recepcyjnej, dziwnie usytuowanej w głębi galerii, złożoną podwójną kartkę z tytułem zapożyczonym z terminologii drukarskiej [omnibus], rozdawaną bezpłatnie [dlaczego...] i zawierającą interesujący tekst denizota na temat trzech wystaw zrealizowanych ostatnio przez claudé'a rutault. wziąłem też prospekt [spis rzeczy nr 6]; staranny układ strony [l'jc notations 2009] czasopismo opracowane i wydawane przez pierre'a leguillona ■ wtorek 7 lipca 1992 roku, ponowne zwiedzanie wystawy, tym razem z claudé'em, do

którego zadzwoniłem wcześniej rano, informując go, że jakieś dzieło cadere'a zostało zestawione z jedną z jego definicji/metod, kolekcja muzeum... odmowa mego przyjaciela obejrzenia części poświęconej opatce. z claudem wystawy zwiedza się na ogół z prędkością czołówki filmu wyświetlanego w telewizji, tak było ze zwiedzaniem przestrzeni zarezerwowanej dla oświetleń michela verjux, instalacji, która może działać tylko w pełnym... świetle dziennym. w piwnicy, przed dziełem d/m nr 4, zakup z 1983 roku przez mnam, claud domaga się obecności kogoś z dyrekcji muzeum, nie można się dodzwonić do suzanne pagé, na tym poziomie telefon nie jest zainstalowany. robię zdjęcie clauda skadrowane między dwiema częściami spornego dzieła... razem badamy pracę. w momencie zakupu była ona pokazywana w dwóch częściach zawieszonych pionowo. tutaj w dwóch częściach zawieszonych poziomo. boki widoczne z powodu odwrócenia nie są pomalowane na kolor ściany. artyście pozostaje przypomnieć w liście treść definicji, która nie dopuszcza tak niedbałego traktowania dzieła, gdyż grozi to tym, że takie przybliżenie stanie się regułą... rozstajemy się, ja prostym przyjacielskim pozdrowieniem, a claud słowami „do zobaczenia wkrótce w brukseli...” na obiad jemy sałatkę, znakomitą. ciekawa rozmowa wokół duchampa i jego definicji readymade oraz o malewiczu na temat czarnego kwadratu na białym tle. dość wyrafinowana refleksja clauda na temat losu dzieł stojących na ziemi... bryła vs rzeźba... rozstajemy się przed muzeum, claud mówi, że zostawił wiadomość na sekretarce automatycznej jérôme'a sansa, aby ten mógł mnie zaprosić do swego projektu dla toronto. wycofanie się tanii mouraud i ernesta t. daje bowiem komisarzowi możliwość zmodyfikowania listy... ■ anegdotka na koniec tego notesu: w mamvp zapłaciliśmy za wstęp, aby zobaczyć to, co faktycznie do nas należy... ■ rano telefon od clauda. nic nowego w sprawie możliwego zaproszenia przez jérôme'a sansa... muszę się zadowolić udziałem w wystawie na rue mazarine; mój przyjaciel wydaje się bardziej obciążony projektami: brownstone, wystawa indywidualna w galerii lefebvre, która będzie zaraz po wydarzeniu zbiorowym na początek sezonu. Liczy, podobnie jak ja, że będzie mógł wykorzystać możliwości, jakie stwarza witryna galerii... ■ sobota 21 listopada 1992 roku, pomagam sobie planem leconte'a, żeby zlokalizować klinikę, w której syn clauda rutault odbywa rekonwalescencję po operacji... znajduję achille'a zagipsowanego aż po tors, z nogami zablokowanymi prymitywnym aparatem rozsuwającym; widoczna jego wściekłość, że jest cały obolały... na wykazie obecności, w recepcji, achille został odziany w imię antoine. odwiedziny janninka z synem. baudouin w świetnej formie, udawanej lub nie... próbuje nakarmić achille'a... ma mi za złe, że nie jestem zdolny do takiej decyzji, równie wspaniałomyślniej co spontanicznej. na stoliku nocnym claud położył stos teczek – projektów wystaw – które otworzy, gdy będzie sam na sam z synem ■ galeria lefebvre, na rue mazarine, wystawa clauda rutault... arnaud przedstawia mi jeana-michela foraya. wspominamy wystawę michaela ashera w centre pompidou, wystawę, której foray był komisarzem po odejściu jeana-huberta martina.

potwierdza mi napotkane trudności artystyczne i techniczne, po części spowodowane radykalizmem kalifornijskiego artysty... na dowód jego nieprzejednania dobór szkła użytego do umocowania artykułów wziętych z książek psychoanalitycznych: specjalnego szkła stosowanego w medycynie, kosztownego tworzywa z brzegiem bezbarwnym, przeźroczystym, zastępującym kolor zielony uzyskiwany przez gładką krawędź zwykłego szkła ■ zwięzła dyskusja o eksponowanej twórczości, potem dygresja na temat książki yvonne rainer, pracy dedykowanej przez artystkę i położonej [wystawionej] na stole galerzysty... taniec i choreografia i kino... arnaud zaskoczony niewielką liczbą zwiedzających jak na wystawę claudé'a rutault, mimo dużej aktualności instytucjonalnej. nie mam odpowiedzi, chyba że chodzi o eksperymentalny charakter pracy artysty. 18.45, wtargnięcie krytyka jeana-charles'a agboton-jumeau – pismo forum – obdarowanego portfolio wydanym przez galerię po wystawie mêle-chaud ■ claudé gintz też wpada na rue mazarine, przedstawia krytyka i dziennikarza arnaudowi ■ wtorek 1 grudnia 1992 roku, zrobić kopię tekstu christophe'a marchanda-kissa, zamieszczonego w piśmie beaux-arts z tego miesiąca, recenzującego w tonie bardziej pamfletowym niż krytycznym wystawę [resistance] w watari museum. à propos rutault utrzymuje, że jego praca [...] zmusza kupujących do uchwycenia złożonego sensu jego dzieł ■ poniedziałek 14 grudnia 1992 roku, spędziłem dzień wczorajszy na tradycyjnych popisach szkoły tańca. właśnie ten dzień wybrali daniel bosser i claudé rutault, żeby odwiedzić mnie w domu. michel tournereau ma się tak dobrze, jak to tylko możliwe, daniel głęboko wzruszony okazaną mu serdecznością ■ claudé zastanawia się w odniesieniu do artysty lawrence'a weinera: czy to rzeźbiarz, czy muzyk... jakby po to, by uwypuklić naiwną kulturę ludzi kultury... ■ wtorek 22 grudnia 1992 roku, zrobiłem pierwszych osiem odbitek mojego tekstu z rue mazarine. ■ liczę już około dziesięciu przesylek, w tym arnie greenberg w montrealu; jean-paul guy; claudé rutault; bertrand fleury; jean-christophe royoux i éric decelle... kartka z życzeniami dołączona ■ środa 23 grudnia 1992 roku, rano w pracowni claudé'a. pokazuje mi makietę zbudowaną na potrzebę wystawy w luvrze na wiosnę. wspomina o poussinie i jego metodzie pracy ■ claudé rutault dostał właśnie pracownię w la celle-saint-cloud. ten sam adres, to samo piętro, które od dawna zajmuje jego przyjaciel françois ristori ■ sobota 9 stycznia 1993 roku, poważne wahanie, czy kontynuować w tym notesie [#10]. notatki ogólne i pliki przesylek: inwestycje bez zwrotu... artysta niezdolny do wymiany. być może nadal zapisywać moje rozmowy z claudé'em rutault, tylko on mi pozostaje, by spełniać moje oczekiwania estetyczne ■ czwartek 14 stycznia 1993 roku, claudé czyta ponownie heideggera... nawet jeśli, aby go zrozumieć, trzeba go koniecznie czytać powoli [dixit] ■ poniedziałek 25 stycznia 1993 roku, wczoraj gościliśmy na obiedzie denise aubertin. wydała mi się zatroskana i zmęczona... brak uznania być może. tak jak obiecała, dała mi katalog z mouans-sartoux, w którym jest tekst bernarda aubertina i reprodukcja pracy claudé'a rutault ■ sobota 20 lutego 1993 roku, muzeum picassa nareszcie otwarte. wielu turystów, stąd trzeba się trochę

pogimnastykować, jeśli chce się coś zobaczyć... zauważyłem tabliczkę nieobecnego obrazu. zamierzam wysłać pocztówkę z rzeczonym obrazem claudé'owi rutault. ale być może oszukiwałem... nie jestem pewny, czy poprawnie rozpoznałem dzieło... chodzi jednak o dzieło z tej samej serii, również czarno-białe ■ nadałem trzy ostatnie przesyłki [ljbcar1993] przeznaczone dla claudé'a rutault, jeana-marca ponsot i jeana-louisa maubant ■ dyskutowałem z claudé'em rutault o tej propozycji, jaką mi złożono, a mianowicie: wystawiać jako artysta zaproszony, oddziałując na grupę dzieł, których układ teoretycznie nie wynika z mojego wyboru; zająć księgarnię na rue mazarine, ale również dysponować jej mieszkaniem na piętrze, dokładnie nad księgarnią, tam, gdzie rutault zrealizował swoją wystawę w 1991 roku [płótna i papiery na niemalowanych ścianach, d/m 145, podpisy, 1985]. wystawę wciąż istniejącą, którą mogę oczywiście zdjąć ze ścian, jeżeli życzę sobie wykorzystać tę środkową przestrzeń, wejście do mieszkania, lecz jak to zrobić nie niszcząc, nie zaprzeczając i funkcji mieszkania, i funkcji galerii/witryny... nawet jeśli w tym przypadku jest orzecznictwo dotyczące poprzedniego występu claudé'a rutault. może po prostu otworzyć przestrzeń i pokazać raz jeszcze dzieło rutault... lub też wykorzystać jeden z papierów jako nośnik/ekran do projekcji przeźroczy... jaki temat... ■ środa 5 maja 1993 roku, dostałem w jednej poczcie widokówkę od jeana-paula guya: widok guggenheim museum, opatrzony pieczęcią [n3] wraz z zapisanymi odręcznie, na części przeznaczonej na korespondencję, inicjałami [n. y.], po których jest rzymska liczba iii + kartkę od claudé'a rutault: fotografię baterii pokazywanej w watari museum w tokio, w ramach wystawy zainicjowanej przez jeana-huberta martina, pod bardzo politycznym tytułem [opory]; bateria ustawiona pod ścianą, bliska szuflki do odśnieżania marcela duchampa, jest zatytułowana, w formule, która nie jest bynajmniej przypadkowa, [ready to be made 1992]; edycja w ośmiu egzemplarzach. tą kartką claudé rutault potwierdza odbiór mojej przesyłki z aten... ■ czwartek 2 września 1993 roku. aby zaznaczyć swoją determinację, nasz księgarz mówi o kalendarzu i czasie trwania prezentacji; przyjmijmy datę grudzień 1993 jako ostateczny termin, przed którym musimy się pojawić. jedynym ograniczeniem jest całkiem zrozumiałe życzenie naszego gospodarza, by nie usuwać pracy claudé'a rutault; dzieła znajdującego się, od roku 1991, w rotundzie i wejściu do mieszkania; papiery, płótna i podpisy odgrywają, wraz z czasem, rolę życiowej ramy... ■ wtorek 18 grudnia 2001 roku, odnotować u [wolmana], podobnie jak u [claudé'a rutault] i [hermana de vriesa] teksty złożone wyłącznie czcionkami z dołu kaszty ■ piątek 14 lutego 2003 roku, przynoszę do domu od françoise billarant notatniki zamienne/uogólnione. myślę początkowo avenue de messine i rue de messine... zwiedzanie z przewodnikiem kolekcji, komentarze na tematy aktualne: françoise o wiele bardziej niż ja zaznajomiona z projektami negocjowanymi w muzeach, centrach sztuki i innych galeriach... żyć ze/dla sztuki na codzień ■ z rue de messine dochodzę pieszo na rue de penthièvre i do księgarni bookstorming. moim celem jest ponowne obejrzenie wystawy książek, katalogów i czystych

płócien w osłonach, prezentacja zdecydowanie ulepszona, nie wiem, czy to wynika z moich uwag, czy jest po prostu decyzją handlową: więcej stołów przeznaczonych dla książek sprzedawanych przez księgarnię, młoda asystentka, zapewne studentka, nie wydaje mi się przygotowana do odpowiedzi na moje pytania dotyczące eksponowania książek rutault ■ poniedziałek 17 marca 2003 roku, wciąż do dokończenia nasz program dotyczący recepcji mieszanin rutault. według daniela bossiera, françoise i jean-philippe billarant są w sankt petersburgu 1 czerwca. wziąć kalendarz i w miarę możliwości zadowolić wszystkich przyjaciół. daniel chce przesunąć wydarzenie w hołdzie claudé'owi na 6 września. uważam, że tego projektu nie należy odsuwać w nieskończoność, bo może upaść ■ piątek 28 marca 2003 roku, claudé wraca do comiesięcznego rytmu wystawy lub wydarzenia, podczas gdy ja żałośnie nie mogę się wygrzebać, nawet jeśli wydaje mi się teraz, że wracam na powierzchnię ■ sobota 8 lipca 2006 roku, zapomniałem o wernisażu wystawy pariente w muzeum bourdelle'a... oczywistość: po wieczorze spędzonym u claudé'a i annie zmuszony jestem uznać swoją głęboką ignorancję w dziedzinie muzyki rockowej lat siedemdziesiątych; nic o ericu claptonie, brianie eno czy lou reedzie: ignorancja tym dotkliwsza, że nie jestem zdolny do włączania się w sfanatyzowany tłum, tak bardzo boję się zabawowych ekscesów... claudé ofiarowuje mi list do nikogo rogera laporte'a, wydawnictwo lignes. ładny jednoczący wstęp philippe'a lacoue-labarthe'a. język laporte'a wciąż przejmujący w lekturze, tak bardzo jego styl nieustannie się pruje, by się odtwarzać w formie bliskiej, przepracowanej, odmiennej: nieustająca wojna, którą toczy maszyna do życia ■ środa 9 sierpnia 2006 roku, spędziłem część dnia na robieniu zdjęć dla claudé'a. zdjęć listów i katalogu wystawy zrealizowanej w naszym mieszkaniu w rungis [collection b... 1982], tej wystawy oznaczającej początek naszej trwałej przyjaźni ■ wtorek 10 października 2006 roku, claudé jeszcze raz obdarował mnie wysłaniem zaproszenia na wystawę zbiorową ze skreślonymi nazwiskami, listą, która stała się trudna do odszyfrowania. zauważam pewną staranność w tym geście... ■ wtorek 7 listopada 2006 roku, w paryżu lekkie poruszenie. chodzi o wtręt semantyczny w programie ułożonym przez pierre'a leguillona; sformułowanie [wystąpienia przyjaciół] wyraża jednak pewną prawdę, która mi się nawet podoba. nie ma w tym hipokryzji. marie-hélène breuil bardzo zmartwiona. słowna agresywność niektórych mnie nie zaskakuje, te same wewnętrzne walki przeżyłem z [mieszaninami rutault]. jcaj docenia ten ruch z iście filozoficznym dystansem. wprawdzie ten dzień ljcje wpisuje się dokładnie w pole uniwersyteckie, ale ono nie może zatrzymać działania nieustannie rozlewającego się; praca sztuki przy pracy nie jest figurą stylistyczną... ■ niedziela 12 listopada 2006 roku, claudé i annie w domu na degustacji muli po marynarsku upichconych przez danielle. claudé mało rozmowny. ciężki okres. troski artystyczne, ale nie tylko... podarował mi fascykuł, który właśnie wydał mac/val, zawierający angielskie tłumaczenie d/m wybranych na wystawę. temat: ekonomia w sztuce. książka kończy się tekstem zabarwionym pewnym liryzmem, niepotrzebnym do zrozumienia

pracy, nawet jeśli rozpoznaję w tej prozie pokusę pisania, która czyha nieustannie na mego przyjaciela. z tym katalogiem zostawia mi broszurę tanguy wielu: tekst będący pastiszem d/m. nieciekawym, poza tym, że to dodatkowa linijka w życiorysach artysty i pisarza ■ sobota 2 grudnia 2006 roku, a.md myśli już o przepracowaniu swojej estetyki książki artysty, jeśli ta ma być przełożona na angielski; doda nazwiska i prace ruppertsberga, rutault... ■ czwartek 7 grudnia 2006 roku, wczoraj widziałem się z claudem w mac/val. spotkanie umówione na dwunastą, kiedy otwierają muzeum. miejsce nadal tak samo głośne, agresywne wręcz. zapłaciłem cztery euro za wstęp. nie ma darmowego wstępu dla posiadaczy karty ministerstwa kultury... widziałem wystawy w programie: zagadnienie ekonomii w sztuce. temat nadzwyczaj mglisty. sześciu artystów w tej pierwszej odsłonie, w tym claud z wzorową prezentacją kolekcji billarant/rutault. wiele rzeczy już oglądanych + nowsze prace kupione w brukseli u guy ledune'a, zwłaszcza zwoje papierów. zrobiłem około dziesięciu zdjęć, które pokazałem claudowi po obiedzie... przez niego postawionym, pod pretekstem, że przyzwolicie mu zapłacili za poranny występ przed studentami iufm... ■ czwartek 8 lutego 2007 roku, wybrać się do brestu na wernisaż wystawy clauda w muzeum sztuk pięknych. blandine chavanne będzie tam obecna i być może znajdziemy czas i sposobność, żeby porozmawiać o jakiejś wystawie w salle blanche... ■ wtorek 6 marca 2007 roku, niedziela u annie i clauda w vaucluse. kartkuję katalog bernarda buffeta: piękne formaty z lat sześćdziesiątych; kiedy nastąpi rzeczywiste, retrospektywne docenienie prac tego artysty... wbrew zwyczajowi claud nic nie ujawnia na temat zawartości swojej wystawy w muzeum w breście. efekt zaskoczenia zapewne wykalkulowany, nieodzowny. katalog robiony przez kopylova, co grozi jakąś na wskroś klasyczną koncepcją... równoczesne przybycie clauda rutault i ljc, każdego swoim chodnikiem. seminarium anne moeglin-delcroix, warsztat prowadzony przez marie-hélène breuil, poświęcony twórczości rutault. nieśmiało zabieranie głosu przez studentów filozofii, ci ostatni bardzo rzadko poruszają materialne uwarunkowania sztuki, funkcjonowanie dzieła, decyzje związane z czasem pracy itd. następne seminarium poświęcone claudowi rutault. to samo miejsce, te same prowadzące. proponuję, że wystąpię z moją kolekcją skorygowanych zaproszeń na wystawy, które claud przysyła mi regularnie od dwudziestu lat. trzeba tylko znaleźć sposób prezentacji właściwy dla tego typu dokumentów... ■ sobota 31 marca 2007 roku, muzeum w breście. wystawa miejska: twórczość rutault + film dauida kidmana na podeście między pierwszym a drugim piętrzem ■ niedziela 1 kwietnia 2007 roku, nadal brest. przeczytałem w całości lub prawie podpisany przez clauda leksykon w katalogu wystawy. czytam z zaskoczeniem jego ocenę moich prac na temat archiwum. zgadzam się z jego konkluzją. przepisać tę notkę i pomyśleć o możliwym rozpowszechnieniu. ■ dostałem zaproszenie z musée d'orsay, wystawa chamberlaina i rutault, lepiej rozumiem niedawną wizytę clauda na wystawie chamberlaina, na rue debelleyme; wzbraniał się powiedzieć mi o tej wystawie z podwójnym kluczem... ■ poniedziałek 4

czerwca 2007 roku, weekend kulturalny. sobota, na rue louise weiss, na ostatnim wernisażu sezonu. raczej lepszym niż zazwyczaj. w ciągu galerii-witryn, umieszczonych pod gmachem ministerstwa finansów, atrakcyjne filmy wideo i fotografie oraz staranne obrazy sarah morris: przyciąganie kolorem... oraz słowem. u fabienne leclercq, wieczór poezji współczesnej. odnajduję tam joëla hubaut, który przyszedł posłuchać charles'a pennequina i patricka beurarda, ten ostatni dość ujmujący, choć jego sposób czytania jest tradycyjny. uprzedzająco grzeczna obecność bernarda blistène'a, który wita nas szczerym dzień dobry jean-claude, dzień dobry joël. czy był tutaj, aby kontynuować swoje doświadczenie teatralne z macba... jestem do tego przyzwyczajony. claudes, zaproszony na jakąś wystawę zbiorową, bardzo rzadko odwołuje się do artystów z listy ■ projekt dla [re] i amd nieustannie mnie zaprzęta, nadal nie ustaliłem układu moich stron / wstawek. spotkanie z anne w musée d'orsay: skorzystajmy z wernisażu claudes'a rutault / johna chamberlaina. co zaproponować, skoro nie chcę dawać stron z mariemont, a przede wszystkim rezygnuję z komentowania / krytykowania wystaw oglądanych podczas spacerów. co robić. wciąż myślę o notatkach na luźnych kartkach nagromadzonych podczas odczytów i innych słuchanych wystąpień, które byłyby zreprodukowane jako takie... ■ piątek 29 czerwca 2007 roku, prezentacja książki autorstwa rutault w wydawnictwie kopylov, na rue des cendres. jako załącznik wystawa d/m 34, papiery. dzieło w realizacji, częściowo improwizowane, szczególnie udane. didier mathieu jest w paryżu w najbliższą środę. umówiliśmy się na spotkanie w pracowni rutault w la celle-saint-cloud. śpieszy mi się zobaczyć, co claudes zachował z moich przesyłek ■ czwartek 5 lipca 2007 roku, pracownia claudes'a wczoraj. wiele zaproszeń i pocztówek, pomieszanie publicznego z prywatnym. didier wyszedł jednak z torbą dokumentów do zeskanowania lub sfotografowania. ■ piątek 6 lipca 2007 roku, muzeum bourdelle'a na prośbę juliette lafon. spotkanie konieczne, by uniknąć jakiegoś qui pro quo: nie jestem archiwistą claudes'a rutault... rozmowa konstruktywna dla nowego spojrzenia na moją działalność. wymiana katalogów. ■ piątek 13 lipca 2007 roku, jean-claude rousseau, reżyser filmowy bliski claudes'owi rutault, otrzymał właśnie międzynarodowe grand prix filmowe w marsylii za [mieszkanie], 70-minutowy film średniometrażowy. wydaje mi się, że chodzi o mężczyznę, autora, chodzącego po swoim mieszkaniu, a jednocześnie czytającego wersy bereniki racine'a... poprosiłem claudes'a, by pogratulował naszemu filmowcowi i aktorowi-recytatorowi. marie-hélène mówi mi, że chciałaby opublikować tekst gry w klasy [1975] claudes'a rutault... tekst, informuję ją, który jest do kupienia na stronie internetowej jeana-dominique'a carré ■ czwartek 2 kwietnia 2009 roku. miasto joigny. atelier cantoisel. rozdaje na parterze elementy [opowieści ogólnej], podczas gdy claudes rutault, z którym tu przyjechałem, rozwiesza małe czyste płótna wzdłuż schodów prowadzących do „pokoju nad rzeką”. zachęcające komentarze jany i michela thibault, naszych gospodarzy i zleceniodawców ■ wtorek 22 kwietnia 2009 roku. tgv paris montparnasse > nantes. odnajduję w muzeum alicie fleury. z moją

ulubioną przewodniczką szybkie obejrzenie z komentarzem sal współczesnych; niektóre już widziałem podczas wystawy jeana gorina / claude'a rutault... ■ czwartek 12 września 2013 roku, paryż, wernisaż u emmanuela perrotina: wystawa [claude rutault – aktualności malarskie] ■ tworzywa do opowieści... między trzema salami ze śluzami przepustowymi: opowieści sztuka & kultura przez historyka i artystę w świetle dawnych mistrzów; opowieść z układaniem w kolorowe sterty czterech pór roku rytowanych i pomalowanych przez poussina; opowieści kubistyczne pod szyldem gersainta oraz opowieść kartograficzna z przeniesieniem na siatkę kwadratów pod światłem vermeera ■ niedziela 16 lutego 2014 roku, paryż. księgarnia palais de tokyo. kupuję dwujęzyczną książkę [choreografia wystawy], w opracowaniu mathieu copelanda, ze względu na rozmowy autora z claude'em rutault i borisem charmatzem ■ czwartek 20 marca 2014 roku. na prośbę didiera mathieu szybko zebrałem piętnaście dokumentów związanych z claude'em rutault na wystawę przewidzianą w cdla, latem 2014 roku. wystawa połączona z wydaniem książki z publikacjami i drukami. wspomnieć o [newsletter] bena ze względu na tę uwagę: sztuka składa się wyłącznie z anegdot... ■ piątek 7 lutego 2014 roku. nowa karta informacyjna cdla, karta #28 z postscriptum autorstwa claude'a rutault, zatytułowanym [pierwszy kwartał 2014 roku], tytuł ten zapowiada, że będą jeszcze inne karty artysty. zapisuję w kalendarzu datę 29 marca 2014 roku: proponowane przez claude'a zaproszenie do księgarni à balzac à rodin wraz z zapowiedzią ujawnienia nowej definicji/metody ■ czwartek 3 marca 1994 roku, rano długa rozmowa telefoniczna z claude'em. Przez dwa tygodnie nie mówiliśmy o naszych sprawach, o naszych pracach. mówię o pracy boltńskiego na temat 24 lieder schuberta. mój przyjaciel nie wydaje się przekonany, że taka konfrontacja może być ciekawa. najlepiej, gdy artysta urządza wystawę swojej pracy, a śpiewak / pianista występuje przed słuchaczami... jedno nie powinno ilustrować drugiego. nie mogę nie myśleć o teatrze burena. wydaje mi się, że tam, w tej scenograficznej grze, miał on właściwą wizję teatralnego narzędzia... claude wspomina o mokietach / tarczach herbowych, które niedawno widział w ccc w tours. rzeczy mocno zniszczone, za długo leżały zwinięte w magazynie. niekonieczna wydaje mi się ich konserwacja. szkoda, że ekrany sitodrukowe zostały zniszczone przez pracownię drukarską... pojechać do ccc, żeby załatwić tę sprawę. [ljc notuje 2013] te prace, długo przechowywane przez cneai w chatou, a następnie odzyskane po to, by zostać złożone na avenue aristide briand 113, w montrouge, zostały zabrane przez służby miejskie [jako zawadzające] 13 stycznia 2013 roku ■ poniedziałek 21 marca 1994 roku, wystawa przede wszystkim dokumentalna. claude jako doskonały przewodnik opowiada mi o poussinie w tekście; mówi nawet o rodzence wobec prostego zestawienia żółci, czerwieni i błękitu u poussina. według arielle pelenc fascykuł jest w przygotowaniu. dizajn skopiowany z książki wydanej przez musée greuze: interpretacja claude'a rutault odczytania fernanda légera. éric decelle przyjechał z brukseli. nie mógł nie zobaczyć wystawy claude'a ■ czwartek 6 maja 1994 roku, przyszedłem za późno na

objaśnienie projekcji [sic!] clauda rutault w audytorium muzeum sztuki nowoczesnej miasta paryża. po raz pierwszy uczestniczę w jednym z wieczorów; spotkaniach aranżowanych przez bernarda marcadé. powodem pora [18.00] spotkania, poważne utrudnienie dla artystów / pracowników / słuchaczy... tego wieczora spotkanie jest zapowiedziane na 19.00, a projekcja zostaje przerwana po jej objaśnieniu... widzowie chodzą wokół obiektu jak kamera wokół aktorów i/lub statystów na planie filmowym. wszystko przebiega według protokołu wymyślnego przez clauda, aż do fotografii-opisu, prostego czarno-białego obrazu, artysty-maszynisty widzianego od tyłu, ubranego na modłę ada reinhardta [fotografie atelierowe artysty i poety roberta laxa] ■ środa 5 października 1994 roku, interesujący z wielu powodów artykuł autorstwa élisabeth lebovici, przejrany rano w dzienniku libération. dziennikarka przypisuje domyślnie philippe'owi thomasowi autorstwo pojęcia [widoczny magazyn w muzeum], wprowadzonego do obiegu, dzisiaj jeszcze w świetle ustalonych faktów, przez clauda rutault. zastąpienie ról tym dziwniejsze ze strony uprzywilejowanej i zorientowanej w sprawach sztuki obserwatorce. pouczające byłoby wydobywanie z dostępnej dokumentalnej masy i potraktowanie z całym naukowym rygorem związanym z profesją historyka sztuki pomyłek atrybucyjnych, bez wątpienia bardzo licznych, wynikających z tej samej nagannej beztroski ■ środa 23 listopada 1994 roku, clauda niemal wyciąga mnie z łóżka. dzwoni z genewy. przez całe połączenie nie przestaje kastać... szwajcarskie mgły. nie udało mu się przekazać christianowi bernardowi małego dossier, które dla niego przygotowałem. zawsze tak samo wspaniałomyślny, clauda zamierza załatwić dla mnie zaproszenie do szkoły ■ czwartek 8 stycznia 2015 roku, rue notre-dame-de-nazareth, paryż. wernisaż clauda rutault, galeria michèle didier, z prezentacją książki [wydruki 1973–2003], koedycja cdla & intelligence service production [reaktywowany system wspierania twórczości] + pendrive dla dokumentów cyfrowych. Wystawa na nowo przemyślana, dostosowana do układu miejsca i pod tym względem odmienna od tej pokazywanej w saint-yrieix-la-perche w 2014 roku. odnotować, że tabliczki, które stanowią o naukowej swoistości cdla, są położone płasko na gablotach. publikacje, efemerydy oraz inne druki... przedmioty jakby zneutralizowane przez zniknięcie odniesień biograficznych ■ sobota 10 stycznia 2015 roku, rue saintonge, paryż. koniec dla martine & thibaulta z la châtre i z galerią pod tą samą nazwą. clauda rutault pokazuje dwa obrazy z roku 1975 [dyptyk (!) i tryptyk], wsunięte między zniszczone ściany i przegrody z gipsowych płytek. operacja filmowana przez dauida kidmana. zachwyt widzów komentujących dokładne przycięcie szyn, lecz przygnębienie kilku weteranów, którzy uświadamiają sobie, że się starzeją, widząc wydobywanie na światło obrazów schowanych tam od jedenastu lat... swego rodzaju opowieść à rebours z odtworzeniem, w niestabilnej równowadze, [stos] ■ wtorek 27 stycznia 2015 roku, gentilly. jest 7.30, gdy odbieram telefon: clauda, niestrudzone oparcie françois, przekazuje mi smutną wiadomość... nawet tak oczekiwaną. odnajduję zapissek opatrzone

datą wtorku, 4 kwietnia 1989 roku: [...] to już tydzień, jak claudie i ja odwiedziliśmy françois ristoriego w jego pracowni w la celle-saint-cloud. nie wyobrażałem sobie w ogóle całości równie skonstruowanej co formalnie opanowanej. temat malarstwa można tutaj uchwycić w całej pełni: pracownia, na wzór jakiegoś mauzoleum, dla twórczości wciąż jeszcze naznaczonej piętnem krytycznej obojętności... wystuchaliśmy prawie wyczerpującej prezentacji płócien przez artystę... wzorowego w podwójnej roli komentatora i historyka swoich prac [...] ■ powrót do stołu do pracy i zapis nieuchronnego ukąszenia czasu: 1936/eu/françois ristori/la celle-saint-cloud/2015 ■ niedziela 8 marca 2015 roku, paryż. praca nad sztuką przy pracy... w odruchu katalogowania: księgarnia la hune [przed zamknięciem], rue bonaparte, pierwsze piętro, dział sztuki; czytanie w pionie i spisywanie w układzie alfabetycznym, tytuły: allen ruppertsberg and writing; edward ruscha and some los angeles apartments; claudie rutault [marie-hélène breuil] pisarstwo, malarstwo, życie towarzyskie... ■ środa 29 października 2015 roku... opuszczam mathieu coppelanda, żeby pójść do centre pompidou, galeria muzeum, poziom 6., aby ponownie zobaczyć i sfotografować dzieła claudie'a rutault: wystawa [skąd przychodzę gdzie jestem dokąd idę] , przedmiot przykładowej donacji dla państwowego muzeum sztuki współczesnej; komisarz michel gauthier, kustosz ■ 13 listopada 2015 roku, dar dla mnam: pięć dzieł claudie'a rutault [skąd przychodzę gdzie jestem dokąd idę...].

Lefevre Jean Claude : Documents sur claud rutault

Acronymes dans le texte de Lefevre Jean Claude, par ordre d'apparition (par Leszek Brogowski)

mamco – Musée d'art moderne et contemporaine de Genève
 collection b. – exposition et publication (petit catalogue, feuilles agrafées de lettres conservées de différents artistes, appelée aussi « visite de la collection LJC, 1982 »)
 cnac de nice – Centre national d'art contemporain Villa Arson
 séquence amz – désigne les trois parties d'une œuvre constituée de 100 toiles brutes, calques, et jouent sur la distance entre le tas (toiles vierges), la prise en charge d'un collectionneur) et les papiers calques au format déduit de la distance entre le lieu de dépôt et le lieu d'exposition (catalogue)
 mnam – Musée national d'art moderne à Paris, situé dans le Centre Georges Pompidou
 mamvp – Musée d'art moderne de la ville de Paris
 jcaj – Jean-Charles Agboton-Jumeau
 ljcje – Lefevre Jean Claude, journée d'étude
 amd – Anne Mœglin-Delcroix
 iufm – Institut universitaire de formation des maîtres
 macba – Musée d'art moderne de Barcelone
 tgv – train à grande vitesse
 cdla – Centre des livres d'artistes, Saint-Yrieix-la-Perche
 ccc – centre de création contemporaine, Tours
 cneai – Centre national de l'estampe et de l'art imprimé, renommé aujourd'hui en cneai = centre d'art composé, navigué, engagé, abrité, imaginé

■ vendredi 5 mars 1982, claud rutault me confirme qu'il n'a pas reçu de nouveaux appels à propos de l'expo collection b. me parle d'un projet pour neuchâtel et la galerie media : un livre fait de quarante-sept feuilles reproduisant les quarante-sept couleurs utilisés depuis 1973 dans ses travaux d/m. une édition artisanale, feuilles peintes à la main, à vingt-cinq exemplaires. dominique pasqualini et peter nadin ont répondu à mon questionnaire. réponse esthétisée de pasqualini et carte de courtoisie de nadin ■ vendredi 9 avril 1982, ai téléphoné à alfred pacquement à propos de mon projet lié au bandeau lumineux d'information... peu d'espoir de voir celui-ci aboutir. accepte toutefois de transmettre le dossier à dominique bozo. alfred pacquement identifie le projet comme : hors-les-choses-habituelles-que-l'on-peut-voir-à-beaubourg... le principal obstacle serait administratif. disons que le seul point positif est de faire connaître mon travail à l'un des conservateurs du centre ■ jeudi 9 mars 1986, d'après claud rutault, en accord avec christianesson, le cnac de nice facilitera la mise en

route de notre projet inscrit au programme de la prochaine saison 1986/1987. l'un de nous, désigné par tirage au sort, fera le voyage de nice afin de repérer les lieux mis à disposition. christian besson prendra en charge la réalisation du catalogue dès que la villa arson et sa nouvelle direction aura arrêté sa ligne graphique. ■ lundi 5 décembre 1988, 9h. appel de claud rutault au sujet d'un projet d'expo dans le lot, initié par les collectionneurs tournereau & bosser, et la possibilité d'une exposition de groupe à bruges dans un lieu dénommé de lege ruimte [espace vide] ■ vendredi 10 février 1989, joins claud rutault à son domicile. lui rappelle que l'invitation pour l'exposition du onze rue clavel est dite d'atelier. la vérité de l'art tient au respect de règles simples, ne pas les appliquer rend les choses complexes et l'art devient en partie illisible ; l'art repose fréquemment sur des approximations, voire des falsifications savamment encouragées... au courrier lettre de l'institute of art and urban resources inc. [ps1] à propos d'une exposition [andré cadere :1970-1978] annoncée pour mi-octobre. les responsables envisagent malheureusement une rétrospective de facture traditionnelle... il y a tellement mieux à faire avec le travail de cadere. dans ce même courrier, chris dercon sollicite l'aide de ses correspondants pour la localisation actuelle de certaines pièces. rapide échange de courtoisie avec ange leccia, devant le 6, rue de braque, adresse de la galerie charles cartwright puis, vers 18h00, découvre l'exposition de claud rutault [séquence amz] chez art & cie. géostratégie intéressante, surtout pour sa capacité d'action à long terme. ai longuement parlé avec michel tournereau d'une possible exposition ljc au 33, quai de bourbon, reçu un émouvant courrier d'une amie de claud, croisée à l'exposition "claud rutault, extraits ", musée sainte-croix de poitiers ; style et érudition, forme épistolaire rare de nos jours. ■ mercredi 19 avril 1989, opéra-comique, salle favart. samy frey dans [je me souviens] de perec. surpris d'entendre la séquence se rapportant à l'exposition des monochromes de yves klein chez colette allendy, rue de l'assomption, paris... danielle parle peu, s'économise presque ; semble rechercher quelque chose d'enfoui en elle et qui la broie. me sens démuni, trop faible, face à son combat. tente de contacter claud rutault ce matin, mais pas de réponse ■ vendredi 21 avril 1989, entendre bruno duval et sa crainte, feinte ou non, de raymond hains tout en élevant notre affichiste au grade de maître... préfère mes échanges avec claud rutault : le sentiment d'apprendre et d'être compris en retour ■ mercredi 6 mai 1992, malgré de nombreuses démarches mon sac-à-dos demeure introuvable ; dois accepter l'évidente disparition de mon carnet d'adresse, de mon dictaphone et le contenu des chemises de carton. recréer un carnet d'adresses et parcourir à rebours des années d'existence... ■ reçu ce matin une carte postale de claud rutault en balade familiale près de ronchamp. hâte de retrouver sa table de travail. reconquérir le temps mort, temps de la réflexion. c'est de l'absence de ce temps-là que je souffre, ce temps sans calcul : temps vide, sans bord, sans heurt domestique... nous en sommes tous là : concilier autant que faire se peut les obligations familiales et le travail personnel ■ jeudi 14

mai 1992, profitant d'un rendez-vous à la librairie de la galerie lambert, ai fait un crochet par la rue des archives pour prendre au polaroïd le panneau publicitaire proposé par claud rutault à jérôme sans. panneau accroché sur le rebord d'une fenêtre, au 2^e étage de l'immeuble abritant la galerie. ce même jour adresse le polaroïd à claud ■ jeudi 28 mai 1992, jour de l'ascension. ai fait une promenade sur les quais dans l'espoir de dénicher quelque chose d'intéressant chez les bouquinistes... promenade écourtée du fait d'un violent orage ■ à la librairie de beaubourg, ai lu dans une revue dont j'ai omis de noter le nom, un article sur stephen prina, une exposition à rotterdam. le travail est à fouiller me semble-t-il. des passerelles existent entre l'œuvre de cet artiste et celle de claud rutault samedi 30 mai 1992, hier, ai déjeuné chez claud à vaucresson. devions nous voir à paris et visiter quelques lieux d'expositions... bien longtemps que j'étais venu ici. la bibliothèque japonaise, récemment acquise, conserve livres et catalogues rares. les ouvrages de claud sont aussi rangés dans ce meuble. fonctionne un peu comme le jardin secret de l'artiste. par comparaison, ma bibliothèque est ridicule, tout au plus servirait-elle de complément aux proliférantes bibliothèques de claud rutault, daniel daligand, ernest t. ou françois guinochet... rutault me fait cadeau d'un catalogue nouvellement édité, un ouvrage grand format, couverture cartonnée de couleur gris annoncé comme premier volume [l'ombre de saatchi...] de la collection de la caisse des dépôts & consignations. beau livre mais reproductions moyennes. les clichés sont pourtant signés du photographe andré morin. les textes sont généreux avec les œuvres, parfois même pontifiants, si j'excepte l'amusante et juste introduction de claud. ai, à l'insu de celui-ci, pris deux photos, l'une du bureau en l'état ce 29 mai 1992, et l'autre d'une maquette plate du mur réalisé à dijon pour le consortium. si, plus hardi, aurais dû proposer à claud de faire son portrait... l'artiste, vêtu d'un sweet trop large lui dégageant le cou, ressemble à ad reinhardt ; souvenir d'une photo n&b prise dans son atelier à new york ■ mardi 2 juin 1992, la galerie duval-dunner annonce sa fermeture définitive ■ signes d'encouragement, je l'espère : dans le dictionnaire dirigé par durozoï, claud rutault est l'objet d'un long article du conseiller art plastique, région nord pas-de-calais, avec une reproduction de la pièce d'après van meggeren ; dans le livre de de raymonde moulin, paru chez flammariion, est reproduit le texte de claud composé pour le catalogue [histoires de musées], édition de la ville de paris, texte que l'on retrouve en préambule des pages consacrées à claud dans le catalogue de la caisse des dépôts & consignations, volume 1... ■ jeudi 4 juin 1992, échange matinal avec claud alors que je m'apprêtais à me rendre chez le syndic d'immeuble. juste le temps de m'apprendre que la galerie arnaud lefebvre envisageait une exposition pour le 15 septembre sur le thème [mail show]. d'après claud je suis sur la liste des participants pressentis. attendre toutefois la lettre d'invitation. d'après mon interlocuteur, également invité, nous serions une quinzaine d'artistes sollicités dont les incontournables on kawara, lawrence weiner, raymond hains... mais aussi, lucas l'hermitte et daniel buren. d'autre

part claudes participe à une exposition d'artistes français à munster [le tableau ouvert] ; fais l'amer constat que les artistes invités sont toujours les mêmes... ■ vendredi 5 juin 1992, découvre ce soir dans le courrier, la lettre d'arnaud lefevre et son projet d'une exposition pour la rentrée. tout doit être à vendre... la liste comprend quatorze artistes invités : olivier mosset, raymond hains, steven parrino, claudes rutault, lefevre jean claudes, jean-pierre bertrand, hans schnarnagl, daniel buren, on kawara, huang yong ping, lucas l'hermitte, erwin wurm, carl andre et marcel duchamp. le titre de l'exposition [mêle chaud] ou [la collection de poche]. l'ensemble du texte, à l'exception de la ligne d'en-tête et de la signature du galeriste, en parenthèses... le cahier [pro19858792] enfin prêt. peux diffuser le classeur dès ce week-end. adresse un premier classeur à michel durand-dessert. cliché d'une étonnante lisibilité dans galleries magazine illustrant l'article de jan hoet : scène urbaine montrant claudes rutault légèrement en retrait d'un groupe comprenant les têtes d'affiches de nos expositions d'avant-garde, ici [chambre d'ami]. peux saisir ce que pense claudes au moment précis où cette photo est prise : son attitude, sa tenue vestimentaire, sa silhouette trapue... la scène est d'un réalisme cru informant davantage qu'un long texte en légende sur les rapports tendus entre artistes d'un même circuit... le document photographique à charge. ■ dimanche 28 juin 1992, hier, vers 15h, ai quitté le 7 rue de la poste pour me rendre directement à la galerie roger pailhas. ai découvert sur une étagère, près du comptoir d'accueil, curieusement situé au fond de la galerie, une double feuille pliée au titre emprunté au vocabulaire de l'imprimerie [omnibus], distribuée gratuitement [pourquoi...] et contenant un intéressant texte de denizot sur les trois expositions récemment réalisées par claudes rutault. pris aussi le dépliant [sommaire n° 6] ; mise en page soignée [ljc notations 2009] revue conçue et éditée par pierre leguillon ■ mardi 7 juillet 1992, nouvelle visite de l'exposition mais cette fois-ci avec claudes, joint tôt ce matin, lui apprenant qu'une œuvre de cadere était associée à l'une de ses définitions/méthodes, collection du musée... refus de mon ami de voir l'espace opalka. avec claudes les visites d'expositions se font généralement à la vitesse d'un générique de film diffusé à la télévision, ainsi de la visite de l'espace réservé aux éclairages de michel verjux, installation qui ne peut fonctionner sous une pleine... lumière du jour. au sous-sol, devant l'œuvre d/m n°4, achat de 1983 par le mnam, claudes exige la présence d'un responsable du musée, suzanne pagé ne peut être jointe, le téléphone n'est pas installé à ce niveau. fais une photo de claudes cadré entre les deux parties de l'œuvre en litige... ensemble examinons la pièce. celle-ci a été présentée lors de son acquisition en deux parties accrochées verticalement. ici reprises en deux parties présentées à l'horizontal. les côtés visibles du fait du basculement ne sont pas peints de la couleur du mur. reste à l'artiste à rappeler par courrier le contenu de la définition qui fait œuvre impossible de laisser faire, le risque étant que cet approximation devienne la règle... nous nous séparons, moi avec un simple salut amical et claudes d'un « à bientôt à bruxelles... » déjeunons d'une salade, excellente. intéressante

conversation autour de duchamp et sa notion du readymade et sur malevitch pour le carré noir sur fond blanc. réflexion assez soutenue de claudine sur le destin des pièces au sol... volume vs sculpture... nous nous quittons devant le musée, claudine me dit avoir laissé un message sur le répondeur de jérôme sans, afin que ce dernier puisse m'inviter dans son projet pour toronto. les désaffections de tania mouraud et ernest t., donnant au commissaire la possibilité de revoir sa liste... ■ petite anecdote pour clore ce carnet : au mamvp, avons acquitté un droit d'entrée pour voir ce qui de fait nous appartient... ■ coup de fil de claudine ce matin. rien de nouveau à propos d'une possible invitation par jérôme sans... dois me satisfaire de ma participation à l'exposition de la rue mazarine ; mon ami semble plus chargé en projets : brownstone, l'exposition personnelle à la galerie lefebvre qui suivra l'événement collectif de la rentrée. compte tout comme moi utiliser les capacités de la vitrine de la galerie... ■ samedi 21 novembre 1992, m'aide du plan leconte pour localiser la clinique, dans laquelle le fils de claudine rutault est en soins postopératoire... retrouve achille plâtré jusqu'au torse, les jambes bloquées par un primitif appareil d'écartement ; visible sa rage d'être, tout en douleur... sur le bordereau de présence, à la réception, achille est affublé du prénom d'antoine. visite de jannink avec son fils. baudouin, en grande forme, jouée ou pas... se propose de faire manger achille... m'en veux d'être incapable d'une décision aussi généreuse que spontanée. sur la table de chevet, claudine a déposé une pile de dossiers, — projets d'expositions — qu'il ouvrira une fois seul avec son fils ■ galerie lefebvre, rue mazarine, exposition claudine rutault... arnaud me présente jean-michel foray. arnaud me présente jean-michel foray. évoquons l'exposition michael asher au centre pompidou, exposition dont foray assumait le commissariat après le départ de jean-hubert martin. me confirme les difficultés artistiques et techniques rencontrées, en parties provoquées par le radicalisme de l'artiste californien... pour preuve de son intransigeance, le choix du verre utilisé pour fixer les papiers prélevés dans les ouvrages de psychanalyse : un verre spécial utilisé en médecine, matériau coûteux avec une tranche non colorée, transparente, en lieu et place de la couleur verte obtenue par la coupe franche d'un verre ordinaire ■ discussion serrée à propos de l'œuvre en exposition puis digression sur un livre d'yvonne rainer, ouvrage adressé par l'artiste et [ex] posé sur la table du galeriste... danse et chorégraphie et cinéma... arnaud surpris du peu de visiteurs pour l'exposition claudine rutault, malgré une actualité institutionnelle importante. n'ai pas de réponse si ce n'est le caractère expérimental du travail de l'artiste. 18h45, irruption du critique jean-charles agboton-jumeau — revue forum —, gratifié d'un portfolio édité par la galerie dans la suite de l'exposition mêle-chaud ■ claudine gintz également de passage rue mazarine, présente le critique et journaliste à arnaud ■ mardi 1^{er} décembre 1992, faire la copie du texte de christophe marchand-kiss, paru dans la revue beaux-arts de ce mois, rapportant sur un mode plus pamphlétaire que critique, l'exposition [résistance] du watari museum. à propos de rutault, allègue que son travail [...] contraint ses

acheteurs à saisir le sens complexe de ses œuvres ■ lundi 14 décembre 1992, passé la journée d'hier à l'opéra pour les traditionnelles démonstrations de l'école de danse. c'est ce jour qu'ont choisi daniel bosser et claud rutault pour me joindre chez moi. michel tournereau va aussi bien que possible, daniel profondément ému par les marques d'affection reçues ■ claud s'interroge à propos de l'artiste lawrence weiner : si sculpteur ou musicien... comme pour mieux souligner la naïve culture des gens de la culture... ■ mardi 22 décembre 1992, ai fait un premier tirage à huit exemplaires de mon texte de la rue mazarine. ■ compte déjà une dizaine envois dont arnie greenberg à montréal ; jean-paul guy ; claud rutault ; bertrand fleury ; jean-christophe royoux et éric decelle... carte de vœux jointe ■ mercredi 23 décembre 1992, atelier de claud ce matin. me montre la maquette construite en vue d'une exposition au louvre au printemps prochain. évoque poussin et sa méthode de travail ■ claud rutault vient d'obtenir un atelier à la celle-st-cloud. même adresse, même étage que celui occupé depuis longtemps par son ami françois ristori. ■ samedi 9 janvier 1993, forte hésitation à continuer dans ce carnet [#10]. la notation générale et les jeux d'envois : investissements sans retour... l'artiste inapte à l'échange. continuer peut-être de prendre en note mes conversations avec claud rutault, me reste plus que lui pour satisfaire ma demande esthétique ■ jeudi 14 janvier 1993, claud relit heidegger... même si pour le comprendre il est nécessaire de le lire lentement [dixit] ■ lundi 25 janvier 1993, hier, avons reçu denise aubertin à déjeuner. m'est apparue préoccupée et fatiguée... manque de reconnaissance, peut-être. comme promis m'a donné le petit catalogue de mouans-sartoux dans lequel il y a un texte de bernard aubertin et une reproduction d'une pièce de claud rutault ■ samedi 20 février 1993, le musée picasso enfin ouvert. nombreux touristes d'où une certaine gymnastique corporelle pour qui veut voir... ai relevé le cartel d'un tableau absent. compte adresser la carte postale dudit tableau à claud rutault. mais peut-être ai-je triché... ne suis pas certain d'avoir correctement identifié l'œuvre... s'agit toutefois d'une œuvre de la même série, également en noir et blanc ■ ai posté les trois derniers envois [ljcbar1993] destinés à claud rutault, jean-marc poinso et jean-louis maubant ■ ai discuté avec claud rutault de cette proposition qui m'est faite, à savoir : exposer en tant qu'artiste-invité en ayant une action sur un groupe d'œuvres dont en théorie la composition ne relève pas de mon choix investir la librairie de la rue mazarine mais également de disposer de son logement situé à l'étage, juste au-dessus de la librairie, là où rutault avait réalisé son exposition de 1991 [toiles et papiers sur murs non peints, d/m 145, légendes, 1985]. exposition toujours en place que, bien entendu je peux décrocher si je désire utiliser cet espace central, entrée de l'appartement. mais quoi faire sans détruire, contredire et la fonction de logement et la fonction de la galerie/vitrine... même si dans le cas présent, il y a jurisprudence avec l'antécédente prestation de claud rutault. peut-être tout simplement ouvrir l'espace et montrer une nouvelle fois l'œuvre de rutault... ou encore utiliser l'un des

papiers comme support/écran pour une projection de diapositives... quel thème... ■ mercredi 5 mai 1993, reçu, dans un même courrier, une carte postale de jean-paul guy : vue du guggenheim museum, marquée au tampon [n3] avec, inscrites dans la partie réservée à la correspondance, les initiales manuscrites [n. y.], suivies du chiffre romain iii + une carte de claude rutault : photographie d'une pile montrée au watari museum de tokyo dans le cadre de l'exposition, initiée par jean-hubert martin, au titre très politique de [résistances] ; la pile disposée contre un mur, proche de la pelle à neige de marcel duchamp, est intitulée, dans une formule qui ne doit rien au hasard, [ready to be made 1992] ; une édition à huit exemplaires. avec cette carte, claude rutault accuse réception de mon envoi d'athènes... ■ jeudi 2 septembre 1993, pour marquer sa détermination, notre libraire parle calendrier et durée de présentation ; pour marquer sa détermination, notre libraire parle calendrier et durée de présentation ; retenons décembre 1993, comme date limite avant laquelle nous devons nous manifester. le seul point contraignant, est le souhait, tout à fait compréhensible de notre hôte, de ne pas se séparer de la pièce de claude rutault ; œuvre en place, depuis 1991, dans la rotonde et entrée de l'appartement ; papiers toiles et légendes jouant le rôle, avec le temps, de cadre de vie... ■ mardi 18 décembre 2001, noter chez [wolman], tout comme chez [claude rutault] et [herman de vries], les textes uniquement composés en caractères de bas de casse ■ vendredi 14 février 2003, rapporte au domicile de françoise billarant, les cahiers de bord interchangeable / généralisé. confonds, dans un premier temps, avenue de messine et rue de messine... visite guidée de la collection et commentaires fournis sur l'actualité : françoise bien plus familière que moi des projets en négociation dans les musées, centres d'art et autres galeries... vivre de / pour l'art au quotidien ■ de la rue de messine, rejoins à pied la rue de penthièvre et la librairie bookstorming. mon objectif est de revoir l'exposition des livres, catalogues et toiles vierges sous étuis. présentation sensiblement améliorée, je ne sais si consécutive à mes remarques ou simple décision commerciale : plus de tables réservées aux livres distribués par la librairie. une jeune assistante, étudiante sans doute, ne semble pas préparée pour répondre à mes questions touchant à la présentation des livres de rutault ■ lundi 17 mars 2003, toujours notre programme à mettre au point pour la réception des mélanges rutault. d'après daniel bosser, françoise et jean-philippe billarant sont à st-petersbourg le 1^{er} juin. reprendre le calendrier et, si possible, satisfaire tous les amis. daniel veut repousser la manifestation, en hommage à claude, au 6 septembre. je trouve que cette histoire ne peut s'éterniser au risque de péricliter ■ vendredi 28 mars 2003, claude retrouve le rythme mensuel d'une exposition ou manifestation, alors que je ne cesse de patauger lamentablement même si, pour le moment, je semble refaire surface ■ samedi 8 juillet 2006, ai oublié le vernissage de l'exposition pariente au musée bourdelle... une évidence : après une soirée passée chez claude et annie, ne peux que mesurer ma profonde ignorance en matière de musique rock des années soixante-dix ; rien sur eric clapton, brian eno ou lou

reed : ignorance aggravée du fait de mon incapacité à me mêler à la foule fanatisée, tant j'appréhende les débordements festifs... claud m'offre la lettre à personne de roger laporte, éditions lignes. belle introduction communiant de philippe lacoue-labarthe. langue de laporte toujours aussi éprouvante à lire tant son écriture ne cesse de se défaire pour se reconstruire dans une forme proche, retravaillée, différente : une incessante guerre que livre la machine à vivre mercredi 9 août 2006, ai passé une partie de la journée à faire des photos pour claud. photos des lettres et du catalogue de l'exposition réalisée à notre appartement de rungis [collection b... 1982], cette exposition marquant les débuts d'une durable amitié ■ mardi 10 octobre 2006, claud m'a encore une fois gratifié de l'envoi d'un carton d'exposition collective avec les noms rayés, liste devenue difficilement déchiffrable. note une certaine application dans le geste... ■ mardi 7 novembre 2006, à paris l'on s'agite un peu. en cause l'incise sémantique glissée dans le programme composé par pierre leguillon ; la formulation [interventions amicales] énonce pourtant une vérité qui n'est pas pour me déplaire. pas d'hypocrisie. marie-hélène breuil bien contrariée. l'agressivité verbale de certains ne me surprend pas, avais vécu les mêmes luttes intestines avec [les mélanges rutault]. jcaj apprécie ce mouvement avec une distance toute philosophique. certes cette journée ljcje s'inscrit ponctuellement dans le champ universitaire mais celui-ci ne peut fixer une activité en constant débordement : le travail de l'art au travail n'est pas une figure de style... ■ dimanche 12 novembre 2006, claud et annie à la maison pour une dégustation de moules marinières cuisinées par danielle. claud peu disert. période éprouvante. préoccupations artistiques mais pas seulement... m'a offert le fascicule que vient d'éditer le mac/val contenant la traduction anglaise des d/m retenues pour l'exposition. thème : l'économie en art. l'ouvrage se referme sur un texte teintée d'un certain lyrisme, inutile pour la compréhension du travail même si je reconnais dans cette prose la tentation de l'écriture qui ne cesse de poursuivre mon ami. avec ce catalogue, me laisse une plaquette de tanguy viel : texte pastiche des d/m. sans intérêt, si ce n'est une ligne supplémentaire dans les biographies de l'artiste et de l'écrivain ■ samedi 2 décembre 2006, amd pense déjà à la révision de son esthétique du livre d'artiste, si celui-ci traduit en anglais ; ajoutera les noms et travaux de ruppertsberg, de rutault... ■ jeudi 7 décembre 2006, hier ai vu claud au mac/val. rendez-vous donné pour midi à l'ouverture des portes du musée. lieu toujours aussi sonore, agressif même. ai réglé quatre euros de droit d'entrée. pas de gratuité pour les titulaires d'une carte du ministère de la culture... vu les expositions au programme : question d'économie en art... thème on ne peut plus flou. six artistes dans ce premier volet dont claud avec la présentation exemplaire de la collection billarant/rutault. nombreuses pièces déjà vues + des travaux plus récents achetés à bruxelles chez guy ledune, les rouleaux de papiers notamment. ai fait une dizaine de photos que j'ai montrée à claud après un déjeuner... par lui offert, au prétexte que son intervention matinale produite devant les

étudiants de l'iufm était correctement indemnisée... ■ jeudi 8 février 2007, entreprendre le voyage de brest pour le vernissage de l'exposition de claudine au musée des beaux-arts. blandine chavanne sera présente et nous aurons peut-être l'opportunité et le temps de parler d'une exposition à la salle blanche... ■ mardi 6 mars 2007, dimanche chez annie et claudine à vauresson. feuillette un catalogue de bernard buffet : beaux formats des années soixante ; à quand une réelle prise en compte rétrospective des travaux de l'artiste... contrairement à l'habitude claudine ne laisse rien paraître du contenu de son exposition au musée de brest. un effet de surprise sans doute calculé, nécessaire. catalogue par kopylov, au risque d'un formatage des plus classiques... arrivée synchrone de claudine rutault et ljc, chacun notre trottoir. séminaire de anne mœglin-delcroix, séance de travail par marie-hélène breuil consacrée à l'œuvre de rutault. timide prise de parole par les étudiants philosophes, ceux-ci n'abordent que très rarement les conditions matérielles de l'art, le fonctionnement de l'œuvre, les décisions liées au temps du travail, etc. la prochaine journée d'étude dédiée à claudine rutault. même lieu, même encadrement. propose d'intervenir avec ma collection de cartons d'expositions rectifiés que m'adresse claudine depuis vingt ans. reste à trouver la présentation adéquat pour ce type de documents... ■ samedi 31 mars 2007, musée de brest. exposition municipale : l'œuvre de rutault + film de david kidman sur le palier entre premier et deuxième étage ■ dimanche 1^{er} avril 2007, brest toujours. ai lu entièrement ou presque le lexique que claudine signe dans le catalogue d'exposition. surpris de lire son appréciation de mes travaux sur l'archive. suis d'accord avec sa conclusion. recopier la notice et penser à une diffusion possible. ai reçu l'invitation du musée d'orsay, expo chamberlain et rutault. comprends mieux la récente visite de claudine à l'exposition chamberlain, rue debelleyme ; s'était gardé de me parler de cette expo à double entrée... ■ lundi 4 juin 2007, fin de semaine culturelle. samedi, rue louise weiss pour l'ultime vernissage de la saison. plutôt meilleur qu'à l'accoutumé. dans la suite des galeries-vitrines encastrées sous l'immeuble du ministère des finances, vidéos et photos attrayantes et peintures appliquées de sarah morris : l'attraction par la couleur... et le verbe. chez fabienne leclercq, soirée poésie contemporaine. retrouve là joël hubaut venu écouter charles pennequin et patrick beurard, ce dernier assez captivant même si les lectures sont traditionnelles. présence attentionnée de bernard blistène qui nous salue d'un franc bonjour jean-claudine, bonjour joël. était-il ici pour prolonger son expérience théâtrale du macba... ai l'habitude. claudine, si invitée à une exposition collective, ne fait que très rarement référence aux artistes de la liste ■ le projet pour [re] et amd n'a de cesse de me préoccuper. n'ai toujours pas arrêté la mise en forme de mes pages / insertions. rendez-vous avec anne au musée d'orsay : profitons du vernissage claudine rutault / john chamberlain. quoi proposer puisque je ne désire pas donner les pages de mariemont et surtout, renonce à commenter / critiquer les expositions vues au cours de mes promenades. que faire. pense toujours aux notes manuscrites sur papier libre accumulées lors de conférences et autres

communications suivies à reproduire telles quelles... ■ vendredi 29 juin 2007, mardi dernier, présentation d'un ouvrage signé rutault aux éditions kopylov, rue des cendres. en pièce jointe, l'exposition de la d/m 34, papiers. pièce à la réalisation, en partie improvisée, particulièrement réussie. didier mathieu est à paris mercredi prochain. avons rendez-vous à l'atelier de rutault à la celle-saint-cloud. hâte de voir ce que clauda a conservé de mes envois ■ jeudi 5 juillet 2007, atelier de clauda, hier. beaucoup de cartons d'invitations et cartes postales. mélange public-privé. didier est toutefois reparti avec un sac de documents à scanner ou à photographier ■ vendredi 6 juillet 2007, musée bourdelle à la demande de juliette lafon. rencontre nécessaire afin d'effacer tout quiproquo : ne suis pas l'archiviste de clauda rutault... une conversation constructive pour un nouveau point de vue sur mon activité. échange de catalogues ■ vendredi 13 juillet 2007, jean-claude rousseau, cinéaste proche de clauda rutault, vient d'obtenir le grand prix international du film de marseille pour [l'appartement], un moyen métrage de 70 minutes. crois savoir qu'il est question d'un homme, l'auteur, se déplaçant dans son appartement tout en lisant les vers du bérénice de racine... ai demandé à clauda de féliciter notre filmeur et acteur-récitant. marie-hélène me dit son souhait de publier le texte des marelles [1975] de clauda rutault... texte, je lui apprends, que l'on trouve en vente sur le site de jean-dominique carré ■ jeudi 2 avril 2009. ville de joigny. atelier cantoisel. distribue au sol les éléments d'un [récit générique] pendant que clauda rutault, avec qui j'ai fait le déplacement, fixe de petites toiles vierges le long de l'escalier menant à « la chambre au-dessus de la rivière ». encourageants commentaires de jany et michel thibault, nos hôtes et commanditaires ■ mardi 22 avril 2009. tgv paris montparnasse > nantes. retrouve alicia fleury au musée. avec mon guide privilégié, rapide tour commenté des espaces contemporains ; certaines salles déjà vues lors de l'exposition jean gorin / clauda rutault... ■ jeudi 12 septembre 2013, paris. vernissage chez emmanuel perrotin : exposition [clauda rutault – actualités de la peinture] ■ matières à récits... entre trois salles avec sas de distribution : récits art & culture par l'historien et artiste au regard des maîtres anciens ; récit avec mise en piles colorées des quatre saisons gravées et repeintes de poussin ; récits cubistes sous l'enseigne de gersaint et récit cartographié avec mise au carreau sous la lumière de vermeer ■ dimanche 16 février 2014, paris. librairie du palais de tokyo. achète l'ouvrage bilingue, [chorégrapheur l'exposition], coordonné par mathieu copeland, pour les entretiens de l'auteur avec clauda rutault et boris charmatz ■ jeudi 20 mars 2014. à la demande de didier mathieu, ai rapidement réuni la quinzaine de documents sur clauda rutault pour l'exposition projetée au cdla, été 2014. exposition associée à la sortie du livre des publications et imprimés. mentionner la [newsletter] de ben, pour cette remarque : l'art n'est fait que d'anecdotes... ■ vendredi 7 février 2014. nouvelle carte d'info du cdla, carte #28 avec un post-scriptum signé clauda rutault et intitulé [premier trimestre 2014], titre qui laisse entendre que d'autres cartes de l'artiste suivront. reporte sur mon agenda la date du 29 mars 2014 :

invitation proposée par claudine à la librairie à balzac à rodin, avec l'annonce de la mise au jour d'une nouvelle définition/méthode ■ jeudi 3 mars 1994, long échange au téléphone avec claudine, ce matin. deux semaines sans avoir parlé de nos histoires, de nos travaux. parle du travail de boltanski sur les 24 lieder de schubert. mon ami ne semble pas convaincu de l'intérêt d'une telle confrontation. au mieux l'artiste doit faire une exposition de son travail et le chanteur / pianiste se produire devant leur auditoire... l'un n'a pas pour fonction d'illustrer l'autre. ne peux m'empêcher de penser au théâtre de burin. il m'apparaît que là, dans ce jeu scénographié il avait une vision juste de l'outil théâtral... claudine évoque les moquettes / blasons qu'il vient de revoir au ccc de tours. pièces assez abîmées, trop longtemps conservées pliées dans les réserves. me semble pas nécessaire de les conserver. dommage que les écrans sérigraphiques aient été détruits par l'atelier d'impression... me rendre au ccc pour régler cette question. [l]c note 2013] ces pièces, longtemps conservées par le cneai à chatou puis récupérées pour être entreposées au 113 avenue aristide briand, montrouge, furent enlevées par les services de la ville [les encombrants] le 13 janvier 2013 ■ lundi 21 mars 1994, une exposition principalement documentaire. claudine en guide parfait me raconte poussin dans le texte ; jusqu'à évoquer rodtchenko face à la juxtaposition franche des jaune, rouge et bleu chez nicolas poussin. d'après arielle pelenc, un fascicule est en préparation. design calqué sur l'ouvrage édité par le musée greuze : interprétation par claudine rutault de la lecture de fernand léger. éric decelle est venu de bruxelles. ne pouvait manquer une exposition de claudine ■ jeudi 6 mai 1994, suis arrivé en retard pour la mise en lumière de la projection [sic !] de claudine rutault à l'auditorium du musée d'art moderne de la ville. c'est la première fois que j'assiste à l'une des soirées ; rencontres orchestrées par bernard marcadé. en cause l'horaire [18h] de la séance, un sérieux handicap pour les artistes / travailleurs / auditeurs... ce soir le rendez-vous est fixé à 19h, et la projection arrêtée à sa mise en lumière... les spectateurs tournent autour de l'objet comme une caméra autour d'acteurs et/ou figurants sur un plateau de cinéma. tout se déroule selon le protocole imaginé par claudine, jusqu'à la photo-légende, juste image en n&b, l'artiste-machiniste vu de dos, vêtu à la manière de ad reinhardt [photographies d'atelier de l'artiste et poète robert lax] ■ mercredi 5 octobre 1994, intéressant, à plus d'un titre, l'article signé élisabeth lebovici, parcouru ce matin dans le quotidien libération. la journaliste attribue implicitement à philippe thomas la paternité d'un concept [réserve visible dans un musée], en son temps mis en articulation et, aujourd'hui encore, à l'épreuve des faits, par claudine rutault. substitution des rôles d'autant plus étrange de la part d'une observatrice privilégiée et informée des choses de l'art. serait instructif d'extraire, de la masse documentaire disponible et traiter avec toute la rigueur scientifique attachée à la profession d'historien de l'art, les erreurs d'attribution, sans aucun doute fort nombreuses, relevant d'une même dérive coupable ■ mercredi 23 novembre 1994, claudine me sort du lit presque. m'appelle de genève. ne cesse de tousser pendant la communication... les

brumes suisses. n'a pu remettre à christian bernard le petit dossier que j'avais préparé à son intention. toujours aussi généreux, claudine se propose de me faire inviter à l'école ■ jeudi 8 janvier 2015, rue nôtre-dame-de-nazareth, paris. vernissage claudine rutault, galerie michèle didier, avec la présentation de l'ouvrage [imprimés 1973-2013], édition conjointe du cdla & intelligence service production [dispositif réactivé d'aide à la production], + clé usb pour les documents numérisés. exposition reconsidérée, adaptée à la configuration du lieu et, en cela, différente de celle présentée à saint-yrieix-la-perche en 2014. noter que les cartels, qui font la spécificité scientifique du cdla, sont retirés des vitrines à plat. publications, ephemera et autres imprimés... objets comme neutralisés du fait de la disparition des repères biographiques ■ samedi 10 janvier 2015, rue saintonge, paris. fin de partie pour martine & thibaut de la châtre et la galerie éponyme. claudine rutault fait apparaître deux peintures de 1975 [diptyque (!) et triptyque], glissées entre murs délabrés et cloisons de plaque de plâtre. opération filmée par david kidman. ravissement des spectateurs commentant le découpage mesuré des cimaises, mais accablement de quelques anciens qui enregistrent leur propre vieillissement au vu de la mise au jour de peintures dissimulées là depuis onze années... une manière de récit à rebours avec la restitution, dans un équilibre instable, du [tas] ■ mardi 27 janvier 2015, gentilly. 7h30, ce matin, quand je raccroche le téléphone : claudine, infatigable soutien de françois, m'apprend la triste nouvelle... même si attendue. retrouve une note datée mardi 4 avril 1989 : [...] déjà une semaine que claudine et moi avons rendu visite à françois ristori en son atelier de la celle-saint-cloud. étais loin d'imaginer un ensemble aussi construit que formellement maîtrisé. le sujet peinture est ici à appréhender dans sa totalité : l'atelier, à l'image d'un mausolée, pour une œuvre encore marquée du sceau de l'indifférence critique... avons eu droit à une quasi exhaustive présentation des toiles par l'artiste... exemplaire dans son double rôle de commentateur et historien de ses propres travaux [...] ■ retour à ma table de travail et d'inscrire l'inévitable morsure du temps : 1936/eu/françois ristori/la celle-st-cloud/ 2015 ■ dimanche 8 mars 2015, paris. le travail de l'art au travail... dans un réflexe de catalogage : librairie la hune [avant fermeture], rue bonaparte, premier étage, rayon art ; lire à la verticale et relever dans une juxtaposition alphabétique, les titres : allen ruppersberg and writing ; edward ruscha and some los angeles apartments ; claudine rutault [marie-hélène breuil] écriture, peinture, sociabilité... ■ mercredi 29 octobre 2015... quitte mathieu copeland, pour rejoindre le centre georges pompidou, galerie du musée, niveau 6. revoir et photographier les œuvres de claudine rutault : exposition [d'où je viens où j'en suis où je vais], objet d'une donation exemplaire au musée national d'art contemporain ; commissariat michel gauthier, conservateur ■ 13 novembre 2015. donation au mnam : cinq œuvres de claudine rutault [d'où je viens où j'en suis où je vais...].

ILUSTRACJE ILLUSTRATIONS

claudio rutault nie używał wielkich liter; jego teksty publikujemy tutaj stosując się do tej zasady.

Z wyjątkiem podpisu pochodzącego z MNAM, podpisy są zgodne z katalogiem: claudio rutault, *dé-définitions/méthodes 1973-2016*, opublikowanego w 2016 r. przez wydawnictwo Muzeum Sztuki Współczesnej (MAMCO) w Genewie.

claudio rutault n'utilisait pas les majuscules. ses textes publiés ici respectent cette règle.

Sauf celle qui provient du MNAM, les légendes ont été accordées au catalogue raisonné de claudio rutault, *dé-définitions/méthodes 1973-2016*, publié en 2016 par les éditions du Musée d'Art Contemporain (MAMCO) à Genève.



Fot. Lefevre Jean Claude

Praca stworzona specjalnie dla Narodowego Muzeum Sztuki Nowoczesnej (MNAM) w Paryżu, znanego również jako Centre Georges Pompidou, łączy w sobie dwie definicje/metody:

nr 1: pojedyncze płótno i nr 277: podpisy obrazów

Tytuł, zgodnie z opisem Muzeum:

pojedyncze płótna, 1973 / podpisy, 1985, 1973-1985

Opis:

6 standardowych płócien naciągniętych na ramy: 3 prostokątne płótna (pionowe, poziome, panoramiczne), jedno kwadratowe płótno, jedno okrągłe i jedno owalne. każdemu towarzyszy małe standardowe płótno o numerze 0. wszystkie elementy tworzą niepodzielną całość.

sposób instalacji: należy powiesić co najmniej dwa płótna wraz z podpisami. zawieszzone płótna wraz z podpisami są pomalowane na kolor ściany. niezawieszane płótna wraz z podpisami są prezentowane w tej samej przestrzeni, ustawione płótnem po ścianę pod jedną ze ścian. praca może być zainstalowana na kilku ścianach. poszczególne ściany nie muszą być w tym samym kolorze.

Cette œuvre, conçue spécialement pour le Musée National d'Art Moderne (MNAM) à Paris, dit Centre Georges Pompidou, est une combinaison de 2 dé-finitions/méthodes : **n°1 : toile à l'unité** [1973] et **n°277 : légendes de peinture** [1985]

Selon le descriptif de du Musée, son titre est :

toiles à l'unité, 1973 / légendes, 1985, 1973-1985

Le texte du descriptif stipule :

6 toiles standard tendues sur châssis, 3 toiles rectangulaires, figure, marine, paysage, une toile carrée, une toile ronde et une toile ovale. chaque toile est accompagnée d'une petite toile standard numéro 0. Ces derniers éléments forment un tout indivisible.

fonctionnement : un minimum de deux toiles doit être accroché, accompagnées de leurs légendes. les toiles accrochées et leurs légendes sont peintes de la même couleur que le mur. les toiles non accrochées ainsi que leurs légendes, sont présentées dans le même espace, en pile retournée contre l'un des murs de l'espace. la pièce peut être répartie sur plusieurs murs. les différents murs ne sont pas obligatoirement de la même couleur.



Fot. Lefevre Jean Claude

dé-définition/méthode pięćset osiemdziesiąt pięć

post-scriptum [2011]

obraz składa się z trzech odrębnych części.

pierwsza to realizacja *dé-définition/méthode*, wybranej przez artystę.

druga, sam obraz „post-scriptum” zapowiada kontynuację, dodatek, korektę przeoczenia... i składa się z trzynastu elementów małego formatu: ośmiu płócien o wymiarach piętnaście na piętnaście centymetrów, czterech płócien o wymiarach trzydzieści na piętnaście centymetrów oraz jednego płótna o wymiarach siedem i pół na piętnaście centymetrów. płótna są wyrównane do najniższego płótna *dé-définition/méthode*.

pierwsze dwie części są wykonane za pomocą kalki technicznej. trzecia część to realizacja drugiej *dé-définition/méthode*. pożądane jest, aby w taki czy inny sposób nawiązywała do pierwszej. jest zawieszona na początku zdania obrazowego w dolnej części ściany.

wszystkie płótna są pomalowane na kolor ściany.

obraz do czytania

dé-définition/méthode cinq quatre-vingt-cinq

post-scriptum [2011]

une peinture comprend trois parties distinctes.

la première, l'actualisation d'une *dé-finition/méthode*, choisie par le preneur en charge.

en second lieu la peinture « post-scriptum » proprement dite qui annonce une suite, un ajout, la réparation d'un oubli... et comprend treize éléments de petits formats: huit toiles de quinze sur quinze centimètres, quatre toiles de trente sur quinze centimètres, une toile de sept virgule cinq sur quinze centimètres. ces toiles sont alignées sur la plus basse toile de la *dé-finition/méthode*.

les deux premières parties sont réalisées à l'aide de papier calque. la troisième partie est l'actualisation d'une seconde *dé-finition/méthode*. il est souhaitable qu'elle ait, d'une façon ou d'une autre, un lien avec la première. elle est accrochée alignée sur le début de la phrase picturale dans la partie basse du mur.

toutes les toiles sont peintes de la même couleur que le mur.

une peinture à lire



Fot. Lefevre Jean Claude

dé-définition/méthode pięćset pięćdziesiąt trzy

grób [2001]

dwanaście arkuszy surowego płótna o wymiarach sto dziewięćdziesiąt pięć na sześćdziesiąt centymetrów, zmontowanych w zwarty i regularny blok. stos jest ustawiony około metra przed ścianą, pionowo za życia artysty i położony równolegle do ściany po jego śmierci.

po śmierci artysty osoba realizująca [to od-definiowanie według metody artysty] przejmuje odpowiedzialność za płótna zmarłego. może ona zrekonstruować podobny stos, według własnych wytycznych, zgodnie z wcześniejszymi zamierzeniami artysty. każda nowa osoba podejmująca się realizacji będzie mogła zrekonstruować stos.

kolejne „groby” muszą być umieszczane w tym samym muzeum. będą one następnie eksponowane jako leżące postacie.

pierwszy grobowiec został wystawiony na podłodze, częściowo otwarty, na wystawie indywidualnej w pawilonie miesa van der rohe w barcelonie w 2001 roku. został zniszczony.

dé-définition/méthode cinq cents cinquante-trois

tombeau [2001]

douze toiles tendues de toile brute cent quatre-vingt-quinze sur soixante centimètres, assemblées en un bloc compact et régulier. cette pile est placée à environ un mètre devant un mur, debout tant que l'artiste est vivant, allongée parallèle au mur à sa disparition.

après la disparition de l'artiste le preneur en charge endosse les toiles du défunt. il peut reconstruire une pile semblable, aux mesures qui lui conviennent, comme l'avait décidé l'artiste avant lui. chaque nouveau preneur pourra reconstruire la pile.

au fur et à mesure les tombeaux devront être déposés dans le même musée. ils seront alors présentés sous forme de gisants.

un premier tombeau avait été présenté au sol, entrouvert, à l'occasion de l'exposition personnelle au pavillon mies van der rohe à barcelone en 2001. détruit

*

Redakcja dziękuje Achille i Ninon Rutault za udzielenie zgody na reprodukcję dé-definitions/méthodes claude'a rutault.

Nous remercions Achille et Ninon Rutault qui nous ont autorisé à reproduire les dé-définitions/méthodes de claude rutault.

Leszek BROGOWSKI

Université Rennes 2

BERNARD BRUNON: WARSTWA FARBY AKRYLOWEJ NA SUCHYM TYNKU

Poszukiwanie malarstwa, które wychodziłoby całkowicie poza ramy reprezentacji, w ślad za pracami BMPT i Supports/Surfaces, doprowadziło Bernarda Brunona do malarstwa pokojowego. Malowanie ściany to wytwarzanie malarstwa tej ściany, a nie obrazu ściany. Podążając za logiką takiego podejścia, utworzył firmę malarstwa pokojowego, That's Painting Productions i obrał za jej dewizę: „Im mniej w tym jest do widzenia, tym więcej do myślenia.” Zarządzanie tym przedsiębiorstwem, sytuując malarstwo na obszarze konkretnego doświadczenia codziennej rzeczywistości, społecznej i gospodarczej, urzeczywistniło zespolenie sztuki i życia.¹

Malować,² malować³ i malować⁴

W 1989 roku, w Houston, Bernard Brunon rejestruje firmę malarstwa pokojowego That's Painting Productions. Mając 41 lat, legitymuje się wówczas dyplomem studiów humanistycznych w dziedzinie historii sztuki, dyplomem sztuk pięknych oraz Master of Fine Arts University of Houston w Stanach Zjednoczonych. Jest to zatem przedsiębiorstwo założone przez artystę – lecz czy jest to firma artystyczna? – zakotwiczone, jak każde przedsiębiorstwo, w pewnym środowisku gospodarczym, co od razu sugeruje dystansowanie się od ekonomii rynku sztuki. Lecz co z projektem artystycznym, którego jest ono nośnikiem? Jaki on zakłada lub buduje status malarstwa? Konkluzje niniejszego eseju powinny dać na te pytania przynajmniej częściową odpowiedź. W rozmowie telefonicznej z Michaeliem Koschem, kilka lat po

utworzeniu firmy, Bernard Brunon wyklada ‘na gorąco’ fundamenty swego projektu artystycznego; spróbujemy te słowa z roku 1993 najpierw streścić, a następnie zanalizować i objaśnić, wpisując przede wszystkim jego praktykę malarską w historyczny proces ewolucji nowoczesnej sztuki i malarstwa.

Streszczenie

Chcę wykorzystywać malarstwo niczego nie przedstawiając. Próbuję wyprowadzić malarstwo z obrazu (...). Najzwyczajniej w świecie, biorę farbę i kładę ją na ścianę. (...) Odbylem studia artystyczne i w ten sposób podchodzę do malarstwa pokojowego. (...) Malować nie tworząc obrazów. (...) A kiedy przybyłem do Houston, zacząłem

pojmować malarstwo w taki sam sposób, używając go nie jako środka ekspresji, lecz jako narzędzia filozoficznego. (...) Malarstwo niczego nie przedstawiało: to była pomalowana ściana, malowanie ściany. Nie był to obraz tej ściany. Ponieważ ściana była pomalowana, a nie namalowana. To mi się bardzo podobało. I zacząłem podpisywać domy i pokoje, które malowałem, aby włączyć je w moją pracę artysty, aby je odróżnić od zwyczajnej roboty. (...) One są podpisywane i opatrywane datą. Tytuł jest nazwą koloru użytej farby, podobnie jak data.⁵

Na przełomie lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych Bernard Brunon formułuje zatem pytania w kategoriach historii sztuki i miejsca malarstwa w jej obrębie: jak uprawiać malarstwo, nie każąc mu wyrażać czegokolwiek, nie tworząc obrazów, nie wytwarzając przedmiotów i nie traktując dokumentacji jako równoważnika dzieła, jak czynili to artyści konceptualni. Odpowiedzi, jakich udziela, są natomiast formułowane w języku ekonomicznym: utworzenie przedsiębiorstwa, praca, która pozwala mu zarabiać na życie, nie będąc zależnym od rynku sztuki, tytuły zapożyczające marketingowe nazwy stosowanych farb,⁶ klarowne normy pracy 'dobrze wykonane' etc. „Bardzo wygodnie jest mieć cały zbiór reguł, których trzeba przestrzegać.”⁷ Odpowiedzi te uwalniają go nawet od wstrętu, jaki niektórzy malarze abstrakcyoniści mogli odczuwać na myśl, że ich obrazy mogłyby być traktowane jak zwyczajny wystrój mieszczańskiego salonu, co skłaniało ich czasem do kłopotliwych elukubracji metafizycznych. Niczego podobnego nie znajdziemy u Bernarda Brunona: dyskurs tego artysty jest prosty i zrozumiały, a poruszana problematyka przynależy do obszaru praktycznej wiedzy na temat nakładania farby na dane podłoże, problematyka skądinąd malarska w pełnym znaczeniu tego słowa. Chodzi zatem o skromne praktykowanie malarstwa bez ambicji metafizycznych: to jest jego wartość i można w tym doszukiwać się czegoś w rodzaju 'powszechnego uprawiania' malarstwa, ucieleśnienia idei su-

gerowanej przez Ad Reinhardta na początku lat czterdziestych. Byłoby ono 'powszechne,' gdyby było dostępne każdemu, bez dyplomu i z umiejętnościami, które nie są niczym unikatowym ani wyjątkowym. Do tego jeszcze wrócimy. To prawda, że firma That's Painting Productions urzeczywistnia – by tak rzec – jedynie idee głoszone przez Bernarda Brunona, co ma pewną konsekwencję zbieżną ze stanowiskiem Ad Reinhardta. Zapytany przez Bruce'a Glasera, czy ktoś inny mógłby namalować te obrazy za niego, odpowiada on: „Inni (...) mogą robić własne obrazy dla siebie.”⁸ Dezalienacja nie może się dokonać zamiast kogoś innego ani na czyjeś zlecenie, ani za czymś pośrednictwem, a 'powszechność' tego projektu nie polega na biernej zgodzie co do jego zasady, lecz na samej tej zasadzie. I w ten sposób zamyka się pętla prowadząca od historii sztuki do uprawiania sztuki, przechodząca przez obszar ekonomii: „Uważam ten rodzaj malarstwa – stwierdza Bernard Brunon – za urzeczywistnienie marzenia greenbergowskiego, w którym liczy się płaskość malarstwa. Nie można zrobić niczego bardziej płaskiego ani być bliżej ściany, jak w ten sposób: warstwa farby akrylowej na suchym tynku”⁹.

Ale drugą stroną tych wyrwanych z pierwotnego kontekstu odpowiedzi – wymiany pojęć i praktyk między sztuką i gospodarką – jest jakaś forma skrytości, a przynajmniej skrupowania, które cechuje działania artysty przez pewien czas. Z jednej strony, nie należy eksponować wobec klientów artystycznego celu przedsięwzięcia, gdyż „to, czego oczekują, to robota malarska, a nie coś artystycznego.”¹⁰ Dotyczy to w szczególności sygnatury składanej potajemnie na ścianie tym samym kolorem, co położona na niej farba. „To działanie pozostaje najczęściej sekretne, bo nie chcę utracić klientów, »paskudząc« ich ściany swoim podpisem;”¹¹ tutaj klient to nie jest klient rynku sztuki: wspaniałe odwrócenie sytuacji, bo ten akurat by się tego domagał! Lecz nie lepiej przedstawiały się sprawy po stronie sieci artystycznych, wewnątrz których Bernard Brunon wahał się początkowo, czy ujawniać, że jest ma-

larzem pokojowym. „Wykonywałem tę robotę od lat, mówi w roku 1993, nie mówiąc o tym nikomu albo bardzo niewielu ludziom;”¹² „niełatwo jest myśleć, że nikt nie będzie traktował twojej pracy serio.”¹³ I jeżeli, w tych pierwszych latach, artyście nie było „szczególnie wygodnie być równocześnie malarzem pokojowym i artystą,”¹⁴ to dlatego, że w tej materii wszystko wydaje się być kwestią uświadomienia. Filozofia dziejów Georga W. F. Hegla, z której Ad Reinhardt czerpał najwyraźniej ważną inspirację, opierała się na wypracowywaniu pojęć; oto jeden przykład: „Wschodnie narody nie wiedzą jeszcze, że duch, czyli człowiek, jako taki, jest w sobie wolny; ponieważ *tego nie wiedzą*, więc *tym nie są*”, – pisze – „Dopiero u Greków zjawiała się *świadomość wolności* i dlatego *byli oni wolni*.”¹⁵ Otóż wypracowywanie pojęć w dziejach i poprzez dzieje nie jest niczym innym, jak rozwijaniem czasu kultury (*Zeitgeist*) w jego wymiarze uniwersalnym (filozofia we właściwym znaczeniu u Hegla) oraz w wymiarze świadomości indywidualnych (fenomenologia heglowska). „Chciałem mieć pewność” – mówi ze swej strony Brunon w roku 1993 – „że to odpowiada na pytania, jakie sobie zadaję [– nie werbalnie, lecz w praktyce –], zanim to ogłosiłem publicznie. I potrzebowałem trochę czasu, żeby do tego dojść.”¹⁶

Pytania

Najważniejsze jest zatem uznanie, że są w sztuce rzeczy, których nie widać, a zwłaszcza pojęcia, które należy uchwycić, oraz sens do zrozumienia, czasami siły potajemnie nasycające rzeczywistość. „Oglądając pracę, nie widać w niej różnicy [między moją a innego malarza pokojowego], a przynajmniej taką mam nadzieję” – mówi Bernard Brunon – „gdyż sądzę, że jestem równie dobrym malarzem jak pierwszy z brzegu malarz pokojowy. Jedyna różnica tkwi w mojej świadomości tego, co robię, oraz w kontekście, w jakim to robię. Lecz jest to coś, czego nie widać.”¹⁷ Czy zatem wszyscy widzimy to samo, skoro nie zawsze dysponujemy tymi samymi słowami – słowami trafnymi – aby

je nazywać, to znaczy nie przypisujemy im tego samego sensu? A w konsekwencji czy dwie osoby, które oglądają jedną i tę samą rzecz, widzą to samo? Między firmą *That's Painting Productions* a projektem artystycznym *That's Painting Productions* jaka zachodzi różnica? Czy w sztuce, także w tej, która jest uprawiana jako malarstwo, wszystko nie sprowadza się do tego, co wizualne, co sugerowałby dyskurs, który wyraża dążenie do uznawania za sztukę a to reklamy, a to fotoreportażu, a innym razem muzycznych klipów etc., krótko mówiąc: zwykłego wytwarzania obrazów, choćby nawet ruchomych. Taki jest również, jak zobaczymy, pogląd Marcela Duchampa.

Uznanie, że świadomość jest tym, co wprawia w ruch historię sztuki i nadaje jej własną dynamikę, pozwala zrozumieć nie tylko ewolucję interpretacji, jakiej sam Bernard Brunon poddaje swój projekt i jego dojrzewanie, ale również obawy przed odbiorem tego projektu przez aktorów sztuki i jego możliwych wypaczeń. „Niewidoczny podpis ma również zapobiegać temu, by część, która zawiera sygnaturę, nie została przekształcona w obraz i umieszczona w galerii,”¹⁸ wyjaśnia. Wyobraźmy sobie, na przykład, klienta, który zleca *That's Painting Productions* pomalowanie swojego mieszkania, lecz który jest dobrze poinformowanym aktorem sztuki. Jaką cenę negocjuje się wówczas przy tej transakcji, jeżeli to uświadomienie jest decydujące dla statusu tej pracy: cenę pracy firmy remontowej czy cenę dzieła wykonywanego przez artystę? I rzeczywiście, w 1994 roku Bernard Brunon maluje w Paryżu mieszkanie Jérôme'a Sansa, krytyka sztuki, kuratora wystaw, dyrektora artystycznego wielu instytucji; zleceniodawca nalegał, aby praca została podpisana przez artystę, podczas gdy Brunon „już tego w zasadzie nie robił.”¹⁹ Nie chodzi już zatem o klienta, który uważałby rzemieślnika za ‘ekscentryka,’ narażając go na utratę zlecenia,²⁰ on nie uważa, że podpis ‘paskudzi’ dzieło; wręcz przeciwnie, ów zleceniodawca, który zna lepiej niż ktokolwiek wartość i sens projektu *That's Painting Productions*, musiał pomyśleć, że podpis podnosi jego wartość. Pojawia się wtedy całkiem realne zagrożenie, że

zawładnie nim logika rynku sztuki: czy taki zleceniodawca ma zapłacić rzemieślnikowi, czy artyście? Różnica między nimi byłaby niczym innym, jak właśnie wartością dodaną, jaką rynek sztuki potrafi osiągać kosztem kultowych dzieł.

Lecz drugą stroną tych obaw – wrócimy do tego we wnioskach – której nie należy przemilczać, jest szczodrość gestu, który darowuje zwyczajnym klientom firmy pracę, która może być, by tak rzec, ‘warta złota’ dla kogoś, kto zdawałby sobie sprawę z tego lub kto zgodziłby się uznać, że wykonanie zwykłego zlecenia pomalowania jego domu lub mieszkania ma również wartość dzieła sztuki, na wzór owych kamieni, które Richard Long przemieszczał na trasach swoich marszów, lecz których spacerowicze nie postrzegali jako sztuki, nie odróżniając ich od krajobrazu naturalnego.

Sytuacja komplikuje się, kiedy przyjrzymy się funkcjonowaniu przedsiębiorstwa. Istotnie, „kiedy mówię *ja*” – zauważa artysta – „nie jest to trafne, ponieważ nie ja jeden pracuję. Przy większości zleceń mam malarzy, którzy pracują ze mną.”²¹ Jaki jest ich status, gdy wnoszą swój wkład w wykonanie jakiejś pracy, przy czym ta jest uznawana za pracę artystyczną? Być może to właśnie starał się przetestować Laurent Marissal (którego praca jest skądinąd prezentowana w tej edycji Galerii Dokumentu Artysty), z wyraźnym zamiarem kontestacyjnym, starając się o pracę w przedsiębiorstwie That’s Painting Productions; zaproponował „malowanie na niebiesko: działania tajne (...) kradzież, peruki, sjeśta, sabotaż;” „nieostrzegalne zmienianie składu farb, wkładanie palców w świeżo pomalowaną ścianę...”²² Oczywiście, firma odpowiedziała odmownie. Można tu przypomnieć, że historia sztuki, pomiędzy Rubensem²³ a Sol LeWitem, by przywołać tylko te dwa skrajne przypadki, dostarcza wielu świadectw współpracy ‘techników’ przy realizacji dzieł. Sol LeWitt rozróżniał, z jednej strony, ‘rysowników’ (*draftsmen*), którzy wykonują rysunek naścienne, a z drugiej artystę, który ‘sygnuje’ dzieło, choć może nie być jego wykonawcą.²⁴ Druga strona medalu jest taka, że wiele muzeów na świecie zmienia atrybucję arcydzieł, jak w przypadku *Kolosa*

Francisca Goi, dotąd przypisywanego tylko Goi, gdyż tak bardzo istotny wydaje się dzisiaj wkład jego bliskiego współpracownika, Asensia Julii.²⁵ W przypadku Bernarda Brunona odpowiedź na pytanie o status zatrudnionych w That’s Painting Productions można wyczytać z tej uwagi: „sądzę, że to, co wyraża ściana, to moje poglądy na malarstwo i moja postawa intelektualna wobec sztuki.”²⁶ Jest to zarazem szczytowy punkt i granica jego wizji sztuki, dialektyczne napięcie, jakie w niej tkwi.

Istotnie, uznanie, że świadomość określa sens rzeczywistości, czyli że nadaje status rzeczywistości (*Wirklichkeit*) zwyczajnej zewnętrżności, której doświadczamy jeszcze jej nie rozumiejąc (*Realität*), jest stanowiskiem, które można uznać za idealistyczne: jest ono zarówno heglowskie jak lacanowskie. Jest to również pojęciowy fundament sztuki konceptualnej.²⁷ W sztuce korzenie takiego idealizmu (epistemologicznego) sięgają średniowiecza, kiedy zaczyna się uznawać, że wartością w sztuce nie jest złoto, z której jest ona wykonana, lecz idee, które ucieleśnia.²⁸ Tymczasem to stanowisko jest oczywiście konfrontowane z rzeczywistością gospodarki, poczynając od wpisania przedsiębiorstwa That’s Painting Productions do rejestru handlowego Harris County w Teksasie, w 1989 roku, a następnie w Los Angeles w Kalifornii, gdzie zarejestrowano je pod numerem licencji 950284 w Contractor State Licence Board, dzięki uznaniu jego kompetencji w zakresie technik rzemieślniczych i prawa pracy.²⁹ To w obrębie społeczeństwa konsumpcyjnego, w jakim żyjemy, Bernard Brunon testuje swoje idee malarstwa pokojowego jako urzeczywistnienia – choćby i ‘humorystycznego,’³⁰ jeśli pomyśleć o całej tej, wspomnianej wyżej, teozofii nowoczesnego malarstwa – ‘marzenia greenbergowskiego,’ urzeczywistnienia, które wyprowadza malarstwo nie tylko poza granice reprezentacji, ale także, w jego przypadku, poza pracownię malarską³¹ i rynek sztuki.

Prawdą jest, że wiele stanów USA, podobnie jak Francja, uznaje status prawny przedsiębiorstwa spółdzielczego, na przykład spółdzielni pracowniczej. Wyobraźmy sobie więc, że pra-

cownicy That's Painting Productions partycypują w taki sposób w przedsiębiorstwie malarstwa pokojowego według demokratycznej reguły spółdzielni: jedna osoba, jeden głos. Jeżeli posuniemy tę logikę do skrajności, to taka firma nie mogłaby już realizować pomysłów Bernarda Brunona; realizowałaby może inne pomysły, być może nawet bardziej 'artystyczne.' Trudności, na jakie napotykają dzisiaj spółdzielnie, są dobrze znane i opisać, co w niczym nie umniejsza ich znaczenia politycznego. To doświadczenie myślowe uwidocznia niemożność pogodzenia indywidualizmu sztuki i dążeń zbiorowych, którymi kierują się niekiedy artyści. Innymi słowy, jeżeli porzucamy wszelką formę idealizmu poznawczego, który czyni ze świadomości artysty warunek *sine qua non* jego istnienia, to sztuka może wyparować, ponieważ pogląd, że tylko egzystencja buduje świadomość, poza wszelkim dziedzictwem kulturowym, który mógł mieć jakiś sens w dziewiętnastym stuleciu, lekceważącym haniebnie kształcenie ludu i kulturę ludową, usunąłby wszelką analizę historii i historii sztuki. Tymczasem historia jest zarazem pamięcią i sztuką rozumienia, i obie one potrzebują pojęć dostosowanych do ich przedmiotów. W pracy Bernarda Brunona pojęcia te wywodzą się przede wszystkim z historii sztuki, zawierającej w sobie jej teorię i jej filozofię, ale tylko w niewielkim zakresie z historii gospodarczej, co odpowiada punktowi ciężkości jego zainteresowań, choć może się wydawać pewną luką w świetle tematyзації zagadnień ekonomicznych w sztuce zwłaszcza w dwudziestym pierwszym wieku.

W rozmowie z Michaelem Koschem, Bernard Brunon ujawnia parę szczegółów dotyczących funkcjonowania swego przedsiębiorstwa. „Leamon Green, który pracuje ze mną od ponad trzech lat, sam jest artystą, w przeszłości miałem wielu artystów jako asystentów i próbuję mieć ich nadal w miarę możliwości, gdyż wiem, że muszą zarabiać na życie.”³² Tymczasem, w tej rozmowie z roku 1993, Kosch przenosi te kwestie na obszar polityki, sugerując, że w praktyce Bernarda Brunona „jest swego rodzaju marksistowska »gloryfikacja« robotnika i jego robotniczej pracy. Lecz równocześnie jako malarz pokojowy pracujący

dla burżuazyjnych instytucji i klientów, kierujesz firmą. A więc wspierasz kapitalistyczny rynek.”³³ Na ile taka perspektywa jest zasadna? Czy That's Painting Productions wytrzymuje takie zarzuty wobec braku wyostrzonych pojęć ekonomicznych? Argument społecznej użyteczności przedsiębiorstwa dla artystów nie jest zapewne bardzo przekonujący, ponieważ odtwarza obiegowe, zdroworozsądkowe formułki i brakuje w nim krytycznej refleksji. W *praktyce*, to prawda, artyści muszą 'zarabiać na życie,' lecz w *rzeczywistości* te 'robótki' oddalają ich od tego, co powinno być ich pracą jako artystów. W każdym razie łatwiej jest rozprawiać o tych kwestiach teoretycznie niż znajdować w świecie rzeczywistym – w społeczeństwie handlowym takim jak nasze – zadowalające rozwiązanie zapewniające artystom sprawiedliwe wynagrodzenie. Karol Marks zaś czyni na ten temat interesujące spostrzeżenie, kiedy przywołuje wydanie przez Johna Milтона własnym sumptem, w roku 1667, poetyckiego tomu *Paradise Lost*. Marks uznaje w tej sytuacji poetę za „pracownika nieprodukcyjnego,” w odróżnieniu od „pracownika produkcyjnego” w przemyśle wydawniczym końca dziewiętnastego stulecia, którego produkt „jest już z góry podporządkowany kapitałowi i zostaje wykonany tylko dla pomnożenia tego kapitału.”³⁴ Według Marksa zatem to nie fakt, że trzeba dostosowywać się do reguł rynku, choćby i kapitalistycznego – w końcu w przypadku samowydania *Raju Utraconego* Milton musiał zakupić papier, opłacić typografa i drukarza, a następnie sprzedać swoje książki – stwarza problem, lecz uczestniczenie w procesie produkcji w służbie kapitału i jego akcjonariuszy, dla których najwyższą i jedyną wartością jest zysk, co rzeczywiście wyklucza z takiej kategorizacji tak małe przedsiębiorstwo, jak That's Painting Productions. Przy okazji tych historycznych odwołań Marks wymyśla neologizm *Selbstbetätigung*,³⁵ 'manifestowanie siebie' lub 'działalność dla siebie,' który oznacza aktywność będącą równocześnie pracą dla chleba i działaniem samodzielnym, które można rozumieć także jako sposób rozwoju osobistego. „Po co być malarzem pokojowym?” – pyta Michael Kosch. „Ponieważ to mnie wyżywi,”³⁶ odpowiada artysta,

który stwierdza równocześnie, że „te malowidła są dziełami sztuki z racji idei, które im przyświecają, oraz miejsca, jakie zajmują w historii sztuki.”³⁷ Porównanie z dziedziną wydawniczą – często miało okazję o tym pisać – ma tutaj sens, jako że u swych początków jako pierwszej dziedziny przemysłu we współczesnym znaczeniu tego słowa, a rzadko uznawanej za takową przez historyków, działalność wydawnicza jest odrębnym modelem produkcji przemysłowej i to z tego powodu publikacje artystów często stanowią jakąś alternatywę dla społecznego istnienia sztuki.

Nie wchodząc nawet w szczegóły tego stwierdzenia, dochodzimy do koncepcji dzieła, która zasługuje na szczególną uwagę ze strony badacza, choć uważano, że wraz z pojawieniem się sztuki konceptualnej i Fluxusu samo to pojęcie straciło już sens, nie tylko z powodu całej tej fetysyzacji przeszłej i teraźniejszej – zarówno sakralnej, jak i handlowej – dzieła, ale również dlatego, że wyparły je dokumenty, działania, informacje etc. Otóż, podobnie jak w publikacjach artystów właśnie,³⁸ lecz poprzez praktykę malarską, Bernard Brunon organizuje eksperyment ze sztuką, który wytwarza dzieło niedające się sprowadzić do unikatowego przedmiotu, warunku jego fetysyzacji przez świat sztuki: dzieło nietrwałe, choć nie efemeryczne, które trzeba okresowo odnawiać (tak jak Ad Reinhardt czynił to ze swymi czarnymi obrazami) i które stawia instytucje sztuki wobec nieprzewidywalnej trudności z jego konserwowaniem. „Każdą zleconą robotę traktuję jak dzieło sztuki i podchodzę do niej w ten sposób. Lecz to nie jest dzieło sztuki,”³⁹ stwierdza artysta. „Moje malowidła są «nietrwałe»: z czasem niszczeją, zwłaszcza w klimacie Houston, który jest gorący i wilgotny, gdzie ściany zewnętrzne domu trzeba malować co siedem lub osiem lat. To nie pasuje do pojęcia konserwacji drogiego muzeum.”⁴⁰ Takie pojmowanie dzieła byłoby prawdziwym wyzwaniem dla ontologii sztuki, która często grzęźnie w formalistycznych banałach (od Romana Ingardena, poprzez Michela Haara, do Rogera Puiveta), podczas gdy odpowiedź na pytanie, gdzie jest dzieło w ścianach malowanych przez Bernarda Brunona, nie jest rzeczą łatwą: w cienkiej warstwie

farby, bez nośnika w postaci ścian, bo to nie jest obiekt, lecz pod dokładnym adresem, gdzie praca została wykonana, w formie konkretnego wpisania w przestrzeń? Jak ta praca zmienia dorobek sztuki konceptualnej: urzeczywistnienie pomysłu artysty, który trzyma się jednak instrukcji klienta,⁴¹ i w sytuacji, gdy w *That's Painting Productions* strategiczne decyzje podejmuje się kolegiąlnie?⁴²

Stephen Wright podjął wyzwanie ontologii przedsięwzięcia Bernarda Brunona, lecz ograniczył się do pary pojęć sztuka i rzeczywistość. Jego wnioski pozwalają dostrzec interesujące rozwiązanie: „trzeba zapłacić pewną cenę za ten gest krytyczny wobec istniejących konwencji [krytyka bez kosztów jest tylko fanfaronadą]: jego praca cierpi – lub raczej cieszy się – z powodu bardzo niskiego współczynnika widzialności artystycznej.”⁴³ Stwierdzenie to jest jednak dwuznaczne, gdyż widzialność dzieł Brunona jest pełna i całkowita, a jeżeli nie jest ona ‘artystyczna,’ to tylko ze względu na instytucje sztuki. Nie można jej raczej nie tylko przechowywać w kolekcjach, ale także sprzedawać. Lecz skoro cieszą się one ową ‘widzialnością,’ to ze względu na swoje krytyczne ostrze, co artysta wyraża w sposób bardzo dobitny: „nie trzeba być w obecności malarstwa, aby uchwycić jego oddziaływanie. Jest to jedna z rzeczy, które, jak sądzę, czyni je odmiennym od malarstwa tradycyjnego; ponieważ aby docenić dzieło jakiegoś Cézanne’a czy Matisse’a, aby wywarli oni na was wpływ, musicie stanąć przed nim. Podczas gdy prac Duchampa nie trzeba koniecznie oglądać, wystarczy je znać.”⁴⁴ Tak przedstawia się być może sprawa z Brunonem. Nie tylko z zasady, ale również z powodów praktycznych ‘widz’ jego ‘malowideł’ musi nieuchronnie poprzestać na ideach przyświecających jego projektowi.

To stanowisko, które było już niewątpliwie właściwe dadaizmowi – mianowicie koncepcja powołania sztuki, która powinna być nie tyle kontemplowana, ile powinna coś uświadamiać – pozwala rozstrzygnąć kwestię statusu dokumentacji, która towarzyszy przedsiębiorstwu, gdyż oprócz relacji, jakie utrzymuje ono z historią malarstwa, wpisuje się ono również w powszednią rzeczywistość i, z tego tytułu, ‘rejestruje’ relacje z klienta-

mi, z pracownikami, z rynkiem usług etc. Innymi słowy, działalność przedsiębiorstwa nie ogranicza się do nakładania farby na ściany, ponieważ artysta musi zarządzać jego funkcjonowaniem: rynkiem i zamówieniami, kosztorysami, fakturami i księgowością, organizacją i logistyką, podobnie jak dokumentacją. „Cały proces planowania remontu, organizowania ekipy malarzy, gromadzenia materiałów i sprzętu, terminowego kończenia roboty,”⁴⁵ „wszystkie notatki, kosztorysy, faktury są jak rekwizyty w »prawdziwym teatrze«.”⁴⁶ Ten ogół rozmaitych praktyk należy zatem do zadań firmy That's Painting Productions, a mimo to nie jest traktowany przez Bernarda Brunona jako część składowa dzieła. Wszystkie te elementy nie współtworzą go zatem, a więc nie są nigdy przedstawiane jako równoważniki, części lub substytuty dzieła. Podobnie jak „zdjęcia poprzednich zleceń,” są one wykorzystywane „jedynie w celach dokumentacyjnych.”⁴⁷ Artysta jest w tym punkcie jednoznaczny: nie są to obiekty artystyczne z jakiegokolwiek punktu widzenia, lecz tylko materialne warunki realizacji jego dzieł, tak jak rekwizyty w teatrze. „Nie chcę wystawiać reprodukcji, ponieważ, w przypadku wielu artystów, którzy uprawiali earth art, instalacje czy happeningi, fotografie tych działań to jedyne rzeczy, które po nich pozostały, i stały się one dziełami sztuki same w sobie. A teraz są wystawiane i sprzedawane jak obrazy, rysunki i grafiki.”⁴⁸

Toteż potrzeba powściągliwości i ostrożności, jeżeli chce się porównywać That's Painting Productions do tradycji, zapoczątkowanej bez wątpienia przez N. E. Thing Co. i Ingrid Baxter w roku 1966, która czyni przedsiębiorstwo tematem sztuki, podobnie jak Yann Toma i Rose Marie Barrientos czynią to w *Przedsiębiorstwach Krytycznych* (2008), a ta tradycja bardzo się od tego czasu rozwinęła. „Dla mnie” – podkreśla Bernard Brunon – „struktura przedsiębiorstwa była sposobem na wyeliminowanie [systemu reprezentacji]. Mam wrażenie, że dla tego trzeciego pokolenia [artystów wykorzystujących działalność przedsiębiorstw] struktura przedsiębiorstwa odgrywa taką rolę, jaką płótno miało dla tradycyjnego malarza: dana przestrzeń, uprzywilejowa-

na i dziewicza, która zostanie wypełniona jakąś fikcją.”⁴⁹ To nie jest ani cel, ani model sztuki Bernarda Brunona. Trafniej byłoby chyba zatem uznać, że ekonomiczna rzeczywistość jego projektu przyczynia się do powstania dzieła malarskiego, którego dopominał się Ad Reinhardt, a mianowicie powszechnego uprawiania malarstwa. Możemy zatem przyswoić sobie sformułowanie Pascal Beausse, według którego projekt Bernarda Brunona ma na celu „przekraczanie sztuki w jej najbardziej radykalnych definicjach, aby wpisywać ją w rzeczywistość. Wtopić działalność artystyczną w rzeczywistość i wytwarzać w ten sposób krytykę życia codziennego.”⁵⁰

Stosunek do historii malarstwa

„Powoli zdawałem sobie sprawę, że malarstwo, jakie starałem się uprawiać w pracowni, od siedmiu czy ośmiu lat, malarstwo, które nie przedstawia niczego, nawet jakiegoś obrazu abstrakcyjnego, praktykowałem tak naprawdę wtedy, gdy malowałem jakiś pokój.”⁵¹ Koncepcja i praktyka malarstwa w ramach przedsiębiorstwa That's Painting Productions powinny zatem być pojmowane na tle historycznej ewolucji malarstwa nowoczesnego, skoro idee, na których się one opierają, zostały ustalone, jak widzieliśmy, „ze względu (...) na stanowisko, jakie wyrażają one w historii sztuki.”⁵² Przeanalizujemy je po kolei pod kątem pięciu aspektów procesu historycznego: materialności powierzchni malarskiej, oddzielania malarstwa od obrazu, stosunku malarstwa do myśli, artystycznych usiłowań demokratyzacji sztuki, a następnie włączania malarstwa – jako sztuki w pełnym tego słowa znaczeniu – w życie codzienne oraz jego uwalniania od dzieła-obiektu. Jest to operacja poznawcza porównywalna – *mutatis mutandis* – do analizy „Pięciu stadiów ponadczasowego cyklu stylistycznego Reinhardta w historii sztuki.”⁵³

Zrematerializować malarstwo

W *Noli Me Tangere* (1440–1441) Fra Angelico przedstawia krew na rękach i stopach Chrystusa jako plamy farby niemal identyczne jak te, które tuż obok przedstawiają kwiaty. W ten sposób ów ‘Bizantyjczyk’ wśród malarzy renesansowych pracuje nad rematerializacją wizualnej reprezentacji świata, aby przeciwstawić się obrazowi w malarstwie. Kwestionuje pewną *wizję* świata, która jest konstruowana w jego czasach, malarską iluzję bez rys i chropowatości, przedstawianie gładkiego piękna, jak później w malarstwie akademickim, które przypomina – Salvador Dali nie mylił się – przeczcucie kolorowej fotografii. Tymczasem malarstwo nie jest zwierciadłem świata ani prostym jego odbiciem, lecz jest pewną konstrukcją, rezultatem refleksji, wyborów i pracy. W przeciwieństwie do akademizmu, sztuki pompierskiej, kiedy oglądamy powierzchnię obrazu, na przykład z bliska lub przy pomocy lupy, to odkrywamy nieuchronnie ślady pędzla, a nawet szpachelki, które podważają wizję malarstwa jako obrazu, zwierciadła świata i wstrząsają w konsekwencji fundamentami kultu obrazów, który nadal uprawiamy. Wprawdzie obraz ma moc oddziaływania na widza, moc straszliwą, ale nie należy myśleć, że jest to właściwość sztuki: obraz może hipnotyzować, przykuwać wzrok, wprowadzać w stan ekscytacji, wryć się na zawsze w pamięć i utrwalac stereotypy. Może wywołać pożar. Ale tam, gdzie malarstwo Fra Angelica ukazuje nam plamy pigmentu, odkrywamy dzisiaj piksele. Spojrzenie syntetyzuje te plamy, ich barwy, faktury i kształty, tworząc z nich reprezentację świata: wieśniaków, którzy orzą pole, paryskie wielkie bulwary, dworce i mosty etc., dla przykładu - motywy impresjonistyczne. Spojrzenie to, które dokonuje syntezy, potwierdza fakt, że przedstawienia malarskie znaczą tyleż dzięki podobieństwu, co dzięki umowności. Dlatego nieskończona różnorodność tych plam i ich zastosowań przez impresjonistów – Camille’a Pissarra, Edouarda Maneta, Claude’a Moneta, Paula Cézanne’a, Paula Gauguina, Georges’a Seurata, Vincenta Van Gogha i tylu innych – oznacza początek nowej epoki w sztuce, której Fra Angelico był jednym z prekursorów.

Jednak nieporozumienie utrzymuje się, odkąd pojawia się nazwa ruchu impresjonistycznego. Przykładem Henri Bergson: „Co jest przedmiotem sztuki? Gdyby życie wprost uderzało nasze zmysły i od razu wnikało w naszą świadomość; gdybyśmy zdołali wejść w bezpośrednią styczność z własną duszą i duszą wszechrzeczy, wówczas sztuka byłaby zupełnie zbyteczną. Albo raczej wszyscy bylibyśmy artystami i dusze nasze współbrzmiewałyby niezmiennie z całą przyrodą. Oczy wspomóżone pamięcią wykrawałyby z przestrzeni i utrwalaly w czasie obrazy nieporównanej piękności.”⁵⁴ Co najmniej poczwórny błąd filozofa, który (1) pomija całkowicie materialność malarstwa i (2) myli spojrzenie z ‘kadrowaniem’ i ‘utrwalaniem,’ co dziwi w przypadku filozofa pamięci, którym był skądinąd: to coś w rodzaju ‘myślenia fotograficznego’ o malarstwie. Bergson myli zatem zdarzenie wizualne z malowidłem-obiętem, to znaczy obrazem, co jest skądinąd bardzo częste, ponieważ ludzie bardzo chętnie nazywają sztuką to, co im się podoba; (3) filozof ignoruje w ten sposób zupełnie społeczny wymiar zjawiska sztuki, a impresjonizmu w szczególności, i (4) mimo woli umieszcza je na pozycji antydemokratycznej: talent jednych czyni z nich artystów, mierność innych, do których zalicza siebie samego, czyni z nich tylko widzów. Wróćmy do tego punkt po punkcie, lecz już teraz możemy uchwycić radykalizm stanowiska Bernarda Brunona, który – przemieszczając uprawianie malarstwa w stronę powszedniej rzeczywistości zwykłych ludzi, którzy korzystają z rynku usług malarzy pokojowych, skupia całą uwagę na materii farby, jej jakości przemysłowej (w roku 1993 uznaje za najlepszą markę Benjamin Moore⁵⁵ pod względem relacji jakości i ceny) oraz sposobie, w jaki zostanie ona położona na ścianach i suchych tynkach. I jest to uprawianie malarstwa, które od początku i w całości sytuuje się poza malarstwem-reprezentacją, malarstwem figuratywnym lub narracyjnym, symbolicznym lub ekspresyjnym, ale możliwość traktowania go w ten sposób była uwarunkowana długą drogą historycznej ewolucji praktyki malarskiej w sztuce.

Uczynić widzialnym malarstwo, a nie świat

To właśnie podkreślanie materialności powierzchni obrazu nie pozwala często widzom wnikać w sztukę nowoczesną, od Gustave’a Courbeta (*Le désespéré* – *Zdesperowany Mężczyzna*, 1843–1845) aż po malarstwo abstrakcyjne (przeszło wiek wynalazków formalnych), poprzez Maurice’a Denisa i jego definicję obrazu („Należy pamiętać, że obraz – zanim stanie się koniem bojowym, aktem czy anegdotą – stanowi zasadniczo płaską powierzchnię pokrytą kolorami dobranymi wg pewnego porządku”⁵⁶), a zwłaszcza poprzez puentylizm Camille’a Pissarra. „Ten przekłty Pissarro, to nie człowiek, to bukszpryt;”⁵⁷ pogardliwe słowa malarza Félix’a Bracquemonda, przytoczone przez samego Pissarra, dowodzą, że ta trudność akceptacji sztuki nowoczesnej nie jest wyłącznie cechą widzów. Bergson nie myślał, że artystom może brakować talentu, jak sugeruje Bracquemond, bo bukszpryt oznacza pochylony maszt na dziobie statku, który jest tutaj grubiańską aluzją do puentylizmu, nazywanego w ten sposób przez prasę. Puentylizm jest techniką polegającą na konstruowaniu form reprezentacji świata poprzez liczne drobne plamki barw podstawowych, pozostawiane przez pędzel Pissarra na powierzchni obrazu (intuicyjna prefiguracja dzisiejszych pikseli). Tymczasem to właśnie dzięki tej technice samo malarstwo staje się znów widzialne, podczas gdy wcześniej – lub gdzie indziej – czyniło ono widzialnym świat, samo znikając z pola widzenia. Odtąd może ono być widzialne jako malarstwo, ukazując równocześnie świat (w malarstwie figuralnym). Istotnie, uwidacznianie materialności malarstwa czyni je wreszcie widzialnym, co nie uwalnia go zresztą jeszcze od brzemienia, jakie stanowi jego powołanie do przedstawiania świata, czyli do bycia jego obrazem.

Stąd paradoks malarstwa abstrakcyjnego, które wielu artystów wołało nazywać malarstwem konkretnym, jak Theo Van Doesburg, który utworzył w Paryżu grupę Art Concret w roku 1930. Inte-

resujące w takim podejściu do malarstwa jest określanie obrazu jako odrębnej rzeczy, jako obiektu, a nie jako ‘okna’ czy ‘przeźroczystej błony’ – diafany (*to diaphanes*) u Arystotelesa⁵⁸ – które pozwalają widzieć rzeczy ze świata. Rematerializacja powierzchni przełamała niewinność reprezentacji malarzkiej jako złudzenia optycznego czy iluzji. Widzenie w malarstwie nie sprowadza się już do ruchu spojrzenia w głąb jak przed otwartym oknem, gdyż jest to wyłanianie się obrazu z powierzchni, na której spojrzenie zatrzymuje się, syntetyzując równocześnie dane percepcji. Spojrzenie często postrzega najpierw przedstawienie rzeczy ze świata do tego stopnia, że uznaje je (to jest fantazmat starożytnej Grecji) za prawdziwsze niż bezpośrednie postrzeganie rzeczy. Jednakże – mówiąc prościej – spojrzenie widzów sztuki ulega coraz większemu zdumieniu, zwłaszcza od połowy dziewiętnastego stulecia, z powodu organizacji form i wartości plastycznych, którymi jest pokryta powierzchnia, a która sprawia, że widzi on świat. Honoré Daumier jest z tego punktu widzenia ogromnej rangi malarzem nowoczesnym (*La sortie de l’école*, 1847, *Une ronde d’enfants*, 1852, *Tête de Pasquin*, 1862–1865, *Pierrot jouant de la mandoline*, 1873 – *Wyjście ze szkoły*, 1847, *Dzieci bawiące się w kółku*, 1852, *Głowa Pasquina*, 1862–1865, *Pierrot grający na mandolinie*, 1873, etc.). W tym stadium historycznym można by rzec, wbrew dewizie Bernarda Brunona: im więcej form i wartości plastycznych widać na powierzchni malowidła, tym mniej oczekuje się obrazu zamiast dzieła.

To jest zapowiedź podejścia semiotycznego do malarstwa: w tradycji hermeneutycznej znaczenie traktowano zawsze jako stosunek między częściami i całością, w tym przypadku obrazu, oraz wzajemny stosunek części do siebie. Ta zmiana perspektywy pozwala traktować widza już nie jako osobę, która daje się oszukiwać ‘złudnemu pozorowi,’ by przywołać termin platoński, lecz jako osobę, która jest przed obrazem aktywna, dokonując wizualnej syntezy, tylko częściowo intuicyjnej, i nadając sens temu, co widzi. Dostrzeganie w obrazie pejzażu czy portretu nie jest już niekiedy operacją spontaniczną, gdy wymaga ona,

w tak skrajnych przypadkach jak u Franza Marca czy Eugène’a Leroy, wizualnego badania obrazu w poszukiwaniu wyłaniającej się figury (Wittgenstein mówi wówczas o „rozbłyśnięciu (*Aufleuchten*) aspektu”⁵⁹). Erwin Panofsky wspomina o incydencie podczas pewnego wernisażu w Hamburgu, w 1919 roku, kiedy publiczność nie potrafiła rozpoznać głowy i pyska *Mandryla* (*Mandrill*) Franza Marca.⁶⁰ Co się zaś tyczy Eugène’a Leroy, to wyłanianie się sensu w percepcji jest w samym centrum jego pracy nad portretem; lepiej wprawdzie oglądać jego obrazy w oryginale niż na reprodukcji, aby doświadczyć ‘widzenia aspektu’ twarzy, lecz w obecności jego obrazów ‘aspect’ stawia opór spojrzeniu i wyłania się dopiero po pewnym czasie eksploracji. Jeżeli się wyłania. A Pablo Picasso, kiedy szukał plastycznego sensu, aby sportretować Gertrude Stein, doświadczał takiej samej trudności z widzeniem swojej modelki i „powiedział [jej] zły,” po dziewięćdziesięciu seansach pozowania,⁶¹ jakich potrzebował: „Patrzę i nagle zupełnie przestaję cię widzieć.”⁶² A przecież ani on nie był ślepy, ani świat nie zniknął mu z oczu.

Od powierzchni do myśli

Na temat malarstwa tego ostatniego Wittgenstein rozmyśla z właściwą mu ostrożnością: „Mógłbym powiedzieć o pewnym obrazie Picassa, że nie *widzę* go jako człowieka. Lub, na temat innych obrazów, że przez długi czas nie byłem zdolny ich widzieć jako to, co ukazują, ale teraz już to robię.”⁶³ I filozof konkluduje: „Dlatego rozbłyśnięcie aspektu przedstawia się nam na wpół jako doznanie wzrokowe, na wpół jako myślenie.”⁶⁴ Innymi słowy, kiedy malarstwo opuszcza sferę reprezentacji, co było projektem Bernarda Brunona, i kiedy nie jest już ono po prostu obrazem, który stwarza iluzję, wówczas otwiera ono przestrzeń myślenia, zmuszając widza do nadawania sensu temu, co ogląda. Nie będąc ani reprezentacją, ani obrazem, ani środkiem ekspresji, malarstwo może stać się ‘narzędziem filozoficznym,’ to znaczy obszarem

myślenia. W tym punkcie artysta zajmuje tę samą postawę co Ad Reinhardt, który – jego zdaniem – „uważa, że misja artysty polega przede wszystkim na ponownym przemyśleniu sztuki.”⁶⁵

Każde z tych trzech pojęć wymagałoby odrębnego rozwinięcia, lecz tutaj ograniczymy się do krótkich uwag. Jeżeli, w swoich dziejach, malarstwo ukazywało coś innego niż ono samo, to dlatego, że zostało wymyślone jako re-prezentacja, jako to, co zastępuje coś innego. Jego historia jest więc powolnym odzyskiwaniem samego siebie. Temu wynalazkowi z mniej więcej piątego wieku przed naszą erą towarzyszyło ukrywanie samego malarstwa i można by sugerować, że malarstwo zostaje wynalezione ponownie pod koniec dziewiętnastego stulecia, za sprawą impresjonizmu i jego konsekwencji artystycznych. Otóż, aby zdekonstruować to oczekiwanie malarskiej re-prezentacji, aby uczynić malarstwo widzialnym, potrzebna była nie tylko praca bezpośrednio na płótnie, ale również pewna pedagogika: od czasu Eugène’a Delacroix wielu malarzy pozostawia również teksty: dyskurs sztuki (a nie na temat sztuki), zbadany teoretycznie – w odniesieniu do lat 1960–1980 – przez Laurence Corbel⁶⁶ (prasa, manifesty, wywiady, studia historyczne, a nawet traktaty teoretyczne). Wyprowadzenie malarstwa z reprezentacji wprowadza je już w sferę myśli, którą odsłania w mniejszym lub większym stopniu. Czynienie widzialnym samego malarstwa pozwala skądinąd, poprzez dyskurs, który ono generuje, zrewidować stanowisko Immanuela Kanta, który, jako że oddzielał sztukę od języka, uważał ją za niezdolną do wyznaczania samej sobie reguł i odwoływał się do pojęcia geniuszu – „wrodzonej dyspozycji umysłu” – które pozwalało mu wyjaśniać, że to „przyroda ustanawia prawa dla sztuki.”⁶⁷

Ważnym punktem tego historycznego wnioskowania jest rozmowa „Pytania do Stelli i Judda,” pochodząca z 1964 roku i opublikowana w roku 1966, w której Frank Stella stwierdza: „What you see is what you see,” kluczowe zdanie: „Wszystko, co jest do zobaczenia, jest tym, co widzicie.”⁶⁸ Malarstwo tych dwóch malarzy amerykańskich pokazuje jeszcze pewną różnorodność

formalną, lecz w trybie obecności, a nie reprezentacji: z tej ostatniej usunęli oni przedrostek re-. Jeżeli malarstwo było przez długi czas nierozzerwalnie związane z obrazem, to dlatego, że jego płaska powierzchnia stwarzała iluzję głębi; *trompe-l'oeil*, który zresztą nikogo nie oszukiwał, był tego szczytowym punktem. Eksperymenty malarskie Jaspiera Johnsa, zapoczątkowane w latach pięćdziesiątych dwudziestego wieku, doprowadziły to powołanie malarstwa do innej granicy. Jego obrazy przedstawiały znaki graficzne, a więc pozbawione głębi, takie jak flagi amerykańskie, tarcze, cyfry lub mapy geograficzne, które same stawały się *de facto* flagami lub cyframi (jako znaki). Jednak widz odkrywał – z zaskoczeniem tyleż intelektualnym co wizualnym – że nawet bez iluzji głębi samo malarstwo dawało się widzieć poprzez bogactwo swojej tekstury. ‘Płaskość’ malarstwa miała własną głębię i własne bogactwo piktoralne.

Wreszcie pojęcie ekspresji doznało, bez wielkiego hałasu, istotnego odwrócenia, zwłaszcza odkąd Jean-François Lyotard odwołał się do Sigmunda Freuda w książce *Discours, Figure* z roku 1971. Filozof wyszedł z założenia „radikalnej zgodności figury i pożądanego”⁶⁹ ekspresja malarstwa jest odtąd uwarunkowana przez samego widza, który przypisuje – lub nie – jego formom, niekoniecznie figuratywnym, intensywność, która wyraża jego samego, a mianowicie jego nieuświadomione pragnienia, i to tylko w odniesieniu do „form wymyślonych przez artystę.” To odwrócenie podważa całe mnóstwo przesądów, według których, na przykład, tylko formy figuratywne mogą być nośnikami wartości emotywnych i ekspresywnych, czy też przekonanie, że to bogactwo formalne obrazu stanowi o jego wartości, odmawiając w ten sposób racji bytu powściągliwości etc., oraz – ogólnie rzecz biorąc – kwestionuje wszelkie stanowisko normatywne względem obrazu w sztuce. W ten sposób, na płaszczyźnie teoretycznej, można uwzględnić uprawianie pewnej formy minimalizmu, która zapanowała w malarstwie w latach sześćdziesiątych, lecz była antycypowana zwłaszcza przez Władysława Strzemińskiego już w latach dwudziestych. Istotnie, żaden typ form nie jest

odtąd wymagany, aby malarstwo mogło wchodzić w interakcję z widzem na gruncie zwanym dawniej ekspresją, coraz częściej określanym jako medytacja lub kontemplacja, doświadczanie intensywności, wypartych pragnień etc.

Monochromia i demokracja

Czy w 1943 roku, gdy wysuwał pomysł „niezmierzenie wolnego (*free*) i inspirującego malarstwa abstrakcyjnego, które, rok po roku, staje się coraz mniej prywatne, angażując aktywnie coraz więcej ludzi w coraz bardziej demokratyczną działalność twórczą,”⁷⁰ Ad Reinhardt miał przeczucie swojego przyszłego malarstwa ‘monotonnego,’ najpierw ze strukturą dywanu *all over*, a następnie monochromatycznego, które zaczął uprawiać w połowie lat czterdziestych, nim stworzył w latach pięćdziesiątych pierwsze czarne obrazy? W każdym razie, ewolucja jego malarstwa daje się w pełni pogodzić z ideą jego demokratyzacji. Istotnie, strukturę obrazów monochromatycznych Marka Rothko lub Barnetta Newmana, malowanych od końca lat czterdziestych (a nawet obrazów Roberta Rymana), można porównać do kompozycji w tradycyjnym sensie tego słowa, a mianowicie podyktowanej smakiem malarza oceny dotyczącej form, barw i tekstur, podniesionej do rangi zasady organizującej płótno, podczas gdy czarne płótna Ad Reinhardta, a później szare płótna Alana Charltona polegają na jednolitym pokrywaniu ich powierzchni, pozwalającym rozbroić ocenę estetyczną, jak również pojęcia i praktyki z nią powiązane, zwłaszcza te dotyczące talentu artysty. Reinhardt wyraźnie to mówi w krótkim tekście z roku 1961, „The Black-Square Paintings,” który można potraktować jako protokół realizacji jego ostatnich malowideł. „(...) trysekcja (żadnej kompozycji), forma horyzontalna negująca formę wertykalną (bez form, bez góry, bez dołu, bez kierunków), trzy kolory bez kolorów, (mniej więcej) ciemne (żadnej jasności), a nie skonstrastowane, ślad pędzla zaciera ślady pędzla; powierzchnia matowa, płaska, malowana od ręki (bez połysku,

bez tekstury, nie linearna, ani *hard edge*, ani *soft edge*).⁷¹ Doprowadzenie malarstwa do takiej granicy sprawia, że nieuchronnie pojawia się pytanie, czym jest malarstwo: jaka jest jego istota?

Tony Godfrey streszcza przenikliwie sytuację malarstwa w czasach sztuki konceptualnej. „Równolegle do tej nadobfitości prac na temat języka, rozwijało się malarstwo monochromatyczne – najbardziej niema i »milcząca« z form sztuki. Już w roku 1965 Mel Ramsden i Victor Burgin wykonywali szare obrazy monochromatyczne, nawiązując w ten sposób do prac Rodczenki i Reinhardta mających ilustrować punkt dojścia sztuki. (...) Obfita literatura na ten temat stosowała terminy równie różnorodne co liczne: malarstwo »milczące,« »malarstwo esencjonalne,« »malarstwo nieprzejryste,« »malarstwo fundamentalne.« Wszystkie te definicje podkreślają ideę powrotu do źródeł malarstwa, zadając pytanie: »czym jest malarstwo?« Dla Alana Charltona, którego twórczość, od 1972 roku, składa się wyłącznie z szarych płócien monochromatycznych, ten typ malarstwa stanowi cel sam w sobie. Lecz dla większości artystów, a w szczególności dla Burgina i Ramsdena, obraz monochromatyczny stanowi *reductio ad absurdum*, po którym mogą oni porzucić defini-tywnie malarstwo.”⁷²

Wkład Alana Charltona, mniej znany, jest szczególnie znaczący, przede wszystkim dlatego, że implikuje porzucenie rytuału pracowni, do którego Reinhardt przywiązywał jeszcze dużą wagę: żadnych pędzli ani terpentyny! Odtąd nie uprawiamy już w ogóle malarstwa (Burgin, Ramsden) lub nie uprawiamy go po dawnemu (Charlton). W tym przełomowym momencie jego dziejów, w czasie, gdy wylania się sztuka konceptualna, zbiegają się dwa ciągi innowacji. Jedne odziedziczone po Marcelu Duchampie (z wyraźnym nań wpływem Sztuk Niezbornych, a poprzez nie monochroidów Alphonse’a Allais⁷³), w szczególności porzucenie oceny zależnej od gustu, która w istocie wyraża subiektywne odczucie typu ‘lubię’ lub ‘nie lubię.’ Inne innowacje pozostały przejęte zwłaszcza od Ada Reinhardta, a są one związane ze znaczeniem przywiązywanym do języka, który

staje się właściwym miejscem, z którego wylaniają się pomysły, również te czysto malarskie. A zatem to konfrontacja malarstwa zarówno z monochromią, jak i z językiem, zastawiła pułapkę na pojęcie talentu, a nawet geniuszu twórczego, pozwalając pojmować sztukę jako praktykę powszechną i demokratyczną. U Bergsona, napisaliśmy wyżej, talent jednych czyni z nich artystów, podczas gdy mierność pozostałych czyni z nich jedynie widzów. Lecz jeżeli sztuka jest przede wszystkim doświad-czeniem myślenia – którego specyficzne warunki dla sztuki i jej stosunku do form zmysłowych trzeba by oczywiście zdefiniować – to kto ośmieliłby się twierdzić, że artyści mają większą zdolność myślenia niż inni? Częściej twierdziło się – i nadal się twierdzi – coś przeciwnego, jak przypomina Marcel Duchamp.

Interesowałem się ideami – a nie po prostu wytworami wizualnymi. Chciałem ponownie wprząc malarstwo w służbę umysłu. A moje malarstwo zostało, rzecz jasna, natychmiast uznane za „intelektualne,” „literackie.” (...) Oto kierunek, jaki powinna obrać sztuka: ekspresja intelektualna raczej niż ekspresja zwierzęca. Mam dość mówienia „głupi jak malarz.”⁷⁴

„Czuję się kreatywny raczej w pojmowaniu pracy,”⁷⁵ przyznaje z kolei Bernard Brunon. Nie zapominajmy, że *Rozprawa o Metodzie* Descartes’a (1637), która zapoczątkowuje epokę nowożytną myśli, zaczyna się od takiej uwagi, z pewnością nie dość eksponowanej: „Rozsądek jest rzeczą najsprawiedliwiej rozdzieloną na świecie: każdy bowiem mniema, iż jest weń tak dobrze zaopatrzony, że nawet ci, których najtrudniej zadowolić w innych sprawach, nie zwykli pożądać go więcej, niż go posiadają.”⁷⁶ Jeżeli rozsądek oznacza zdolność każdej ludzkiej istoty do myślenia, to uwiarygodnia to pogląd, że każda ludzka istota jest artystą, przynajmniej potencjalnie, jak głosi Joseph Beuys w latach siedemdziesiątych poprzez swoją koncepcję rzeźby społecznej. Spełnione są wówczas wszystkie warunki artystyczne i pojęciowe, aby móc zacząć myśleć po nowemu o pojednaniu sztuki i życia, projekcie, który nurtuje sztukę od końca dziewiętnastego i przez cały dwudziesty wiek.

Malarstwo w życiu

Taki zamysł brano pod uwagę i wprowadzano w życie na różne sposoby od czasu Sztuk Niezborynych, które na przykład organizowały wystawy na stronach gazet;⁷⁷ wykorzystywanie niedrogich publikacji przez artystów, którzy rezygnują z ograniczonego nakładu technik druku tradycyjnej grafiki, rozwijało się w znacznym stopniu jako dogodna możliwość począwszy od lat sześćdziesiątych (Ed Ruscha, Dieter Roth, Daniel Spoerri). Wzornictwo, zwłaszcza w młodym Związku Sowieckim (składane krzesło zaprojektowane przez Aleksandra Rodczenkę lub meble wielofunkcyjne, trybuny dla mówców politycznych, głośniki radiowe na ulicach (Gustaw Klucis), pociągi i statki propagandowe, wzornictwo graficzne, na przykład ilustrowane książki z tabliczką mnożenia dla dzieci, nie wspominając o afiszach i typografii konstruktywistycznej etc.) niosły ze sobą utopijny projekt, który dopiero później został przejęty przez przemysł, a następnie przez marketing, zwłaszcza za sprawą Bauhausu. Inne działania eksperymentowały z teatrem ludowym (Anatolij Łunaczarski i Rewolucja Październikowa) lub ze świętem, którego tradycje wydawały się podtrzymywać happeningi i performance, przybierające w czasach nam bliższych formę dociekań prowadzonych przez artystów-badaczy. I nie jest to bynajmniej lista wyczerpująca. A jak się ma sprawa z malarstwem w przestrzeni codzienności?

Istnieje pewna ciągła linia między karykaturą dziewiętnastowieczną (Honoré Daumier, Gustave Doré) a meksykańskimi muralistami z początku dwudziestego wieku (Diego Rivera, José Clemente Orozco, David Alfaro Siqueiros), poprzez ekspresjonizm i surrealizm aż do graffiti (od gangów z Los Angeles⁷⁸ do Michela Basquiata); w niniejszym wydaniu galerii prezentujemy jeden odcinek tej linii, który wydaje nam się sensowny, a który prowadzi od Ada Reinhardta, ilustratora prasowego, do Ernesta T. i Laurenta Marissala.

Uruchamiając projekt That's Painting Productions,⁷⁹ Bernard Brunon odwołuje się do innego aspektu pracy Ad Reinhardta, w szczególności do sposobu, w jaki malarstwo stało się u niego przede wszystkim przedmiotem refleksji. Oczywiście wszyscy – „z paroma wyjątkami,” jak mawiał Reinhardt

– byliby zdolni odmalować ściany na białą, lecz – zastanawia się Brunon – „czemu by to miało służyć [w sztuce], gdyby ta praca była oderwana od jakiegokolwiek refleksji, która (...) do niej doprowadziła?”⁸⁰ Reinhardt zaś wyciąga jeszcze jeden wniosek ze swego bezosobowego sposobu malowania, zapytując o autora: komu przypisać autorstwo czarnych obrazów, kiedy pojęcie talentu artystycznego przestało już działać? To w tym kontekście dewiza That's Painting Productions: „Im mniej do oglądania, tym więcej do myślenia” nabiera pełnego sensu, sugerując ukryty związek między pojęciem talentu i pojęciem prawa autorskiego.

To malarstwo jest moim malarstwem i to ja je maluję.

To malarstwo jest twoim malarstwem i to ty je malujesz.

To malarstwo jest malarstwem jakiegokolwiek malarza.

To malarstwo jest malarstwem kogokolwiek, z paroma wyjątkami.

To malarstwo jest osobiste, bezosobowe, ponadosobowe.⁸¹

Co prawda każda ludzka istota jest – potencjalnie – artystą, lecz w rzeczywistości są wyjątki, zwłaszcza dlatego, że taką potencjalność trzeba w sobie uznać, to znaczy chcieć, aby z możliwości stała się rzeczywistością. Tymczasem, tak jak Menon z dialogu Platona pod tym tytułem, który nie może zrozumieć Sokratesa (ponieważ nie czyni w tym celu wysiłku lub po prostu tego nie chce, ani nie pragnie) nie każdy uważa siebie za artystę, podczas gdy Reinhardt doprowadził malarstwo do punktu, w którym jest ono równocześnie ‘osobiste’ (przedmiot pożądania i refleksji), ‘bezosobowe’ (każdy może z niego uczynić praktykę powszechną) oraz ‘ponadosobowe’ (sygnatura nie ma już tego samego znaczenia co dawniej, pojęcie autora należy przemysleć od nowa). That's Painting Productions, przy wszystkich wątpliwościach, jakie ten projekt może budzić, jeśli chodzi o wzajemny status artysty-szefa-firmy i pracowników-malarzy, umożliwia posunięcie analizy tych wszystkich pojęć dalej, kiedy sztuka zostanie już skonfrontowana z surowymi realiami życia społecznego, gospodarczego i kulturalnego.

W jeszcze jednym punkcie projekt Bernarda Brunona posuwa do przodu refleksję na temat sztuki skonfrontowanej z utopią jej stapienia się z życiem, a mianowicie nad kwestią przedmiotu w sztuce. Jego przedsiębiorstwo ma charakter usługowy i właściwie nie wytwarza przedmiotów. W tym projekcie sztuka przechodzi od przedmiotów na stronę działań. Wprawdzie w malowaniu i odmalowywaniu domów nie ma niczego niematerialnego; dematerializacja obiektu artystycznego, głoszona przez Lucy R. Lippard i Johna Chandlera,⁸² okazała się być ślepą uliczką, zarówno teoretyczną (dwuznaczności związane z komercjalizacją idei) jak i praktyczną (dzieła-protokoły). Jakkolwiek byłaby cienka, „warstwa farby akrylowej na suchym tynku” jest materią i niczym innym. Lecz Bernard Brunon czyni rozróżnienie między malowaniem mieszkania i malowaniem okiennicy: „gdybym malował okiennicę (...), znalazłbym się ponownie w sytuacji, w której robiłbym przedmioty, i wróciłbym na rynek sztuki, co jest jedną z rzeczy, od których staram się trzymać z daleka.”⁸³ Dzieła nie są już więc, jak mogły być u konceptualistów, przedmiotami niematerialnymi, lecz nie-przedmiotami materialnymi, których zleceniodawcy nie wielbią jak fetysze, ponieważ są one nie-przedmiotami codziennego użytku i nie można ich przenosić z galerii do galerii, sprzedawać na rynku sztuki ani naśladować przez kopiowanie. Natomiast, w przypadku kobiet i mężczyzn, którzy uznali w nich sztukę, te działania mogą zrodzić możliwość uczynienia z nich powszedniej praktyki i spowodować tym samym lawinę dyskusji na temat sztuki. W ten sposób Bernard Brunon uwalnia sztukę od przedmiotu, nie gubiąc się w dwuznacznościach związanych z dematerializacją praktyk artystycznych, czy by chodziło o uznawanie jej za czas akcji w performansie, czy za informację, jak się wówczas mawiało, czyli za myśl.

Wreszcie, warto to zaznaczyć, to przemieszczanie sztuki ku sferze usług i myśli pozwala wrócić do antycznej koncepcji sztuki jako działania według pewnych reguł, *techne*, przywracając pojęcie specyficznych kompetencji malarza, nie sprowadzając przy tym bynajmniej sztuki do rzemiosła, lecz przede wszystkim nie przywołując talentu artysty jako kompetencji jedynej w swoim rodzaju i wyjątkowej, zarezerwowanej dla elity, za

pośrednictwem której „przyroda ustanawia prawa dla sztuki.” Mogłoby się to okazać ważne dla obrony sztuki jako praktyki powszechnej, ponieważ jej arbitralny i elitarny charakter nie daje się pogodzić z wartościami demokratycznymi. Pojęcie talentu jest niewątpliwie najważniejszym hamulcem utrudniającym uznanie, że sztukę można by było zdemokratyzować. Możliwość taka znalazła najklarowniejszy wyraz w tej uwadze Bernarda Brunona, która wspomina o spotkaniach z osobami, które na początku są zwyczajnymi klientami, zwracającymi się do jego firmy, aby prosić o wyremontowanie mieszkania czy domu. „To bardzo interesujący aspekt. Dla mnie jest to integralna część pracy. To wykracza daleko poza malarstwo, a nawet uruchamia pole działań, pokrywające całą gamę ludzkich relacji. Niektórzy spośród moich klientów stali się przyjaciółmi.”⁸⁴ Mamy prawo wnioskować z tego, że nie tylko, wtajemniczeni w ‘sekrety’ projektu artystycznego, docenili go i zaakceptowali, uświadamiając sobie, że otrzymali ‘złoto’ za cenę zwykłego zlecenia usługowego, ale również – i to jest o wiele ważniejsze – że będą musieli któregoś dnia przyłożyć rękę do dalszego ciągu dzieła *That’s Painting Productions*. Istotnie, odmalowywanie budynków co pewien czas jest praktyczną koniecznością, zwłaszcza w Houston, gdzie klimat powoduje, jak widzieliśmy, szybsze niż gdzie indziej pogarszanie się stanu jego dzieł; te zaś nie są tworzone po to, by być przechowywane w muzeach czy kolekcjach prywatnych. Lecz przedsiębiorstwo zostało zlikwidowane w roku 2016, aby artysta mógł przejść na emeryturę. Kiedy taka potrzeba renowacji wystąpi, nikt nie będzie się wahał z odmalowaniem lub zleceniem odmalowania mieszkań i budynków pomalowanych przez *That’s Painting Productions*, podczas gdy nikt – o ile mi wiadomo – nie ośmielił się *przemalowywać* czarnych obrazów po śmierci Ad Reinhardta. Kobiety i mężczyźni, którzy uświadomili sobie status tej pracy jako sztuki – nazwijmy ich przyjaciółmi malarza – przyjmują, *nolens volens*, postawę artystów. Być może w tym momencie zaczyna się prawdziwe powszechne uprawianie malarstwa. Malowanie³ opiera się przede wszystkim na możliwości odmalowywania i przemalowywania.

Konflikt interpretacji

Aby zanalizować stanowisko, jakie projekt Bernarda Brunona „wyraża w historii sztuki,”⁸⁵ niniejsze przedstawienie elementów tej historii jest jedynie uporządkowaniem faktów, pośród wielu możliwych prezentacji, wraz – nieuchronnie – z możliwymi konfliktami interpretacji. Po wnioskach z naszej, warto przytoczyć dwie inne konfliktowe by tak rzec interpretacje, ponieważ obaj artyści, którzy są ich autorami, są także obecni w tej edycji Galerii Dokumentu Artysty. Podobno Leibniz napisał w liście do przyjaciela, że jego zdaniem wszystko, co mówią filozofowie, jest prawdą oprócz tego, co mówią jedni o drugich; jest to logiczne, również w przypadku artystów, bo w ich interpretacjach innych artystów chodzi też o obronę własnych stanowisk.

claude rutault odmówił spotkania z Bernardem Brunonem w 2002 roku, kiedy ten ostatni został zatrudniony przez ING Bank, właściciela jednego z dzieł rutault, d/m w formie dyptyku pomarańczowego i zielonego. Po przeniesieniu kolekcji banku do nowej siedziby w dzielnicy La Défense, Yvon Nouzilles załatwił zlecenie dla That's Painting Productions, w ramach którego płótna rutault miały zostać odmalowane... lecz ten odmówił kategorycznie spotkania z Bernardem Brunonem, który chciał przedyskutować z nim ten projekt.⁸⁶ Powody wydają się łatwe do zrozumienia: claude rutault chciał mieć pełną kontrolę nad swymi dziełami, warunki ich realizacji przez nabywców były określone ze wszystkimi niezbędnymi szczegółami w umowach sprzedaży, podczas gdy pojęcie artysty, jego status i ewentualnie przechodni charakter (‘przyjaciele malarza’) są dla That's Painting Productions kwestią do rozstrzygnięcia; sugerowaliśmy to wcześniej w odniesieniu do prawa autorskiego pod nieobecność pojęcia talentu.

Inną krytykę sformułował Laurent Marissal, który zaprosił go do „wystąpienia przed swoimi studentami historii sztuki w małej szkole prywatnej, w której uczył;” Marissal starał się potem o pracę w That's Painting Productions, i to w momencie, gdy Bernard Brunon pracował nad pro-

jektem współpracy z Céline Ahond. Sytuacja będąca odzwierciedleniem poprzedniej: rutault musiał uznać, że propozycja Brunona pasożytowałaby na jego pracy malarza. Marissalowi odmówiono więc etatu w firmie Brunona, który wolał uniknąć pasożytowania na swoim projekcie.⁸⁷ Włączenie projektu Bernarda Brunona do listy przedsiębiorstw artystów (P. Beausse, Y. Toma, S. Wright) było uznaniem obosiecznym. Z jednej bowiem strony mógł on na tym skorzystać jako gość honorowy międzynarodowej konferencji *Art & Services* w La Saline Royale d’Arc-et-Senans w 2013 roku. Ale z drugiej, został wciągnięty na grunt, który tak naprawdę nie był jego własnym, a mianowicie na grunt refleksji nad ekonomią sztuki, właśnie poprzez pojęcie ‘przedsiębiorstwa artysty.’ Kwestia, czy słuszne jest uznawanie That's Painting Productions za ‘przedsiębiorstwo artysty,’ powinna zostać rozstrzygnięta za pomocą innego uporządkowania danych historii sztuki.

Widzimy w tej podwójnej krytyce, interpretacjach przez fakty, że projekt przedsiębiorstwa malarstwa pokojowego jako projekt artystyczny można interpretować w świetle rozmaitych narracji historii sztuki. Ta, która leży domyślnie u podłoża odmowy claude’a rutault, wymagałaby wykładu na temat łącznej ewolucji pojęć artysty, malarza i autora, a ta dotycząca Laurenta Marissala – wykładu na temat stosunku sztuki i ekonomii z punktu widzenia sztuki jako działalności zde-alienowanej i dezalienującej. Nasza proponowała wyjaśnienie historyczne formalnej ewolucji malarstwa i konsekwencji intelektualnych, jakie ona za sobą pociągnęła. Stopień trafności każdej z tych interpretacji nie jest zatem sprawą subiektywną, lecz sprawą fikcji narracyjnej, którą się wybiera, aby powiązać ze sobą fakty (dzieła, kontakty, odniesienia wyobrażeniowe i filozoficzne, tło kulturowe etc.), fikcji, która wyjaśnia zaangażowanie interpretatora w rzeczywistość.

Tłumaczenie: Tomasz Stróżyński

Przypisy

- ¹ Bernard Brunon, *That's Painting Productions* (Paris: Éditions de la Sorbonne, 2018), 43. Kat. wyst. w Sorbonne Art Gallery.
- ² Malować, aby być artystą malarzem.
- ³ Malować swoje mieszkanie lub być malarzem pokojowym.
- ⁴ „Moja praca malarza pokojowego stała się moją pracą artysty,” Bernard Brunon, „Introduction,” w *THAT'S PAINTING Productions* (Amsterdam: Roma Publications, 2008), 69.
- ⁵ Bernard Brunon, Wywiad I przeprowadzony przez Michaela Koscha, katalog wystawy w Art Guys Gallery, Houston 1993, przedrukowany w *THAT'S PAINTING Productions* (Amsterdam: Roma Publications, 2008), 73–75.
- ⁶ Nawiązując do duchampowskiej koncepcji ready made color, Antoine Perrot wykonał znakomitą pracę na temat wkraczania przemysłowego marketingu na teren 'poezji' kolorów, od futuryzmu aż do niemal całkowitego zniknięcia tradycyjnego nazewnictwa kolorów z półek sklepowych. Nie kupuje się już żółtej farby, lecz Bahama Yellow, nie fioletową, lecz bergamotkę, nie pomarańczową, lecz koktajlową etc. Zob. na przykład: Leszek Brogowski, „Traduire la couleur,” *Art Presence*, nr 46 (kwiecień-maj-czerwiec 2003): 2–30.
- ⁷ Brunon, Wywiad I przeprowadzony przez Michaela Koscha, *THAT'S PAINTING Productions*, 89.
- ⁸ „An Interview with Ad Reinhardt” przeprowadzony przez Buce'a Glasera, [1966–1967] w *Art-as-Art. The Selected Writings of Ad Reinhardt*, red., Barbara Rose (Berkeley / Los Angeles: University of California Press, 1975), 13.
- ⁹ Brunon, Wywiad I przeprowadzony przez Michaela Koscha, *THAT'S PAINTING Productions*, 77.
- ¹⁰ Ibidem, 79.
- ¹¹ Ibidem.
- ¹² Ibidem, 80.
- ¹³ Ibidem, 79.
- ¹⁴ Ibidem, 75.
- ¹⁵ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Wykłady o Filozofii Dziejów*, tłum. Adam Zieleńczyk (Warszawa: Gebethner i Wolff, 1919), 18.
- ¹⁶ Brunon, Wywiad I przeprowadzony przez Michaela Koscha, *THAT'S PAINTING Productions*, 84.
- ¹⁷ Ibidem, 79.
- ¹⁸ Ibidem.
- ¹⁹ E-mail Bernarda Brunona z 21 lutego 2025, w archiwum autora.
- ²⁰ Brunon, Wywiad I przeprowadzony przez Michaela Koscha, *THAT'S PAINTING Productions*, 84.
- ²¹ Ibidem, 81.
- ²² Dokumenty udostępnione autorowi przez Bernarda Brunona.
- ²³ Svetlana Alpers, *L'Atelier de Rembrandt. La liberté, la peinture et l'argent* (Paris: nrf/Gallimard, 1988). Svetlana Alpers, *La Création de Rubens* (Paris: nrf/Gallimard, 1996). Judith Banhamou-Huet, *Les Artistes ont toujours aimé l'argent. D'Albrecht Dürer à Damien Hirst* (Paris: Grasset, 2012).
- ²⁴ Sol LeWitt, „Doing Wall Drawings,” [1971] w *Sol LeWitt* (New York: Museum of Modern Art, 1978), 169. Kat. wyst.
- ²⁵ Jéssica Marti Egea i María Antonia Argelich, „Comment attribuer une œuvre à un artiste: un dilemme récurrent,” *The Conversation*, 7 czerwca 2023, online.
- ²⁶ Brunon, Wywiad I, przeprowadzony przez Michaela Koscha, *THAT'S PAINTING Productions*, 81.
- ²⁷ Ibidem, 87.
- ²⁸ Zob. Leszek Brogowski, „L'art, l'esthétique et le travail des livres. Manifeste scientifique,” *Sans niveau ni mètre. Journal du Cabinet du livre d'artiste*, nr 13 (2010): 9–13. Online: halshs-00624584v1.
- ²⁹ E-mail Bernarda Brunona z 1 maja 2025; w archiwum autora.
- ³⁰ Brunon, Wywiad I, przeprowadzony przez Michaela Koscha, *THAT'S PAINTING Productions*, 84.
- ³¹ Ibidem, 87.
- ³² Ibidem.
- ³³ Ibidem, 77.
- ³⁴ Karol Marks, *Kapitał*, tom 4, *Teorie wartości dodatkowych*, w Karol Marks i Fryderyk Engels, *Dziela*, tom 26, część pierwsza (Warszawa: Książka i Wiedza, 1979), 464.
- ³⁵ Karl Marx / Friedrich Engels, *L'idéologie allemande* [około 1846], tłum. Henri Auger, Gilbert Badia, Jean Baudrillard, Renée Cartelle (Paris: Éditions Sociales, 1968), 102.

- ³⁶ Brunon, Wywiad I, przeprowadzony przez Michaela Koscha, *THAT'S PAINTING Productions*, 86.
- ³⁷ Ibidem, 75.
- ³⁸ Reedykcja dzieł w tej formie jest tematem pracy doktorskiej, którą Aurélie Noury pisze pod moim kierunkiem na Uniwersytecie Rennes 2.
- ³⁹ Brunon, Wywiad I, przeprowadzony przez Michaela Koscha, *THAT'S PAINTING Productions*, 75.
- ⁴⁰ Ibidem, 85.
- ⁴¹ Ibidem, 88.
- ⁴² Pascal Beausse, "Bernard Brunon: peintre & manager," w *THAT'S PAINTING Productions*, 112.
- ⁴³ Stephen Wright, "Le double statut ontologique de l'entreprise artistique," w *Les Entreprises critiques / Critical Companies*, red. Yann Toma i Rose Marie Barrientos (Saint-Étienne: Cité du Design éditions, 2008), 102.
- ⁴⁴ Brunon, Wywiad I, przeprowadzony przez Michaela Koscha, *THAT'S PAINTING Productions*, 86.
- ⁴⁵ Ibidem, 87.
- ⁴⁶ Ibidem, 90.
- ⁴⁷ Ibidem, 76.
- ⁴⁸ Ibidem.
- ⁴⁹ Bernard Brunon, "Un entretien avec Pascal Beausse, critique d'art et écrivain, mené via Internet en avril 2007," w *THAT'S PAINTING Productions*, 96.
- ⁵⁰ Beausse, "Bernard Brunon: peintre & manager," 109. Domyślne odwołanie do książki Henri Lefebvre'a pozwala przypomnieć definicję kapitału, która jest związana z posiadaniem „(społecznych) środków produkcji,” a nie z prawną formą przedsiębiorstwa lub z jego udziałem w gospodarce. Henri Lefebvre, *La Critique de la vie quotidienne* (Paris: Grasset, 1947), 94 passim.
- ⁵¹ Brunon, "Un entretien avec Pascal Beausse, critique d'art et écrivain, mené via Internet en avril 2007," w *THAT'S PAINTING Productions*, 93.
- ⁵² Brunon, Wywiad I, przeprowadzony przez Michaela Koscha, *THAT'S PAINTING Productions*, 75.
- ⁵³ Ad Reinhardt, „Five Stages of Reinhardt's Timeless Stylistic Art-Historical Cycle,” [1965] w *Art-as-Art*, 10. Paradoks podejścia strukturalnego, a więc ponadczasowego, do historycznej periodyzacji analizowałem w mojej książce *Ad Reinhardt. Peinture moderne et responsabilité esthétique* (Chatou: Éd. de la Transparence, 2011).
- ⁵⁴ Henri Bergson, *Śmiech. Studium o komizmie*. [1901] (Lwów-Warszawa: Księgarnia H. Altenberga; E. Wende i S-ka, 1902), 114.
- ⁵⁵ Brunon, Wywiad I, przeprowadzony przez Michaela Koscha, *THAT'S PAINTING Productions*, 88.
- ⁵⁶ Maurice Denis, "Définition du néo-traditionnisme," [1890] w *Du symbolisme au classicisme. Théories* (Paris: Hermann, 1964), 33.
- ⁵⁷ Camille Pissarro, *Lettres à son fils Lucien* (Paris: Albin Michel, 1950), list z 6 lutego 1896, s. 398.
- ⁵⁸ Arystoteles, „O duszy,” w *Dzieła wszystkie. Tom 3*, tłum. Paweł Siwek (Warszawa: PWN, 1992), 418c passim, 92 passim.
- ⁵⁹ Ludwig Wittgenstein, *Études préparatoires à la 2^{de} partie des Recherches philosophiques* (1948–1949), tłum. Gérard Granel (Mauvezin: T.E.R., 1985), § 433, s. 156.
- ⁶⁰ Erwin Panofsky, "Contribution au problème de la description d'œuvres appartenant aux arts plastiques et à celui de l'interprétation de son contenu," [1931] w *La Perspective comme forme symbolique*, seria Le sens commun (Paris: Minuit, 1975), 240.
- ⁶¹ Gertruda Stein, *Autobiografia Alicji B. Toklas*, tłum. Mira Michałowska (Warszawa: Wydawnictwo Alfa, 1994), 74.
- ⁶² Ibidem, 81.
- ⁶³ Wittgenstein, *Études préparatoires*, § 677, s. 226.
- ⁶⁴ Ludwig Wittgenstein, *Dociekania filozoficzne, cz. II, XI*, tłum. Bogusław Wolniewicz (Warszawa: PWN, 1972), 276.
- ⁶⁵ E-mail Bernarda Brunona z 4 stycznia 2025, w archiwum autora.
- ⁶⁶ Laurence Corbel, *Le Discours de l'art. Écrits d'artistes 1960–1980*, seria Aesthetica (Rennes: PUR, 2013).
- ⁶⁷ Immanuel Kant, *Krytyka władzy sądzienia*, tłum. Jerzy Galecki (Warszawa: PWN, 1964), § 46, s. 231.
- ⁶⁸ "Questions à Stella et Judd," wywiad Bruce'a Glazera w Claude Gintz, red., *Regards sur l'art américain des années soixante* (Paris: Éditions Territoires, 1979), 58.
- ⁶⁹ Jean-François Lyotard, *Discours, figure* (Paris: Klincksieck, 1971), 271.
- ⁷⁰ Ad Reinhardt, „Abstraction vs. Illustration,” [1943] w *Art-as-Art*, 49.
- ⁷¹ Ad Reinhardt, „The Black-Square Paintings,” [1963] w *Art-as-Art*, 82–83, fragment z 1961 roku.

- ⁷² Tony Godfrey, *L'Art conceptuel*, tłum. z ang. na fr. Nordine Haddad (Paris: Phaidon Press, 2003), 173 i 175.
- ⁷³ Denys Riout, *La Peinture monochrome. Histoire et archéologie d'un genre* (Nîmes: J. Chambon, 2003).
- ⁷⁴ Marcel Duchamp, „Propos,” w *Duchamp du signe*, seria Champs (Paris: Flammarion, 2013), 188 i 191.
- ⁷⁵ Brunon, Wywiad I przeprowadzony przez Michaela Koscha, *THAT'S PAINTING Productions*, 88.
- ⁷⁶ René Descartes, *Rozprawa o Metodzie*, tłum. Wanda Wojciechowska (Warszawa: PWN, 1970), 3.
- ⁷⁷ Por. „Exposition des Arts incohérents,” *Lutèce. Journal littéraire, politique, hebdomadaire*, 26.10–2 .11.1883, przedruk w *Arts incohérents. Académie du dérisoire* (Paris: Musée d'Orsay, RMN, 1992), 32. Kat.wyst.
- ⁷⁸ Susan A. Phillips, *Walbanging'. Graffiti and Gangs in L. A.* (Chicago-London: University of Chicago Press, 1999).
- ⁷⁹ That's Painting Productions jest zatem aktem niezłomnej wiary w malarstwo, podczas gdy śmierć malarstwa jest znów zapowiadana, jak widzieliśmy, w kontekście sztuki konceptualnej. Rozmaite późniejsze doświadczenia pokazały, że daleko nam jeszcze do całkowitego wyczerpania malarstwa jako emblematycznej dyscypliny sztuki nowoczesnej. Można by wspomnieć o jego uprawianiu przy użyciu materiałów i farb przemysłowych (teoretyzował na ten temat Antoine Perrot, zob. wcześniej, przypis 6), o niektórych pracach copyleftowych Antoine'a Moreau (plótno, które przechodzi z rąk do rąk, aby być przemalowywane), czy wreszcie o monochromach drukowanych w książkach artystów, zob. Leszek Brogowski i Aurélie Noury, „Entre l'impression et l'imprimé: éditorialiser le monochrome,” *Sans niveau ni mètre. Journal du Cabinet du livre d'artiste*, online, nr 51 (wrzesień-listopad 2019): 1.
- ⁸⁰ E-mail Bernarda Brunona z 1 maja 2025.
- ⁸¹ Ad Reinhardt, „Abstract Painting, Sixty by Sixty Inches Square,” [1960] w *Art-as-Art*, 84.
- ⁸² Lucy R. Lippard i John Chandler, „The Dematerialization of Art,” *Art International*, vol. XII/2 (1968): 31–36.
- ⁸³ Brunon, Wywiad I przeprowadzony przez Michaela Koscha, *THAT'S PAINTING Productions*, 90.
- ⁸⁴ Ibidem, 89.
- ⁸⁵ Ibidem, 75; cytowane powyżej.
- ⁸⁶ E-mail Bernarda Brunona z 21 lutego 2025.
- ⁸⁷ Ibidem.

Bibliografia artysty

- Luminy*, Paris: ARC, 1976. Kat. wyst. *Luminy*. Strony bez numeracji.
- Leon il avait plus de papier*. Martigues: Centres Fontblanche, 1977. Kat.wyst. *ADDA*. Strony bez numeracji.
- Brunon, Bernard. "THAT'S PAINTING Productions," wywiad przepr. Michael Kosch. W *THAT'S PAINTING Productions*, 73-92. Amsterdam: Roma Publications, 2008. Pierwodruk *That's Painting*. Houston: Art Guys Gallery, 1993. Kat.wyst.
- Bernard Brunon, "RÉFECTION/RÉFLECTIONS." W *That's Painting*. Paris: Palais de Tokyo, 2003. Kat. wyst. *TokyoEat*. Strony bez numeracji.
- "The Worst Piece of Art." *Glasstire*, 2010. Online.
- Lefebvre, Antoine. *OUTSIDERS*, Paris 2017, ss.133-152 (aneks pracy doktorskiej „Portrait de l'artiste en éditeur,” Paris I Panthéon-Sorbonne, pod kierunkiem Yanna Toma, poświęconej Bernardowi Brunonowi. Publikacja własna Antoine'a Lefebvre'a.
- Brunon, Bernard. "Sortir du cadre." W *That's Painting*, 13-40. Paris: Sorbonne ArtGallery, 2017. Kat. wyst.
- Viart, Christophe, red. *La Peinture Sans Titre*. Bernard Brunon, zapiski z wystawy Agnes Martin w Los Angeles County Museum of Art w roku 2016, 72-75. Paris: les Presses du réel, 2019.
- Toma, Yann. "Quand la peinture déborde." W *Ce que disent les peintres: faire peinture*, 25-39. Paris: L'Harmattan, 2022.

*

Bibliografia autora artykułu

- Alpers, Svetlana. *L'Atelier de Rembrandt. La liberté, la peinture et l'argent*. Paris: nrf/Gallimard, 1988.
- Alpers, Svetlana. *La Création de Rubens*. Paris: nrf/Gallimard, 1996.
- Arts incohérents. Académie du dérisoire*. Paris: Musée d'Orsay, RMN, 1992. Kat.wyst.

- Arystoteles. „O Duszy.” W *Dzieła Wszystkie. Tom 3*, tłum. Paweł Siwek, 33-146. Warszawa: PWN, 1992.
- Banhamou-Huet, Judith. *Les Artistes ont toujours aimé l'argent. D'Albrecht Dürer à Damien Hirst*. Paris: Grasset, 2012.
- Beausse, Pascal. „Bernard Brunon: Peintre & Manager.” W *THAT'S PAINTING Productions*, Eng. 43-48, Fr. 93-112. Amsterdam: Roma Publications, 2008.
- Bergson, Henri. *Le Rire. Essai sur la signification du comique* [1901]. Paris: PUF, 1941.
- Brogowski, Leszek. *Ad Reinhardt. Peinture moderne et responsabilité esthétique*. Chatou: Éd. de la Transparence, 2011.
- Brogowski, Leszek. „L'art, l'esthétique et le travail des livres. Manifeste scientifique.” *Sans niveau ni mètre. Journal du Cabinet du livre d'artiste*, nr 13 (2010): 9-13. Online: halshs-00624584v1.
- Brogowski, Leszek. „Traduire la couleur.” *Art Presence*, nr 46 (kwiecień-maj-czerwiec 2003): 2-30.
- Brogowski, Leszek i Aurélie Noury. „Entre l'impression et l'imprimé: éditorialiser le monochrome.” *Sans niveau ni mètre. Journal du Cabinet du livre d'artiste*, online, nr 51 (wrzesień-listopad 2019): 1.
- Brunon, Bernard. *THAT'S PAINTING Réfection*. Paris: Éditions de la Sorbonne, 2018. Kat. Wyst. Sorbonne Art Gallery.
- Brunon, Bernard. *THAT'S PAINTING Productions*. Amsterdam: Roma Publications, 2008.
- Brunon, Bernard. „Introduction.” W *THAT'S PAINTING Productions*, Eng. 5-7, Fr. 69-71. Amsterdam: Roma Publications, 2008.
- Brunon, Bernard. „Un entretien avec Pascal Beausse, critique d'art et écrivain, mené via Internet en avril 2007.” W *THAT'S PAINTING Productions*, Eng. 29-42, Fr. 93-108. Amsterdam: Roma Publications, 2008.
- Brunon, Bernard. Wywiad I przeprowadzony przez Michaela Koscha. W *THAT'S PAINTING Productions*, Eng. 9-27, Fr. 73-92. Amsterdam: Roma Publications, 2008. Pierwodruk kat. wyst. w Art Guys Gallery, Houston 1993.
- Corbel, Laurence. *Le Discours de l'art. Écrits d'artistes 1960-1980*, seria Aesthetica. Rennes: PUR, 2013.
- Denis, Maurice. „Définition du néo-traditionnisme.” [1890]. W *Du symbolisme au classicisme. Théories*, 33-46. Paris: Hermann, 1964.
- Descartes, René. *Rozprawa o Metodzie*. Tłum. Tadeusz Żeleński (Boy). Warszawa: PIW, 1980.
- Duchamp, Marcel. „Propos.” W *Duchamp du signe*, seria Champs, 185-191. Paris: Flammarion, 2013.
- Egea, Jéssica Marti i Maria Antonia Argelich. „Comment attribuer une œuvre à un artiste: un dilemme récurrent.” *The Conversation*, 7 czerwca 2023, online.
- Glazera, Bruce. „Questions à Stella et Judd.” W Claude Gintz, red., *Regards sur l'art américain des années soixante*, 53-64. Paris: Éditions Territoires, 1979.
- Tony Godfrey, *L'Art conceptuel*, tłum. z ang. na fr. Nordine Haddad (Paris: Phaidon Press, 2003): 448 s.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Wykłady z Filozofii Dziejów*, tom I. Tłum. Tadeusz Kroński. Warszawa: PWN, 1958.
- Kant, Immanuel. *Krytyka Władzy Sądzenia*. Tłum. Jerzy Galecki. Warszawa: PWN, 1964.
- Lefebvre, Henri. *La Critique de la vie quotidienne*. Paris: Grasset, 1947.
- LeWitt, Sol. „Doing Wall Drawings.” [1971]. W *Sol LeWitt*, 169. New York: Museum of Modern Art, 1978. Kat.wyst. Przedruk z *Art Now* (New York), June 1971.
- Lippard, Lucy R. i John Chandler. „The Dematerialization of Art.” *Art International*, vol. XII/2 (1968): 31-36.
- Liotard, Jean-François. *Discours, Figure*. Paris: Klincksieck, 1971.
- Marks, Karol. *Kapitał*, tom 4, *Teorie wartości dodatkowych*. W Karol Marks i Fryderyk Engels, *Dzieła*, tom 26, część pierwsza. Warszawa: Książka i Wiedza, 1981.
- Marx, Karl i Friedrich Engels. *L'idéologie allemande* [około 1846]. Tłum. Renée Cartelle i Gilbert Badia. Paris: Éditions Sociales, 1966.
- Panofsky, Erwin. „Contribution au problème de la description d'œuvres appartenant aux arts plastiques et à celui de l'interprétation de son contenu.” [1931]. W *La Perspective comme forme symbolique*, seria Le sens commun, 235-255. Paris: Minuit, 1975.
- Phillips, Susan A. *Walbanging! Graffiti and Gangs in L. A.* Chicago-London: University of Chicago Press, 1999.
- Pissarro, Camille. *Lettres à son fils Lucien*. Paris: Albin Michel, 1950.
- Reinhardt, Ad. *Art-as-Art. The Selected Writings of Ad Reinhardt*. Red. Barbara Rose. Berkeley / Los Angeles: University of California Press, 1975.
- Reinhardt, Ad. „Abstract Painting, Sixty by Sixty Inches Square.” [1960]. W *Art-as-Art. The Selected Writings of Ad Reinhardt*, red. Barbara Rose, 84-85. Berkeley / Los Angeles: University of California Press, 1975.

Reinhardt, Ad. "Abstraction vs. Illustration." [1943]. W *Art-as-Art. The Selected Writings of Ad Reinhardt*, red. Barbara Rose, 47-47. Berkeley / Los Angeles: University of California Press, 1975.

Reinhardt, Ad. "An Interview with Ad Reinhardt." Wyw. Przepr. przez Buce'a Glasera. [1966-1967]. W *Art-as-Art. The Selected Writings of Ad Reinhardt*, red. Barbara Rose, 12-23. Berkeley / Los Angeles: University of California Press, 1975.

Reinhardt, Ad. "Five Stages of Reinhardt's Timelesse Stylistic Art-Historical Cycle." [1965]. W *Art-as-Art. The Selected Writings of Ad Reinhardt*, red. Barbara Rose, 10. Berkeley / Los Angeles: University of California Press, 1975.

Reinhardt, Ad. "The Black-Square Paintings." [1963]. W *Art-as-Art. The Selected Writings of Ad Reinhardt*, red. Barbara Rose, 82-83. Berkeley / Los Angeles: University of California Press, 1975.

Riout, Denys. *La Peinture monochrome. Histoire et archéologie d'un genre*. Nîmes: J. Chambon, 2003.

Stein, Gertruda. *Autobiografia Alicji B. Toklas*. Tłum. Mira Michałowska. Warszawa: Wydawnictwo Alfa, 1994.

Wittgenstein, Ludwig. *Dociekania Filozoficzne*. Tłum. Bogusław Wolniewicz. Warszawa: PWN, 1972.

Wittgenstein, Ludwig. *Études préparatoires à la 2^{de} partie des Recherches philosophiques (1948-1949) [Letzte Schriften, Band I]*, wydanie dwujęzyczne. Tłum. Gérard Granel. Mauvezin: T.E.R., 1985.

Wright, Stephen. "Le double statut ontologique de l'entreprise artistique." W *Les Entreprises critiques / Critical Companies*, red. Yann Toma i Rose Marie Barrientos, 99-105. Saint-Étienne: Cité du Design éditions, 2008.

*

Dziękuję Jean-Baptiste Farkasowi, który poprzez swoje badania doktoranckie zapoznał mnie z twórczością Bernarda Brunona.

Leszek BROGOWSKI

Université Rennes 2

BERNARD BRUNON : UNE COUCHE D'ACRYLIQUE SUR PLACOPLATRE

La poursuite d'une peinture qui sorte totalement du cadre de la représentation, à la suite des travaux de BMPT et Supports/Surfaces, a amené Bernard Brunon à la peinture en bâtiment. Peindre un mur, c'est produire une peinture de ce mur, et non pas une image du mur. Poussant la logique de cette démarche, il créa l'entreprise de peinture en bâtiment, That's Painting Productions, et y donna pour devise : « Moins il y a à voir, plus il y a à penser ». La gestion de cette entreprise, situant la peinture sur le territoire d'une expérience concrète de la réalité quotidienne, sociale et économique, a réalisé la fusion de l'art et de la vie¹.

Peindre,² peindre³ et peindre⁴

En 1989, à Houston, Bernard Brunon enregistre une entreprise de peinture en bâtiment That's Painting Productions. Âgé de 41 ans, il est alors titulaire d'un Diplôme d'Etudes Littéraires en Histoire de l'Art, d'un diplôme des Beaux-Arts et d'un Master of Fine Arts de l'University of Houston aux États-Unis. C'est donc une entreprise créée par un artiste – mais est-ce une entreprise d'artiste ? – ancrée, comme toute entreprise, dans l'environnement économique, ce qui suggère d'emblée une distanciation d'avec l'économie du marché de l'art. Mais qu'en est-il du projet d'art qu'elle porte ? Quel statut de la peinture présume-t-elle ou entraîne-t-elle ? Les conclusions du présent essai devraient apporter des éléments de réponse. Dans un entretien téléphonique avec

Michael Kosch, quelques années après la création de l'entreprise, Bernard Brunon pose « à chaud » les pierres angulaires de son projet d'art, propos de 1993 que nous tâcherons de résumer dans un premier temps, d'analyser et d'expliciter dans un second temps, notamment en inscrivant sa pratique picturale dans le processus historique de l'évolution de l'art et de la peinture modernes.

Un résumé

« Je veux utiliser la peinture sans rien représenter. J'essaie de faire sortir la peinture de l'image (...). Tout bêtement, je prends de la peinture et je la mets sur le mur. (...) Je suis passé par les Beaux-Arts, et c'est comme ça que j'aborde la peinture

en bâtiment. (...) Peindre sans faire des tableaux. (...) Et lorsque je suis arrivé à Houston, j'ai continué à penser la peinture de la même façon, en l'utilisant non pas comme moyen d'expression, mais comme outil philosophique. (...) La peinture ne représentait rien : c'était un mur peint, la peinture d'un mur. Ce n'était pas une image de ce mur. Parce que le mur était peint, et non dépeint. Ça, ça me plaisait bien. Et j'ai commencé à signer les maisons et les pièces que je peignais, de façon à les intégrer à mon travail d'artiste, pour les différencier d'un simple boulot. (...) Elles sont signées et datées. Le titre est le nom de la couleur de peinture utilisée, ainsi que la date⁵ ».

Au tournant des années 1980 et 1990, Bernard Brunon formule donc les questions en termes de l'histoire de l'art et de la place de la peinture en son sein : comment faire de la peinture sans la charger de l'expression de quoi que ce soit, sans faire des images, sans produire des objets et sans considérer la documentation comme un équivalent de l'œuvre, comme pouvaient le faire les artistes conceptuels. Les réponses qu'il y apporte sont, elles, formulées en termes économiques : la création d'une entreprise, un travail qui lui permet de gagner sa vie sans dépendre du marché de l'art, les titres empruntant les dénominations *marketing* des couleurs utilisées⁶, les normes claires d'un travail « bien fait », etc. « C'est très confortable d'avoir tout un ensemble de règles à suivre⁷ ». Ces réponses le libèrent même de l'horreur que certains peintres abstraits pouvaient éprouver à l'idée que leurs tableaux aient pu être considérés comme une simple décoration du salon bourgeois, ce qui les a parfois poussés à des élucubrations métaphysiques embarrassantes. Rien de tel chez Bernard Brunon : le discours de l'artiste est simple et compréhensible, et les problématiques abordées relèvent du savoir-faire en matière d'application de la peinture sur un support, problématiques par ailleurs

picturales par excellence. Il s'agit donc d'une pratique modeste de la peinture, sans prétention métaphysique : c'est sa valeur, et l'on peut y voir une sorte de « pratique populaire » de la peinture, incarnation de l'idée suggérée par Ad Reinhardt au début des années 1940. Celle-ci serait « populaire » si elle était accessible à tout un chacun, sans diplôme et avec une compétence qui n'a rien d'unique ou d'exceptionnelle. On y reviendra. Certes, l'entreprise That's Painting Productions ne met en œuvre – pour ainsi dire – que les idées portées par Bernard Brunon, ce qui a une conséquence qui coïncide avec la position de Reinhardt. Questionné par Bruce Glaser si quelqu'un d'autre pourrait peindre ces tableaux pour lui, il répond « D'autres [...] doivent faire leurs propres peintures pour eux-mêmes⁸ ». La désaliénation ne peut se faire à la place de quelqu'un, ni par délégation ni par procuration, et le caractère « populaire » de ce projet n'est pas dans une adhésion passive à son principe, mais dans ce principe même. Et c'est ainsi que la boucle est bouclée entre l'histoire de l'art à la pratique de l'art, en passant par le territoire de l'économie : « je considère ce genre de peinture, affirme Bernard Brunon, comme l'aboutissement du rêve greenbergien, où ce qui compte, c'est l'aplat de la peinture. On ne peut pas faire plus plat, ou être plus proche du mur que ça : une couche d'acrylique sur placoplatre⁹ ».

Mais l'autre face de ces réponses déterritorialisées – échanges des concepts et des usages entre l'art et l'économie –, c'est une forme de clandestinité, ou du moins de gêne, qui marque les activités de l'artiste pendant un certain temps. D'une part, il ne faut pas mettre en avant aux clients la finalité artistique de l'entreprise, car « ce qu'ils demandent, c'est un boulot de peinture, pas un truc artistique¹⁰ ». Cela vaut en particulier pour la signature, apposée secrètement sur le mur avec la même couleur que la peinture qui y est appliquée. « Cette activité reste le plus souvent clandestine, et je ne veux pas perdre mes clients en "salopant" leurs murs avec ma signature¹¹ » ; le client, ici, n'est pas celui du marché de l'art :

un magnifique renversement de la situation, car celui-ci l'aurait, au contraire, réclamée ! Mais il n'en allait pas mieux du côté des réseaux de l'art, au sein desquels Bernard Brunon hésitait dans un premier temps à révéler qu'il était peintre en bâtiment. « J'ai fait ce travail depuis plusieurs années, dit-il en 1993, sans en parler à personne, ou à très peu de gens¹² » ; « ce n'est pas facile de savoir que personne ne va prendre ton travail au sérieux¹³ ». Et si, durant ces premières années, l'artiste n'était « pas très à l'aise avec l'idée d'être à la fois un peintre en bâtiment et un artiste¹⁴ », c'est parce que, en la matière, tout semble être question de prise de conscience. La philosophie de l'histoire de Georg W. F. Hegel, dont Ad Reinhardt semble s'être beaucoup inspiré, reposait sur ce travail des concepts ; en voici un exemple : « Les Orientaux ne savent pas que l'esprit ou l'homme en tant que tel est en soi libre ; parce qu'ils *ne le savent pas*, ils *ne le sont pas* », écrit-il. « Chez les Grecs s'est [donc] d'abord levée la conscience de la liberté, c'est pourquoi ils furent libres¹⁵ ». Or, le travail des concepts dans l'histoire n'est rien d'autre que le déploiement du temps de la culture (*Zeitgeist*), dans sa dimension universelle (la philosophie proprement dite chez Hegel) et dans sa dimension des consciences individuelles (la phénoménologie hégélienne). « Je voulais m'assurer, dit pour sa part Bernard Brunon en 1993, que ça répondait aux questions que je me posais [– non pas verbalement, mais dans sa pratique –] avant de le rendre public. Et il m'a fallu un peu de temps pour en arriver là¹⁶ ».

Des interrogations

Il est donc fondamental d'admettre qu'il y ait dans l'art des choses que l'on ne voit pas, et notamment des concepts à appréhender et du sens à comprendre, parfois des forces secrètement infusées dans le réel. « En regardant le travail, on n'y voit pas de différence [entre le mien et celui d'un autre peintre en bâtiment], ou du moins je l'espère, dit Bernard Brunon, parce que je crois

que je suis aussi bon peintre que n'importe quel peintre en bâtiment. La seule différence est dans la prise de conscience que j'ai de ce que je fais, et dans le contexte dans lequel je le fais. Mais c'est quelque chose qui ne se voit pas¹⁷ ». Voyons-nous donc tous les mêmes choses, puisque nous ne disposons pas toujours de mêmes mots – des mots justes – pour les nommer, c'est-à-dire nous ne les créditons pas du même sens ? Et, par conséquent, deux personnes qui regardent une seule et même chose voient-elles la même chose ? Entre l'entreprise That's Painting Productions et l'entreprise d'artiste *That's Painting Productions*, quelle différence ? Dans l'art, y compris lorsqu'il est pratiqué comme peinture, tout ne se ramène pas au visuel, comme voudrait le laisser croire le discours qui exprime l'aspiration à faire reconnaître comme art tantôt la publicité, tantôt le photoreportage, tantôt les clips de musique, etc., bref la simple production d'images, fussent-elles en mouvement. C'est aussi, comme on le verra, la position de Marcel Duchamp.

Considérer que la prise de conscience est ce qui met en mouvement l'histoire de l'art et lui imprime sa dynamique permet de comprendre non seulement l'évolution de la lecture que Bernard Brunon fait lui-même de son projet et de sa maturation mais encore les craintes de la réception de ce projet par les acteurs de l'art, et de ses détournements possibles. « La signature invisible, c'est aussi pour empêcher que la partie qui comporte la signature soit transformée en tableau et se retrouve dans une galerie¹⁸ », explique-t-il. Songeons, par exemple, à un client qui commande à That's Painting Productions de repeindre son appartement, mais qui est un acteur d'art bien renseigné. À quel prix se négocie alors la transaction si tant est que c'est la prise de conscience qui est décisive pour le statut de la réalisation : prix d'un travail de l'entreprise en bâtiment ou prix d'une œuvre réalisée par l'artiste ? En effet, en 1994, Bernard Brunon repeint à Paris l'appartement de Jérôme Sans, critique d'art, commissaire d'exposition, directeur artistique de nombre d'institutions ; le commanditaire a insis-

té pour que le travail soit signé par l'artiste, alors que Bernard Brunon « ne le faisai[t] déjà plus régulièrement¹⁹ ». Il ne s'agit donc plus d'un client qui prendrait l'ouvrier pour « un excentrique », au risque de lui faire perdre la commande²⁰, et il ne considère pas que la signature « salope » l'œuvre ; tout au contraire, ce commanditaire, qui connaît mieux que quiconque la valeur et le sens de l'entreprise That's Painting Productions, doit avoir pensé que la signature lui apporte de la valeur. Le risque est alors bien réel que la logique du marché de l'art s'en empare : un tel commanditaire doit-il payer l'ouvrier ou l'artiste ? La différence entre les deux ne serait rien d'autre que, précisément, la plus-value comme le marché de l'art sait en faire sur le dos des œuvres-fétiches.

Mais l'autre face de ces craintes – on y reviendra dans les conclusions –, qu'il ne faut pas passer sous silence, est une générosité du geste qui offre à de simples clients de l'entreprise un travail qui peut « valoir de l'or », pour ainsi dire, pour qui se rendrait compte ou qui accepterait de considérer que la réalisation d'une simple commande de repeindre sa maison ou son appartement a également la valeur d'une œuvre d'art, à l'image de ces pierres que Richard Long déplaçait au long de ses marches, mais que les randonneurs ne voyaient pas comme de l'art, ne les distinguant pas du paysage naturel.

La situation se complique toutefois lorsqu'on s'intéresse au fonctionnement de l'entreprise. En effet, « lorsque je dis “je”, remarque l'artiste, ce n'est pas juste, parce que je ne suis pas seul à travailler. Sur la plupart des chantiers, j'ai des peintres qui travaillent avec moi²¹ ». Quel est leur statut lorsqu'ils contribuent à la réalisation d'un travail, étant entendu que celui-ci est considéré comme travail de l'art ? C'est ce que s'est peut-être proposé de tester Laurent Marissal (dont le travail est par ailleurs présenté dans cette édition de la Galerie du Document d'Artiste), dans un objectif clair de contestation, en postulant pour un emploi au sein de l'entreprise That's Painting Productions ; il proposait « peindre au bleu : actions secrètes (...) vol, perruques, sieste,

sabotage » ; « changer imperceptiblement la formule de (...) couleurs, de mettre les doigts dans la peinture fraîche...²² ». Évidemment, l'entreprise n'a pas donné suite. On peut rappeler que l'histoire de l'art, entre Rubens²³ et Sol LeWitt, pour ne prendre que ces deux exemples extrêmes, fournit de nombreux témoignages de la participation de collaborateurs-« techniciens » à la réalisation des œuvres. Sol LeWitt distinguait notamment, d'une part, les « dessinateurs » (*draftsmen*) qui mettent en œuvre un dessin mural, et, d'autre part, l'artiste qui « signe » l'œuvre mais qui peut ne pas en être l'exécutant²⁴. L'envers de la médaille, c'est que bon nombre des musées du monde modifient l'attribution des chefs-d'œuvre, à l'instar du *Colosse* de Francisco Goya, désormais seulement attribué à Goya, tant la contribution de son proche collaborateur Asensio Juliá semble aujourd'hui décisive²⁵. Chez Bernard Brunon, la réponse à la question du statut des employés dans That's Painting Productions est implicite de cette remarque : « je crois que ce que le mur exprime, ce sont mes idées sur la peinture, et ma position intellectuelle par rapport à l'art²⁶ ». C'est à la fois l'avancée et la limite de sa vision de l'art, une tension dialectique qu'elle porte en son sein.

En effet, admettre que la prise de conscience détermine le sens de la réalité, c'est-à-dire qu'elle confère de la réalité (*Wirklichkeit*) à la simple extériorité dont nous faisons l'expérience sans encore la comprendre (*Realität*), est une position que l'on peut considérer comme idéaliste : elle est à la fois hégélienne et lacanienne. C'est aussi le fondement conceptuel de l'art conceptuel²⁷. Dans l'art, les origines d'un tel idéalisme (épistémologique) remontent au Moyen Âge, lorsqu'on commence à considérer que ce qui a de la valeur dans l'œuvre, ce n'est pas de l'or dont elle est faite, ni non plus le labeur fourni, mais les idées qui y sont incarnées²⁸. Or, cette position est bien sûr confrontée à la réalité de l'économie, à commencer par l'inscription de l'entreprise That's Painting Productions au registre du commerce du Harris County au Texas en 1989, puis à Los Angeles en Californie, où elle a été enregistrée sous

le numéro de licence 950284 au Contractor State Licence Board, suite à la validation des compétences dont elle était porteuse en matière de techniques du métier et de droit de travail²⁹. C'est au sein de la société marchande, dans laquelle nous vivons, que Bernard Brunon teste ses idées de la peinture en bâtiment comme achèvement – pourquoi pas « humoristique³⁰ », si l'on songe à toute cette théosophie de la peinture moderne, évoquée ci-dessus – du « rêve greenbergien », achèvement qui conduit la peinture non seulement au-delà de la représentation, mais aussi, dans son cas, au-delà de l'atelier³¹ et du marché de l'art.

Certes, bon nombre d'États des États-Unis, tout comme la France, possèdent un statut juridique d'entreprise coopérative, par exemple celui d'une coopérative de travailleurs. Imaginons donc que les employés de That's Painting Productions participent ainsi à l'entreprise de peinture en bâtiment selon la règle démocratique des coopératives : une personne, une voix. Si l'on va jusqu'à la limite de cette logique, une telle entreprise ne pourrait plus mettre en œuvre les idées de Bernard Brunon ; elle mettrait peut-être en œuvre d'autres idées, peut-être même plus celles de l'art... Les difficultés auxquelles se heurtent les coopératives sont aujourd'hui bien connues et décrites, ce qui n'enlève rien à leur importance politique. Cette expérience de pensée met en évidence l'impossible conciliation de l'individualisme de l'art et des aspirations collectives qui animent parfois les artistes. Autrement dit, si l'on abandonne toute forme d'idéalisme épistémologique qui, de la conscience de l'artiste, fait la condition *sine qua non* de son être, l'art risque de s'évaporer, car l'idée selon laquelle c'est l'existence seule qui forme la conscience, en dehors de tout héritage culturel, et qui pouvait avoir un sens au XIX^e siècle négligeant honteusement l'instruction et la culture populaires, évacuerait toute analyse de l'histoire et de l'histoire de l'art. Or, l'histoire est à la fois mémoire et science de la compréhension, qui ont, toutes deux, besoin de concepts appropriés à leurs objets. Dans le travail de Bernard Brunon, ces concepts proviennent essentiellement

de l'histoire de l'art, impliquant sa théorie et sa philosophie, mais très marginalement de l'histoire de l'économie, ce qui correspond au centre de gravité de ses préoccupations, mais qui peut apparaître comme une lacune au vu de la thématisation des questions économiques dans l'art notamment au XXI^e siècle.

Dans la conversation avec Michael Kosch, Bernard Brunon dévoile quelques détails relatifs au fonctionnement de son entreprise. « Leamon Green, qui travaille avec moi depuis plus de trois ans, est lui-même artiste. J'ai eu pas mal d'artistes comme assistants dans le passé, et j'essaie de continuer dans la mesure du possible, parce que je sais qu'ils ont besoin de gagner leur vie³² ». Or, dans cet entretien de 1993, à plusieurs reprises, Michael Kosch déplace ses questions sur le terrain politique, en suggérant que, dans la pratique de Bernard Brunon, « il y a une sorte de glorification (...) "marxiste", de l'ouvrier et de son travail ouvrier. Mais en même temps, en tant que peintre en bâtiment travaillant pour des institutions et des clients bourgeois, tu diriges une entreprise. Et donc tu soutiens le marché capitaliste³³ ». Quelle est la pertinence d'une telle perspective ? That's Painting Productions résiste-t-elle à ces critiques en l'absence de concepts économiques affinés ? L'argument de l'utilité sociale de l'entreprise pour les artistes n'est sans doute pas très convaincant, car il reproduit un discours convenu de bon sens et manque de réflexivité critique. *En pratique*, certes, les artistes ont besoin de « gagner leur vie », mais *en réalité* ces « petits boulots » les éloignent de ce que doit être leur travail en tant qu'artistes. En tout cas, il est plus facile de délibérer sur ces questions théoriquement que de trouver dans le monde réel – dans la société marchande qu'est la nôtre – une solution satisfaisante pour une juste de la rémunération des artistes. Karl Marx, lui, fait une remarque intéressante pour analyser cette question, lorsqu'il évoque l'autoédition en 1667 par John Milton de son recueil poétique *Paradise Lost*. Marx considère alors le poète comme « un travailleur improductif », à la différence d'un « un travailleur

productif » de l'industrie d'édition du XIX^e siècle, dont le produit « est d'emblée subsumé sous le capital et n'existe que pour mettre celui-ci en valeur³⁴ ». Pour Marx, ce n'est donc pas le fait de s'accommoder des règles du marché, fût-il capitaliste – après tout, pour l'autoédition de *Paradise Lost*, Milton a dû acheter du papier, payer le typographe et l'imprimeur, puis vendre ses livres – qui pose problème, mais la participation au processus de production au service du capital et de ses actionnaires dont la valeur suprême est le profit, qui exclut de fait une petite entreprise That's Painting Productions d'une telle catégorisation. À l'occasion de ces renvois historiques, Marx invente un néologisme *Selbstbetätigung*³⁵, une « manifestation de soi » ou « activité spontanée », qui désigne une activité étant à la fois travail alimentaire et mise-en-action-autonome que l'on peut entendre aussi comme moyen d'épanouissement personnel. « Pourquoi être peintre en bâtiment ? », demande Michael Kosch. « Parce que ça me nourrit³⁶ », répond l'artiste, qui affirme en même temps que « ces peintures sont des œuvres d'art, en raison des idées qui y sont mises en œuvre, et de la position qu'elle affirme dans l'histoire de l'art³⁷ ». La comparaison avec le monde de l'édition – j'ai eu l'occasion de l'écrire souvent – a ici tout son sens, car à son origine en tant que première industrie au sens contemporain du terme, et rarement considérée comme telle par les historiens, l'édition est un modèle à part de la production industrielle, et c'est pour cette raison que les publications d'artistes proposent souvent une alternative à l'existence sociale de l'art.

Sans même entrer dans les détails de cette affirmation, on en arrive à une conception de l'œuvre qui mérite une attention particulière de la part du chercheur, alors que l'on a cru qu'avec l'art conceptuel et le Fluxus, cette notion même n'avait plus de sens, non seulement parce que compromise par toute la fétichisation passée et présente – aussi bien sacrée que marchande – de l'œuvre, mais encore parce que remplacée par les documents, les actions, les informations, etc. Or, comme dans les publications d'artistes,

précisément³⁸, mais à travers une pratique picturale, Bernard Brunon organise une expérience de l'art qui produit une œuvre irréductible à un objet unique, condition de sa fétichisation par le monde de l'art : une œuvre périssable, bien que non éphémère, qu'il faut périodiquement refaire (comme le faisait Ad Reinhardt avec ses peintures noires), et qui confronte les institutions de l'art à une difficulté insurmontable de sa conservation. « Je considère chaque chantier comme une œuvre d'art, et je l'approche comme telle. Mais ce n'est pas un objet d'art³⁹ », affirme l'artiste. « Mes peintures sont "périssables" : elles se détériorent avec le temps, surtout sous le climat de Houston, qui est chaud et humide, et où il faut repeindre l'extérieur d'une maison tous les sept ou huit ans. Ça ne cadre pas avec l'idée de conservation chère aux musées⁴⁰ ». Cette conception de l'œuvre serait un vrai défi pour l'ontologie de l'art, qui sombre souvent dans des banalités formalistes (de Roman Ingarden à Roger Puivet, en passant par Michel Haar), tandis que répondre à la question de savoir où est l'œuvre dans les peintures en bâtiment de Bernard Brunon n'est pas chose aisée : dans la fine couche de peinture, sans le support des murs, car ce n'est pas un objet, mais à l'adresse précise où le travail a été réalisé, sous la forme d'inscription spatiale concrète ? Comment ce travail modifie-t-il les acquis de l'art conceptuel : une mise en œuvre de l'idée de l'artiste, mais qui s'en tient quand même « aux instructions du client⁴¹ », et alors que « chez That's Painting Productions, les décisions stratégiques sont prises de manière collégiale⁴² » ?

Stephen Wright a relevé le défi de l'ontologie de l'entreprise de Bernard Brunon, mais en se limitant au couple des concepts l'art et le réel. Ses conclusions laissent entrevoir une issue intéressante : « il y a un prix à payer pour ce geste critique des conventions existantes (la critique sans frais n'est que de l'esbroufe) : son travail souffre – ou plutôt, jouit – d'un très faible coefficient de visibilité artistique⁴³ ». Cette affirmation est toutefois ambiguë, car la visibilité des œuvres de Bernard Brunon est pleine et entière, et si elle

n'est pas « artistique », c'est uniquement pour les institutions de l'art. Elle est plutôt impossible non seulement à conserver dans les collections, mais encore à commercialiser. Mais puisqu'elles « jouissent » de cette invisibilité, c'est à cause de leur bistouri critique, que l'artiste exprime très clairement : « on n'a pas besoin d'être en présence de la peinture pour en saisir l'effet. C'est une des choses qui, je crois, le rend différent de la peinture traditionnelle ; parce que pour apprécier un Cézanne ou un Matisse, pour qu'ils vous fassent de l'effet, il faut être devant. Alors que pour les Duchamp, il n'est pas nécessaire de les regarder, il suffit de les connaître⁴⁴ ». Il en est peut-être ainsi pour un Bernard Brunon. Ce n'est pas seulement par principe, mais aussi pour des raisons pratiques, que le « spectateur » de ses « peintures » est condamné à se contenter des idées mises en œuvre par son projet.

Cette position, qui est sans doute déjà celle du dada – à savoir celle de la vocation de l'art qui n'est pas tant à être contemplé, mais à susciter une prise de conscience – permet de trancher dans la question du statut de la documentation qui accompagne l'entreprise, car outre les relations que celle-ci entretient avec l'histoire de la peinture, elle s'inscrit aussi dans la réalité quotidienne et, à ce titre, elle « capte » les relations avec les clients, avec les employés, avec le marché des services, etc. Autrement dit, l'activité de l'entreprise ne se limite pas à l'application de la peinture sur les murs, car l'artiste doit en gérer le fonctionnement : le marché et les commandes, les devis, les factures et la comptabilité, l'organisation et la logistique, ainsi que la documentation. « Tout le processus de planification du chantier, organiser l'équipe de peintres, rassembler le matériel et l'équipement, finir le boulot dans les délais⁴⁵ », « toutes les notes, le devis, les factures sont comme des accessoires dans un "théâtre en vrai"⁴⁶ ». Cet ensemble d'aspects pratiques fait donc partie des activités de l'entreprise That's Painting Productions, et pourtant, il n'est pas considéré par Bernard Brunon comme partie prenante de l'œuvre. Tous ces éléments n'en sont

donc pas constitutifs, et donc ils ne sont jamais présentés comme équivalents, parties ou substituts de l'œuvre. Tout comme les « photos de boulots précédents », ils sont utilisés « seulement à des fins documentaires⁴⁷ ». L'artiste est très clair sur ce point : ce ne sont pas des objets d'art sous un quelconque point de vue, mais seulement les conditions matérielles de la réalisation de ses œuvres, comme les réquisits au théâtre. « Je ne veux pas exposer des reproductions, parce que, pour beaucoup d'artistes qui ont fait "earth art", des installations ou des happenings, les photos de ces actions sont les seules choses qui restent, et elles sont devenues des objets d'art en elles-mêmes. Et maintenant, elles sont exposées et vendues comme des peintures, des dessins et des gravures⁴⁸ ».

Aussi faut-il de la retenue et de la prudence si l'on veut assimiler That's Painting Productions à la tradition, inaugurée sans doute par N.E. Thing Co. de Iain et Ingrid Baxter en 1966, qui thématise l'entreprise dans la pratique de l'art, comme le font Yann Toma et Rose Marie Barrientos dans *Les Entreprises critiques* (2008), tradition qui s'est beaucoup développée depuis. « Pour moi, précise Bernard Brunon, la structure d'entreprise avait été le moyen (...) d'éliminer [le système de représentation]. J'ai l'impression que pour cette troisième génération [d'artistes utilisant l'activité entrepreneuriale] la structure d'entreprise joue le rôle que la toile avait pour le peintre traditionnel : un espace donné, privilégié et vierge, qui va être investi par une fiction⁴⁹ ». Tel n'est ni l'objet ni le dispositif de l'art de Bernard Brunon. Il paraît donc plus pertinent de considérer que la réalité entrepreneuriale de son projet contribue à la mise en œuvre d'une œuvre picturale, appelée de ses vœux par Ad Reinhardt, à savoir une pratique populaire de la peinture. Nous pouvons donc faire nôtre la formule de Pascal Beausse, pour qui le projet de Bernard Brunon vise « à un dépassement de l'art dans ses définitions les plus radicales pour l'inscrire dans le réel. Fondre une activité artistique dans la réalité et produire ainsi une critique de la vie quotidienne⁵⁰ ».

Rapport à l'histoire de la peinture

« Je me suis peu à peu rendu compte que la peinture que je cherchais à faire dans l'atelier, depuis sept ou huit ans, une peinture qui ne représente rien, même pas une image abstraite, je la faisais en fait lorsque je repeignais une pièce⁵¹ ». La conception et la pratique de la peinture dans le cadre de l'entreprise That's Painting Productions doivent donc pouvoir être comprises par rapport à l'évolution historique de la peinture moderne, puisque les idées qui les fondent ont été retenues, on l'a vu, « en raison (...) de la position qu'elles affirment dans l'histoire de l'art⁵² ». Nous les analyserons successivement sous cinq aspects du processus historique : la matérialité de la surface picturale, la séparation de la peinture d'avec l'image, le rapport de la peinture à la pensée, les tentatives artistiques de la démocratisation de l'art, puis de l'intégration de la peinture – comme l'art par excellence – dans la vie quotidienne, et sa libération par rapport à l'œuvre-objet. C'est une opération épistémologique comparable, toute proportion gardée, à l'analyse des « Cinq stades du cycle stylistique intemporel de Reinhardt dans l'histoire de l'art⁵³ ».

Rematéraliser la peinture

Dans *Noli Me Tangere* (1440-1441), Fra Angelico représente le sang sur les mains et les pieds du Christ comme des taches de peinture à peu près identiques à celles qui, juste à côté de celles-ci, représentent des fleurs. Ainsi, ce « Byzantin » parmi les peintres de la Renaissance, travaillait-il à rematéraliser la représentation visuelle du monde pour contrer l'image en peinture. Il met en question une certaine *vision* du monde, qui se construit à son époque, illusion picturale sans « fissures » ni aspérités, représentation d'une beauté lisse, comme plus tard dans la peinture académique qui ressemble – Salvador Dalí ne s'est pas trompé – à un pressentiment de la pho-

tographie en couleur. Or, la peinture n'est pas un miroir du monde, ni non plus un simple reflet, mais une construction, résultat d'une réflexion, des choix et du travail. Contrairement à l'académisme, art pompier, lorsqu'on regarde la surface du tableau, éventuellement de près ou avec une loupe, on découvre inévitablement des traces du pinceau, voire de la spatule, qui sapent la vision de la peinture comme image, miroir du monde, et secouent par conséquent les fondations du culte des images, qui est encore le nôtre. Certes, l'image a une puissance d'agir sur le spectateur, puissance redoutable, mais il ne faut pas penser que c'est propre à l'art : elle peut hypnotiser, fixer le regard, mettre en état d'excitation, se graver à jamais dans la mémoire et pérenniser des stéréotypes. Elle peut être une mise à feu. Mais là où la peinture de Fra Angelico nous fait voir les taches du pigment, nous découvrons aujourd'hui des pixels. Le regard synthétise ces taches, leurs couleurs, textures et formes, pour faire apparaître une représentation du monde : des paysans qui labourent les champs, de grands boulevards de Paris, des gares et ponts, etc., autant de motifs impressionnistes. Ce regard, qui opère la synthèse, confirme que les représentations picturales signifient autant par la ressemblance que par la convention. C'est pourquoi l'infinie variété de ces taches et de leurs applications par les impressionnistes – Camille Pissarro, Edouard Manet, Claude Monet, Paul Cézanne, Paul Gauguin, Georges Seurat, Vincent Van Gogh, et tant d'autres – marque le début de l'époque moderne dans l'art, dont Fra Angelico a été un des précurseurs.

Mais le malentendu persiste dès que l'on trouve le nom du mouvement impressionniste. Ainsi Henri Bergson : « Quel est l'objet de l'art ? Si la réalité venait frapper directement nos sens et notre conscience, si nous pouvions entrer en communication immédiate avec les choses et avec nous-mêmes, je crois bien que l'art serait inutile, ou plutôt que nous serions tous artistes, car notre âme vibrerait alors continuellement à l'unisson de la nature. Nos yeux, aidés de notre mémoire, découperaient dans l'espace et fixeraient dans

le temps des tableaux inimitables⁵⁴ ». Au moins quadruple erreur du philosophe qui (1) néglige complètement la matérialité de la peinture et (2) confond le regard avec un « découpage » et une « fixation », ce qui est étonnant pour le philosophe de la mémoire qu'il était par ailleurs : une sorte de « pensée photographique » de la peinture. Bergson confond donc un événement visuel avec une peinture-objet, c'est-à-dire le tableau, ce qui est d'ailleurs fréquent tant les gens sont prêts à appeler art ce qui leur plaît ; (3) le philosophe ignore ainsi entièrement la dimension sociale du phénomène art et (4) le situe involontairement en position antidémocratique : le talent des uns en fait des artistes, la médiocrité des autres, parmi lesquels il se compte lui-même, n'en fait que des spectateurs. On y reviendra point par point, mais d'ores et déjà on saisit la radicalité de la position de Bernard Brunon qui, en déterritorialisant la pratique de la peinture vers la réalité quotidienne des gens ordinaires, qui font appel au marché des services des peintres en bâtiment, concentre toute l'attention sur la matière de la peinture, sa qualité industrielle (en 1993, il considère comme la meilleure la marque de Benjamin Moore⁵⁵ dans le rapport qualité/prix) et la façon dont elle sera appliquée sur les murs et les placoplâtres. Et c'est une pratique de la peinture qui se place d'emblée et entièrement en dehors de la peinture-représentation, d'une peinture figurative ou narrative, symbolique ou expressive, mais c'est un long chemin de l'évolution historique de la pratique picturale dans l'art qui a conditionné la possibilité de l'envisager de cette manière.

Rendre visible la peinture, et non le monde

C'est, précisément, la mise en valeur de la matérialité de la surface du tableau qui empêche souvent les spectateurs à entrer dans l'art moderne, depuis Gustave Courbet (*Le désespéré*, 1843-1845) jusqu'à la peinture abstraite (plus

d'un siècle d'inventions formelles) en passant par Maurice Denis et sa définition du tableau comme « une surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées », mais qui peut par la suite devenir « un cheval de bataille, une femme nue, ou une quelconque anecdote⁵⁶ », et surtout en passant par le pointillisme de Camille Pissarro. « “Ce sacré Pissarro, ce n'est pas un homme, c'est un beaupré”⁵⁷ » : les propos méprisants du peintre Félix Bracquemond, rapportés par Pissarro lui-même, prouvent que cette difficulté d'accepter l'art moderne n'est pas propre aux seuls spectateurs. Bergson n'a pas pensé que les artistes puissent manquer de talent comme le suggère Bracquemond, le beaupré désignant un mât penché au-devant d'un navire, qui est ici une allusion grossière au pointillisme, ainsi péjorativement appelé par la presse. Le pointillisme est une technique consistant à construire les formes de la représentation du monde à travers de multiples petites taches de couleurs primaires laissées par le pinceau de Pissarro sur la surface du tableau (préfiguration intuitive des pixels d'aujourd'hui). Or, c'est grâce à cette technique, précisément, que *la peinture elle-même* redevient visible, alors qu'avant – ou ailleurs –, elle rendait visible le monde au prix de disparaître elle-même de la vue. Désormais elle peut être visible en tant que peinture en même temps qu'elle rend visible le monde (dans la peinture figurative). En effet, la mise en évidence de la matérialité de la peinture rend celle-ci enfin visible, ce qui ne la libère d'ailleurs pas encore du poids que constitue sa mission de représenter le monde, c'est-à-dire d'en être l'image.

D'où le paradoxe de la peinture abstraite que bon nombre d'artistes préféraient appeler peinture concrète, comme Theo Van Doesburg qui a créé à Paris le groupe Art concret en 1930. L'intérêt de cette approche de la peinture est de désigner le tableau comme une chose singulière, comme un objet, et non pas comme une « fenêtre » ou une « pellicule transparente » – la diaphane (*to diaphanès*) chez Aristote⁵⁸ – qui laissent voir les choses du monde. La rematérialisation de

la surface a brisé l'innocence de la représentation picturale comme trompe-l'œil ou illusion. Voir en peinture ne se réduit plus alors à un mouvement du regard vers la profondeur comme devant une fenêtre ouverte, car c'est une émergence de l'image à partir de la surface sur laquelle le regard s'arrête en même temps qu'il opère une synthèse des données de la perception. Le regard perçoit souvent d'abord une représentation des choses du monde au point de la considérer (c'est le fantasme de la Grèce antique) comme plus vraie que la perception directe des choses. Mais – pour le dire simplement – le regard des spectateurs de l'art se trouve, notamment à partir du milieu du XIX^e siècle, de plus en plus stupéfait par l'organisation des valeurs plastiques dont est recouverte la surface, qui le fait voir le monde. Honoré Daumier est de ce point de vue un énorme peintre moderne (*La sortie de l'école*, 1847, *Une ronde d'enfants*, 1852, *Tête de Pasquin*, 1862-1865, *Pierrot jouant de la mandoline*, 1873, etc.). À ce stade historique, on pourrait dire, contrairement à la devise de Bernard Brunon : plus il y a de valeurs plastiques à voir sur la surface de la peinture, moins il y a d'attente de voir l'image à la place du tableau.

C'est ainsi que se prépare une approche sémiotique de la peinture : dans la tradition herméneutique, la signification a toujours été considérée comme le rapport entre les parties et la totalité, en l'occurrence du tableau, et le rapport de ses parties entre elles. Ce changement de perspective permet de considérer le spectateur non plus comme un individu qui se laisse tromper par l'« apparence illusoire », pour reprendre le terme platonicien, mais comme un être qui s'active devant le tableau, en effectuant une synthèse visuelle, en partie seulement intuitive, et en donnant du sens à ce qu'il voit. Voir dans un tableau un paysage ou un portrait n'est parfois plus une opération spontanée, lorsqu'elle nécessite, dans des cas limites comme celui de Franz Marc ou d'Eugène Leroy, un travail de recherche visuelle dans le tableau à l'affût de l'émergence d'une figure (Wittgenstein parle alors de « l'aurore (*Aufleuchten*) d'un aspect⁵⁹ »). Ainsi Erwin

Panofsky évoque un incident lors d'un vernissage à Hambourg en 1919, lorsque le public n'arrivait pas à identifier la tête et le museau de *Mandrill* de Franz Marc⁶⁰. Quant à Eugène Leroy, l'émergence d'un sens dans la perception est au cœur de son travail sur le portrait ; certes, il est préférable de voir ses tableaux en original, plutôt qu'en reproduction, pour faire l'expérience de « voir l'aspect » du visage, mais même en présence de ses tableaux, l'« aspect » résiste au regard et n'émerge qu'au bout d'un temps d'exploration. S'il émerge. Et Pablo Picasso, lorsqu'il cherchait le sens plastique pour portraiturer Gertrude Stein, éprouvait la même difficulté de voir son modèle et lui dit, au bout de « quatre-vingt ou quatre-vingt-dix séances⁶¹ » de pose dont il avait besoin : « Je ne vous vois plus quand je vous regarde⁶² ». Pourtant ni il n'était aveugle ni le monde n'a disparu sous ses yeux.

De la surface à la pensée

Au sujet de la peinture de ce dernier, Wittgenstein réfléchit avec la précaution qui lui est propre : « Je pourrais dire d'un tableau de Picasso que je ne le vois pas comme un homme. Ou, à propos d'autres tableaux, que pendant longtemps je n'ai pas été capable de les voir comme ce qu'ils donnent à voir, mais qu'à présent je le fais⁶³ ». Et le philosophe de conclure : « Il semble donc que l'apparition soudaine de l'aspect soit à demi expérience visuelle et à demi pensée⁶⁴. » Autrement dit, lorsque la peinture est retirée de la sphère de la représentation, ce qui était le projet de Bernard Brunon, et qu'elle n'est plus simplement une image qui crée l'illusion, alors elle ouvre un espace de pensée en obligeant le spectateur à donner sens à ce qu'il voit. Ni *représentation*, ni *image*, ni *moyen d'expression*, la peinture peut alors devenir un « outil philosophique », c'est-à-dire le terrain d'exercice de la pensée. Sur ce point, l'artiste rejoint l'attitude d'Ad Reinhardt qui, selon lui, « considère que la mission de l'artiste consiste avant tout à repenser l'art⁶⁵ ».

Chacun de ces trois concepts nécessiterait un développement spécifique, mais nous nous limitons ici à de courtes remarques. Si, au cours de l'histoire, la peinture donnait à voir autre chose qu'elle-même, c'est parce qu'elle a été inventée comme *re-présentation*, comme ce qui se mettait à la place de quelque chose d'autre. Son histoire est donc une lente reconquête d'elle-même. Cette invention vers le V^e siècle avant notre ère s'est accompagnée d'une occultation de la peinture elle-même et on pourrait suggérer que la peinture est à nouveau inventée à la fin du XIX^e siècle, à travers l'impressionnisme et les conséquences artistiques qu'il a entraînées. Or, pour déconstruire cette attente de re-présentation picturale, pour faire voir la peinture, il fallait non seulement un travail à même la toile, mais encore une pédagogie : depuis Eugène Delacroix, beaucoup de peintres laissent aussi des écrits : discours de l'art (et non sur l'art), théorisé – pour les années 1960-1980 – par Laurence Corbel⁶⁶ (journaux, manifestes, entretiens, études historiques, voire traités théoriques). Sortir la peinture de la représentation l'entraîne déjà dans la sphère de la pensée, qu'elle donne beaucoup ou peu à voir. Donner à voir la peinture elle-même permet d'ailleurs, à travers le discours qu'elle génère, de réviser la position d'Emmanuel Kant qui, puisqu'il l'a séparé du langage, considérait l'art comme incapable de se donner lui-même des règles, et a eu recours au concept du génie – « disposition innée de l'esprit » – qui lui permettait d'expliquer que c'est « la nature [qui] donne à l'art ses règles⁶⁷ ».

Le point important de cette déduction historique est l'entretien « Questions à Stella et Judd », datant de 1964 et publié en 1966, dans lequel Frank Stella affirme : « What you see is what you see », phrase-clé que Claude Gintz traduit par : « Tout ce qui est à voir est ce que vous voyez⁶⁸ ». La peinture de ces deux peintres américains donne encore beaucoup à voir, mais selon la modalité de présence et non de représentation : de cette dernière ils ont, par leur pratique, retiré le préfixe de substitution « re- ». Si la peinture était pendant longtemps indissociable de l'image, c'est

parce que sa surface *plate* créait l'illusion d'une profondeur ; le trompe-l'œil, qui d'ailleurs ne trompait jamais personne, en était le comble. Les expériences picturales de Jasper Johns, commencées dans les années 1950, ont poussé cette mission de la peinture à une autre limite. Ses tableaux représentaient des signes graphiques, donc sans profondeur, tels que les drapeaux américains, les cibles, les chiffres ou les cartes géographiques, en devenant de fait eux-mêmes drapeaux ou chiffres (en tant que signes). Mais le spectateur découvrait – avec une surprise autant intellectuelle que visuelle – que même sans illusion de la profondeur, la peinture pouvait se donner à voir elle-même à travers la richesse de sa texture. La « planéité » de la peinture avait sa propre profondeur et sa richesse picturale.

Enfin, la notion d'expression a connu, sans grand bruit, un renversement important, notamment depuis la reprise de Sigmund Freud par Jean-François Lyotard dans *Discours, figure* de 1971. Le philosophe est parti du principe d'« une connivence radicale de la figure et du désir⁶⁹ » : l'expression de la peinture est désormais conditionnée par le spectateur lui-même qui investit – ou non – ses formes, pas nécessairement figuratives, d'une intensité qui l'exprime lui-même, à savoir ses désirs inconscients, et seulement « à propos de » formes de l'art inventées par l'artiste. Ce reversement met à mal tout un pan de préjugés selon lesquels, par exemple, seules les formes figuratives peuvent porter les valeurs émotives et expressives, ou la conviction que c'est la richesse formelle du tableau qui en fait la valeur, lui refusant ainsi le droit à la retenue, etc., et – en règle générale – il met en cause toute position normative à l'égard de l'image dans l'art. C'est ainsi que, sur le plan théorique, peut être prise en charge la pratique d'une certaine forme de minimalisme qui s'est imposée en peinture dans les années 1960, mais qui a été anticipée, notamment par Władysław Strzemiński, dans les années 1920. En effet, aucun type de formes n'est désormais requis afin que la peinture puisse entrer en interaction avec le spectateur sur le terrain autrefois appelé expression, de plus en

plus désigné comme celui de la méditation ou de la contemplation, de l'investissement des intensités, des désirs refoulés, etc.

Monochromie et démocratie

En 1943, lorsqu'il lance l'idée d'« une peinture abstraite immensément libre et stimulante, qui, année après année, devient de moins en moins privée, impliquant de plus en plus de gens activement, dans une activité créatrice de plus en plus démocratique⁷⁰ », Ad Reinhardt a-t-il eu le pressentiment de sa future peinture « monotone », d'abord avec la structure du « tapis » *all over*, puis monochrome, qu'il a commencée à pratiquer au milieu des années 1940, avant d'entamer les premiers tableaux noirs à partir de 1950 ? En tout cas, l'évolution de sa peinture est tout à fait compatible avec l'idée de sa démocratisation. En effet, la structure des tableaux monochromes de Mark Rothko ou de ceux de Barnett Newman, peints à partir de la fin des années 1940 (et même encore de ceux de Robert Ryman), est assimilable à une composition au sens traditionnel du terme, à savoir le jugement du goût porté par le peintre sur les formes, les couleurs et les textures, érigé en principe organisateur de la toile, tandis que les toiles noires d'Ad Reinhardt et, plus tard, les tableaux gris d'Alan Charlton consistent en un recouvrement uniforme de leur surface, permettant de désarmer le jugement esthétique, ainsi que les notions et pratiques concomitantes, notamment celles du talent de l'artiste. Reinhardt l'affirme avec précision dans un court texte de 1961 « The Black-Square Paintings », que l'on peut considérer comme le protocole de réalisation de ses ultimes peintures. « (...) trisection (*aucune composition*), une forme horizontale venant nier une forme verticale (*sans formes, sans le haut, sans le bas, sans les directions*), trois couleurs sans couleurs (*plus ou moins*) sombres (*aucune clarté*) et non contrastées, la trace du pinceau trace pour effacer les traces du pinceau ; une surface mate, plane, peinte à main levée (*sans brillance,*

sans texture, non linéaire, ni hard edge, ni soft edge)⁷¹ ». Conduire la peinture à une telle limite fait inévitablement émerger la question de savoir ce qu'est la peinture : quelle en est l'essence ?

Tony Godfrey résume lucidement la situation de la peinture à l'époque de l'art conceptuel. « Parallèlement à cette pléthore de travaux sur le langage, la peinture monochrome se développait – la plus muette et “silencieuse” des formes d'art. Dès 1965, Mel Ramsden et Victor Burgin réalisaient des monochromes gris, faisant ainsi écho aux œuvres de Rodtchenko et de Reinhardt censées illustrer l'aboutissement de l'art. (...) Une abondante littérature sur le sujet appliqua des termes aussi variés que nombreux : “peinture silencieuse”, “peinture essentielle”, “peinture opaque”, “peinture fondamentale”. Toutes ces définitions retiennent l'idée d'un retour aux origines de la peinture, en posant la question “qu'est-ce que la peinture ?”. Pour Alan Charlton, dont l'œuvre consiste, depuis 1972, exclusivement en monochromes gris, ce type de peinture constitue une fin en soi. Mais pour la plupart des artistes, et notamment Burgin et Ramsden, le monochrome représente un *reductio ad absurdum*, au terme de quoi ils peuvent abandonner définitivement la peinture⁷² ».

Moins connue, la contribution d'Alan Charlton est particulièrement importante, notamment parce qu'elle implique l'abandon du rituel de l'atelier, auquel Reinhardt attachait encore une grande importance : plus de pinceaux ni de térébenthine ! Désormais, on ne fait plus de peinture du tout (Burgin, Ramsden), ou on ne le fait plus à l'ancienne (Charlton). Dans ce moment critique de son histoire à l'époque où émerge l'art conceptuel convergent deux séries d'innovations, les unes héritées de Marcel Duchamp (avec l'influence notable sur lui des Arts incohérents et, à travers eux, des monochroïdes d'Alphonse Allais⁷³), notamment l'abandon du jugement de goût qui, en dernier ressort, traduit un sentiment subjectif de type « j'aime » ou « je n'aime pas », les autres héritées tout particulièrement d'Ad Reinhardt, liées à l'importance donnée au lan-

gage qui devient le lieu propre d'où émergent les inventions, y compris purement picturales. C'est donc la confrontation de la peinture à la fois avec la monochromie et avec le langage qui a piégé la notion de talent, voire du génie créateur, en permettant de penser l'art comme une pratique populaire et démocratique. Chez Bergson, avons-nous écrit, le talent des uns en fait des artistes, tandis que la médiocrité des autres n'en fait que des spectateurs. Mais si l'art est essentiellement une expérience de la pensée – dont il faudrait bien sûr définir les conditions spécifiques pour l'art et son rapport aux formes sensibles –, qui oserait affirmer que les artistes ont une capacité de penser plus grande que d'autres ? C'est plutôt le contraire qui a souvent été – et est encore – affirmé, comme le rappelle Marcel Duchamp.

Je m'intéressais aux idées – et pas simplement aux produits visuels. Je voulais remettre la peinture au service de l'esprit. Et ma peinture fut, bien entendu, immédiatement considérée comme « intellectuelle », « littéraire ». (...) Voilà la direction que doit prendre l'art : l'expression intellectuelle, plutôt que l'expression animale. J'en ai assez de l'expression « bête comme un peintre⁷⁴ ».

« C'est plutôt dans la conception du travail que je me sens créatif⁷⁵ », concède à son tour Bernard Brunon. N'oublions pas que *Discours de la méthode* de Descartes (1637), qui inaugure l'époque moderne de la pensée, commence par cette remarque, sans doute insuffisamment mise en valeur : « Le bon sens est la chose la mieux partagée : car chacun pense en être si bien pourvu, que ceux même qui sont les plus difficiles à contenter en toute autre chose, n'ont point coutume d'en désirer plus qu'ils en ont⁷⁶ ». Si le bon sens désigne la capacité de tout humain à penser, se trouve alors légitimée l'idée selon laquelle tout être humain est artiste, du moins potentiellement, ce qu'affirme Joseph Beuys dans les années 1970 à travers sa conception de la sculpture sociale. Tous les éléments artistiques et conceptuels sont alors réunis afin que l'on puisse penser à nouveaux frais la réconciliation de l'art et de la vie, projet qui hante l'art depuis la fin du XIX^e et tout au long du XX^e siècle.

La peinture dans la vie

Un tel projet a été envisagé et pratiqué de diverses manières depuis les Arts incohérents qui, par exemple, organisaient les expositions sur les pages des journaux⁷⁷ ; l'utilisation par les artistes des publications peu chères, qui renoncent au tirage limité des techniques d'impression graphique traditionnelle, s'est considérablement développée comme une possibilité forte, à partir des années 1960 (Ed Ruscha, Dieter Roth, Daniel Spoerri). Le design, en particulier en jeune Union soviétique (la chaise pliante dessinée par Aleksander Rodchenko ou les mobiliers multifonctions, les tribunes pour les orateurs politiques, les postes de radio dans les rues, les trains et bateaux de propagande, le design graphique, par exemple les livres illustrés de multiplication pour les enfants, sans parler d'affiches et de typographie constructiviste, etc.) portait un projet utopique, avant d'être récupéré par l'industrie, puis par le marketing, notamment via Bauhaus. D'autres tentatives expérimentaient avec le théâtre populaire (Anatoli Lounatcharski, encore la révolution d'Octobre) ou avec la fête, dont les happenings et les performances semblaient poursuivre la tradition, ou, plus récemment, prendre la forme d'enquêtes menées par les artistes-chercheurs. Et la liste est loin d'être exhaustive. Qu'en est-il de la peinture dans l'espace du quotidien ?

Une lignée conduit de la caricature du XIX^e siècle (Honoré Daumier, Gustave Doré) aux muralistes mexicains du début du XX^e siècle (Diego Rivera, José Clemente Orozco, David Alfaro Siqueiros), en passant par l'expressionnisme et le surréalisme, et jusqu'au graffiti (les gangs à Los Angeles⁷⁸ à Michel Basquiat) ; dans la présente édition de la galerie, nous présentons un segment de cette lignée, qui nous paraît faire sens, et qui va d'Ad Reinhardt, illustrateur de presse, à Ernest T. et Laurent Marissal.

En lançant le projet de That's Painting Productions⁷⁹, Bernard Brunon, lui, fait référence à un autre aspect du travail d'Ad Reinhardt, notamment à la façon dont la peinture est devenue

chez lui essentiellement un objet de réflexion. Bien sûr, tout le monde – « avec quelques exceptions », comme disait Reinhardt – serait capable de repeindre les murs en blanc, mais – s’interroge Bernard Brunon – « à quoi cela servirait-il [dans l’art] si ce travail était détaché de toute la réflexion qui (...) y a conduit ?⁸⁰ ». Reinhardt, lui, tire encore une autre conséquence de sa façon impersonnelle de peindre en posant la question de l’auteur : à qui attribuer la paternité des tableaux noirs lorsque la notion de talent artistique n’est plus opératoire ? C’est dans ce contexte que la devise de That’s Painting Productions : « Moins il y a à voir, plus il y a à penser », prend tout son sens, en suggérant une complicité non avouée entre la notion de talent et celle de droit d’auteur.

Cette peinture est ma peinture si c’est moi qui la peins.

Cette peinture est ta peinture si c’est toi qui la peins.

Cette peinture est la peinture de quelque peintre que ce soit.

Cette peinture est la peinture de quiconque, avec quelques exceptions.

Cette peinture est personnelle, impersonnelle, transpersonnelle⁸¹.

Certes, tout être humain est – potentiellement – artiste, mais, en réalité, il y a des exceptions, notamment parce qu’il faut assumer une telle potentialité, c’est-à-dire vouloir la faire passer du possible au réel. Or, comme Ménon dans le dialogue éponyme de Platon, qui ne peut comprendre Socrate (car il ne fait pas d’effort pour le faire ou il ne le désire ni ne le veut tout simplement pas), tout un chacun ne se revendique artiste, alors que Reinhardt a conduit la peinture au point où elle est à la fois « personnelle » (objet du désir et de la réflexion), « impersonnelle » (chacun peut en faire une pratique populaire) et « transpersonnelle » (la signature n’a plus le même sens qu’autrefois, la notion d’auteur doit être repensée). That’s Painting Productions, avec tous les doutes que ce projet peut susciter concernant les statuts respectifs de l’artiste-chef-d’entreprise et des employés-peintres, permet de faire avancer l’analyse de toutes ces notions une fois

l’art confronté avec les réalités brutes de la vie sociale, économique et culturelle.

Sur un autre point encore, le projet de Bernard Brunon fait progresser la réflexion sur l’art confronté à l’utopie de sa fusion avec la vie, à savoir sur la question de l’objet dans l’art. Son entreprise est celle de services, et elle ne produit pas d’objets à proprement parler. Avec ce projet, l’art bascule d’objets vers les usages. Certes, peindre et repeindre les maisons n’a rien d’immatériel ; la dématérialisation de l’objet d’art, prônée par Lucy R. Lippard et John Chandler⁸², s’est avérée être une impasse, tant théorique (les ambiguïtés de la commercialisation des idées) que pratique (œuvres-protocoles). Aussi fine soit-elle, « une couche d’acrylique sur placoplâtre » est de la matière et rien d’autre. Mais Bernard Brunon fait une distinction entre peindre un appartement et peindre un volet : « si je peignais un volet (...) je retomberais dans la situation où je ferais des objets, et je retomberais dans le marché de l’art, ce qui est une des choses dont j’essaie de m’éloigner⁸³ ». Les œuvres ne sont donc plus, comme elles pouvaient l’être chez les conceptuelles, des objets immatériels, mais des non-objets-matériels, que les commanditaires n’adorent pas comme des fétiches car ce sont des non-objets d’usage quotidien, et qui ne sont pas déplaçables d’une galerie à une autre, vendables sur le marché de l’art, ou imitables par une copie. En revanche, pour celles et ceux qui ont reconnu en elles de l’art, ces usages peuvent susciter la possibilité d’en faire une pratique courante, et à ce titre provoquer une avalanche de débats sur l’art. Ainsi Bernard Brunon libère-t-il l’art de l’objet, sans se perdre dans les ambiguïtés d’une dématérialisation des pratiques artistiques, qu’il se soit agi de la considérer comme la durée d’une action dans la performance ou comme de l’information, comme on disait à l’époque, c’est-à-dire comme de la pensée.

Enfin, cela mérite d’être signalé, ce déplacement de l’art vers la sphère des services et de la pensée permet de revenir à la conception antique de l’art comme un faire d’après des règles, *techné*, en réintroduisant la notion de compétences spéci-

fiques du peintre, sans pour autant réduire l'art à l'artisanat, mais surtout sans évoquer le talent de l'artiste comme une compétence unique et exceptionnelle, réservée à l'élite à travers laquelle « nature donne à l'art ses règles ». Cela pourrait s'avérer important pour la défense de l'art comme une pratique populaire, car son caractère arbitraire et élitiste est incompatible avec les valeurs démocratiques. La notion de talent est sans doute le frein le plus important pour faire admettre que l'art puisse être démocratisé. L'expression peut-être la plus explicite de cette possibilité se trouve dans cette remarque de Bernard Brunon qui évoque les rencontres avec les personnes qui, au départ, sont de simples clients s'adressant à son entreprise pour demander la réfection de leur appartement ou maison. « C'est un aspect qui est très intéressant. Pour moi, ça fait partie intégrante du travail. Ça dépasse de loin la peinture, et met en jeu tout un champ d'activités, couvrant toute une gamme de relations humaines. Certains de mes clients sont devenus des amis⁸⁴ ». On est en droit d'en déduire non seulement qu'une fois introduits dans les « secrets » du projet artistique, ils l'ont apprécié et accepté, en se rendant compte qu'ils ont reçu « de l'or » pour le prix d'une simple commande commerciale, mais encore – et c'est bien plus important – ils seront inévitablement un jour ou l'autre tenus à prendre la main sur la suite de l'œuvre de That's Painting Productions. En effet, *repeindre* les bâtiments de temps en temps est une nécessité pratique, surtout à Houston où le climat cause une dégradation plus rapide qu'ailleurs de ses œuvres, on l'a vu ; celles-ci ne sont pas faites pour être conservées dans des musées ou des collections privées. Mais l'entreprise a été fermée en 2016 afin que l'artiste puisse bénéficier de la retraite. Lorsque qu'un tel besoin de rénovation se présentera, personne n'hésitera à *repeindre* ou à *faire repeindre* les appartements et les bâtiments *peints* par That's Painting Productions, tandis que personne n'a, à ma connaissance, osé *repeindre* les peintures noires après la mort d'Ad Reinhardt. Celles et ceux qui ont pris conscience du statut de ce travail comme art –

appelons-les des amis du peintre – se mettront, *volens nolens* – en position d'artistes. C'est peut-être à ce moment-là que commence la véritable pratique populaire de la peinture. *Peindre*³ repose essentiellement sur la possibilité de *repeindre*.

Conflit d'interprétations

Pour analyser la position que le projet de Bernard Brunon « affirme dans l'histoire de l'art⁸⁵ », la présente exposition des éléments de cette histoire n'est qu'une organisation des faits, parmi bien d'autres présentations possibles, avec – inévitablement – des conflits possibles d'interprétations. Après les conclusions de la nôtre, il est intéressant d'évoquer deux autres interprétations-en-conflit, pour ainsi dire, dans la mesure où les deux artistes qui en sont auteurs, sont également présents dans cette édition de la Galerie du Document d'Artiste. Il paraît que Leibniz aurait écrit dans une lettre à un ami que, selon lui, tout ce que disent les philosophes est vrai sauf ce qu'ils disent les uns des autres ; c'est logique, y compris pour les artistes, car les enjeux de leurs lectures d'autres artistes est en même temps la défense de leurs propres positions.

Ainsi Claude Rutault a refusé de rencontrer Bernard Brunon en 2002, alors que celui-ci avait été embauché par la ING Bank, propriétaire d'une œuvre de Rutault, la *d/m* en forme de diptyque orange et vert. Suite au déménagement des collections de la banque dans les nouveaux locaux à La Défense, Yvon Nouzilles a arrangé la commande à That's Painting Productions dans le cadre de laquelle les pièces de Rutault devaient être repeintes... mais celui-ci a catégoriquement refusé de rencontrer Bernard Brunon qui souhaitait discuter avec lui de ce projet⁸⁶. Les raisons semblent faciles à comprendre : Claude Rutault voulait avoir la maîtrise totale de ses œuvres, les conditions de leurs réalisations par les acheteurs étant définies avec toutes les précisions nécessaires par les contrats de vente, tandis que la notion d'artiste, son statut et son caractère éventuellement transi-

tionnel (« amis du peintre ») sont remis en jeu par That's Painting Productions ; nous l'avons suggéré ci-dessus à propos du droit d'auteur en absence de la notion de talent.

Une autre critique est venue de la part de Laurent Marissal, qui l'avait invité à « parler à ses étudiants d'histoire de l'art dans la petite école privée où il enseignait » ; Marissal a par la suite postulé auprès de That's Painting Productions, ce au moment où Bernard Brunon travaillait sur un projet de collaboration avec Céline Ahond. Situation en miroir par rapport à la précédente : rutault a dû considérer que la proposition de Bernard Brunon allait parasiter son travail de peintre, Marissal, lui, s'est vu refuser le poste dans l'entreprise de Bernard Brunon, qui préférait éviter le parasitage de son projet à lui⁸⁷. Pour Bernard Brunon, l'intégration de son projet comme une « entreprise d'artiste » (Pascal Beausse, Yann Toma, Stephen Wright) était une reconnaissance à double tranchant. D'une part, en effet, il a pu en bénéficier, par exemple, comme invité d'honneur au Colloque international *Art & Services* aux Salines Royales d'Arc et Senans en 2013. Mais, d'autre part, il a été entraîné sur un terrain qui n'était pas véritablement le sien, à savoir la réflexion sur l'économie de l'art via, précisément, le concept de l'« entreprise d'artiste ». La question de savoir s'il est pertinent de considérer That's Painting Productions comme une « entreprise d'artiste » doit être tranchée à l'aide d'une autre organisation des données de l'histoire de l'art.

On voit dans cette double critique, interprétations par les faits, que le projet de l'entreprise de peinture en bâtiment comme projet d'art peut être lu à la lumière de divers récits de l'histoire de l'art. Celui qui est implicite du refus de claud rutault nécessiterait un exposé de l'évolution conjointe des notions d'artiste, de peintre et d'auteur, et celui de Laurent Marissal du rapport de l'art et de l'économie du point de vue de l'art comme activité désaliénée et désaliénante. La nôtre proposait une déduction historique de l'évolution formelle de la peinture et des conséquences intellectuelles qu'elle a entraînées. Le degré de

pertinence de chacune de ces lectures n'est donc pas une affaire subjective, mais celle d'une fiction narrative que l'on choisit pour organiser les faits (œuvres, déclarations, échanges, références imaginaire et philosophiques, toile de fond culturel, etc.), fiction qui, elle, s'explique par l'engagement de l'interprète dans la réalité.

Notes

¹ Bernard Brunon, *That's Painting Productions*, cat. d'exposition à la Sorbonne Artgallery, Paris, Éditions de la Sorbonne, 2018, p. 43.

² Peindre pour être artiste-peintre.

³ Peindre son appartement ou être peintre en bâtiment.

⁴ « Mon travail de peintre en bâtiment est devenu mon travail d'artiste », Bernard Brunon, « Introduction », dans *THAT'S PAINTING Productions*, Amsterdam, Roma Publications, 2008, p. 69.

⁵ Bernard Brunon, « Interview I, par Michael Kosch », cat. d'exposition à la Art Guys Gallery, Houston, 1993, reproduit dans *THAT'S PAINTING Productions*, Amsterdam, Roma Publications, 2008, p. 73-75.

⁶ En reprenant l'idée duchampienne de « ready made color », Antoine Perrot a réalisé un travail remarquable sur l'empiètement du marketing industriel sur la « poésie » des couleurs, depuis le futurisme jusqu'à la quasi disparition de la nomenclature traditionnelle des couleurs des rayons des magasins. On n'achète plus la peinture jaune mais Bahama Yellow, pas la violette mais bergamote, pas la orange mais cocktail, etc. Voir par exemple : Leszek Brogowski, « Traduire la couleur », *Art presence*, n°46, avril-mai-juin 2003, p. 2-30.

⁷ Brunon, « Interview I, par Michael Kosch », *loc. cit.*, p. 89.

⁸ « An Interview with Ad Reinhardt » par Bruce Glaser, 1966-1967, dans *Art-as-Art. The Selected Writings of Ad Reinhardt*, Barbara Rose (ed.), Berkeley / Los Angeles, University of California Press, 1975, p. 13.

⁹ Brunon, « Interview I, par Michael Kosch », *loc. cit.*, p. 77.

¹⁰ *Ibid.*, p. 79.

¹¹ *Ibid.*, p. 79.

¹² *Ibid.*, p. 80.

¹³ *Ibid.*, p. 79.

¹⁴ *Ibid.*, p. 75.

¹⁵ Georg W. F. Hegel, *Leçons sur la philosophie de l'histoire*, trad. J. Gibelin, Paris, Vrin, coll. « Bibliothèque des textes philosophiques », 1979, p. 27.

¹⁶ Brunon, « Interview I, par Michael Kosch », *loc. cit.*, p. 84.

¹⁷ *Ibid.*, p. 79.

¹⁸ *Ibid.*, p. 79.

¹⁹ E-mail de Bernard Brunon du 21.02.2025 ; dans les archives de l'auteur.

²⁰ Brunon, « Interview I, par Michael Kosch », *loc. cit.*, p. 84.

²¹ *Ibid.*, p. 81.

²² Les documents communiqués par Bernard Brunon à l'auteur.

²³ Svetlana Alpers. *L'Atelier de Rembrandt. La liberté, la peinture et l'argent*, Paris, nrf/Gallimard, 1988 ; Svetlana Alpers, *La Création de Rubens*, Paris, nrf/Gallimard, 1996 ; Judith Banhamou-Huet, *Les Artistes ont toujours aimé l'argent. D'Albrecht Dürer à Damien Hirst*, Paris, Grasset, 2012.

²⁴ Sol LeWitt, "Doing Wall Drawings" (1971), dans *Sol LeWitt*, cat. d'exposition, New York, The Museum of Modern Art, 1978, p. 169.

²⁵ Jéssica Martí Egea, María Antonia Argelich, « Comment attribuer une œuvre à un artiste : un dilemme récurrent », *The Conversation*, 7 juin 2023, en ligne.

²⁶ Brunon, « Interview I, par Michael Kosch », *loc. cit.*, p. 81.

²⁷ *Ibid.*, p. 87.

²⁸ Leszek Brogowski, « L'art, l'esthétique et le travail des livres. Manifeste scientifique », Sans niveau ni mètre. Journal du Cabinet du livre d'artiste, n°13, 2010, p. 9-13. En ligne : halshs-00624584v1.

²⁹ E-mail de Bernard Brunon du 1.05.2025 ; dans les archives de l'auteur.

³⁰ Brunon, « Interview I, par Michael Kosch », *loc. cit.*, p. 84.

³¹ *Ibid.*, p. 87.

³² *Ibid.*, p. 87.

³³ *Ibid.*, p. 77.

³⁴ Karl Marx, *Théories sur la plus-value*, trad. coll., Paris, Éditions sociales, 1974, tome I, p. 469-470.

³⁵ Karl Marx / Friedrich Engels, *L'Idéologie allemande* [vers 1846], trad. Henri Auger, Gilbert Badia, Jean Baudrillard, Renée Cartelle, Paris, Éditions sociales, 1968, p. 102.

- ³⁶ Brunon, « Interview I, par Michael Kosch », *loc. cit.*, p. 86.
- ³⁷ *Ibid.*, p. 75.
- ³⁸ La réédition des œuvres sous cette forme est l'objet englobant de la thèse qu'Aurélié Noury rédige sous ma direction à l'université Rennes 2.
- ³⁹ Brunon, « Interview I, par Michael Kosch », *loc. cit.*, p. 75.
- ⁴⁰ *Ibid.*, p. 85.
- ⁴¹ *Ibid.*, p. 88.
- ⁴² Pascal Beausse, « Bernard Brunon : peintre & manager », dans *THAT'S PAINTING Productions*, *op. cit.*, p. 112.
- ⁴³ Stephen Wright, « Le double statut ontologique de l'entreprise artistique », dans *Les Entreprises critiques/Critical Companies*, sous la dir. de Y. Toma et R. M. Barrientos, Saint-Étienne, Cité du Design éditions, 2008, p. 102.
- ⁴⁴ Brunon, « Interview I, par Michael Kosch », *loc. cit.*, p. 86.
- ⁴⁵ *Ibid.*, p. 87.
- ⁴⁶ *Ibid.*, p. 90.
- ⁴⁷ *Ibid.*, p. 76.
- ⁴⁸ *Ibid.*
- ⁴⁹ Bernard Brunon, « Un entretien avec Pascale Beausse » (2007), *loc. cit.*, p. 96.
- ⁵⁰ Beausse, « Bernard Brunon : peintre & manager », *loc. cit.*, p. 109. *La référence implicite à l'ouvrage d'Henri Lefebvre permet de rappeler la définition du capital, qui est liée à la possession « des moyens (sociaux) de production » et non pas à une forme juridique de l'entreprise ou à sa participation à l'économie. Henri Lefebvre, La Critique de la vie quotidienne, Paris, Grasset, 1947, p. 94 (passim).*
- ⁵¹ Brunon, « Un entretien avec Pascale Beausse » (2007), *loc. cit.*, p. 93.
- ⁵² Brunon, « Interview I, par Michael Kosch », *loc. cit.*, p. 75.
- ⁵³ Ad Reinhardt, « [Five Stages of Reinhardt's Timeless Stylistic Art-Historical Cycle] » (1965), dans *Art-as-Art. op. cit.*, p. 10. C'est notamment dans mon livre *Ad Reinhardt. Peinture moderne et responsabilité esthétique*, Chatou, Éd. de la Transparence, 2011, que j'ai analysé le paradoxe de l'approche structurale, et donc intemporelle, de la périodicité historique.
- ⁵⁴ Henri Bergson, *Le Rire* [1901], Paris, P.U.F., 1941, p. 115.
- ⁵⁵ Brunon, « Interview I, par Michael Kosch », *loc. cit.*, p. 88.
- ⁵⁶ Maurice Denis, « Définition du néo-traditionnisme » (1890), dans *Du symbolisme au classicisme. Théories.*, Paris, Hermann, 1964, p. 33.
- ⁵⁷ Camille Pissarro, *Lettres à son fils Lucien*, Paris, Albin Michel, 1950, lettre du 6 février 1896, p. 398.
- ⁵⁸ Aristote, *Traité de l'âme*, 418c et sv.
- ⁵⁹ Ludwig Wittgenstein, *Études préparatoires à la 2^d partie des Recherches philosophiques* (1948-1949), trad. G. Granel, Mauvezin, T.E.R., 1985, § 433, p. 156.
- ⁶⁰ Erwin Panofsky, « Contribution au problème de la description d'œuvres appartenant aux arts plastiques et à celui de l'interprétation de son contenu » (1931), dans *La Perspective comme forme symbolique*, Paris, Minuit, coll. « Le sens commun », 1975, p. 240.
- ⁶¹ Gertrude Stein, *Autobiographie d'Alice Toklas*, trad. B. Faÿ, Paris, Gallimard, coll. « Imaginaire », 2016, p. 55.
- ⁶² *Ibid.*, p. 61.
- ⁶³ Wittgenstein, *Études préparatoires...*, *op. cit.*, § 677, p. 226.
- ⁶⁴ Ludwig Wittgenstein, *Recherches philosophiques*, trad. F. Dastur, M. Élie, J.-L. Gautero, D. Janicaud, E. Rigal, Paris, nrf/Gallimard, coll. « Bibliothèque de philosophie », 2004, II-xi, p. 279.
- ⁶⁵ E-mail de Bernard Brunon du 4.01.2025, dans les archives de l'auteur.
- ⁶⁶ Laurence Corbel, *Le Discours de l'art. Écrits d'artistes 1960-1980*, Rennes, PUR, coll. « Æsthetica », 2013.
- ⁶⁷ Immanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*, 1790, trad. A. Renaut, Paris, Aubier, coll. « Bibliothèque philosophique », 1995, § 46, p. 293.
- ⁶⁸ « Questions à Stella et Judd », interview par Bruce Glaser, dans *Regards sur l'art américain des années soixante*, Claude Gintz (éd.), Paris, Éditions Territoires, 1979, p. 58.
- ⁶⁹ Jean-François Lyotard, *Discours, Figure*, Paris, Klincksieck, 1971, p. 271.
- ⁷⁰ Ad Reinhardt, [« Abstraction vs. Illustration »], 1943, dans *Art-as-Art. op. cit.*, p. 49.
- ⁷¹ Ad Reinhardt, « [The Black-Square Paintings] », 1963, dans *Art-as-Art. op. cit.*, p. 82-83, fragment de 1961.

- ⁷² Tony Godfrey, *L'Art conceptuel*, trad. Nordine Haddad, Paris, Phaidon Press, 2003, p. 173 et 175.
- ⁷³ Denys Riout, *La Peinture monochrome. Histoire et archéologie d'un genre*, Nîmes, J. Chambon, 2003.
- ⁷⁴ Marcel Duchamp, « Propos », dans *Duchamp du signe*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 2013, p. 188 et 191.
- ⁷⁵ Brunon, « Interview I, par Michael Kosch », *loc. cit.*, p. 88.
- ⁷⁶ René Descartes, *Discours de la méthode* (1637), Paris, Flammarion, coll. « GF », 1966, p. 33.
- ⁷⁷ Cf. « Exposition des Arts incohérents », Lutèce. Journal littéraire, politique, hebdomadaire, 26.10-2.11, 1883, reproduite dans *Arts incohérents. Académie du dérisoire*, cat. d'exposition au musée d'Orsay, Paris, RMN, 1992, p. 32.
- ⁷⁸ Susan A. Phillips, *Wallbanging. Graffiti and Gangs in L.A.*, Chicago, London, The University of Chicago Press, 1999.
- ⁷⁹ That's Painting Productions est donc acte de foi en la peinture, toujours et encore, alors que la mort de celle-ci est encore une fois annoncée dans le contexte de l'art conceptuel, on l'a vu. Diverses expériences plus récentes ont montré que l'on était encore loin de l'épuisement définitif de la peinture comme une discipline emblématique de l'art moderne. On pourrait mentionner sa pratique avec les matériaux et peintures industrielles (théorisée par Antoine Perrot, voir ci-dessus note 6), certains travaux de Copyleft d'Antoine Moreau (une toile qui passe de la main à la main pour être repeinte), ou encore les monochromes imprimés dans les livres d'artistes (voir : Leszek Brogowski, Aurélie Noury, « Entre l'impression et l'imprimé : éditorialiser le monochrome », Sans niveau ni mètre. Journal du Cabinet du livre d'artiste, n°51, septembre-novembre 2019, p. 1, en ligne.)
- ⁸⁰ E-mail de Bernard Brunon du 1.05.2025, *loc. cit.*
- ⁸¹ Reinhardt, « Abstract Painting, Sixty by Sixty Inches Square », 1960, dans *Art-as-Art*, *op. cit.*, p. 84.
- ⁸² Lucy R. Lippard et John Chandler, « The Dematerialization of Art », *Art International*, vol. XII/2, 1968, p. 31-36.
- ⁸³ Brunon, « Interview I, par Michael Kosch », *loc. cit.*, p. 90.
- ⁸⁴ *Ibid.*, p. 89.
- ⁸⁵ *Ibid.*, p. 75 ; cité ci-dessus.
- ⁸⁶ E-mail de Bernard Brunon du 21.02.2025, *loc. cit.*
- ⁸⁷ *Ibid.*

Bibliographie de Bernard Brunon

- Luminy, page de catalogue, exposition Luminy à l'ARC, Paris, 1976.
- Leon il avait plus de papier, page de catalogue, exposition ADDA aux Centres Fontblanche, Martigues, 1977.
- THAT'S PAINTING Productions, interview par Michael Kosch dans le catalogue de l'exposition That's Painting à la Art Guys Gallery, Houston, 1993, reproduit dans *THAT'S PAINTING Productions*, Amsterdam, Roma Publications, 2008.
- REFECTION/REFLECTIONS, essai pour le catalogue de l'exposition *That's Painting* à TokyoEat, Palais de Tokyo, Paris, 2003.
- The Worst Piece of Art, un article paru dans la revue en ligne Glasstire, Houston, 2010.
- Antoine Lefebvre, une mise à jour de l'interview de 2013 publié dans OUTSIDERS, Paris 2017. Autoédition d'Antoine Lefebvre.
- Sortir du cadre, essai dans le catalogue That's Painting, exposition à la Sorbonne ArtGallery, Paris, 2017.
- Peinture sans titre, ma contribution à la publication de Christophe Viart, les Presses du réel, 2019.
- Quand la peinture déborde, interview avec Yann Toma publié dans Ce que disent les peintres : faire peinture, L'Harmattan, Paris, 2022.

*

Je remercie Jean-Baptiste Farkas qui, à travers ses recherches doctorales, m'a fait découvrir le travail de Bernard Brunon.

ILUSTRACJE ILLUSTRATIONS

Podpisy pod zdjęciami nie zawierają tytułów obrazów, ponieważ w większości o nich zapomniałem. Początkowo tytuły, podobnie jak podpis, były ważne dla umiejscowienia dzieła w ramach działalności artystycznej. Jednak, gdy już rozpoznałem tę działalność jako taką, tytuły wydawały się zbędne i niekoniecznie je zachowywałem.

La légende des photos ne reprend pas le titre des peintures, car je les ai pour la plupart oubliées. Le titre était important au départ, tout comme la signature, pour inscrire le travail dans une production artistique. Mais lorsque cette activité a été reconnue comme telle, le titre m'a paru superflu, et je ne les ai pas forcément conservés.



1. Galeria Art Guys, W. 22nd St, Houston, Teksas, 1993 [pierwsza wystawa That's Painting]
 2. Rezydencja prywatna, Fiesta Lane, Houston, Teksas, 1997
 3. Teatr Clay, Fillmore St, San Francisco, Kalifornia, 1998 [jedno z amerykańskich kin sieci Landmark Theaters]. That's Painting namalowało obrazy w pięciu kinach: trzech w rejonie Zatoki San Francisco, jednym w Houston i jednym w Dallas
 4. Teatr Clay, Fillmore St., San Francisco, Kalifornia, 1998
 5. Szkoła Episkopalna św. Szczepana, Alabama St., Houston, Teksas, 1999
 6. Blanc Maribor, Umetnostna Gelerija, Maribor, Słowenia, 2001 [wystawa Déplacement à Maribor artystów z paryskiej galerii Le Sous-sol]
-
1. Art Guys Gallery, W. 22nd St, Houston, TX, 1993 [première exposition de That's Painting]
 2. Résidence privée, Fiesta Lane, Houston, TX, 1997
 3. Clay Theater, Fillmore St, San Francisco, CA, 1998 [un des cinémas de la chaîne Landmark Theaters aux Etats Unis. That's Painting a peint cinq des leurs cinémas, trois dans la région de San Francisco, un à Houston et un à Dallas]
 4. Clay Theater, Fillmore St, San Francisco, CA, 1998
 5. St. Stephen Episcopal School, Alabama St, Houston, TX, 1999
 6. Blanc Maribor, Umetnostna Gelerija, Maribor, Slovénie, 2001 [exposition Déplacement à Maribor des artistes de la galerie parisienne Le Sous-sol]



7. claudie rutault d/m, ING Bank, La Défense, Paryż, 2002 [malowanie zielonej i pomarańczowej ściany na dwóch różnych piętrach]
 8. *Back to White*, wystawa/performance, Texas Gallery, Houston, Teksas, 2003 [po wystawie Chucka Close'a, dla którego That's Painting pomalowało ściany na szaro]
 9. *Back to White*, wystawa/performance, Texas Gallery, Houston, Teksas, 2003
 10. Wystawa *Amalgama*, Muzeum Sztuki Współczesnej, Houston, Teksas, 2004 [odmalowanie ścian na biało po wystawie Kathariny Grosse]
 11. Prywatna rezydencja, Arlington St., Houston, TX, 2006
 12. Art Guys Studio, Knox St., Houston, TX, 2006 [w ich nowym studiu]
7. Claude Rutault d/m, ING Bank, La Défense, Paris, 2002 [peinture d'un mur vert et d'un mur orange sur deux étages différents]
 8. *Back to White*, exposition/performance, Texas Gallery, Houston, TX, 2003 [après une exposition de Chuck Close pour qui That's Painting avait peint les murs en gris]
 9. *Back to White*, exposition/performance, Texas Gallery, Houston, TX 2003
 10. Exposition *Amalgama*, Contemporary Art Museum, Houston, TX, 2004 [remise en blanc des murs après une exposition de Katharina Grosse]
 11. Résidence privée, Arlington St., Houston, TX, 2006
 12. Art Guys Studio, Knox St., Houston, TX, 2006 [dans leur nouvel atelier]



13. Prywatna rezydencja, La Fonte St., Houston, TX, 2007

14. Prywatna rezydencja, La Fonte St., Houston, TX, 2007

15. Prywatna rezydencja, Bartlett St., Houston, TX, 2007 [ostatni obraz ukończony w Houston przed przeprowadzką do Los Angeles]

16. Prywatna rezydencja, Artemisia, Los Angeles, CA, 2007 [renowacja elewacji domu w stylu Arts & Crafts w Los Angeles we współpracy z firmą Home Front]

17. Prywatna rezydencja, Wilton St., Los Angeles, CA, 2008

18. Prywatna rezydencja, Wilton St., Los Angeles, CA, 2008

13. Résidence privée, La Fonte St., Houston, TX, 2007

14. Résidence privée, La Fonte St., Houston, TX, 2007

15. Résidence privée, Bartlett St., Houston, TX 2007 [la dernière peinture réalisée à Houston avant le déménagement à Los Angeles]

16. Résidence privée, Artemisia, Los Angeles, CA 2007 [restauration de l'extérieur d'une maison de style Arts & Crafts à Los Angeles avec la compagnie Home Front]

17. Résidence privée, Wilton St., Los Angeles, CA, 2008

18. Résidence privée, Wilton St., Los Angeles, CA, 2008



19. Prywatna rezydencja, N. Lake Ave., Altadena, Kalifornia, 2014
 20. Prywatna rezydencja, N. Lake Ave., Altadena, Kalifornia, 2014
 21. Prywatna rezydencja, Clinton Place, Beverly Hills, Kalifornia, 2016 [ostatni obraz ukończony w Los Angeles przed przejściem na emeryturę]
 22. Prywatna rezydencja, Clinton Place, Beverly Hills, Kalifornia, 2016
 23. Obraz na wystawę *Making Use, Life in Postartistic Times*, msn w Warszawie, 2016
 24. *That's Painting*, ilustracja Krzysztofa Pydy na wystawę *Making Use, Life in Postartistic Times*, msn w Warszawie, 2016

19. Résidence privée, N. Lake Ave., Altadena, CA, 2014
 20. Résidence privée, N. Lake Ave., Altadena, CA, 2014
 21. Résidence privée, Clinton Place, Beverly Hills, CA 2016 [la dernière peinture réalisée à Los Angeles avant mon départ en retraite]
 22. Résidence privée, Clinton Place, Beverly Hills, CA 2016
 23. Peinture pour l'exposition *Making Use, Life in Postartistic times*, MOMA Warszawa, Varsovie, 2016
 24. *That's Painting*, illustration de Krzysztof Pyda pour l'exposition *Making Use, Life in Postartistic Times*, MOMA Warszawa, Varsovie, 2016

Practicing a form of painting freed from representation might seem to be rather limited formally. But it is very rich conceptually. First of all, the work and its end product do not belong to the realm of aesthetics, but to that of ethics. Abandoning the picture allows one to go beyond the formal level which can be very limiting, and opens onto other fields, such as economics and sociology. Art becomes an integral part of life.

"You must be the change you wish to see in the world."
Ghandi

Many years ago a Zen philosopher wrote:
"Painting a beautiful picture is simple. First become a beautiful person, then paint naturally."

THAT'S PAINTING

With less to look at,

there's more to think about

That's Painting offers services on renovations and restorations, murals special finishes and color consultations.

CSLB License C33 #950284
Certified EPA Lead Renovator

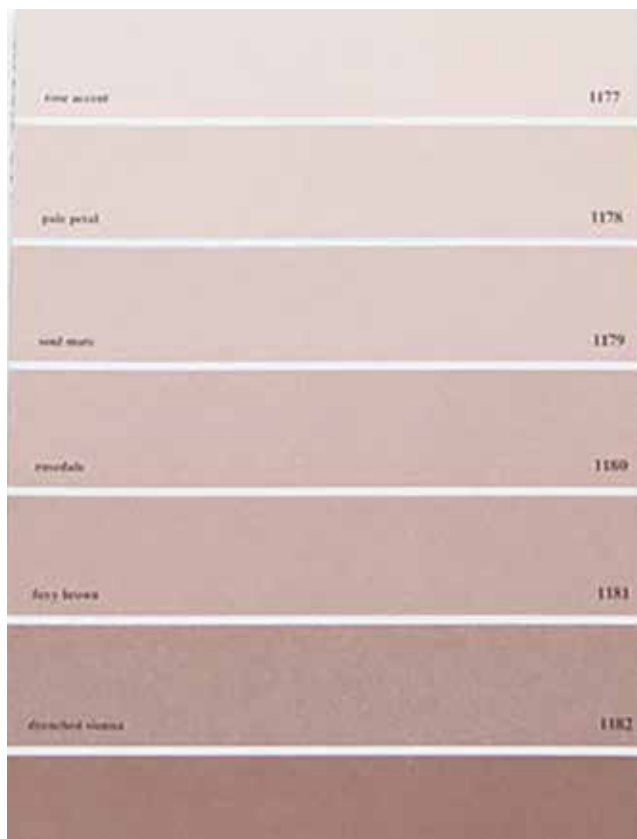
Contact in Europe:
Valérie Barot, APDV
valerie.barot@free.fr

Contact in America:
Bernard Brunon
213-509-5092
bernard@thatspainting.com
www.thatspainting.com
bernardbrunon.com

"Though art practice exists today in a proliferation of different forms, far removed from the conventions of the fine-arts tradition and the art world, That's Painting is perhaps unique in remaining linked to painting as a genre."
Stephen Wright



25



25. Druga wersja broszury rozprowadzanej wśród klientów i potencjalnych klientów

25. Deuxième version de la brochure distribuée aux clients et clients potentiels

Bernard Brunon, *THAT'S PAINTING Productions*.
Amsterdam: Roma Publications, 2008.
Katalog. 15 x 21 cm

SUMMARY

Leszek BROGOWSKI

Bernard Brunon: A Layer of Acrylic Paint on Dry Plaster

Painting has three meanings for Bernard Brunon: To paint in order to be an artist painter; To paint one's apartment or to be a house painter; "My work as a house painter has become my work as an artist," he concludes after resolving this logical syllogism (in his book, *THAT'S PAINTING Productions*, Amsterdam: Roma Publications, 2008, p. 69).

He reached this conclusion at the turn of the 1980s and 1990s. This was a time when conceptual art was beginning to exhaust its creative possibilities, and the widespread return of expressive painting was just around the corner. Brunon's idea is rooted in the work of Ad Reinhardt, also a painter, but a conceptual one, whose tautological statements about the definition of art became the basis for Joseph Kosuth. So, when we speak of painting (both Reinhardt's and Bruno's), we're on conceptual ground. However, it's not just about the definition of art, but about a specific economics of art. Bruno's company, That's Painting Productions, can provide all kinds of services, for residents and gallery owners. It's the same painting, but a different value—artistic and marketable. Because there are things in art that are invisible, like the difference between

a house painter and a painter. This is a purely conceptual, semantic difference. Theorists like Stephen Wright have undertaken to unravel the knot of dependencies that Bruno created, seeing in his art a renewed question of the relationship between art and reality, a task set us by Marcel Duchamp and the Dadaists. Just like a ready-made object, painting can be a work identical to a non-work (of art). The novelty in Bruno's concept is not the painting-object, but the role of the viewer, who is to be semantically active, thinking rather than looking. This is also the point where Bruno's concept of painting intersects with Reinhardt's. However, art history, from early modernism and the Incoherents, through geometric abstraction, to minimalists and the post-avant-garde postmodernism, provides evidence of the philosophical dimension of painting, that, contrary to aesthetics, painting is a thinking machine. Laurent Marissal cleverly critiqued Bruno's concept: as an artist, he wanted to work for his company. Bruno refused. Reflections on the dialectic between artistic and labor work end when the creator's individuality and their right to their own creation threaten to be questioned.



B

O

O

K

S

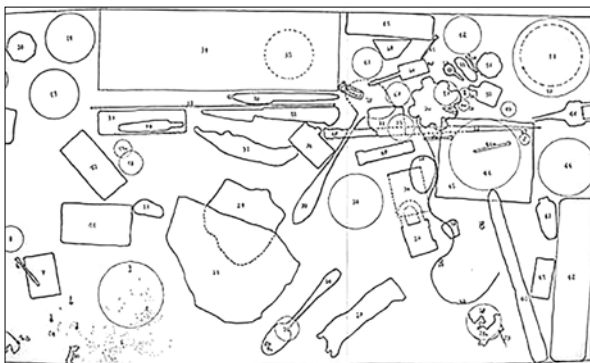
Łukasz GUZEK

Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku

PIOTR MIKOŁAJCZAK: KOCYKI. W OBIEGU RZECZY

W numerze 30 czasopisma *Sztuka i Dokumentacja* ukazało się omówienie książki Piotra Mikołajczaka *Egzotyczność Pospolita* (wyd. Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku, 2023), mojego autorstwa. W roku 2025 ukazała się druga publikacja nawiązująca do obszaru badań zaprezentowanych w tym tomie, choć mająca swoją autonomię tematyczną. Na poprzednie wydanie składała się kolekcja fotograficznych widoków zanotowanych na ulicach polskich miast, głównie sztylów i wystaw z ich szczególną estetyką mającą je wyróżniać z otoczenia. Na nową książkę składa się kolekcja fotografii wykonanych przez autora podczas licznych wizyt na bazarach w Gdańsku i innych miejscach w Polsce. Jest to więc uszczegółowienie tematu dokumentowania fenomenu kulturowego, jakim jest funkcjonowanie drobnych sprzedawców, w tym przypadku handlujących przedmiotami z drugiej ręki. Mają oni świadomość, iż nie są to antyki, choć zarazem wiedzą, że z jakichś może nie do końca jasnych dla nich powodów są osoby kolekcjonujące takie przedmioty. Należy do nich także Piotr Mikołajczak, który jest kolekcjonerem wizualnym, jak sam siebie określa, gdyż zbiera bardziej obrazy niż mate-

rialne przedmioty. Składają się one na jego osobiste wspomnienia. Ale także jest w nich zawarta historia zmian zachodzących w Polsce i naszej części Europy. Tym razem autor fotografował kocyki, które stanowiły zaimprovizowane stanowiska sprzedawców. Na nich były rozmieszczane przedmioty. Ich kompozycja jest najczęściej przemyślana i wykonana według pewnego klucza: albo podobieństwa rodzaju przedmiotów, albo ich wielkości. Kolor jest również jednym z ważnych czynników organizacji każdego układu stoiska, włączając w to sam kocyk. Z rozmów, jakie autor prowadził ze sprzedawcami wynika, iż układy kompozycyjne należą do strategii przyciągania potencjalnych kupujących. W większości przypadków, są to naiwne próby porządkowania oparte na anegdocie, jaką niosą zestawienia przedmiotów. Zarazem są oparte na operowaniu kategoriami estetycznymi mającymi wywoływać odpowiednie wrażenia na widzu. Taka sama zasada rządząca doбором środków artystycznych stanowiła w historii sztuki podstawę klasycznego wykształcenia akademickiego. Każdy kocyk jest więc swoistym dziełem sztuki, efektem świadomych zabiegów twórczych. I tę wartość zapisuje w swoich fotografiach Piotr Mikołajczak.



Daniel Spoerri, *Topographie Anecdote du Hasard*, Galerie Lawrence, Paris [1962], pierwodruk jako książka artystyczna, 53 strony ze składanym diagramem z zaznaczonym układem przedmiotów na stole i ich spisem (około 80) oraz datą powstania kompozycji: 17 października 1961, godzina 15:47. Fragment z <http://en.wikipedia.org/wiki/>.

W tekście omawiającym poprzednią jego książkę, *Egzotyczność Pospolita* jako światowe dzieło mogące służyć za punkt odniesienia dla interpretacji materiału fotograficznego zawartego w tej publikacji wskazałem książkę artystyczną Edwarda Ruscha *Twentysix Gasoline Stations* (1963). Stanowi ona zapis banalności amerykańskiego krajobrazu, w którym stacje benzynowe ze swoją prowincjonalną estetyką są powtarzającym się elementem. Autorzy obu albumów obserwują swoje otoczenie z dystansu, jaki stwarza bycie artystą dysponującym warsztatem konceptualnym. Pozwala on w powtarzalności zobaczyć szczególną cechę stanowiącą syntezę kultury wizualnej swojego czasu, której twórcami są nie-artysty. *Kocyki* także mają wartość zapisu kulturowego. Jednak znajduję tym razem dla nich inny punkt odniesienia w dziełach sztuki światowej – asamblaż przedmiotów Daniela Spoerri’ego. Artysta ten, podobnie jak Ruscha należy do nurtu badającego środkami artystycznymi kulturę masową, ale w Europie, w ramach szerokiego nurtu nowego realizmu, czerpiącego z doświadczenia dadaizmu i surrealizmu. Wypracowana przez niego metoda artystyczna polega na zachowywaniu pewnego stanu powstającego spontanicznie układu przedmiotów, na stole w trakcie posiłku. Ostatecznie jest to więc kompozycja, co prawda stworzona przez innych, ale uznana za skończone dzieło decyzją artysty, utrwalona i eksponowana jako obiekt. Pierwsza tego typu praca powstała w 1961 roku jako pewna intuicja, co często prowadzi do odkryć artystycznych. W kolejnych latach, praktycznie do końca życia (zmarł w 2024 roku) artysta wykonywał tego typu realizacje. Interesujący jest jednak także rysunek wykonany przez Spoerri’ego w związku z powstaniem tego pierwszego obiektu. Nosi on tytuł *Topographie Anecdote du Hasard* i jest swoistą mapą układu przedmiotów na stole w sytuacji, gdy zdecydował się on na utrwaleniu ich układu. Mapa była następnie publikowana wraz z spisem przedmiotów wchodzących w skład tej kompozycji. Obiekt jest typem martwej natury, składającej się z przedmiotów ready made. To istotny wskaźnik mówiący o koncep-

tualnym (proto-konceptualnym) charakterze tych prac, podobnie jak metoda dokumentowania i indeksowania (źródła tych stanowisk teoretycznych wskazałem w artykule o książce *Egzotyczność Pospolita*). Każdy taki układ ma także swoje wartości wizualne, wynikające z estetyki obrusa i samych przedmiotów. Podobnie kompozycje na kocykach zostają zachowane w pewnym układzie i zdokumentowane przez Piotra Mikołajczaka, a następnie zewidencjonowane w zestawie fotografii opublikowanych w książce artystycznej *Kocyki*. Jak zapewnia autor, to tylko niewielki wybór spośród posiadanej przez niego bazy dokumentacji.

Kompozycje z obrazów opublikowanych w *Kocykach* można analizować pod względem narracji kulturowych, przesunięciach z wartości użytkowej i designerskiej eksponowanych przedmiotów w czasie ich powstania, na wartość świadectw historycznych w czasie współczesnym. Metoda badań artystycznych pozwala powiązać historię kultury materialnej i historię projektowania z odniesieniami do dzieł sztuki światowej reprezentujących neoawangardowe nurty lat sześćdziesiątych, pop art i nowy realizm oraz ze współczesnym obrazem – dokumentem fotograficznym będącym zapisem zjawiska ekonomiczno-kulturowego. Zasada dokumentowania bazująca na obserwacji stosowana przez Piotra Mikołajczaka jest współczesnym sposobem wykorzystania *par excellence* konceptualnego założenia odejścia w twórczości od ingerencji w motyw czy jego obraz w celu wyrażenia ekspresji własnej, na rzecz możliwie obiektywnego zanotowania obrazu rzeczy, pozostawienia ich w stanie możliwie niezmienionym. To w zauważeniu dziwności świata otaczającego sytuuje się istota twórczości artystycznej. Takie przesłanie – manifest artystyczny i pedagogiczny wynika z fotografii Piotra Mikołajczaka.



Wydawca: Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku, wydanie drugie, Gdańsk 2025.

ISBN 978-83-67720-47-2

Wszystkie fotografie: Piotr Mikołajczak

OBITUARY

Bogusław JASIŃSKI

Z PAMIĘCI. O WITKU LISZKOWSKIM

Pierwotnie tekst ten miał przypomnieć sylwetkę niedawno zmarłego artysty Witolda Liszkowskiego. Bo Witek zmarł podczas mojego wieczoru autorskiego we Wrocławiu w lutym 2025 roku. Kiedy jednak próbowałem choć kilka słów skreślić w konwencji *obituary*, to rychło okazało się, że nie da się mówić o koledze bez wspomnienia całego i jakże bogatego kontekstu historycznego i artystycznego, w który obaj byliśmy uwikłani. Biografię i drogę artystyczną Liszkowskiego pozostawmy wnikliwym krytykom, tu natomiast pozwolę sobie na subiektywne wspomnienie naszej aktywności w grupie Sztuka i Teoria na przełomie lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych wieku ubiegłego (pierwszy nasz katalog/publikacja ukazał się w roku 1979). Ten okres jest stosunkowo mało znany, a wart jest pamięci ...

W grupie praktyków po PWSSP we Wrocławiu - Andrzej Sapija, Maria Zmarz-Koczanowicz i oczywiście Witold Liszkowski - ja pracowałem jako 'ideolog' - dbałem o podstawy estetyczno-filozoficzne naszej działalności. Aczkolwiek – będąc jednak również studentem Szkoły Teatralnej w Warszawie (Wydział Reżyserii Dramatu) – włączałem się spontanicznie w akcje na ulicach i to głównie właśnie z Witkiem Liszkowskim, takie jak nasze wystąpienie przed Muzeum Historycznym we Wrocławiu.

Klub Muzyki i Literatury

Wrocław, pl. gen. T. Kościuszki 10

www.klubmil.pl, tel. + 48 506 85 50 00

zaprasza na spotkanie z

Bogusławem Jasińskim

Stąd do wieczności albo trochę dalej

Prowadzenie:

Marek Maciej Malinowski

Prezentacje artystyczne i wypowiedzi twórców:

Mira Żelechower-Aleksion
Witold Liszkowski

Małgorzata Kazimierczak
Mariusz Mikołajek

Aktorzy prezentujący wybrane psalmy:

Jolanta Olszewska

Michał Bialecki

Round table:

o. prof. dr hab. Andrzej Zając
OFM Conv Uniwersytet Papieski JP II

dr Andrzej Saj
redakcja „Format Literacki”

prof. Peter Boltuc
Illinois University

dr Urszula Benka
poetka, redakcja „Format Literacki”

prof. dr hab. Ryszard Stocki
Saint Mary's University w Halifax w Kanadzie
oraz JP II, Akademia Ignatianum w Krakowie

Janusz Zagórski
telewizja NTV

prof. Waldemar Okoń
redakcja „Format Literacki

Michał Jeżewski
wydawnictwo „Frona” i „Zona Zero”

25 lutego (wtorek) 2025 roku o godz. 17.00

Wstęp wolny

Patronat medialny:

Format Literacki



KLUB MUZYKI
I LITERATURY
WE WROCŁAWIU



Grupa Sztuka i Teoria funkcjonowała na przecięciu dwóch zasadniczych tendencji w sztuce: z jednej strony negując tradycyjny przedmiot sztuki, nawiązywała do nurtu sztuki pojęciowej w oryginalnej wrocławskiej mutacji konceptualizmu, z drugiej zaś w szczególny sposób otwierała się na problematykę społeczną działając w samej materii ówczesnego życia. Podobnie do kontekstualizmu Jana Świdzińskiego. Chętnie sięgaliśmy do na nowo czytanego Marksa czy do prac młodego

György Lukács'a. Jak się łatwo domyśleć nie przysparzało nam to popularności. Ale też i nie o to nam chodziło.

Witold Liszkowski był w samym centrum tych działań.

Co się działo dalej? Jak zwykle historia zdławiła sztukę. Wraz ze stanem wojennym i bezpośrednio po nim nastał powrót do klasycznych form wypowiedzi. Witek zaczął malować wielkoformatowe obrazy, które choć w formie były abstrakcyjne, to w swej wymowie – jak sam artysta to określał – były nader osobiste. Stąd jego *Struktury Osobiste*, cierpliwie i z istic benedyktyńską uwagą malowane obrazy.

Zawsze jednak ta wrażliwość społeczna, od której Witek zaczynał, towarzyszyła Mu – naprawdę do końca. Działania w podwórkach, w dzielnicy niemal z definicji skazanej na społeczne wykluczenie, bliski kontakt z ludźmi – to wszystko emanowało wielką uczuciowością, nieraz kontrastującą z Jego sposobem bycia. To właśnie w tych relacjach, a nie w przedmiotach artystycznych, lokował pod koniec swego życia prawdziwą przestrzeń autentycznej sztuki. A ta odbywała się bez galerii, bez aparatu fotograficznego, bez pędzla, a nawet bez artysty kreatora. Dlaczego? Bo był artysta słuchający innych.

Miałem takie marzenie, aby o tych działaniach Witka nakręcić krótki film. Ale chciałem patrzeć na to zjawisko oczami uczestnika, a nie obserwatora. Krótko mówiąc miała to być rejestracja uczestnicząca, a więc żywa. Próbowaliśmy nawet określić jakieś terminy, założenia scenariuszowe, kwestie produkcji etc. ... Nie zdążyliśmy. Witek nagle odszedł 25 lutego 2025 podczas mojego wieczoru autorskiego. Do końca mówił o sztuce. Jak aktor ze swojej sceny. Sam nie wiem, czy czasami nie trzeba zazdrościć czasu i miejsca takiego odchodzenia ...

