

# **Studia de arte et educatione**

pod redakcją  
Stanisława Sobolewskiego,  
Rafała Solewskiego,  
Bernadety Stano

Wydanie z okazji 25-lecia Instytutu Sztuki

**Źródła**  
część pierwsza

## Recenzenci

prof. zw. Stanisław Rodziński

prof. ASP Stanisław Tabisz

Redaktor naukowy Rafał Solewski

© Copyright by Wydawnictwo Naukowe AP, Kraków 2005

projekt graficzny Jadwiga Burek

ISSN 1643–6512

Redakcja/Dział Promocji  
Wydawnictwo Naukowe AP  
30-084 Kraków, ul. Podchorążych 2  
tel./fax (12) 662–63–83  
e-mail: [wydawnictwo@ap.krakow.pl](mailto:wydawnictwo@ap.krakow.pl)

łamanie komputerowe Helena Jasek  
druk i oprawa Wydawnictwo Naukowe AP, zam. 43/05

## Wstęp

Zbiór ten otwiera trzyczęściową publikację studiów i refleksji poświęconych sztuce i nauczaniu przygotowaną z okazji 25-lecia Instytutu Sztuki Akademii Pedagogicznej w Krakowie. Rozpoczyna także cykl Roczników, które powinny ożywić pisarską i wydawniczą działalność Instytutu, skoncentrowanego do tej pory – obok pracy dydaktycznej – bardziej na aktywności artystycznej i wystawienniczej.

Zestawienie wypowiedzi artystów i teoretyków sztuki ujawnia różnorodność zainteresowań i poglądów, odmienny sposób myślenia i podejścia do dyskursywnego wyводу, różne postawy naukowe czy nawet różnice temperamentów. O jego spójności decyduje jednak przede wszystkim Instytut Sztuki, z którym autorzy są lub byli związani, który współtworzyli i wciąż tworzą. Miejsce, a przede wszystkim wspólnota. Wspólnota skoncentrowana wokół sztuki. Dlatego publikacja będzie o sztuce. O jej tworzeniu i przemyśleniu. O praktyce i teorii. Pośród tekstów są zatem eseistyczne, literackie wypowiedzi artystów oraz ich filozoficzne refleksje, ale także studia i krytyczne interpretacje historyków sztuki. Dotyczą źródeł sztuki, treści i motywów poruszanych i wykorzystywanych przez twórców, wreszcie sposobów kształtowania artystycznych umiejętności, postaw i konkretnych wypowiedzi, co ma szczególną wartość w przypadku głosu specjalistów-praktyków. Ukazuje także jedną z najważniejszych cech Instytutu jako środowiska związanego ze sztuką. Jego interdyscyplinarność. Autorzy publikowanych prac zajmują się malarstwem, grafiką, rzeźbą, fotografią, architekturą czy projektowaniem komputerowym. To również absolwenci historii sztuki, polonistyki, teatrologii czy informatyki.

*Źródła* wpisują się w jeden z ważnych dziś nurtów rozważań w obrębie nauki i refleksji o sztuce – poszukiwania korzeni współczesnych zjawisk artystycznych, a jednocześnie potwierdzania ciągłości rozwoju kultury w dobie ponowoczesnego nadmiaru i chaosu informacji. Znajdzie w nich czytelnik odniesienia do starożytnych filozofów głoszących prymat harmonii opartej na liczbie, a także rozważania o świe-

żości i oryginalności prekolumbijskiej rzeźby Meksyku, refleksje o przemijaniu, czy istocie sztuki polskiego baroku, obok zatem typowych prac historyka, zawierających przede wszystkim próby rekonstrukcji faktów, twórczą interpretację przeszłości z wyraźnym odniesieniem do własnych lub bliskich doświadczeń artystycznych.

Instytut to wspólnota wrażliwości, umiejętności i wiedzy w dziedzinie sztuki. Wszystko to jednak służy nauczycielowi. On ma tę wiedzę oraz umiejętności wykorzystać i przekazać, rozbudzić wrażliwość, a przy tym wywołać chęć poznania, inspirować, a nawet kreować indywidualność. Ta orientacja na drugiego człowieka ujawniana jest wprost przez teksty z dziedziny pedagogiki (która swoją drogą uzupełnia instytutową interdyscyplinarność, mimo że ta jest wobec nauczania służebna). Jednak świadomość, że to publikacja nie tylko o sztuce, ale przede wszystkim o nauczaniu, przenika w istocie całą serię, choć rzadko może wyraźnie jest werbalizowana.

Poświęcenie nauczaniu sztuki charakteryzuje bowiem Instytut najpełniej, co najlepiej wyraża codzienna praca. Jej przedmiotem jest sztuka, podmiotem natomiast szerzej rozumiana wspólnota nauczycieli i studentów. Jeśli zatem publikacja ma przedstawiać wspólnotę artystów i naukowców, to zarazem ma służyć szerszej wspólnotcie studentów i nauczycieli, którzy razem tworzą Instytut Sztuki Akademii Pedagogicznej w Krakowie.

*Rafał Solewski, Bernadeta Stano*

Teresa Bujnowska

## Idea matematyczności świata jako źródło artystycznej inspiracji

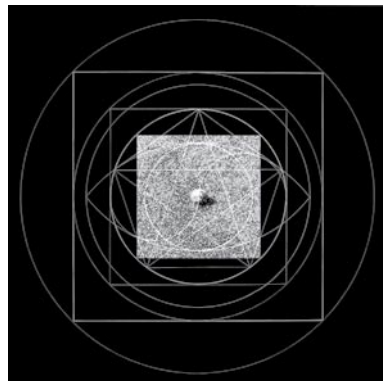
*Czym bawi się to dziecko? — Piłką.  
Czym jest piłka? — Zmysłowo daną kulą.  
Czym jest kula? — Ideą matematyczną.  
— Czym jest idea? Prawdziwym, dobrym Jednym.  
— Czym jest Jedno? Czytajcie Parmenidesa!*

Carl Friedrich von Weizsäcker

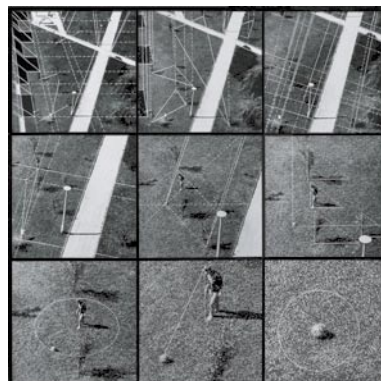
Wielość zjawisk natury, skomplikowana sieć powiązań zdarzeń i rzeczy tworzą wizję świata jako gry, przypadku, absurdu. Takie egzystencjalne doświadczenie ludzkie znajdowało swój wyraz w filozofii, nauce, i sztuce.

Droga historii nie przypomina więc drogi kuli bilardowej, która wprawiona w ruch przebywa określony tor, ale raczej drogę chmur, lub drogę włączającego się po ulicach przechodnia, który zbacza z obranego kierunku to z powodu jakiegoś cienia, to grupy ludzi, lub dziwnej konfiguracji fasad domów, aż w końcu dotrze do miejsca, którego ani znał, ani chciał osiągnąć. W samym przebiegu historii świata zakłada się już z góry zejście na manowce. (Robert Musil)

Jeśli prześledzimy tor myśli w różnych dziedzinach ludzkiej aktywności, stwierdzamy, że widzenie rzeczywistości jako rządzonej przez przypadek, nieokreśloność, chaos i katastrofy, choć nie dominuje w kulturze, to jednak ma ogromną intensywność. Poglądy takie manifestowane były przez osobowości nieakceptujące świata zdeterminowanego, czyli takiego, który miałby się realizować według z góry określonego planu. Rzeczywistość bowiem,



1



2

jeśli nawet wykazuje jakieś logiczne uporządkowania i przyjmuje określone struktury, jawi się jako bezcelowa, zaś poddanie tej rzeczywistości ocenom wartościującym, wykazuje dominację zła i cierpienia.

Niewiara w istnienie prawdy uniwersalnej prowadzi do poszukiwania prawdy indywidualnej. Droga ustanawiania wewnętrznej prawdy, w świecie pozbawionym sensu, bywa mroczna i tragiczna, często prowadzi do rozpacz, nihilizmu, obłądu. Pojmowanie świata jako chaosu rodzić może postawę bierną, hedonistyczną lub zbuntowaną. To oczywiście bardzo uproszczona klasyfikacja rzeczników Przypadku, Absurdu, Tragizmu. Indywidualne doświadczenia Nietzschego, Dostojewskiego, Szestowa, egzystencjalistów francuskich czy Bataille'a i oddziaływanie tego nurtu myślowego na powszechną świadomość ma z pewnością swój wymiar oczyszczający — tak, jak stan wewnętrznego kryzysu pozwala zobaczyć światło po nocy.

Śniłem krucjaty, odkrywcze wyprawy, w których brak sprawozdań, republiki bez historii, stłumione wojny religijne, obyczajowe, rewolucje, przemieszanie ras i kontynentów: wierzyłem we wszystkie czary [...] w końcu uznałem nieporządek mojego umysłu za uświęcony.  
(Artur Rimbaud)

Paradoksalność zdarzeń, przemieszanie pojęć i czasów, siła halucynacji, eksploatacja mocy zmysłów — tak określana twórczość Rimbauda była zapowiedzią dadaizmu i surrealizmu, kierunków, które swą ideologię budowały na pojęciach absurdu, niejednoznaczności, spontaniczności i irracjonalizmie. Ruch dada i surrealizm istotę życia wyrażały w sztuce przez zasadę przenikania się obrazów z rzeczywistości i obrazów wydobywanych z podświadomości. Dokonująca się rewolucja w sztuce przełomu XIX i XX wieku, to, najogólniej mówiąc, rozbitcie tradycyjnych struktur pojęciowych, jedności przestrzeni, czasu i formy. Niewątpliwym wpływem na pojawienie się nowych form przedstawieniowych w sztuce miały nowe teorie matematyczno-fizyczne i odkrycie przez cywilizację zachodnią sztuki Afryki, Oceanii i amerykańskich Indian. Wielowiekowa zasada harmonii została zburzona przez „agresywną”, „dziką” sztukę ludów spoza europejskiej historii. Właściwa kubistom i fowistom fascynacja ekspresją i osobliwością nowej formy — i co najwyżej intuicyjne odczucie magii i sakralności w tzw. sztuce prymitywnej — doprowadziło do uznania nadrzędności samej formy — formy, która nie powstaje z naśladowania natury, lecz jest konstruowana, ustanawiana mocą artystycznego działania. W ten sposób sztuka tworzy własną rzeczywistość. Na tej drodze mogła się rozwinąć czysta abstrakcja — forma jako wyraz emocji, wewnętrznych doznań lub intelektualnego kształtowania obrazu.

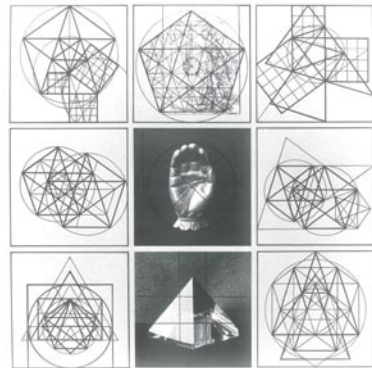
## Chaos i ład

Można powiedzieć, że w sztuce początku XX wieku działały „nieujarzmione energie”, w opanowaniu których przyszła z pomocą nauka. Sztuka zawsze zakorzeniona jest w intelektualnym klimacie swego czasu i tyle daje, co i czerpie z innych dziedzin.

Takie sprzężenie nowej formy z samoświadomością nastąpiło w nurcie amerykańskiego malarstwa lat 40. i 50., w tzw. *action painting*. Twórcy malarstwa gestu doznali chaosu, stanu nieuporządkowania i rozpadu formy manifestowali poprzez sam proces twórczy jak i malarską materię. Mimo indywidualnego gestu, spontaniczności działania, wynikających z penetracji najgłębszych pokładów nieświadomości, sztuka ta emitowała wartości uniwersalistyczne, mające swą podbudowę w badaniach kulturowych, pracach religioznawczych Mircei Eliadego i psychologii Carla Gustawa Junga. Chaos i żywioły zostały tu pojęte jako pewne aspekty natury lub stan materii przed uformowaniem. Ekspresja malarskiego gestu powtarzała proces „stawania się” rzeczy. Jako wydarzenie w czasie była analogią dynamiczności zjawisk natury. Mimo pewnych pierwiastków filozofii egzystencjalnej, akceptowania przypadku, sztuka ekspresyjnej abstrakcji odwoływała się do metafizycznych treści, symboli uobecnionych w mitach, jako wspólnych źródeł kultury i ponadindywidualnych doświadczeń. Dezintegracja formy nie była w tym wypadku kwestionowaniem Kosmosu, jego praw i hierarchii. Przeciwnie, chaos w malarstwie gestu należy do mitycznego porządku, jest pierwiastkiem ścierających się przeciwieństw, warunkiem początkowym i jedną z sił przyrody. Tak rozumiany chaos jest zaprzeczeniem nihilistycznego poczucia bezsensu, pomieszania wszystkich rzeczy, w których obserwowane regularności są wyłącznie wynikiem przypadku, a odczucie jedności i porządku wytworem myśli ludzkiej. Tak rozumiany chaos jest kreatywną siłą – niosąc zniszczenie i rozpad przechodzi w stan uformowania, czyli ładu.

## Ład natury

Widzenie w tym świecie uporządkowania rzeczy i zjawisk należy z pewnością do najbardziej potocznych doświadczeń. Czas obserwowany jako regularne fazowe zmiany w przyrodzie, okrężny ruch gwiazd na niebie, geometryczne kształty kryształów, sześciokątna symetria płatków śniegu, rośliny i organizmy zwierzęce o symetrycznej budowie – wszystko to tworzy się według określonego, sobie właściwego wzoru. Badania naukowe w różnych dziedzinach wykazują, w jak zadziwiający sposób spełniają się regularności w naturze. Na przykład według matematycznego ciągu Fibonacciego, w którym każda kolejna liczba powstaje z sumy dwóch poprzednich, realizuje się w botanice zasada ilości, **zasada ułożenia wzoru** i **zasada wzrostu** roślin. Liczby tego sumacyjnego ciągu (1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34, 55, 89, ...)



są najczęściej występującą **liczbą** płatków kwiatów. Tarcza słonecznika, szyszka jodły czy owoc ananasa wykazują wzór przenikających się spiralnych rzędów, lewo- i prawoskrętnych. Liczba rzędów lewoskrętnych do prawoskrętnych wyraża się stosunkiem dwóch kolejnych liczb z ciągu Fibonacciego. Np. słonecznik, w zależności od gatunku, może mieć 34:55, 55:89 lub 89:144 rzędów. Stosunek tych liczb równy 0,618... zwany jest **liczbą**  $\phi$ , a w geometrii **złotym podziałem**.

W rozmieszczeniu liści na łodydze i wzorach ułożenia innych elementów roślin przejawia się **przestrzenny** aspekt funkcjonowania tej reguły, który tłumaczy się zasadą „maksymalnego upakowania”, czyli ekonomią przyrody. Z liczbą  $\phi$  związany jest również biologiczny **proces wzrostu** rośliny, uwzględniający aspekt **czasowy**. W tym wypadku, jako źródło liczb Fibonacciego wykazuje się fizyczne prawa dynamiki, w odróżnieniu od genetycznych uwarunkowań ilościowych i geometrycznych. Ściśle ustalony porządek takiej liczbowej reguły zwany **filotaksacją**, nie jest w przyrodzie absolutną, lecz podobno dominującą tendencją. W zjawisku filotaksacji spotkanie genetyki i fizyki na gruncie matematyki to zespolenie struktury i procesu (w spiralnym układzie — spiralny ruch). Jednak to w samej istocie matematycznego ciągu sumacyjnego, w którym liczby proporcjonalnie narastają, tkwi zasada progresywności. Złoty podział wyraża więc ideę ewolucji.

Heraklitejska zasada zmiany paradoksalnie obejmuje to, co nazywamy porządkiem, i to, co nazywamy chaosem. Na naszych oczach dokonują się procesy wytwarzające zadziwiająco regularne struktury. Jeśli zaś posługujemy się bardziej doskonałymi narzędziami i wnিকamy w głąb materii — w mikro- i makroskali nadal spełniają się regularności, natura ujawnia swój ukryty porządek. Na przykład, matematyczna zasada uporządkowania pierwiastków według ich ciężaru atomowego (znana jako tablica Mendelejewa), pozwala określić właściwości pierwiastków jeszcze nie odkrytych. Ukryty porządek przejawia się także w wewnętrznej, atomowej symetrii kryształów, której rezultatem jest regularność ich zewnętrznego kształtu, czy też w geometrycznej budowie DNA, przenoszącej genetyczny kod w postaci podwójnej, prawoskrętnej helisy.

## Filozofia w matematyce

Regularności w naturze istnieją co najmniej na trzy sposoby: widzimy je jako uporządkowane struktury, tworzymy ich abstrakcyjne modele (np. w sztuce) oraz możemy je sformułować w języku matematyki.

Spełnianie się rzeczy w ściśle określony sposób, nazywamy prawami przyrody. Wielość tych praw, w połączeniu ze zjawiskami nieprzewidywalnymi powoduje, że człowiek na drodze poznania naukowego, wiedząc coraz więcej, nie potrafi ogarnąć całości. Stąd marzenia naukowców o stworzeniu jednej **Teorii Wszystkiego**. Teoria Wszystkiego – współczesny „kamień filozoficzny”, to przekonanie, że jeśli wszechświat jest logiczną i sensowną strukturą, to pozwoli się zapisać w jakiejś uproszczonej formie.



Tą formą mógłby być właśnie język matematyki.

Panuje dziś powszechne przekonanie wśród fizyków, że matematyczna Teoria Wszystkiego będzie wyrażać Fundamentalną Symetrię – prostą, ale bogatą, piękną, ale ulegającą rachunkowym manipulacjom, w której mieściłoby się Wszystko. (Michał Heller)

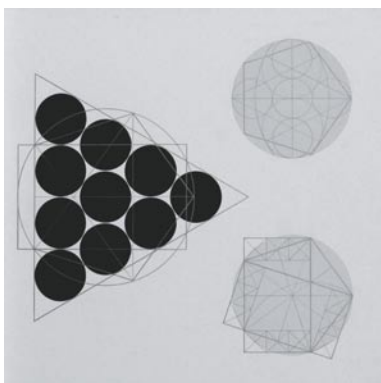
Wszegobecna matematyka, dowodząc swej niezwykłej użyteczności, staje się modelem, który odnosić się może do różnych obszarów poznania rzeczywistości: fizycznej, biologicznej, psychologicznej. Można powiedzieć, że mamy tu do czynienia z idealizacją, która jest przejściem od fizycznego, rzeczywistego obiektu, do obiektu idealnego. Matematyka tworzy również samą siebie. Jako abstrakt może wyprzedzać to, co jako fizyczne zjawisko nie zostało jeszcze odkryte. Samoistna, czysta matematyka, tworząc kolejne stopnie idealizacji, odnajduje swój etos w uznaniu wyższości umysłu nad materią i dążeniu do swoistego piękna. Nieraz matematycy doznają estetycznego zachwytu matematycznym utworem, podobnego do przeżycia wywołanego przez sztukę.

Czysta matematyka, kreowana jako wolna od fizycznych odniesień, nie wyprawiana bezpośrednio z rzeczywistości, ale potem zinterpretowana jako dokładnie pasująca do tej rzeczywistości, skłania do pytań o naturę matematyki. Niezwykle istotne są konsekwencje filozoficzne wynikające z pytania, czym jest matematyka „w ogóle”. Problem ten ujawnia się na przykład w różnicach stanowisk między tzw. platonizmem matematycznym a formalizmem matematycznym. Platonizm uznaje istnienie idealnych obiektów matematycznych jako bytów wiecznych, niezależnych od ludzkiego umysłu. Tak rozumiana matematyka może być tylko **odkrywana** dzięki intelektualnym i intuicyjnym zdolnościom człowieka. Matematyka odkrywana w umyśle i realizująca się w fizycznym świecie jest odbiciem transcendentnej idei. Matematyka zyskuje tutaj filozoficzny sens i znaczenie tym bardziej, że znajduje swoje zastosowanie w fizyce i technice. Model matematyczny jest odkrywany w naturze jako fizyczny stan lub odkrywany niezależnie od natury jako tzw. matematyka czysta, mająca swoją potencjalność do opisu modelu fizycznego. W ten sposób abstrakcyjny model może się spełnić w konkretnej rzeczywistości.

Zdumienie skutecznością matematyki prowadzi do stwierdzeń, że język matematyki nie tylko nadaje się do opisanego praw natury, ale jest jej własnością. Przyroda **jest matematyczna**. Matematyka jest kosmicznym **kode**m przyrody.

Matematyce wyrządza się podwójną krzywdę traktując ją tylko jako racjonalną i abstrakcyjną spekulację. Niewątpliwie jest i taką, ale matematyka to także nauka o samej naturze, nauka zdecydowanie konkretna, będąca jednocześnie dziedziną mistyki. Te trzy właściwości występują w matematyce równocześnie i niepodzielnie. (Simon Weil)

Formalizm matematyczny nie uznaje istnienia matematycznych obiektów. Traktuje matematykę wyłącznie jako „zbiór formalnych dedukcji z formalnych treści”. Wszystko sprowadza się do formuł o ścisłych, logicznych dowodach. Punktem wyjścia są przyjęte aksjomaty, które zmierzają do wydedukowanego twierdzenia. Formalizm w czystej matematyce nie orzeka o prawdziwości czy fałszywości twierdzeń, a jedynie



4

o poprawności logicznej. Matematyka staje się grą matematycznymi symbolami, opartą o założone zasady. Jeśli wydedukowana formuła matematyczna znajduje swoje zastosowanie i interpretację fizyczną — nabiera prawdziwości tylko w odniesieniu do tej szczególnej interpretacji fizycznej.

Formalizm przyznaje, że przyroda **jest matematyzowalna**, natomiast z platonizmu wynika przeświadczenie, że natura w swej istocie **jest matematyczna**. Platonizm wyraża również pogląd, że świat ma są przyczynę i logicznie ukierunkowany cel.

Nominalizm i materializm w matematyce głoszą istnienie pojęć ogólnych, abstrakcyjnych, jako uformowanych wyłącznie przez umysł człowieka, i odrzucają istnienie tzw. uniwersaliów w platońskim sensie.

Trzeba w tym miejscu podkreślić, że w najbardziej ogólnych rozważaniach nad tym, czym jest matematyka, najważniejsze są trzy rozróżnienia i pytania:

1. Czy struktury matematyczne są wyłącznie kreacją umysłu ludzkiego, które mogą być projektowane na naturę?

2. Czy natura zawiera **w sobie** matematyczne struktury, czy „podstawowym poziomem rzeczywistości jest rzeczywistość matematycznych struktur, symetrii i formalnych związków?” (Józef Życiński)

3. Czy matematyka to niezależne, realne byty matematyczne (w sensie platońskim), uprzednie w stosunku do umysłu człowieka?

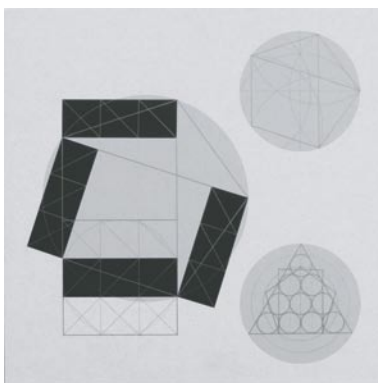
Dopiero to trzecie stanowisko uwzględnia **istotową** obecność bytów matematycznych na wszystkich poziomach rzeczywistości: ponad umysłem, w umyśle i w naturze.

## Filozofia w sztuce

Wymienione wyżej stanowiska dotyczą również sztuki. Metrum, rytm w muzyce i poezji, kanon w malarstwie rzeźbie i architekturze, geometria ornamentów oraz ukryta geometria w konwencjach realistycznego przedstawiania obecne były w sztuce od jej początków. Ale dopiero sztuka abstrakcji geometrycznej wyniosła geometryczną (czyli matematyczną) strukturę na zewnątrz i przyznała jej autonomię.

Rzeczywistość sztuki jest zawsze w jakimś stopniu abstrahowaniem od rzeczywistości natury, w tym sensie, że ujmowane są nie wszystkie jej elementy. W ten sposób w procesie ograniczania różnorodności doznań powstaje forma, która ukazując pewne właściwości świata, ujawnia również poprzez sztukę nowe aspekty natury. Sztuka na-

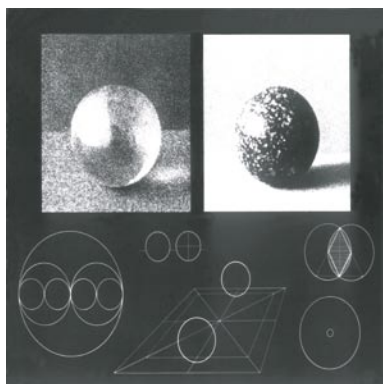
wet odtwarzając naturę, przetwarza ją, a im bardziej to czyni, tym bardziej odrywa się od jej widzialnej postaci, zmierzając do syntezy. W malarstwie proces abstrahowania może realizować się w różnej formie, np. w konwencji impresjonistycznej, kubistycznej czy w najbardziej radykalnej abstrakcji geometrycznej. Każda z tych formacji artystycznych w różnym stopniu wyprowadza z natury swoją formę, gdyż różne jest przekonanie o tym, co najistotniejsze jest w postrzeganej rzeczywistości. Dla impresjonistów świat jawił się jako świetlna wibracja kolorów. Natura, jako zjawisko dające się wyrazić rozszczępioną na cząstki malarską materią, przywodzi na myśl elementarne cząstki materii fizycznej. Kreacja kubistyczna to syntetyczna forma niezatracająca swej konkretności, mimo zabiegów deformacyjnych. Nakładanie na siebie fragmentarycznie widzianej, trójwymiarowej formy i płaszczyznowe rozbitcie brył to odrzucenie starego, geometrycznego porządku i odkrycie nowego. Wyzwolona całkowicie z przedmiotowości sztuka geometrycznej abstrakcji jest utworem, w którym źródło natury jest już całkowicie nierozpoznawalne. Apogeum abstrakcji to układ punktów, płaszczyzn, rytm pionów i poziomów, abstrakcji, która jest wyrazem matematycznej struktury, abstrakcji, która jest granicą ujawnienia formy, uproszczeniem, maksymalnym zredukowaniem.



Drogę od natury do abstrakcji prześledzić możemy w twórczości Wasyla Kandinskiego, u którego kreatywna, intuicyjna swoboda spleta się z logiką konstruktywnego myślenia. „Dopiero po zdobyciu sposobów wyrażenia liczbowego, ścisła nauka kompozycji, u której początków dziś stoimy, stanie się rzeczywistością”. Z analitycznych badań Kandinskiego, wyłożonych w rozprawie pt. *Punkt i linia a płaszczyzna*, wynikało przekonanie, że stworzenie formalnej teorii wizualnych dyscyplin artystycznych może być „kluczem do zrozumienia sekretnej pulsowania dzieła sztuki”.

Elementarne, geometryczne formy i liczbowe relacje, rządzące strukturą obrazu, w rozważaniach Kandinskiego funkcjonują w odniesieniu do natury. Budowana przez niego teoria tworzenia sztuki uwzględnia wszystkie aspekty ludzkiej percepcji — intelektualne, psychologiczne, intuicyjne, i symboliczne. Mimo intelektualnej dyscypliny Kandinsky nie ograniczał się do badania fizyczności świata i spekulacji formalnych, podkreślając obecność tego, co transcendentne wobec rzeczywistości: „Tylko w drodze tak skrupulatnej analizy, nauka o sztuce doprowadzi nas do szerokiej syntezy sięgającej swymi konsekwencjami daleko poza granicę sztuki, w dziedzinę Jedności tego co Ludzkie i tego co Boskie”.

To, co „materialne”, zostaje zespolone z tym, co „duchowe”, czyli „dzieło sztuki, zasada moralna, metoda naukowa i idea religijna”. Abstrakcyjna forma przenosi treści niedostępne poznaniu zmysłowemu. „Kształtowanie formy [...] jest [...] ścisłą,



prawidłową organizacją żywych sił. [...] Każda siła znajduje swą ostateczną charakterystykę w liczbowym wyrazie siły”.

Całkowite wyzwolenie się formy z przedmiotowości i ekspresyjności na rzecz czystej formy oraz zaangażowanie się twórców w analizę strukturalną sztuki realizuje się również w międzynarodowym ruchu konstruktywistycznym.

Analityczny konstruktywizm to racjonalistyczne podejście do sztuki, wyzbycie się nie tylko przedmiotowości, ale i wszelkich znaczeniowych odniesień. Ważna staje się

wyłącznie morfologia obrazu czy przestrzennej formy. Układ, napięcia kierunkowe, faktura, kształt, przestrzeń, będące wartościami samymi w sobie, ustanawiały konieczną, integralną całość. Matematyczna logika, prostota elementów i określone relacje między elementami powoływały dzieło sztuki o absolutnej autonomii.

Taką postawę reprezentował Aleksander Rodczenko, którego twórczość wyrosła na gruncie filozofii materialistycznej i radykalizmu społecznego rewolucji rosyjskiej. Według Rodczenki, sztuka abstrakcyjna tworzy samą siebie. Nie jest budowana z odtworzonych elementów, lecz konstruowana od początku według swych wymiernych właściwości. Nie jest obrazem czegoś, lecz nowym, skonstruowanym przedmiotem.

Niewątpliwie teoretyczne rozważania konstruktywistów doprowadziły do ukształtowania się nowych pojęć. W konsekwencji znaczenie formalnej strony abstrakcji geometrycznej zostało przeniesione na całą sztukę.

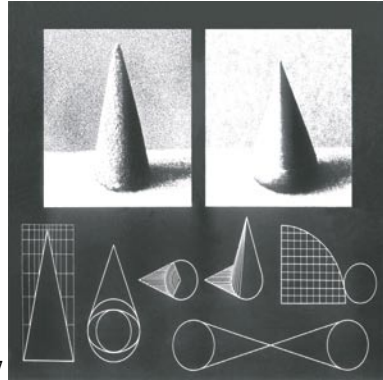
W polskim konstruktywizmie praktyka i teoria Katarzyny Kobro i Władysława Strzemińskiego wynikała również z racjonalistycznej i pozytywistycznej definicji sztuki: dzieło sztuki nie może być projekcją pozaartystycznej rzeczywistości, wrażeń, znaczeń — jest świadomie konstruowane. Liczba staje się podstawowym wyznacznikiem budowy obrazu i form przestrzennych.

„Obraz nic nie opowiada, nic nie wyraża, nic nie odtwarza, on jest, istnieje” — mówił Władysław Strzemiński. Ujmując całość twórczości Strzemińskiego, możemy zauważyć różnicę w określeniu źródła użycia liczby. W teorii unistycznego malarstwa postulowana jest absolutna jedność obrazu, czyli jednorodność formy, monochromatyczność, bezczasowość, jednoczesność widzenia całości (jedność optyczna). Celem jest likwidacja wszelkich kontrastów. Nic w obrazie nie powinno odzwierciedlać praw natury i jej dualizmów, nawet liczba: „Albo logika przedmiotu, albo logika sztuki.” Wartość liczbową powoływana była aktem arbitralnej decyzji artysty. Punktem wyjścia dla liczby kształtującej formę i zasadę kompozycyjną były liczby określające wysokość i szerokość obrazu. Obraz będący samoistnym przedmiotem jako płaszczyzna niezależna od przestrzeni, mógł rządzić się własnymi prawami.

Inną rolę spełnia wymierność liczbową, która realizuje się w przestrzennych obiektach unistycznych. Zasady kształtowania formy przestrzennej zostały sformu-

łowane przez Strzemińskiego i Kobra w pracy teoretycznej *Kompozycja przestrzeni. Obliczanie rytmu czasoprzestrzennego*. Zgodnie z tą koncepcją, forma przestrzenna musi uwzględniać prawa naturalnej przestrzeni, w której się znajduje. Naturalna przestrzeń zostaje określona przez trzy wymiary oraz ciągłość, nieskończoność, równomierność, ruch i czas. Konsekwencją tak określonej przestrzeni jest rzeźba.

Rzeźbę unistyczną wyznaczają trzy kierunki przestrzeni i „rytm obliczeniowy, czasoprzestrzenny”<sup>7</sup>. Rytm ten powinien być regularny i posiadać zdolność rozrastania się w trzech współrzędnych osiach przestrzeni. Rytm wymiarów, według którego wielkość jednego kształtu wynikałaby z drugiego. Taki rytm uzyskać można rozwijając matematyczne ciągi. Matematycznym wyrazem takiego rytmu jest ciąg Fibonacciego. Geometrycznie zasada ta spełnia się we wspomnianym już złotym podziale odcinka, uznanym za najbardziej harmonijny, niesymetryczny podział całości. Matematyczno-geometryczna zasada złotego podziału, według której realizowane były kompozycje przestrzenne Kobra i malarskie *Kompozycje architektoniczne* Strzemińskiego, została uznana w teorii obliczania rytmu czasoprzestrzennego za wyrażenie liczbowe najbardziej zgodne z naturalną przestrzenią i prawami natury.



## Motywacja użycia czystej formy

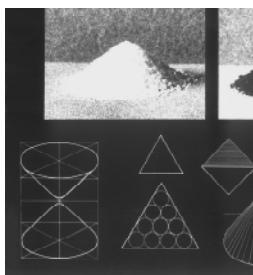
Uznanie prymatu **czystej formy** w sztuce, jak dowodzą wypowiedzi samych artystów, mogło wynikać z całkowicie różnych motywacji. Źródłem tej niezwykle istotnej różnicy była postawa światopoglądowa. Bliskie pokrewieństwa samej formy i różnice w ocenie jej istoty, możemy zaobserwować w analitycznym konstruktywizmie Aleksandra Rodczenki i suprematyzmie Kazimierza Malewicza.

Z jednej strony światopogląd materialistyczny, z drugiej — idealistyczna wizja stałego, uniwersalnego porządku. Obraz *Czarne na czarnym* Rodczenki jest jednoznacznie oczywisty. Geometryzm wynika z pragmatyzmu. Elementarna forma pozwala badać czysto plastyczne jakości obrazu, całkowicie wypreparowane z odniesień do natury, jakichkolwiek znaczeń i metaforycznych skojarzeń.

Natomiast *Czarny kwadrat na białym tle* Malewicza przenosić ma doznanie niewyraźnego rozumowo, powszechnego odczucia kosmicznej jedności — supremację czystego odczucia. Geometryczny czarny kwadrat uderza swą konkretnością, jednak ta przedmiotowa konkretność również zostaje przez artystę odrzucona. Czerń kwadratu staje się „pustynią”, przez którą może przenikać kontemplacyjne odczucie. Artysta musi odrzucić wszystko to, co zmienne, historyczne, świadome, na rzecz czyste-

go odczucia. Pozbawione wszelkich ustalonych wartości i znaczeń, czyste artystyczne odczucie staje się trzecią drogą między materialistycznym światopoglądem i religijnymi wierzeniami, które uznane zostają za podlegające zmiennym sądom.

Wciąż [...] możemy się przekonać o tym, że porządek narzucony przez naszą świadomość — „twórczość” praktyczna — powołuje zawsze do życia wartości względne (a więc żadne) i że nic poza wyrazem pod — lub nadświadomości, lub nieświadomego odczucia (a więc poza twórczością artystyczną) nie może sprawić, aby wartości absolutne stały się „uchwytnie”. Rzeczywistość (w wyższym znaczeniu tego słowa) mogłaby być osiągnięta wtedy, gdyby przyznało się pod lub nadświadomości przywilej narzucania twórczego porządku. (Kazimierz. Malewicz)



Zestawienie w pary postaw artystycznych Kandinskiego i Strzemińskiego oraz Rodzénki i Malewicza na zasadzie przeciwieństw: materialne — duchowe, z pewnością nie wystarczy, by wyczerpać zdecydowane lub subtelne różnice traktowania „czystej formy”.

8 Twórczość Kandinskiego wpływa z całego bogactwa ludzkich możliwości — wyobraźni, intuicji, uczuć, intelektu, duchowości, zdolności do symbolizowania: „wszelkie środki są uświęcone, jeśli konieczne wewnętrznie”. Malewicz jest

w swej postawie ekstremalny, bezkompromisowy w dążeniu do nadświadomie pojmowanego „absolutnego porządku”.

## Platonizm w sztuce

Poszerzając krąg artystów, dla których liczba i geometryczna forma była wyrazem ujawnienia się porządku świata, trzeba przywołać koncepcje neoplastycyzmu Piet Mondriana.

Odrzucenie morfoplastycyzmu (czyli naśladowania form natury przez sztukę) prowadzi przez redukcję formy, geometryczność i prostotę, do odsłonięcia tego, co przesłania materia. Ogólna zasada neoplastycyzmu uznaje równowagę umysłu i natury, ducha i materii.

Przez skierowanie do wewnątrz tego, co jest określone jako materia, i uzewnętrznienie tego, co jest określone jako duch (umysł) — tych dwu pierwiastków dotychczas traktowanych bardzo rozłącznie — duch i materia stanie się jednością. (Piet Mondrian)

Nie kwestionując natury, Mondrian dąży do jej przeniknięcia, ujawnienia jej wewnętrznej struktury, która coś wyraża. Wszechobecna jedność realizuje się w przemianie i równoważeniu się par przeciwieństw — podstawowych, uniwersalnych pierwiastków kosmicznych: aktywnego i pasywnego, męskiego i żeńskiego, pozytywnego i negatywnego. Mondrian niweluje wszystko to, co nieharmonijne, przypadkowe, by w relacji linii wertykalnej i horyzontalnej zrekonstruować obraz oraz istotę świata jako całości. Przedstawianie rzeczywistości w całym „skomplikowaniu, kapryśności”, jest nietrwałe i względne, jest „tragizmem”, mówi Mondrian.

Harmonia, wewnętrzny ład, zrównoważone proporcje, przewyżczają tragizm natury i prowadzą nas do oczyszczonej formy plastycznej, do bardziej trwałego wyrazu estetycznego, [...] do kontemplacji tego, co uniwersalne, do zachwycenia się tym, co uniwersalne, prowadzi nas w jakiś sposób do obiektywnego postępu. [...] Powinniśmy raczej patrzeć poprzez nią (naturę), powinniśmy widzieć głębiej, nasza wizja powinna być abstrakcyjna, uniwersalna. Wówczas zewnętrzność stanie się dla nas tym, czym jest rzeczywiście: zwierciadłem prawdy. Aby to osiągnąć, musimy uwolnić się od naszego przywiązania do tego, co zewnętrzne, ponieważ tylko wtedy zdołamy wyjść poza tragizm i w pełni świadomie będziemy zdolni do kontemplowania spokoju, który znajduje się wewnątrz wszystkich rzeczy. (Piet Mondrian)

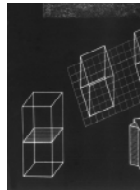
Neoplastycyzm, czyli realizm abstrakcyjny, jak go określa Mondrian, ukształtowany został na gruncie teozofii i filozofii neoplatońskich.

Ezoteryczne systemy neoplatońskie z wpływami egipskimi, judaistycznymi i chrześcijańskimi rozwijały się w całej historii (hermetyzm, gnoza, kabała, systemy mnemotechniczne, ruch wolnomularski, teozofia itd.). Wszystkie te doktryny z pogranicza nauki, filozofii, mistyki religijnej i sztuki, posługiwały się symbolicznym językiem znaków geometrycznych i liczb, jako formą zapisu przekazywanej wiedzy. Przenikanie tajemnic „świętej” matematyki z teozoficzno-mistycznych systemów do świata odbywało się właśnie poprzez sztukę. Kreacja aktu Boskiego na zasadzie „podobieństwa” realizowała się w twórczej aktywności artysty.

Język geometrii i obecność liczby są w sztuce dość powszechne. Nie oznacza to jednak, że w zbiorze dzieł ukrytej lub jawnej geometrii tożsame są źródła i intencje, z których wynika ich użycie.

Podstawą właściwej interpretacji stają się wypowiedzi artystów — ich deklaracje.

Za taką deklarację można uznać np. credo estetyczno-filozoficzne Kandinskiego *O pierwiastku duchowym w sztuce* czy zasady neoplastycyzmu Mondriana. Także wypowiedzi przedstawicieli nauki: fizyków, matematyków, wskazują, że interesują ich filozoficzne aspekty badań. Niezależnie od tego, czy liczba w ich badaniach jest



wyłącznie instrumentem obliczania fizycznych właściwości, czy narzędziem czysto abstrakcyjnej spekulacji, usiłują odpowiedzieć na pytanie: czy matematyka może mieć głębszy sens. W tym wypadku pojęcie „matematyczności” zostaje ujęte w kategoriach światopoglądowych, filozoficznych i religijnych.

Platonizm w sztuce i platonizm w nauce uznaje za prawdziwe istnienie tego, co transcendentne wobec natury. Żeby jednak sięgnąć do źródeł — nauki Platona, musimy rozpocząć drogę od starożytnego Egiptu.

## Przed Platonem

Najbardziej odległe w czasie wyobrażenie transcendentnego pojęcia ładu świata, jako prawa rządzącego bytem, odnajdujemy w starożytnym Egipcie. Egipska wiedza i myśl metafizyczna obecna w naszej kulturze w formie wpływów na filozofię grecką i judaizm, może być dopiero od 150 lat odczytywana z bezpośrednich źródeł. Hieroglificzne zapisy ujawniają egipską koncepcję bytu, co pozwala nam również zrozumieć kanon sztuki egipskiej, który w symbolicznym obrazowaniu ujmuje te same treści.

Władysław Bator analizując Stelę Szabaki — zachowany dokument (VIII–VII w. p.n.e.) przedstawia podstawy teologii egipskiej, której zasadniczymi pojęciami są:

Bóg (Ptah) — jako **Prajednia** (pierwotne źródło wszelkiego bytu), z którego wyłania się **dziewięć emanacji Prajedni** — dziewięć atrybutów bożych, zwanych **Wielką Enneadą**. Prajednia (Bóg Ptah) — „zawiera w sobie” i „wyłania z siebie” **dwa przeciwieństwa** świata: **Ład** (trwałość i porządek) — reprezentowany przez Boga Horusa i **Chaos** (zmiennność i walka) — reprezentowany przez Boga Seta.

**Wzór świata** (Jednia i dziewięć emanacji) zawiera w sobie jeszcze inny nadrzędny wobec emanacji, triadyczny podział, który odnosi się do trzech funkcji. Pierwsza funkcja — **zasada kierowania**, odpowiada sferze koncepcyjnej umysłu, woli i serca — Jedynego Boga. Druga funkcja — zasada przekazywania myśli Boga przez język. Trzecia funkcja — zasada wykonywania — to sfera biernego tworzywa bytu.

**Ład świata** (maat) wyróżniony jako **liczbowo-jakościowa struktura** w metafizycznym systemie egipskim, staje się wzorem dla całego stworzenia, całej rzeczywistości i analogicznie tworzy zasady, hierarchie i prawa świata pojmowanego fizycznie, historycznie i psychologicznie.

Najważniejsze pojęcia teologii egipskiej to: **Absolutna Jednia, Diada, Triada, zasada odwzorowania** tego co **na górze**, w tym co **na dole**, pojęcie **idei** jako **koncepcji, myśli** Boga wyprzedzających realizację w świecie oraz pojęcie **Logosu**.

Funkcję wyrażania wewnętrznej struktury uniwersum podejmuje również sztuka egipska. Liczba jest w niej nie tylko zasadą uporządkowania formy, ale przede wszystkim źródłem hierarchicznych metafizycznych treści.



Patrząc ze współczesnej perspektywy i wnikając w teologiczno-filozoficzne korzenie potężnej kultury Egiptu, można wyznaczyć drogę przekazu tej tradycji, która zasady matematycznych praw natury wywodzi z matematyczno-metafizycznego pojmowania Boga. Możemy wyróżnić trzy zasadnicze nieraz nakładające się drogi tego przekazu: filozoficzną, religijną i ezoteryczną. Spróbujmy wyznaczyć ich początki: przekazana tradycja egipska w meandrach różnych hermetycznych systemów, filozofia grecka i monoteistyczna religia judaistyczna i chrześcijańska.

Bardzo bliskie pokrewieństwo z teologicznym systemem egipskim wykazuje pitagoreizm — co tłumaczy się pobytem Pitagorasa w Egipcie i jego wtajemniczeniem w wiedzę kapłanów egipskich.

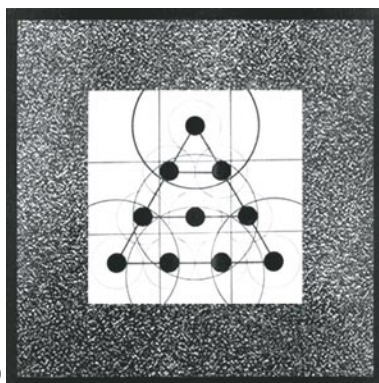
**Wszystko jest liczbą** — powiedział Pitagoras. Badając naturę rzeczywistości, pitagorejczycy odkrywali zawarte w niej liczby i liczbowe relacje. Wprowadzając pojęcie **Kosmosu** stwierdzali matematyczne uporządkowanie rządzące czasem, przestrzenią, cyklami rozwoju życia biologicznego i muzyczną harmonią. Pitagorasowi przypisuje się autorstwo wielu twierdzeń matematycznych i geometrycznych. Jednak zasadniczym celem życia, według reguły pitagorejskiej, była nie nauka, lecz wysoko etyczny, kontemplacyjny styl życia i wiara religijna. Wszechobecność liczby w naturze kazała im uznać liczbę za zasadę wszystkiego.

Tak oto wyjaśnia pitagorejska „święta matematyka” pierwsze byty, którymi są **Jedno, Diada i 10 Liczb**.

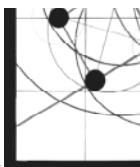
**Jedno** to pojęcie Jedności. Absolutna Całość.

I tak pojęcie jedności, tożsamości i równości jak też przyczynę przyjacielskiej zgody, wzajemnego afektu i trwania całości kształtu rzeczywistości pozostającej zawsze taką samą i w takim samym porządku nazywali „jednym”. [...] Jedno bowiem również w częściach pojedynczych pozostaje jednym [...] przez uczestniczenie w pierwszej przyczynie. (Porfiriusz)

**Diada** to Dwoistość — podstawowa zasada rzeczy i zjawisk.



10



11

Zaś pojęcie odmienności i nierówności oraz wszystkiego co mnogie i podlegające zmianie, jak też nie pozostające nigdy takie samo i w tym samym porządku, nazywali „dwoistością”. (Porfiriusz)

Dualizm całej rzeczywistości opiera się na pierwszej zasadniczej dychotomii: granicy i bezkresu.

Z tego co ograniczone i nieograniczone można wywieść **dziesięć** podstawowych **par przeciwieństw**: granica – bezkres, nieparzyste – parzyste, jedność – wielość, prawe – lewe, męskie – żeńskie, spokój – ruch, proste – krzywe, światło – ciemność, dobro – zło, kwadratowe – podłużne.

**Dziesięć liczb** wyraża również jakości: 1 – punkt, 2 – linia, 3 – płaszczyzna, 4 – bryła geometryczna, 5 – właściwości ciał fizycznych, 6 – życie, 7 – duch, 8 – miłość, 9 – sprawiedliwość, 10 – doskonałość wszechświata. Filolaos, który jako pierwszy opublikował zasady pitagorejskiej doktryny, pisał:

Istotę i działanie liczby trzeba osądzić ze względu na moc tkwiącą w dziesiątce — wielka jest zaiste moc (liczb) i wszystko wykonuje i wszystko spełnia, zasada i przewodnik życia boskiego i niebieskiego, a także życia ludzkiego, o ile uczestniczy w mocy dziesiątki, bez niej wszystko by było bezkresne, niepewne, niejasne.

Dziesiątka — matematyczna liczba trójkątna, czyli przedstawienie liczb jako punktów rozmieszczonych w arytmetycznym postępie w trójkątnym układzie, była czczonym pitagorejskim emblematem.

Tak uformowane dziesięć punktów to – **Tetraktys**, „czwórnia”, „arcyczwórka”, czyli **suma pierwszych czterech liczb** (1 + 2 + 3 + 4) tworzących **dziesiątkę**. Tetraktys — „źródło i korzeń wiecznej natury” — tak zostaje zdefiniowana dziesiątka w przekazanej m.in. przez Jamblicha formule przysięgi pitagorejczyków. Sakralny charakter dziesięciu liczb w Tetraktysie wyraża wszelkie możliwe aspekty jakościowe i ilościowe Jedności.

Rozważmy cztery szeregi układu dziesięciu punktów:

**Pierwszy poziom** (najwyższy, osobny punkt) — reprezentuje prapodstawę, Jednię, jeden wieczny niepodzielny byt, mający siłę tworzenia innych. Geometryczny punkt.

**Drugi poziom** (dwa punkty) — jest reprezentacją wszystkich par przeciwieństw, biegunowości zjawisk, wszystkiego, co niepodzielne i zmienne. Zasada dwoistości. Geometryczna linia.

**Trzeci poziom** (trzy punkty) — to manifestacja wszystkiego, co nieparzyste, początek, środek, i koniec, to trzy zasady: zasada kształtująca — Bóg, energia kształtująca — duch, i to co kształtowane — materia. Troistość. Geometryczna pierwsza płaszczyzna — trójkąt.

**Czwarty poziom** (cztery punkty) — wyraża to, co materialne, przestrzenne, uformowane według poczwórnej zasady: cztery pory roku, cztery kierunki. Geometryczna pierwsza bryła — czterościan foremny.

**Doskonała transcendentna dziesiątka** — jako kwintesencja czterech liczb, generuje z siebie wszystkie następne liczby, całą rozwiniętą matematykę, immanentnie zawartą we **Wszechświecie** — **Kosmosie**.

Kosmos — ład świata — wyraża się w doskonałych proporcjach, czyli harmonii. Według słów Porfiriusza: „Dziesiątka zawiera w sobie każdy stosunek, każdą proporcję, każdą postać liczby”.

Człowiek podejmując boski wzór realizujący się w Kosmosie, tworzy to, co nazywamy pięknem i sztuką według harmonicznym zasad. To właśnie Pitagorasowi przypisujemy odkrycie podstawowych interwałów muzycznych jako liczbowych stosunków: 1:2 — oktawa, 2:3 — kwinta 3:4 — kwarta; proporcje, które odkrywamy w figurze Tetraktys.

Mistyczne spekulacje liczbowe prowadziły do odkrycia zwykłych matematyczno-geometrycznych praw. Liczba pitagorejska odzwierciedla więc pojęcia prawdy, etyki i piękna.

## Platon

Myśl pitagorejską podejmuje i rozwija jeden z największych filozofów — Arystokles zwany Platonem.

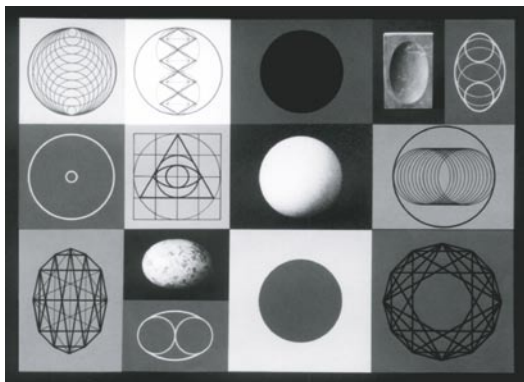
Dla proponowanych tu rozważań (jak też i ostatecznej konkluzji) ważne będzie odwołanie się do tzw. **nowej interpretacji** nauk Platona, w której w nowym świetle przedstawiona jest **istota liczby** u Pitagorasa i Platona.

Najogólniej mówiąc, całe wcześniejsze odczytanie Platona opierało się na spisanych dialogach, na sformułowaniach neoplatońskich filozofów, uproszczeniach średniowiecznych i renesansowych, i to odczytanie funkcjonuje do dziś. Idee platońskie były w tradycyjnym ujęciu najwyższymi, ponadczasowymi, niezmiennymi bytami. Idee są pierwowzorami wszystkiego, co widzimy i pojmujemy. Można by więc mówić o idei koła, idei stołu itp. na poziomie metafizycznym i odbiciu tych idei w umyśle ludzkim i w rzeczywistości realnej. Idee tworzą hierarchie z najwyższą ideą Dobra i Piękna na szczycie. I na koniec, idee pochodzą od Boga — Stwórcy w interpretacji chrześcijańskiej lub mitycznego Demiurga w myśli nowożytnej.

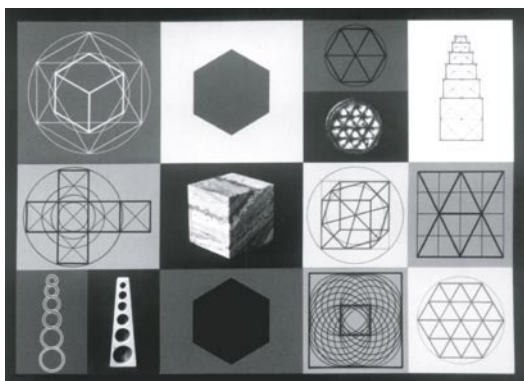
Nowy paradygmat — nauki o ideach tzw. szkoły tybińskiej (lata 50. i 60. XX wieku) i jej kontynuatora Giovanniego Reale opiera się w głównej mierze na tzw. naukach niepisanych Platona, stanowiąc nową interpretację jego myśli. Szkoła tybińska wyróżnia, uwzględnia i dowodzi istnienia dwóch nurtów nauczania platońskiego: **egzoterycznego**, spisanego w *Dialogach*, i **ezoterycznego**, czyli bezpośredniego przekazywania wiedzy w relacji nauczyciel – uczeń. Sam Platon w swoich *Dialogach* i *Liście VII* mówi o szczególnej wartości **ustnego nauczania**, o roli obecności przekazującego wiedzę i **mocy żywego słowa**.

Dopiero w tym całościowym ujęciu można właściwie interpretować treści nauki Platona **o ideach i liczbach**. Nowy paradygmat dotyczy bowiem w szczególności sposób **Pierwszej Przyczyny — Dobra**, pojęcia **Liczby** oraz **roli liczby i strukturalnego powiązania idei z liczbami**.

Oto jak można przedstawić **nowe** odczytanie nauki Platona. Wszystkie poziomy rzeczywistości ułożone są według logicznej hierarchii:



12



13

tem **pośredniczącą** rolę znów odgrywają **Liczby Matematyczne**, które są wieczne i transcendentne wobec rzeczywistości, tak jak Idee, ale liczne i tworzące różne relacje liczbowe (całość matematycznej rzeczywistości).

Umysł dociera do tych matematycznych bytów poprzez intelekt, rozpoczynając drogę ich poznania od poziomu zmysłowego kontaktu ze światem.

## Platon o sztuce

**Liczbę jako zasadę Wszystkiego** i zasadę pośredniczącą na wszystkich poziomach od Absolutu do świata materialnego, uzasadnia greckie pojęcie piękna w twórczości człowieka.

Na samym szczycie **ponad bytem** usytuowane są **dwie pierwsze zasady: Jedno i Diada — nadidee. Jedno — Bóg**, utożsamione zostaje z **Dobrem, Miarą i Pięknem. (Liczba — Miara, Jedno, ustawiona jest tu na szczycie jako istota Boga)**. Bóg — Jedno, Dobro, Piękno — tak można ująć tę zasadę.

**Diada** — najwyższa zasada dwubiegunowa. Jedność przeciwieństw: bezkres – granica, chaos – porządek. Diada to również źródło wielości i zła.

**Pośrednikami między najwyższymi Zasadami a kolejnym poziomem Idei są Liczby Idealne.** Tych liczb jest tylko **dziesięć**.

Drugim poziomem są **Idee**, byty niezmienne, wieczne. **Prawzory**.

Pomiędzy Ideami a materialnym rzeczywistym światem

Formę wynieśli na niezwykle wysoki poziom greccy artyści, rzeźbiarze, budowniczowie świątyń. Otóż to oni właśnie tłumaczą, że forma, czyli idea [...] ma jeszcze coś ponad sobą, z czego ona wypływa. Tym czymś jest „kanon”, czyli relacja liczbowa. Każda „forma” bierze początek ze struktur liczbowych i liczb. Tę koncepcję Platon przenosi na płaszczyznę metafizyczną. Tak samo jak formy fizyczne zależą od struktur i relacji liczbowych, tak samo formy inteligibilne czyli idee, zależą od struktur i relacji liczbowych na poziomie metafizycznym. (Giovanni Reale)

U Platona, poznanie ludzkie, aby zmierzać do Prawdy, którą jest Jedno, Dobro, Miara, Piękno, musi pokonywać kolejne stopnie i na każdym poziomie naśladować boskie wzory. Stąd też wynika zdecydowane potępienie przez Platona sztuki mimetycznej, odtwarzającej naturę, jeśli jest tylko zmysłową iluzją. Naśladowanie natury nie może więc dotyczyć najniższego poziomu rzeczywistości materialnej i musi uwzględniać **liczbę i ideę**. Sztuka zostaje zobowiązana do obiektywności i odrzucenia subiektywnych wrażeń. Sztuka nie może tylko odwzorowywać rzeczywistości, lecz powinna dążyć do uchwycenia istoty rzeczy, by zobaczyć realizujące się w niej idee i liczby.

Elżbieta Wolicka, analizując problem odrzucenia przez Platona sztuk mimetycznych, stwierdza na podstawie orzeczeń Platona, że:

Prawdziwy wizerunek powinien być „ideogramem” — piktograficznym schematem, który symbolizuje wewnętrzną, istotową prawdę każdej rzeczy przedstawionej. [...] Sztuka musi po prostu, wg Platona, zachować metafizyczny status odwzorowania idei, nie zaś naśladowania „naturalistycznego”.

Tak więc abstrakcje wywodzone z rzeczywistości jako próba uchwycenia istoty czy syntezy rzeczy, nie wystarczają jednak. Konieczny jest proces wstępowania w górę, w kierunku transcendentnych idei i wyżej. Dla określenia tego procesu, w odróżnieniu od procesu **abstrakcji**, przychodzi nam z pomocą pojęcie **ideacji**, rozumiane jako duchowe wznoszenie się, czyste widzenie czegoś ponad rzeczywistością. Ideacja, czyli mistyczno-kontemplacyjne doświadczenie. Sztuka staje się w ten sposób **drogą poznania prawdy**. W tym ujęciu sztuka przyjmuje funkcje podobną do filozofii. Idea **drogi** obecna była już u Pitagorasa, symbolem była litera **Y**, której kształt wyraża, że w pewnym momencie rozwoju naszej świadomości stajemy na rozstajnych drogach etycznego wyboru. Poprzez wiedzę zmierzamy do odkrycia tego, czym jest Najwyższy Wymiar, czyli Prawda. W procesie tym matematyka staje się **hieromatematyką**.

W ostatnim swoim dziele Platon mówi:

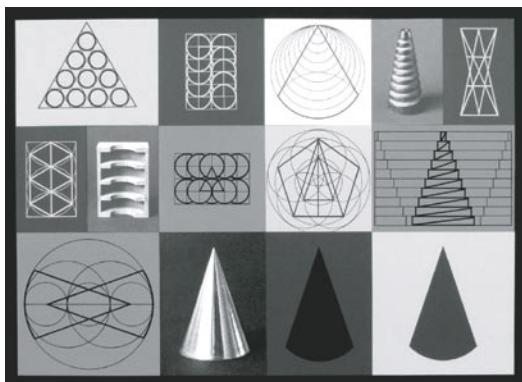
Trzeba wiedzieć, czym jest każde poszczególne dzieło sztuki. Bo gdy się nie wie, jaka jest istotna jego treść, jakie są jego założenia i czego jest naprawdę obrazem, to trudno poznać, czy odpowiada ono swemu założeniu oraz jakie zawiera niedociągnięcia.

## Platon a sztuka współczesna

Nasuwa się pytanie o aktualność myśli platońskiej w sztuce XX wieku. E. Wolic-ka, zastanawiając się nad reperkusją platońskiej teorii sztuki w sztuce współczesnej, odwołuje się do dwóch różnych stanowisk, jakie reprezentują Ernst Cassirer i Erwin Panofsky.

Cassirer rewolucyjnemu dojściu sztuki do czystej formy przyznaje status idei w platońskim sensie i upatruje w historii sztuki ewolucyjnych zmian przez stopniowe „oczyszczanie świadomości” z „przywiązania” do treści zmysłowych i do ukonstytuowania się „transcendentnej sfery świadomości operującej symbolami logiki i matematyki”.

Panofsky w kolejnych stopniach abstrakcji w sztuce widzi raczej zarzucenie metafizycznej roli idei i sytuuje je na poziomie umysłu twórcy. Podkreśla również nowe kategorie w interpretacji sztuki współczesnej: wyobraźnię (fantazję) oraz doktrynę geniusza i woli twórczej.



14

Trzeba przyznać rację i Cassirerowi, i Panofskyemu, a więc rozważać równoległość obu nurtów w sztuce abstrakcyjnej, na podstawie wykazanych wcześniej różnic światopoglądowych pierwszych abstrakcjonistów. Trzeba również stwierdzić, jak podkreśla Panofsky, że w sztuce współczesnej dominuje silny indywidualizm i ustanawianie zjawisk artystycznych mocą subiektywnych, autorytatywnych

decyzji twórcy. Taka tendencja w sztuce wiąże się z ogólną demokratyzacją życia i wymianą kulturową. Upadła też wiara, że prawda jest jedna, co doprowadziło do relatywizacji wartości. Wynika z tego ogromne poszerzenie obszaru sztuki, aż do ekstremalnych działań, w których trudno mówić o granicach sztuki i życia. Wszelkie kryteria zostają odrzucone, a sztuką staje się to, co artysta nazwie sztuką.

Z pewnością na załamanie się absolutnych praw wpływ miała rewolucja naukowo-techniczna przełomu XIX i XX wieku. Nowe teorie naukowe podważyły stałość dotychczasowych praw pojmowania przestrzeni i czasu. Odkrycie i opisanie zjawisk na poziomie mikro- i makroświata doprowadziło do rewizji klasycznych zasad mechaniki. Wielowymiarowe geometrie, teoria względności, zasada nieoznaczoności, komplementarności, prawdopodobieństwa, zasada wzrostu entropii — nowe pojęcia z obszaru nauki — zaczynają funkcjonować w innych niż nauka dziedzinach i w powszechnej świadomości. Świat jakby rozpadł się na wiele równoważnych

„światów”. To co zamknięte i zrównoważone, otwiera się i rozpada na części. Wartością staje się dysharmonia, nadmiar, rozproszenie, paradoksalność. Świat powszechnie i na każdym polu demonstruje swoje skomplikowanie i względność, a kreatywny umysł eksploatując swoje wewnętrzne pokłady, nadaje mu swoje własne, indywidualne interpretacje. Panuje powszechne przekonanie, że tzw. prawa przyrody nie wyczerpują w pełni wszystkich zjawisk świata, a w szczególności tego, co niezdeterminowane, przypadkowe i chaotyczne. To, co jest szczególnym doświadczeniem fizyków, problem zdarzeń przypadkowych, podejmuje również matematyka. Już Pascal zajmował się teorią prawdopodobieństwa, która stała się matematyką statystyki. Wiedzano też od dawna, że niektórymi stanami, które wyglądają na chaotyczne, rządzi jednak jakaś zasada. Stopień komplikacji zjawiska i niemożność uchwycenia wszystkich danych wpływał na jego niewyraźność w języku matematyki.

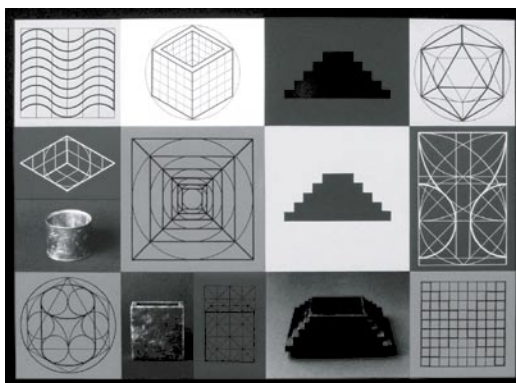
## Matematyka chaosu

Za zjawisko chaotyczne uważa się potocznie na przykład wzburzoną falę rozbijającą się o skałę. Mamy tu do czynienia z nieuporządkowanym procesem i nieregularnym kształtem.

Najnowsza dziedzina matematyki — **matematyka chaosu**, wprowadziła, wydawałoby się, paradoksalne pojęcie — **chaosu deterministycznego**, dotyczące ruchu chaotycznego (wzburzona fala,

trajektoria wirującego na wietrze liścia). Nieregularnymi kształtami (skała, strzępiasta chmura, kształty kontynentów, wyschnięty liść) zajmuje się **geometria fraktalna**. Chaos deterministyczny — to określenie wskazuje, że chaos zawiera jakąś strukturę.

15



Najbardziej istotną cechą takiego ruchu chaotycznego jest jego skrajna niestabilność, czyli skrajnie wysoka wrażliwość na dowolnie małe zaburzenia. Przyszłość staje się nieprzewidywalna, gdyż bardzo drobna zmiana (zaburzenie) ruchu w jakimś momencie może spowodować dowolnie duże zmiany w przyszłości, a bodziec w jednym miejscu może wywołać nieoczekiwane efekty w innym miejscu i czasie. (Andrzej Fuliński)

Taki proces uzmysławia tzw. „efekt motyla” Lorenza: trzepot motylego skrzydła wytwarza drobną zmianę, która wpływa na wywołanie lub niewywołanie po jakimś

czasie huraganu w innym miejscu. Teoria chaosu wykazuje, że jeśli tylko znane są warunki początkowe jakiegoś procesu i wszystkie inne uwarunkowania, poddaje się on matematycznemu opisowi i wykazuje swoje regularności, czyli właściwą sobie strukturę.

„Co może wyniknąć z dodania chaosu do chaosu? Czy chaos można dodatkowo uchaotyczyć? [...] Z takiego sprzężenia wynika czasem regularność!” – zauważa Andrzej Fuliński.

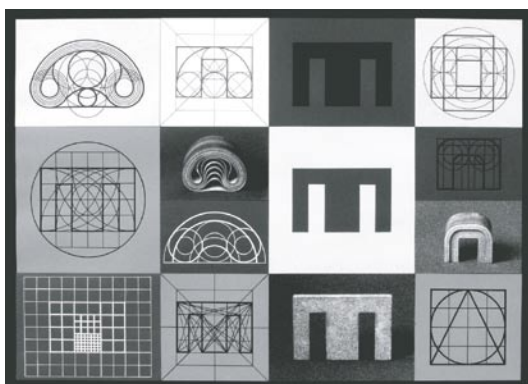
W literaturze poświęconej matematyce chaosu znajdujemy takie sformułowania: ...zjawiska losowe, mają tendencje do grupowania się w rozkłady regularne, ...regularna przyczyna daje czasem nieregularny efekt, ...ład z chaosu, ...chaos z ładu, ...chaos deterministyczny jest w pewnym sensie „superporządkiem”, efektem nałożenia się na siebie wielu struktur uporządkowanych.

## Przyczyna przypadku

Coraz więcej wiemy o „układach”, „strukturach”, „wzorach” chaotycznych (do tej pory chaos ze swej istoty był pozbawiony struktury) w fizyce i matematyce, ale ciągle nie można wyjaśnić „przypadku”, indeterminizmu na poziomie kwantowym.

To czy atom promieniotwórczy — powiedzmy uran rozpadnie się w jakiejś zadanej chwili, jest całkowicie sprawą przypadku. Nie ma jakiegokolwiek fizycznej różnicy pomiędzy atomem uranu, który ma się rozpaść, a atomem, który nie ma się rozpaść. Żadnej. Absolutnie żadnej. (Iwan Steward)

Nie ma różnicy, ale Albert Einstein podejrzewał, że istnieje jakaś **przyczyna**. W słynnym liście do Maxa Borna Einstein pisał: „Ty wierzysz w Boga, który gra w kości, a ja w prawa i zupełny porządek”.



16

czystej potencjalności, ślepego przypadku, była nieprzekraczalna. Werner Heisenberg uważa, że przyczyną określonego zachowania się cząstek jest wpływ obserwatora, sam **akt obserwacji**. Natomiast David Bohm mówi o „ukrytym porządku, porozumiewających się cząstkach, ukrytych parametrach”, czymś w rodzaju **świadomości**, inteligencji na poziomie kwantowym.



Tak czy inaczej, trzeba wyjść poza materię, poza substancję, by dojść do „gołej” matematyki. Henri van Lier pisze:

Krótko mówiąc, zamiast substancji posiadającej trzy wymiary — mamy teraz: substancję — przestrzeń — czas i czystą energię, której jedność i wymiary może przywrócić transcendentne z tego punktu widzenia — sformułowanie matematyczne.

Józef Życiński, propagator „matematyczności świata”, przytacza słowa Wernera-Heinsnerberga z 1964 roku:

Fizyka współczesna zdecydowała jednoznacznie na korzyść Platona. Najmniejsze jednostki materii nie są w istocie obiektami, w zwyczajnym sensie tego terminu. Są one formami, ideami, które można niedwuznacznie wyrazić jedynie w języku matematycznym.

Dla Alfreda Whiteheada, matematyka i filozofa, intelektualna droga i platońskie rozumienie idei i matematyki stały się powodem „przekroczenia” transcendencji. Pytania o przyczynowość, Pierwszą Przyczynę materialno-fizykalnych zjawisk, prowadzą Whiteheada do filozofii Boga.

Powróćmy jeszcze do geometrycznych aspektów teorii chaosu. Benoit B. Mandelbrot, twórca eksperymentalnej geometrii fraktalnej, pisze:

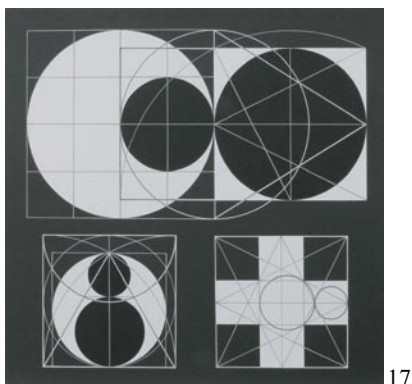
Dlaczego geometria jest czasem opisywana jako „zimna” i „sucha”? Jednym z powodów jest niemożność opisanego kształtu chmury, wzgórza, brzegu morskiego czy drzewa. Chmury nie są sferami, linie brzegowe nie są okręgami, a kora nie jest gładka. Nawet błyskawica nie porusza się po linii prostej. Istnienie tych wzorów wzywa nas do studiowania takich kształtów, które Euklides pozostawia jako „bezkształtowe”, do badania morfologii „amorficznego”.

B.B. Mandelbrot podejmuje wyzwanie i studiuje takie kształty. Od tej chwili nieregularne formy w naturze możemy nazwać naturalnymi fraktalami.

Fraktalem mogą być również takie wytwory człowieka, jak abstrakcyjna rzeźba czy malarska, fakturalna materia na płaszczyźnie obrazu. Zresztą nie tylko rzeźba abstrakcyjna, realistyczna również, np. Grupa Laokoona może być potraktowana jako fraktal. Geometryczne fraktale — jako matematyczne idealizacje, czyli „przybliżenie” nieregularnych, amorficznych form natury — mogły zaistnieć w całym swym bogactwie tylko dzięki użyciu komputerów. Wprowadzone do nich algorytmy zostały przekształcone na formy i struktury wizualne.

Komputerowe obrazy oparte na algorytmach tworzą zadziwiające swą złożonością i regularnością „abstrakcyjne” fraktale oraz takie, które sugestywnie imitują nieregularne „realistyczne” twory natury, np. górskie pejzaże lub skomplikowane formy drzew.

Zasadniczymi cechami fraktali naturalnych i geometrycznych jest samopodobieństwo — czyli zachowanie się przy powiększeniu (przy powiększeniu swego fragmentu fraktal matematyczny zachowuje swoją strukturę). W naturze formą, na której



17

łatwo wykazać można zasadę samopodobieństwa, jest np. kalafior, w którym małe części podobne są do większych części, a większe do całości.

Wymiar fraktalny określony jest liczbą niecałkowitą, ułamkową. Przy naszym przyzwyczajeniu do trójwymiarowej przestrzeni bryły, dwóch wymiarów płaszczyzny i jednego wymiaru linii, określenie, że coś ma wymiar 0,25, czyli ćwierć wymiaru, brzmi wręcz absurdalnie. I tak zwinięty w kulkę papier ze względu na swą porowatość i nieregularność ma wymiar fraktalny

około 2,5. Wymiar fraktalny informuje nas o tym, w jakim stopniu obiekt zbliża się do wymiaru 3, który ma np. sześcian.

Zadziwiająca są właściwości klasycznych fraktali, np. Trójkąta Sierpińskiego. Zaprogramowanie jego konstrukcji w połączeniu z zasadą losową tworzy regularną figurę, czyli losowość tworzy deterministyczne kształty. Natomiast wprowadzenie elementu losowości do klasycznego fraktala, jest pierwszym najprostszym podejściem, które umożliwi wygenerowanie realistycznych „naturalnych” kształtów. Dopiero teraz regularny kształt rozprzega się w nieregularną formę, zbliżoną do amorficznych kształtów z natury. Następują tu niezwykle sprzężenia ładu i chaosu, a z tzw. przypadku może powstać zarówno ład jak i chaos.

Efektowne wizualnie obrazy progresywnych i regresywnych fraktali geometrycznych, które tworzy komputer, są przykładem **uporządkowania wewnątrz chaosu**.

## Fraktale i komputery w sztuce

Geometria fraktalna ma już swoje reperkusje w sztuce. Możemy tu przywołać twórczość Tadeusza Mysłowskiego, w pracach którego obserwujemy ewolucję od klasycznych form geometrycznych do abstrakcyjnych, organicznych form. Oto fragment eseju R. Cohena o twórczości Mysłowskiego:

Nie jest więc przypadkiem, że obrazy Mysłowskiego z serii „New York Composites” przypominały dynamiczne struktury odkryte w geometrii fraktalnej, nowym sposobie myślenia o organizacji natury opracowanym przez Benoit Mandelbrota. W liście do Mysłowskiego z 28 maja 1986 roku Mandelbrot pisze: „Pokrewieństwo między tym, co Pan robi i częścią tego, co ja robiłem około 1987 roku, jest uderzające”.

Komputery, czyli elektroniczne maszyny cyfrowe użyte przez B.B. Mandelbrota do matematycznego eksperymentu, przetwarzają dane w postaci liczb na

obraz i dźwięk. Sztuka stosuje więc komputery jako nowe narzędzie do tworzenia grafik, animacji i muzyki. Przed sztuką otwiera się również przestrzeń komputerowa, tzw. rzeczywistość wirtualna. Logicznie zaprogramowane lub uwzględniające przypadek (losowość) realizacje artystyczne „dosłownie” zbudowane są z matematyki.

Szczególnym artystycznym gestem z obszaru sztuki aktualnej jest postawa filozoficzna Romana Opalki. Program jego *działa na całe życie* polega na zapisywaniu płaszczyzny obrazu o ustalonych wymiarach

kolejnymi cyframi poczynając od 1. Pierwszy *Obraz liczony* zawiera białe cyfry na czarnym tle, od 1 do 35327. Tło każdego kolejnego obrazu minimalnie się rozjaśnia przez dodanie do czarnej farby 1% bieli. Zamysł twórczy przewiduje dojście do obrazów, w których na białym tle wypisane będą białe liczby. Liczba występuje tu w najbardziej czystym stanie — jako pojęcie. Do tej pory w twórczości artystycznej liczba materializowała się w formie geometrycznej. Aby ujawnić się w zmateriaлизованей wizualnie formie liczba w obrazach Opalki przyjmuje postać cyfry. Zapis cyfrowy połączony jest z jednoczesnym zapisem głosu artysty wypowiadającego kolejne liczby. Pomiędzy zakończeniem a początkiem kolejnego obrazu Opalka utrwała fotograficznie wizerunek swojej twarzy. Wytwarza się w ten sposób pewna hierarchia: pojęcie, słowo, obraz.

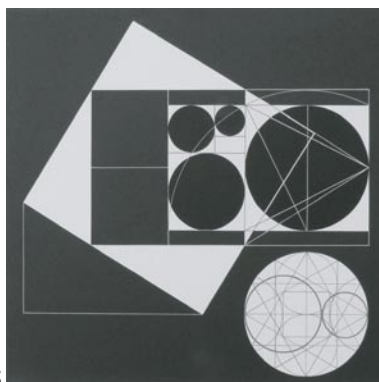
Metodycznie rejestrowany upływ czasu przez zapis i wypowiadanie liczb ujawnia różną strukturę czasową. Zapis — mówi artysta — to:

...sama progresja wyrażona przez mikroprogresję, od jednego do nieskończoności i makroprogresję 22, 333, 4444, 55555, 666666, [...] gdy dojdę do 7777777, [...] będzie to na pewno biel na białym tle. [...] Cyfra 88888888, odwrócony symbol nieskończoności, jest nie do osiągnięcia przy naszej długości życia aktywnego.

Struktura fonetyczna wykazuje inny rytm czasowy, który się ujawnia np. podczas wypowiadania liczby 999999 i kolejnej 1000000 — „jeden milion, wymawiany bardzo wolno, by pozostawić czas na zaznaczenie zer, których się nie wymawia”.

Twórczość Opalki, której granicą jest czysta biel, wygaśnięcie obrazu i czasu, wyznacza koniec ludzkiego horyzontu, ale artysta w swoich wypowiedziach wyraża przeświadczenie, że nie jest to kres ostateczny:

Myszę teraz o możliwości otwarcia tego horyzontu (świata obrazów), przeczuwam je w uwi docznieniu świata niewidzialnego. [...] ten słynny horyzont zniknie i człowiek będzie wolny w nieskończonej przestrzeni, kosmosu? bez kalendarza, bez zegara, bez horyzontu.



18

Roman Opałka, „liczący” swój twórczy i egzystencjalny czas, widzi poza jego granicą to, co jedni nazwą wyzwoleniem, inni zbawieniem.

Na zakończenie kilka ogólnych konkluzji wynikających z wyróżnionych w tym wykładzie **platonizujących** koncepcji w sztuce i nauce.

— **Liczba** przenika wszystkie sfery rzeczywistości i wszystkie obszary działania człowieka.

— Na gruncie matematyki spotykają się w swych duchowych i materialnych przejawach wszystkie kultury.

— Liczbę można uznać za **Fundament Wszystkiego**, a matematykę za **uniwersalny język**, który nie tylko „liczy” i „mierzy”, ale również przenosi treści pojęć abstrakcyjnych i matematycznych idei.

— Wszystko, co wydawało się niemożliwe do wyrażenia przez liczbę, stopniowo poddaje się matematyzacji. Pojęcie „przypadku” może być tylko konieczną spon-tanicznością natury, poszukującej najlepszych ewolucyjnych rozwiązań.

— Wiele jest odpowiedzi na pytanie, gdzie „jest” matematyka, dlaczego przyrodę można opisywać językiem matematycznym i dlaczego również sztuka manifestuje się poprzez matematyczno-geometryczne formy. Szeroko pojęty **platonizm** łączy matematyczność z metafizycznym przeżyciem tajemnicy świata.

Z nauk samego Platona wynika, że „duchowe widzenie” nie musi wykluczać racjonalnej, logicznej wiedzy matematycznej. Napis na Akademii Platońskiej głosił: „Niech nie wchodzi tu nikt, kto nie zna geometrii”.

— To, co pozostało z Pitagorasa, czyli **Wszystko jest Liczbą**, dopełnia jednoznacznie Platon: **Wszystko jest Miłością i Liczbą**...

...ale jak połączyć to odczucie jedności świata sprzęgniętego matematycznymi prawami z odczuciem tragizmu ludzkiej sytuacji w świecie?

## Bibliografia

- Barrow John D., *Teorie wszystkiego*, Znak, Kraków 1995  
 Bator Władysław, *Mysł starożytnego Egiptu*, Nomos, Kraków 1993  
 Bronowski Jacob, *Potęga wyobraźni*, PIW, Warszawa 1988  
 Cassirer Ernst, *Symbol i język*, WN. IF. UAM, Poznań 1995  
 Cegielski Tadeusz, *Ordo ex chao*, Bellona, Poznań 1995  
 Coxeter Harold Scott MacDonald, *Wstęp do geometrii dawnej i nowej*, PWN, Warszawa 1994  
 Davis Philip J., Hersh Reuben, *Świat matematyki*, PWN, Warszawa 1994  
 Durand Gilbert, *Wyobrażenia symboliczne*, PWN, Warszawa 1986  
 Eco Umberto, *Sztuka i Piękno w średniowieczu*, Znak, Kraków 1994  
 Eliade Mircea, *Traktat o historii religii*, Opus, Łódź 1993  
 Eliade Mircea, *Historia wierzeń i idei religijnych*, Pax, Warszawa 1988  
*Filozofia a nauka – zarys encyklopedyczny*, Ossolineum, 1987  
*Filozofować w kontekście nauki*, PTT, Kraków 1987

- Fuliński Andrzej, *O matematyczności świata*. w: *Nauka – Religia – Dzieje*, Kraków 1998
- Heller Michał, *Ewolucja kosmosu i kosmologia*, PIW, Warszawa 1983
- Heller Michał, *Filozofia świata*, Znak, Kraków 1992
- Hołyński Marek, *Sztuka i komputery*, WP, Warszawa 1976
- Jaki Stanley L., *Bóg i kosmologowie*, RAF–Scriba, 1995
- Janicka Krystyna, *Światopogląd surrealizmu*, WAiF, Warszawa 1985
- Jeleński Szczepan, *Śladami Pitagorasa*, WSiP, Warszawa 1988
- Jung Carl Gustav, *Archetypy i symbole*, Warszawa 1976
- Kandinsky Wassily, *Punkt i linia a płaszczyzna*, PIW, Warszawa 1988
- Kepińska Alicja, *Żywioł i mit*, WL, Kraków 1983
- Kobro Katarzyna, Strzeмиński Władysław, *Kompozycja przestrzeni, Obliczanie rytmu czasoprzestrzennego*. Muzeum Sztuki, Łódź 1993
- Kowalska Bożena, *Twórcy – Postawy*, WL, Kraków 1981
- Lamarche-Vadel Bernard, *Rozmowa z Romanem Opalką*, „Sztuka”, 1986, nr 3
- Leibntz Gottfried Wilhelm, *Pisma z teologii mistycznej*, Znak, Kraków 1993
- Lier Henri van, *Nowy wiek*, PIW, Warszawa 1986
- Lurker Manfred, *Przesłanie symboli*, Znak, Kraków 1994
- Malewicz Kazimierz., *Suprematyzm* [w]: *Artyści o sztuce*, PWN, Warszawa 1969
- Malraux Andre, *Przemiana bogów*, KAW, Warszawa 1985
- Mondrian Piet, *Zasady neoplastycyzmu*. [w]: *Artyści o sztuce*, Warszawa 1969
- Musil Robert, *Człowiek bez właściwości*, PWN, Warszawa 1971
- Nylor Gillian, *Bauhaus*, WAIF, Warszawa 1980
- Otto Rudolf, *Świętość*, Theasaurus Pres, Wrocław 1993
- Paturi Felix, *Ewolucja czy konstrukcja*, WP, Warszawa 1984
- Peigen Heinz-Otto, Jurgen Hartmunt, Saupé Dietmar, *Granice chaosu. Fraktale*, PWN, Warszawa 1995
- Platon, *Timajos, Kritias*, PWN, Warszawa 1986
- Platon, *Państwo*, PIW, Warszawa 1958
- Platon, *Uczta, Fedon*, PIW, Warszawa 1982
- Platon, *Listy*, PWN, Warszawa 1987
- Płuszczyński Andrzej, *a.r. mit urzeczywistniony dzieje i kolekcja*, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1989
- Porębski Mieczysław, *Kubizm*, WAiF, Warszawa 1980,
- Porębski Mieczysław, *Sztuka i informacja*, WL, Kraków 1986
- Porfiriusz, Jamblich, Anonim, *Żywoty Pitagorasa*, Wydawnictwo EPSILON, Wrocław 1993
- Reale Giovanni, *Historia filozofii starożytnej*, Tom I, KUL, Lublin 1993
- Reale Giovanni, *Historia filozofii starożytnej*, Tom II, KUL, Lublin 1996
- Reale Giovanni, *Platon a człowiek współczesny. Platońska krytyka pisma* [w]: *Platon – nowa interpretacja*, KUL, Lublin 1993
- Rimbaud Artur, *Sezon w piekle. Iluminacje*, WL, Kraków 1980
- Rose Barbara, *Malarstwo amerykańskie*, WAiF, Warszawa 1991

- Steward Iwan, *Liczby natury*, CIS, 1996
- Stróżewski Władysław, *Wykłady o Platonie*, UJ, Kraków 1992
- Strzemiński Władysław, *Unizm w malarstwie*, Muzeum Sztuki, Łódź 1993
- Strzemiński Władysław, *Wybór pism*. [w:] *In memoriam*
- Szestow Lew, *Dostojewski a Nietzsche*, Czytelnik, Warszawa 1980
- Tatarkiewicz Władysław, *Historia filozofii*, PWN, Warszawa 1978
- Turowski Andrzej, *W kręgu konstruktoryzmu*, WAiF, Warszawa 1979
- Weil Simon, *Szaleństwo miłości*, Brama, Poznań 1993
- Władysław Strzemiński, In memoriam*, red. Zagrodzki J., P.P. Sztuka Polska, Łódź 1988
- Weizsäcker Carl Friedrich von, *Jedność przyrody*, PIW, Warszawa 1978
- Wolicka Elżbieta, *Mimetyka i mitologia u Platona*, KUL, Lublin 1994
- Witkiwicz Stanisław Ignacy, *Nowe formy w malarstwie*, FiS, Skierniewice 1992
- Zagadnienia filozoficzne w nauce XII*, OBI, Kraków 1991
- Zagrodzki Janusz, *Katarzyna Kobro i kompozycja przestrzeni*, PWN, Warszawa 1984
- Zieliński Edwar Iwo, *Giovaniego Reale – nowa interpretacja myśli Platona*. [w:] *Platon-nowa interpretacja*, KUL, Lublin 1990
- Życiński Józef, *Trzy kultury*, W Drodze, Poznań 1990

## Teresa Bujnowska

studiowała w Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w Poznaniu oraz na Wydziale Malarstwa Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, w pracowni prof. Jonasza Sterna (dyplom w 1975 r.). Na tej uczelni uzyskiwała kolejne stopnie kwalifikacji w zakresie malarstwa. W latach 1976 – 87 pracowała na Politechnice Szczecińskiej, a od 1988 r. w Instytucie Sztuki Akademii Pedagogicznej. W 1999 r. została mianowana na stanowisko profesora AP.

Teresa Bujnowska zajmuje się problematyką znaku geometrycznego jako nośnika idei oraz zagadnieniem matematyczności świata jako źródłem inspiracji artystycznej.

Brała udział w licznych wystawach w kraju i zagranicą. Jest autorką dwóch spośród *Wielkich Obrazów* wykonanych na fasadę krakowskiego Teatru STU i prezentowanych na wystawach w Krakowie, Sewilli (podczas EXPO 92) i Aarhus w Danii. Ostatnio uczestniczyła m.in. w wystawach: w 1998 roku podczas festiwalu *Wratislavia Cantans – Muzyka i sztuki piękne* we wrocławskim Arsenale; w roku 1999 *Sztuka konkretna i abstrakcja* w Goethe Institut w Krakowie i w Dreźnie oraz w Galerii Miejskiej w Iserlohn; w tymże roku przygotowała wystawę indywidualną w Otwartej Pracowni w Krakowie. W roku 2000 brała udział w ekspozycji *Sztuka konkretna i abstrakcja*, prezentowanej w Galerii Leonarda Kłosa w Varrelsdusch w Niemczech, w Galerii Studio w Warszawie i w Instytucie Kultury Polskiej w Sztokholmie. Wystawy w 2001 roku z jej uczestnictwem to: *Język geometrii*, Galeria EL, Elbląg; *Rysunek na koniec wieku*, Galeria Este, Kraków; *Fort Sztuki*, Dublin (Irlandia); *Abstrakcja i geometria*, Muzeum Sztuki Współczesnej, Radom; *Język geometrii*, Centrum Rzeźby Polskiej, Orońsko; *Rozważania pitagorejskie* (wystawa indywidualna), Muzeum Historyczne, Kraków. W roku 2002 brała udział w następujących wystawach: *Otwarta Pracownia*, Kraków; *Nowa Fabryka – Fort Sztuki*, Galerie L'Imprimerie, Paryż; *Kolekcja Osiecka*, Muzeum Okręgowe w Koszalinie; *Sztuka geometrii*, Bałtycka Galeria Sztuki Współczesnej, Ustka; *Język geometrii*, Mała Galeria, Centrum Rzeźby Polskiej, Orońsko. Rok 2003: *Sztuka geometrii*, Muzeum

Sztuki Współczesnej, Radom, Galeria Studio, Warszawa, *Czarne na białym*, Galeria ZPAP Sukiennice, Kraków. Wystawy w roku 2004: *Symmetria* (wystawa indywidualna), Galeria Sztuki Współczesnej, Myślenice; 2004: *Tablice geometryczne* (wystawa indywidualna), Galeria Stara BWA, Lublin; *Nowy Kraków w Poznaniu. Artyści z kręgu Otwartej Pracowni*, Galeria Fizek, Poznań.

Jej prace posiadają w swych zbiorach: Muzeum Narodowe w Szczecinie, Muzeum Okręgowe w Koszalinie, Kolekcja Teatru STU w Krakowie, Muzeum Sztuki Współczesnej w Radomiu, Muzeum Sztuki Współczesnej w Łodzi, Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku, Muzeum Historyczne Miasta Krakowa.

## The Idea of Mathematical Nature of the World as a Source of Artistic Inspiration

### Abstract

The lecture attempts to establish its author's own outlook on life and to justify her artistic views, in which the number manifested through a geometrical form constitutes the superior idea. The author ponders on the ontology of the number in various philosophical schools and the status of mathematics in science and art, including the most recent conceptions which result from mathematics of chaos and fractal geometry. She is particularly close to Pythagorean and Platonic tradition, which accepts the number as the deepest structure of reality. Acknowledging the presence of mathematical entities at all levels of reality: beyond the mind, in the mind and nature leads to a conclusion: the number may be considered the foundation of everything, and mathematics is to be treated as a universal language that not only can be used to describe the laws of nature but is also its property. According to the artist, the Platonic trend still present in the contemporary thought through its "mathematical nature of the world" allows to link rational and logical knowledge with metaphysical experience of its secret and to inspire art.

### Prace Teresy Bujnowskiej zamieszczone w tekście

1. *Ideogram I, Piłka*, papier, foto, akryl, 50 x 50, 1988
2. *Ideogram II, Kula*, papier, foto, akryl, 50 x 50, 1988
3. *Pięć*, papier, foto, akryl, 70 x 70, 2001
4. z cyklu *Rozważania pitagorejskie, Złoty podział (5)*, papier, grafit, 70 x 70, 2004
5. z cyklu *Rozważania pitagorejskie, Złoty podział (4)*, papier, grafit, 70 x 70, 2004
6. *Ideogram XIV – Kula*, papier, foto, akryl, 50 x 60, 1990
7. *Ideogram XVI – Stożek II*, papier, foto, akryl, 50 x 60, 1990
8. *Ideogram XV – Stożek I*, papier, foto, akryl, 50 x 60, 1990
9. *Ideogram XVII – Sześciąt*, papier, foto, akryl, 50 x 60, 1990
10. *Dziesięć punktów (1)*, papier, foto, akryl, 40 x 40, 1993
11. *Dziesięć punktów (1)*, papier, foto, akryl, 40 x 40, 1993
12. *Projekcja (XXI)* papier, foto, akryl, 70 x 100, 1999
13. *Projekcja (XXIII)* papier, foto, akryl, 70 x 100, 1999
14. *Projekcja (XXII)* papier, foto, akryl, 70 x 100, 1999
15. *Projekcja (XXVI)* papier, foto, akryl, 70 x 100, 1999
16. *Projekcja (XXV)* papier, foto, akryl, 70 x 100, 1999
17. Z cyklu *Rozważania pitagorejskie, Złoty podział (2)*, papier, grafit, 70 x 70, 2004
18. Z cyklu *Rozważania pitagorejskie, Złoty podział (1)*, papier, grafit, 70 x 70, 2004

Stanisław Sobolewski

## Doświadczenie czasu (gawęda dydaktyczna\*)

Któregoś listopadowego wieczoru wybrałem się do pracowni mego pierwszego nauczyciela rysunku. Staruszek zmarł niedawno i rodzina zwróciła się do mnie o pomoc w uporządkowaniu pozostałych po nim prac. Zmierzch deszczowego dnia wypełniał wnętrze małego pokoju. Na tle dogasającego już okna majaczył zarys sztalugi. Nieopodal biurko, zasłane arkuszami papieru spływającymi kaskadą na ogołoczone łóżko, przytrzymało swą masywną konstrukcją piramidę obrazów odwróconych licami do ściany. Sterty płócien – niemal cały dorobek długiego życia jednego człowieka – leżały przede mną w oczekiwaniu na wyrok. Wyrok, który miałem wydać w imieniu bliskich, czekających taktownie, ale i niecierpliwie, na powiększenie metrażu niewielkiego mieszkania. Czas starego mistrza minął... Tysiące godzin – pracy, wzruszeń, sukcesów i porażek – pozostały zatopione w warstwach farb. Czas – jako wymiar nas samych, naszych dokonań i upadków, nas jako twórców i, ostatecznie, nas jako ludzi – objawił się z całą bezwzględnością.

Nieczęsto zastanawiamy się nad upływem czasu. Refleksja taka, jeśli nas nachodzi, jest zazwyczaj skrzętnie ukrywana, skutecznie zagłuszana instynktem życia. Zdarza się jednak, że indywidualne poczucie przemijania staje się zjawiskiem bardziej powszechnym, przebijającym się przez codzienność, tak nieraz dojmującym, że stwarza swoistą normę filozoficzną i wyznacza drogi twórczości artystycznej – przypomnijmy choćby przypadek schyłku XIX wieku, a pewnie jeszcze wymowniejsze doświadczenia hekatombi wieku XX. Nie przypadkiem *Byt i nicość* Jeana Paula Sartre'a powstał w 1943 roku. Trzy lata później Roman Ingarden, w szkicu opublikowanym na łamach „Twórczości”, napisał:

\* Przyjmując swobodny tok narracji zrezygnowałem z zastosowania aparatu krytycznego. Spośród pozycji, które towarzyszyły mi przy pisaniu tego tekstu istotną rolę odegrały:

Roman Ingarden *Książeczka o człowieku*, Kraków 1987

Władysław Stróżewski, *Dialektyka twórczości*, Kraków 1983

Kazimierz Wyka, *Dłonie Marii* [w:] *Odeszli*, Warszawa 1983.



Dopiero gdy jesteśmy świadkami tego, jak w gruzy rozpadają się moce, które nam się wydały niewzruszone, jak dzieła ludzkie, które objawiły geniusz ducha ludzkiego przez pokolenia całe, jednak z biegiem czasu starzeją się nieuchronnie [...], jak wartości, które przyświecały szeregowi pokoleń, przecież pewnego dnia okazały się uludą, jeżeli wreszcie w sobie samych odkrywamy możliwość nieistnienia – wówczas dopiero widzimy, że ów trwały byt, którym, jak nam się zdawało, sami jesteśmy, jest przecież ulotny i ulomny.

Dziś, gdy nasza egzystencja ulega zasadniczym przemianom, gdy w zawrotnym tempie dewaluowane są jedne wartości, a kreowane inne, słowa krakowskiego filozofa zyskują raz jeszcze pełnię swego sensu. Może właśnie teraz – bardziej niż kiedykolwiek wcześniej – pytanie o czas dzieła i czas twórcy staje przed nami nieuchronnie.

W pracowni starego malarza pozostały obrazy. Jeśli nie zostaną zniszczone, jeśli nie rozpadną się same ze starości, będą trwać nadal i fakt śmierci ich twórcy nie ma pozornie żadnego znaczenia dla ich dalszej kondycji. O ile jednak czas artysty dobiegł kresu, czas dzieła wstępuje w nową fazę.

Czas dzieła – w fizycznym wymiarze rozpoczyna się z ostatnim pociągnięciem pędzla i trwa aż do unicestwienia tej jego warstwy, która stanowi istotę artystycznej wypowiedzi. Bywa jednak, że ów kształt fizyczny – przypomnijmy choćby rodyjskiego Kolosa czy Fidiaszowego Zeusa – niczym kosmiczne echo nieistniejącej już gwiazdy żyje w świadomości potomnych dzięki przekazywanemu przez setki pokoleń wspomnieniu. Dotykamy tu drugiego aspektu istnienia w czasie dzieła plastycznego – istnienia w sferze idealnej, które choć wyrasta bezpośrednio z materii porządkowanej ręką i okiem artysty, przecież przynależy do świata ducha. Jest ogniwem w przedziwnym splocie wartości i zjawisk budujących świadomość człowieka. I nie chodzi tu wyłącznie o arcydzieła, które nieprzerwanie towarzysząc ludzkości stały się symbolami wartości doskonałej, fundamentalnych pytań i nieprzemijających aksjomatów. Każdy wytwór artystyczny, choćby najdrobniejszy, z całą swoją mizérią i nieporadnością, ma szansę uczestniczyć w odwiecznym dyskursie człowieka ze sobą i tajemnicą świata. Ma tą szansę wówczas, gdy niesie choćby najskromniejsze pytanie, gdy wyraża wątpliwość bądź charyzmatyczną pewność ukazanej idei, dostrzeżonego zjawiska, wyrażonej emocji. Słowem, gdy jest emanacją prawdy, zapewne subiektywnej i niepełnej, lecz wartej tego, by autor poświęcił jej swe siły. Prawdy, dodajmy, również, a może przede wszystkim, w stosunku do siebie – człowieka, twórcy...

Zwykło się mawiać, że czas jest ostateczną miarą wielkości dzieła. Przytacza się dziesiątki przykładów, jak dorobek laureatów i złotych medalistów uległ całkowitemu zapomnieniu, twórców za życia nieznanym, których późniejsze pokolenia stawiają w rzędzie największych. Ale przecież to nie dystans wieków determinuje jakość – to człowiek, poszukujący nowych znaczeń, dopatrujący się nowych wartości, kwalifikuje dzieła wedle zmiennych, czasem ulotnych i przypadkowych zasad. „Próba wieków”, o której pisze Stanisław Ossowski, jest zawsze pewną wypadkową czynników kształtujących zarówno samo dzieło jak i warunki jego odbioru. Czynnikiem tych niepodobna w pełni przedstawić i sensownie uszeregować. Jako oczywiste jawią się tu indywidualne

predyspozycje twórcy, jakoś jego intelektu i talentu, umiejętność zabiegania o własną pozycję, a zatem i pozycję swych dokonań artystycznych. To jest czas twórcy, czas na pracę, budowanie swej postawy wobec świata, wobec odbiorców współczesnych, wobec presji doraźności, na którą jest skazany. Te czynniki, obok innych, choćby uśmiechu fortuny, determinują czas przyszły – czas dzieła. Nie wdając się w dyskusję o istocie talentu twórcy i cechach wyznaczających dzieło sztuki, zatrzymajmy się przy zjawisku jakby mniej fundamentalnym, ale istotnym dla procesu twórczego, a co za tym idzie, czasu dzieła. Czas twórcy w szczególny sposób narażony jest na presję doraźności. Już z natury tworzywa i historycznie wykształconych funkcji wynika konieczność bezpośredniego związku artysty z odbiorcą. Od starożytności wysoko wykwalifikowany rzemieślnik, rzeźbiarz czy malarz musiał realizować zamówienia zgodne z zapotrzebowaniem klienta i od wrażliwości oraz mądrości tego ostatniego zależało bardzo wiele. Ta skaza zależności przetrwała nawet wówczas, gdy *wyzwolony* plastik postąpił wyżej w społecznej hierarchii i dołączył do szacownego grona myślicieli i poetów. Wyjątkowy dualizm ducha i materii zawarty w dziele plastycznym sprzyjał położeniu akcentu na podstawowym imperatywie – niezależności. Niezależności, a więc prawie do wypowiedzania się we własnym imieniu, w sposób niekępowany uznanymi kanonami, oczekiwaniami mecenasów, modą społecznie akceptowaną i reprezentującymi ją krytykami. Tak rozumiana niezależność stała się zasadniczym elementem programowym romantyków i przez ponad wiek była istotnym orężem w walce o poszerzenie granic wyobraźni, o przekraczanie horyzontów poznania.

Caspar David Friedrich, pozostający ze swą twórczością na obrzeżu ówczesnych kryteriów wartości, a co za tym idzie, poza zniewalającą pieczęcią uznania towarzyskiego i finansowego, należał do prekursorów w szeregu nowoczesnych bojowników o niezależność twórcy. Znajdziemy tu, każdego walczącego na swój sposób, Gustava Courbetta i Piotra Michałowskiego, Eugene'a Delacroix i Edwarda Maneta, nade wszystko impresjonistów i ich bezpośrednich kontynuatorów. Przypadek impresjonistów stanowi przykład szczególnie wyrazisty – to oni właśnie, dobitniej niż ktokolwiek wcześniej, dowiedli, że postulat niezależności nie jest wyrazem maniackalnej ułudy, ale drogą do nowych odkryć. Nieszczęsny Louis Leroy, który po wystawie w 1874 roku miał z zamierzonym szyderstwem orzec, że to nie malarstwo, lecz impresjonizm, zgodny z nim Albert Wolff z „Le Figaro”, zaangażowali cały swój autorytet znawców i sędziów sztuki. Czas przyznał niebawem rację artystom.

To zwycięstwo nowego nad starym, rewolucji nad stagnacją, sztuki nad konwencją miało też swoje konsekwencje, które, choć rzadko umysławiane i jakby niewidoczne, stały się dodatkowym katalizatorem przemian, które miał przynieść wiek XX. Oto bowiem porażka autorytetu krytyka sztuki zaburzyła ciąg komunikacyjny między artystą a odbiorcą, który im bardziej stawał się masowym, tym bardziej oczekiwał jakiegoś potwierdzenia swych wyborów tyleż estetycznych, co i snobistycznych i – last but not least – nastawionych na korzystną lokatę finansową. Ośmieszony krytyk nigdy już nie próbował odzyskać utraconej pozycji. Chroniąc resztki dawnego uznania w tumanach komunalów stał się co najwyżej „towarzyszem czasu”, rejestratorem i „nagłaśniaczem” zdarzeń. Tak długo, jak na scenie naszego wieku pojawiały się zwarte i czytelne

formacje intelektualno-artystyczne, będące wyrazem bliskich związków między artystami bez względu na rodzaj tworzywa, w jakim się wypowiedali, rolę rewelatora dzieł plastycznych przejmował pisarz lub poeta o tożsamej lub bliskiej orientacji. I tak po wiekach nieoczekiwaną postać zyskało horacjańskie *Ut pictura poesis*...

Kolejne dekady przyniosły dalszy rozwój procesu degradacji wartościowania. Kanony estetyczne, a nawet etyczne przestały funkcjonować. Podważanie kanonów na początku XX wieku wyrażane na ogół jednorazowym, spektakularnym manifestem, stało się obyczajem i zasadą, choć – paradoksalnie – kanonów już broniło niewielu i nie o kanon w istocie szło, lecz o „podważanie” jako meritum artystycznego działania. Dawny sens artysty – bojownika o własną niezależność uległ skrzywieniu. Postulat niezależności, im bliżej naszych czasów, tym bardziej utożsamiany był z brakiem odpowiedzialności i relatywizmem jako zasadą twórczej aktywności. Ale też, stając się fundamentalnym hasłem, przemienił się w oczekiwaną konwencję. Artysta-„rewolucjonista” ducha natrafiał na zdecydowany opór wobec swych poglądów, dokonań, nierzadko wobec siebie osobiście. Główny oponent, poczciwy dziewiętnastowieczny filister, rozpląnął się w nicości. Dziś nikt już nie walczy z „rewolucjonistami” i „obrazoburcami”. Przeciwnie, nowoczesny konsument sztuki gotów jest na każdą ofertę, byle odpowiednio zareklamowaną i sprzedaną. Bardziej niż kiedykolwiek na „targowisku próżności” naszych czasów dzieło sztuki może powstać z mianowania i finansowej poręki.

Niespełna dwa wieki dzielą profetycznego artystę-kapłana, który „z garstką przyjaciół siadłszy przy kominię”, wykuwał zręby nowych prądów estetycznych od dzisiejszego „rewolucjonisty”, pospiesznego producenta sztuki, goniącego za natychmiastowym sukcesem, kreowanego przez fachowców od marketingu i reklamy. Całkowity rozpad kręgów opiniotwórczych posługujących się jakąś skalą wartości ułatwił taką ewolucję. Jak często dziś twórca determinowany jest ustawiczną pogonią za dobrą pozycją na liście rankingowej, gwarantującą korzystną stawkę honorarium i miłe poczucie własnego geniuszu. Nie jest to oczywiście zjawisko nowe, choć może bardziej wyraziste niż w czasach siemiennej rzeczywistości peerelowskiej, z biednym społeczeństwem i państwowym mecenatem. Wtedy nie wchodziły w grę tysiące dolarów i światła wielkiej sceny. Co najwyżej oficjalne zamówienia, rutynowe zakupy muzealne, wystawy, pochwały, nagrody... Inny, może bardziej bezinteresowny, rodzaj presji doraźności stworzyła polska rzeczywistość polityczna lat ostatnich, stawiając przed artystą konieczność dokonywania wyborów moralnych bardziej niż estetycznych, często owocujących wizją Szymona Cyrenejczyka z wąsami Wałęsy, czy obrazem rzymskiego legionisty w ryszunku zomowca. Kicz bogoojczyźniany stał się znaczącym elementem krajobrazu sztuki tych lat. Potrzeba aktualności, w niezwykle sposób łącząca twórcę z odbiorcą, umacniająca wzajemne poczucie słuszności zajmowanych postaw, determinowała czas twórcy nie mniej niż wcześniej ukazane zależności. Zapewne rację miał Michałowski, gdy w czasie Powstania zajął się głównie produkcją karabinów... Może lata osiemdziesiąte nie były czasem dość dramatycznym? Może zabrakło determinacji i odwagi, by na okres rewolucji odejść od uprawianej profesji? Może wreszcie tyle tylko wymagały oczekiwania społeczne?

Niepostrzeżenie odchodzi w przeszłość typ artysty-bezinteresownego poszukiwacza prawdy, odnajdującego spełnienie swych pragnień w samym akcie tworzenia, wystawiającego z rzadka na dorocznych salonach, który jeśli stawał się bohaterem wystawy indywidualnej, to raczej w pozycji aktora kończącego benefisem swój sceniczny żywot. Odchodzi może i dlatego, że nie mógł pojąć tego, co zrozumiał manager sztuki – odbiorcy nie tyle chodzi o dyskurs nad wartościami, lecz o konsumpcję rzeczy prostych, trwałych w swym przesłaniu, jak kształt damskich kapeluszy w Ascott i jak one budzących sezonowe zainteresowanie. Nie zaduma, a zdumienie zdaje się być głównym wyznacznikiem wartości dzieła. To samo zdumienie, które od wieków ogarnia jarmarcznią gawieź na widok „baby z brodą” lub cielęcia o dwóch głowach, zdaje się być znaczącym elementem presji doraźności, tej determinanty czasu twórcy.

Obrazy starego mistrza nie zostały zniszczone, często nawet niesygnowane, rozeszły się między przyjaciółmi. Może któryś z nich zdobi mieszkanie urzędniczki z wydziału lokalowego. Może jakiś został zakupiony za grosze przez amatora wiedzionego estetycznym kaprysem, pozbawionego złudzeń, co do przyszłych zysków. Stary mistrz nie walczył o indywidualne wystawy. Nie rozsyłał swej notki biograficznej do prowincjonalnych *Who is who*. Nie stworzył arcydzieł, ale też nie zabiegał o szczególne dowody uznania. Można by powiedzieć, że był wyrodnym ojcem swych obrazów. Ale może właśnie dlatego, w chwili gdy zabrakło autora, prace nie utraciły raptownie swego sensu. Odwrócone dotąd licami do ściany, rozpoczęły teraz nowy etap swej wędrówki przez czas – czas dzieła.

Czas twórcy i czas dzieła niekiedy pokrywają się bez reszty – czas dzieła nie trwa wtedy dłużej niż biologiczna egzystencja jego twórcy. Pozostawiona spuścizna w najlepszym razie wędruje do grobowca muzealnych magazynów. Tak przytrafiało się i przytrafia artystom nadwornym, łowcom doraźnego powodzenia, którzy budując pozory własnych dokonań chcą wierzyć, że *PRAWIE wszyscy pomrzemy*. Śmierć uspokaja jednak media, światła rampy zamieniają się w znicze i wtedy słychać już wyłącznie brzmienie dzieła. Czy słychać? Czasem tak. Wtedy, gdy artysta, mówiąc słowami Kazimierza Wyki, zdolny jest do „wychylenia się poza śmierć”, gdy jego idea, tkwiąca w dziele, wywołuje rezonans, odnajduje odbiorcę bez względu na okoliczności. Czasem potrzeba na to dziesiątki i setki lat. Czasem, jak Pablowi Picasso, los daje odczuć to „wychylenie” za życia. Niekiedy, jak Amadeo Modigliani, artysta jest połączony krawędzią śmierci z nowym, pełniejszym etapem czasu swego dzieła. Bywa wreszcie i tak, że praca zapomniana i anonimowa posiada w sobie ów tajemniczy ładunek prawdy i emocji, jest świadectwem wartości, tym „wychyleniem się poza śmierć”.

Takimi były nadpalone i pomięte akwaforty bezimiennego grafika, które mój dziadek, właśnie oswobodzony więzień konzlagru Oranienburg–Sachsenhausen podniósł z płonących ruin Monachium. Przybywając z czasu pogardy dostrzegł okruczeństwa czasu ducha, i być może właśnie wtedy, w majowy poranek 1945 roku, ów nieznany artysta mógł powtórzyć słowa Ingardena: „Jestem siłą, która ostaje się w przeciwnościach losu... Jestem siłą, co chce być wolna. Trwać i być wolna może tylko wtedy, jeżeli siebie samą dobrowolnie odda na wytwarzanie dobra, piękna i prawdy. Wówczas dopiero istnieje”.

## Stanisław Sobolewski

Studiował filologię polską na Uniwersytecie Jagiellońskim oraz malarstwo w pracowni prof. Zbigniewa Grzybowskiiego na Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie (dyplom w 1979 r.). Od roku 2001 jest profesorem tytularnym. W latach 1994–2000 był dyrektorem Instytutu Wychowania Plastycznego (dzisiejszego Instytutu Sztuki AP).

Wśród ponad dwudziestu wystaw indywidualnych wymienić można ekspozycje w Instytucie Polskim w Wiedniu, w Galerii Krytyków Saska Kępa w Warszawie, w Galerii Pryzmat w Krakowie oraz w licznych galeriach w Krakowie, Nowym Sączu, Nowym Targu, Bydgoszczy, Mielcu czy Zakopanem. Brał udział w wielu wystawach zbiorowych, m.in. w Münster, Hueckelhoven, Stuttgartarcie, Getyndze, Worpsswede, Norymberdze, Darmstadt i Marburgu w Niemczech, w Rzymie, w Lailly-en-Val we Francji, w Moskwie i Petersburgu oraz w Ronneby w Szwecji. W Polsce wystawiał na zbiorowych ekspozycjach w Krakowie, Wrocławiu, Poznaniu, Bielsku-Białej, Szczecinie, Warszawie (m.in. podczas *Arsenatu 88*), Płocku, Zakopanem.

Prace artysty posiadają w swych zbiorach: Muzeum Narodowe w Krakowie, Muzeum Archidiecezji Warszawskiej, Urząd Miasta Krakowa, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie, Muzeum Miejskie w Vukovarze (Chorwacja) i Muzeum Historyczne miasta Krakowa. Twórczość Sobolewskiego analizowana była w licznych tekstach, m.in. przez Marka Rostworowskiego, Krystynę Czerni, Magdalenę Hniedziewicz i Andrzeja Osękę, w takich gazetach, jak np. „Tygodnik Powszechny”, „Gazeta Wyborcza”, „Dziennik Polski”. Przedstawiano ją także w programach telewizyjnych.

## Experience of Time - a Didactic Tale

### Abstract

An artist – a work of art – time. Relations between these three entities constitute the basis for the analysis of time relation towards the permanence of the work of art. An emerging question concerns the link between artistic truth, the artist's truth and vitality of his/her art. How important is the artist's ethos for the truth value of his/her work? The artist's fate, battling personal convictions and the time pressure imposed by the ambition to gain recognition among the contemporaries. A reflection on the mechanisms, which form an artist when blurred become the criteria of evaluation and relativism becomes the only doctrine which is safe and free from the critique. A work of art becomes that indeed when all the additional marketing support disappears and merely the sense is legible and clear also for future generations, even when the name of the author falls into oblivion.

Romuald Oramus

## Wokół źródeł twórczości

### Indywidualna egzystencja artysty a jego twórczość

Prócz społecznych, historycznych, ideowych odniesień, sztuka posiada również ważny wymiar indywidualny. To artysta szczęśliwy lub cierpiący, uznany lub zapomniany, ostatecznie kreuje dzieło sztuki. Sygnując je swoim imieniem, podkreśla swą jedyność i wyjątkowość, wyraża pragnienie zaznaczenia swej obecności w świecie. Bywa, że pragnie być lepszy od innych, łaknie sławy, rywalizuje o prymat pierwszeństwa. Ambicja staje się wtedy stymulatorem jego twórczości.

Bywa, że sztuka jest cichym, intymnym przeżyciem artysty, który zupełnie bezinteresownie ukazuje swój zachwyt nad światem i jego urodą bądź w rozpaczy nadaje swej krzywdzie i cierpieniu rys uniwersalny. Na dwóch krańcach zdają się być wtedy przykłady sztuki narodowej, historycznej, batalistycznej i twórczości artystów-poetów, dla których ważniejsza jest prywatność i tajemnica życia niż przemijający patos zbiorowości.

Wielkie historyczne zawirowania, rewolucje i wojny, choć dotyczą całych społeczności i narodów, łączą się w dużym stopniu z indywidualnym przeżywaniem czy nawet cierpieniem artysty, sięgającego po rylec i pędzel. Goya w *Okropnościach wojny* czy *Rozstrzelaniu powstańców madryckich*, Picasso w *Guernice* ukazują całą skalę współczucia dla ludzkiej krzywdy oraz ostrzeżenie przed bezkresem głupoty i nędzą przemocy.

Czy utożsamianie się artysty z cierpieniem zbiorowości bądź wyłącznie jednostkowe odczuwanie własnego bólu istnienia dają różne formalne efekty? Przykłady z historii sztuki mówią, że wyrażany dramatyzm, ekspresyjność i przejmujący klimat mogą być zbliżone w wyrazie. Skłócona wewnętrzna natura Michała Anioła i Van Gogha, hiobowe cierpienia Rembrandta, kalectwo Toulouse-Lautreca, Beethovena, alkoholizm Pollocka – porażają na równi siłą swojego przesłania, co wspomniane obrazy Goyi i Picassa.

Teoria tzw. dezintegracji pozytywnej, popularna w latach 60. i 70. ubiegłego wieku, doszukiwała się w napięciach emocjonalnych i nerwicach artystów, stanach

rozluźnienia organizacji psychicznej sprzyjających warunków kreatywności. Po okresie dezintegracji następować miał często wraz z procesem tworzenia stan ponownej integracji kondycji psychicznej. Traktowano twórczość jako rodzaj odreagowania, kompensacji tłumionych napięć, wyraz zmagania się z rzeczywistością. Z tej postfreudowskiej teorii mogło wynikać, że im więcej artysta cierpi, traci w życiu, tym bardziej muzy mu służy.

Z pewnością sztuka ludzi sytych, choć kulturalna i estetyczna, bywa nudna i pusta, niemniej jednak wielkość wielu twórców tkwi w tym, że wśród wstrząsów i niepokojów potrafią wytworzyć w sobie dystans do świata, skupić uwagę na tym, co choć ulotne, w prawdzie swej jest piękne i nieprzemijające. Ciche życie martwych natur Holendrów XVII-wiecznych, jabłka Cezanne'a i Bonnard, kwiaty Ślewińskiego, uroda kobiet Tycjana, Veronese'a, Renoira, piękno natury u Moneta, jakby wyczuwalna wibracja powietrza i światła w muzyce Debussy'ego, melancholia i poczucie śmierci u Woytowicza czy Chopina, są niewątpliwie manifestami głębi ludzkiej wrażliwości.

Oprócz indywidualnych kolei życia artysty oraz jego dziedzictwa obciążonego kliszami pamięci (teatr Kantora), tragicznymi wydarzeniami, wojnami przełomów wieków (dadaizm, surrealizm, sztuka polska lat 80.), tworzących specyficzne klimaty katastrofizmu i dekadencji (art nouveau), na formę dzieł sztuki wpływać może również sama konstrukcja psychofizyczna ich twórców. Wpływ cech osobowych artysty, jego temperamentu, a nawet fizjonomii na dzieło własne był często tematem dociekań twórców i teoretyków. W obrazowaniu widziano zasadę przenikania, np. typologii Kretschmera na pracę artysty. Sądzono, że kreuje on bezwolnie typy ludzkie odpowiadające jego własnej typologii, tj. leptosomatycy – leptosomatyków, pyknicy – pykników, atletycy – atletyków. Ponieważ rzeczywistość czyni w teoriach poprawki, G.F. Hertlaub, autor publikacji pt. *Kształt i kształtowanie. Dzieło sztuki jako przedstawienie przez artystę samego siebie* – dopuszczał istnienie tzw. „typów mieszanych”, opartych na tzw. „kompensacyjnym odwróceniu”, tzn. twórca ukazuje nie taki typ, jaki widzi, ale powołuje do istnienia kogoś, kto byłby wyrazem jego pragnień, niespełnionych nadziei lub oczekiwań wobec samego siebie. Wcześniej Leonardo da Vinci w *Traktacie o malarstwie* pisał: „Malarz, który ma niezgrabne dłonie, w swych dziełach robi podobne do bestii, będą takie i twoje postacie, zależnie od twojego usposobienia, każda rzecz dobra lub zła w tobie, przejawia się częściowo w twych postaciach”.

Wszystkie te czynniki mogą wpływać na obszar studiów artysty nad człowiekiem, jego losem, kondycją psychiczną, harmonijnym lub dramatycznym stosunkiem do świata, które by były potwierdzeniem jego analogicznej sytuacji. Ma to zarazem wpływ na formę dzieła, w którym mogą wystąpić dwie skrajne postawy estetyczne: „wczuwania się” – z dużym pokładem intencjonalnego zdeformowania obiektu lub tematu oraz „abstrahowania” – z dystansem uogólnionego symbolu, często wyrażającego archetypy, trwałe kulturowo mity i praobrazy.

Teoria psychoanalizy Freuda czy psychologia głębi Junga widziały mechanizmy twórczości w ciągłym oddziaływaniu podświadomości twórcy na jego dzieło. Zasada nieświadomych procesów psychicznych, wyładowywania kompleksów, sublimacji libido, rozumianego zarówno seksualnie, jak również jako żądza władzy w interpretacji Adlera, była w ich ujęciu naczelnym mechanizmem kreatywnym.

Czy artysta podlega tak określonym, z góry zdeterminowanym mechanizmom? Czy kultura, a więc i sztuka, podobnie jak moralność i religia, są wyłącznie obszarami kompensacji stłumionych popędów, pragnień, których jednostka nie może zrealizować ze względu na ograniczenia, jakim podlega żyjąc w społeczeństwie?

Jeśli jest w tej teorii cząstka prawdy, to nie można jej traktować w oderwaniu od pewnych praw, którymi się rządzi indywidualny proces kreacji w ujęciu psychologii twórczości. Proces ten nie zawsze bazuje na jasnej przyczynowości, trzeba powiedzieć, że samo tempo powstawania dzieła nie jest też uzależnione wyłącznie od uwarunkowań technologicznych. Tworzący w trudzie artysta podlegać może tzw. zasadzie „błędnych nastawień”, kiedy w zapamiętaniu, w gorączce twórczej, przemęczony – nieświadomie, wbrew swej woli, powtarza niewłaściwe decyzje formalne – co nieraz daje ślad w napięciu obrazu, grafiki czy rzeźby. Niezmiernie ważne są wtedy wyważone przerwy w pracy, po których mogą nastąpić „olśnienia”, będące niewytłumaczalnymi światłami w mroku poszukiwań. Józef Czapski przekonująco pisał o „płodnym lenistwie”, kiedy przepływa bądź intensyfikuje się specyficzny strumień egzystencji pomiędzy osobowością artysty a jego dziełem. Istotny wpływ na twórczość mogą mieć w tym momencie określone zajęcia uboczne, kontakt z literaturą i dziełami sztuki. Takie przerwy w pracy wypełnione są indywidualną treścią życia artysty i wieloma nieprzewidywalnymi przypadkami oraz okolicznościami. Sprawiają, że motywy tworzenia są bardziej złożone, niż ujmują to teorie bliskie psychoanalizie.

## Dzieła sztuki rodzące dzieła

Częścią egzystencji twórcy są również jego konkretne fascynacje i inspiracje artystyczne bądź dziedzictwo kulturowe, z którego wyrasta. Cały ciąg przemian w sztuce z perspektywy wieków i lat nabiera charakteru uporządkowanych implikacji, często mających znamiona nawrotów i odniesień do osiągnięć twórczych naszych przodków, nawet w przypadku przeciwstawiania się tej tradycji.

Postawy awangardy-buntu, zaczynania w sztuce na nowo oraz postawa zachowawcza, przywiązania do kanonów trwałych, nie jest bynajmniej wyłącznie cechą XX wieku. Giotto, Leonardo da Vinci czy Caravaggio byli rewolucjonistami sztuki nowożytnej tej samej miary, co dla współczesności Cézanne. Całe rzesze artystów podążały ich tropami inspirując następných.

Wpływ mistrzów na uczniów, wpływ warsztatów czy szkół na artystów był zawsze istotnym czynnikiem kształtującym sztukę, i tą drogą kontynuowano pewne rozwiązania ikonograficzne, formalne i technologiczne. Szkoły florencka, bolońska, sienneńska czy wenecka włoskiego renesansu, choć różniły się między sobą, to we własnym obrębie były na tyle spójne, że obrazy z tego kraju są wręcz do siebie podobne. Spory o wyższości określonej postawy artystycznej, tworzenia się specyficznych ośrodków opiniotwórczych kształtujących konwencje, były także jednym z istot-



nych czynników powstawania charakterystycznych ciągów formalnych. Akademia braci Carraccich posunęła malarstwo w kierunku eklektyzmu i klasycyzmu (Domenichino, Guido Reni, Poussin); opozycyjny wobec nich Caravaggio, choć nie miał uczniów, ukształtował rzeszę licznych naśladowców „manierysty tenebrosa”, a także zasady specyficznego naturalizmu, które oddziaływały nie tylko na jego najbliższe otoczenie (Gentileschi, Manfredi), ale również na malarstwo hiszpańskie (Zurbarán, Ribera) oraz na malarstwo północy (Honthorst) i na iluminizm La Toura.

Wspomniany klasycyzm: Poussin, Le Brun, de Piles, Davida, wywodzący się od Rafaela, kontynuuje antyczny kanon proporcji oraz linii, wyraża prymat rozumu, zimnego osądu spraw, mający charakterystyczne znamiona patosu. Postawa ta zmagala się z potrzebą ekspresji uczuć, silnych napięć dramatycznych wyrażonych światłem i kolorem. Ogromna jest przepaść w treści i formie między dziełami wspomnianych artystów a ciągiem twórców od Michała Anioła poprzez Tycjana, Tintoretta, Rembrandta, Goyę, Delacroix, Van Gogha do Bacona.

Te dwie różne postawy kształtowały przez wieki oblicze sztuki. Spór klasyków z romantykami nie jest tylko sporem historycznym, jest dychotomią sztuki, która we współczesności doprowadziła do happeningu bądź konceptualizmu. Koniec XIX wieku oraz przełom XX wieku okazał się szczególnym momentem spojrzenia artystów na przeszłość oraz dziedzictwo różnych kultur. Kształtowała się ogromna świadomość języka artystycznego; spectrum poszukiwań malarskich, graficznych, rzeźbiarskich, przebiegało od tradycji rodzimej do dalekich obszarów Afryki, Bliskiego i Dalekiego Wschodu oraz antypodów. Nie sposób wyobrazić sobie kubitizmu i jego konsekwencji bez nie tylko Cézanne’a, ale również rzeźby afrykańskiej czy prekolumbijskiej. Linearyzm Toulouse-Lautreca, Gauguina, Degasa brał swój początek z fascynacji drzeworytem japońskim. Filozofia Wschodu, jej medytacyjność zawarta w ideogramach tantry, może być odczytana z kolei jako źródło europejskiej abstrakcji geometrycznej, suprematyzmu i minimal-artu.

Jesteśmy świadomi całego dziedzictwa kulturowego. Środki masowego przekazu, publikacje i reprodukcje ukształtowały nasze „muzeum wyobraźni”. Przeglądając je, jesteśmy zdumieni stopniem inspirującej siły obrazów, rzeźb, architektury, grafik rodzących następne. Świadomi ciągłości sztuki, doszukujemy się inspiracji w przeszłości. Mikrostruktura antycznych mozaik współgra z pointylistyczną doktryną Seurata, Signaca. Impresjonizm Moneta u źródeł swych ma nie tylko Velázquez, Constable’a, Turnera, ale również pejzażowe motywy malarstwa pompejańskiego. Stojąc przed rzeźbami Giacomettiego nie sposób zapomnieć sylwetowych i wydłużonych figurek etruskich. Etruskie sarkofagi zaś zdają się być wczesnym śladem włoskiego nagrobka renesansowego, który za sprawą Berecciego, Padovana i Jana Michałowicza z Urzędowa stworzył kanon nagrobka w kaplicach i kościołach XVI w. na terenie całej Rzeczypospolitej. Wczesnochrześcijańskie wizerunki portretowe z Fayum na deskach tłumaczyły się jako „pierwowzory” XVII-wiecznego polskiego malarstwa trumiennego na blasze; te natomiast były częścią ogólnie rozumianego malarstwa sarmackiego tego okresu.

Są artyści, którzy programowo nawiązują do dorobku innych twórców. Alberti, Palladio i Winckelmann studiowali myśl Witruwiusza, dając wyraz tego w architekту-

rze od XV do XIX wieku. Rodin nie był obojętny na dynamikę rzeźb Michała Anioła. Manet inspirował się Holendrami i Hiszpanami. Renoir powtarzał motywy z Veronese'a, Velázquez, Delacroix, Courbete. Pankiewicz oraz kapiści tworzyli pod silnym wpływem Bonnarda. Czapski często nawiązywał do Holendrów i Chardina. Kantor po doświadczeniach informelu w myśli teatralnej odnosił się do Craiga, Artaud, Schulza i Gombrowicza.

Mamy także przypadki, kiedy artyści nawiązują do wybranych motywów, parafrazując je w sposób bezwzględny, tworząc obrazy na temat obrazów. Jest to często postawa obrazoburcza, prowokacyjna lub nawet kompilacyjna. Cienka jest wtedy granica pomiędzy pierwowzorem, daleko posuniętą zbieżną inspiracją a plagiatem. Czy dzieła Moneta *Rozstrzelanie cesarza Maksymiliana* może być przypisana pełną oryginalnością w stosunku do podobnego, wcześniejszego obrazu Goyi *Rozstrzelanie powstańców madryckich*?

Współczesna świadomość powszechnej inspiracji każe cenić ten zbieg parafrazy Picassa na temat obrazów Velázquez ( *Infantki* ), również Goyi i Delacroix ( *Rzeź na Korei, Kobiety algierskie* ); uznaje odwagę Duchampa przyklejającego Monie Lisie wąsy, a Bacona, malującego zdeformowany *Portret papieża Innocetego X wg Velázquez*, nie oskarża za nieuszanowanie kościelnej hierarchii. Powszechność obrazów, obrazków oraz znaków wizualnych w kulturze masowej współczesności powoduje, że kształtują one również naszą estetykę oraz wrażliwość, tworzą przewrotną grę inspiracji w obszarze nie tylko tradycyjnych dyscyplin, ale i w obszarze nowych mediów (video-art, instalacje). Wolność i swoboda dzisiejszego artysty pozostawia mu nieograniczone pole wyboru w tym zakresie.

Konwencje i preferencje artystyczne cyklicznie się zmieniają, każą wątpić w progresywny, liniowy rozwój sztuki. Ostatecznie czynnikiem weryfikującym jest czas, to co w danym okresie dziejowym jest brane za żywe zjawisko artystyczne zależy nie tylko od kunsztu dzieła, ale również, jak już wspomniałem, od historycznych okoliczności, a nawet wyrafinowanych spekulacji teoretyków i marszandów. Optymizm każe wierzyć, że prawdziwa sztuka powstaje zawsze na styku życia, refleksji, wzruszenia, a nawet zabawy. Klimat szczególnych miast: Florencji, Paryża, Nowego Jorku, Wiednia, Krakowa, jako ośrodków kultury, ich kawiarni literacko-artystycznych oraz kabaretów, gdzie kwitnie życie pełne niespodzianek, spotkań, dyskusji – jest niewątpliwie zaczynem bogactwa twórczych osiągnięć. Sztuka staje się wtedy częścią egzystencji. Jest formą zaznac

zania postaw życiowych. Sama potrzeba wyrażania się przez sztukę jest imperatywem, mogącym ukazać zmaganie się człowieka z losem, z samotnością, a także manifestować przywiązanie człowieka do wolności. Twórczość nadaje wtedy kruchemu życiu sens, pomimo trwogi śmierci i ciężącego na nas przemijania. Może być światłem nadziei, gdy dotykamy spraw absolutnych, transcendentalnych, nadając życiu sens pozamaterialny.

## Romuald Oramus

Ukończył studia na Wydziale Malarstwa Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie (dyplom w 1979 r. w pracowni prof. Adama Marczyńskiego), gdzie uzyskał kolejne stopnie kwalifikacji. Od 2001 r. jest profesorem tytularnym.

Zajmuje się malarstwem oraz grafiką warsztatową. Jest autorem esejów o sztuce publikowanych w kwartalniku Akademii Pedagogicznej w Krakowie pt. „Konspekt”. W 2004 r. w Wydawnictwie Naukowym AP opublikował książkę pt. *Radość iluzji malarskiej*.

Miał ponad 20 wystaw indywidualnych, m.in.: 1984 – Galeria Gołogórski-Rostworowski, Kraków; 1985 – R. Oramus – J. Parketny, Galeria in Zabo, Norymberga; 1986 – Galeria Plastyka, Kraków, Galeria Bazart, Poznań; 1989 – Galeria Inny Świat, Kraków; 1991 – Wieża Ratuszowa – Muzeum Historyczne, Kraków; 1992 – Teatr St. I. Witkiewicza, Zakopane; 1993 – R. Oramus – St. Sobolewski, Galeria BWA, Kraków; 1994 – Galeria Kordegarda, Warszawa, R. Oramus – S. Sobolewski, Galeria BWA, Bydgoszcz; 1996 – Galeria Piano Nobile, Kraków, Günnewig Bristol Hotel, Bonn, Hotel Royal Windsor, Bruksela; 1999 – Galeria Jana Fejkla, Kraków; 2000 – Galeria Space, Kraków; 2001 – Galeria MBWA, Nowy Sącz; 2002 – Centrum Sztuki Współczesnej Solvay, Kraków.

Uczestniczył w ponad 100 wystawach zbiorowych w kraju, m.in. ostatnio: 1999 – *Miasto i ludzie w sztuce współczesnej*, Muzeum Historyczne miasta Krakowa, Kraków, *Galeria Konspektu*, Galeria Pryzmat, Kraków; 2002 – *O sobie*, Galeria Pryzmat, Kraków; *Obrazy śmierci w sztuce polskiej*, Muzeum Narodowe, Szczecin, oraz wielu wystawach za granicą, m.in. ostatnio: 1999/2000 – *Happy Nude Year*, Anya Tish Gallery, Houston (USA), *International Small Engraving Salon*, Florean Museum, Carunari (Rumunia); 2000 – *3rd Egyptian International Print Triennale*, National Centre of Fine Arts, Giza (Egipt), *International Graphic Triennial*, Institute, Museum & Gallery, Bitola (Macedonia); 2001 – *2nd International Small Engraving Exhibition*, Cremona (Włochy).

Prace w wybranych kolekcjach: Muzeum Narodowe, Kraków; Muzeum Historyczne miasta Krakowa; Biblioteka Narodowa, Warszawa; Muzeum Archidiecezjalne, Warszawa; Muzeum Śląskie, Katowice; Miejska Galeria Sztuki (BWA), Łódź; Historische Münzautomaten Museum, Berlin, Verband der Deutschen Automatenindustrie e.V (VDAI), Bonn, Berlin

Bibliografia: *Słownik malarzy polskich*, t. 2, Warszawa 2001, A. Wojciechowski. *Czas smutku, czas nadziei. Sztuka niezależna lat osiemdziesiątych*, Warszawa 1992; M. Zientara, *Sztuka krakowska lat dziewięćdziesiątych*, Kraków 1999.

## On the Sources of Creativity

### Abstract

Besides social, historical and ideological references, art also possesses an important individual dimension. It is the artist who either happy or ailing, either famous or forgotten, finally shapes his/her creation. Art may be an intimate experience of the artist who shows his/her admiration for the world and its beauty, or on the contrary, in despair gives his/her own hurt and suffering a universal value. Two extremes are occupied by samples of national, historical and military art, at one extreme, and output of artists – poets for which privacy is more important than a passing pathos of collective experience, at the other. Moreover, a piece of art is influenced by its creator's life, his/her psychology, personality, temperament and even appearance. The artist's existence is

also partially composed of specific fascinations and artistic inspiration, particular works of art and attitudes of their authors. A sequence of changes in art over centuries takes on the form of ordered implications, frequently recursive and with references to our ancestors. The influence of masters on disciples, and workshops and schools on artists has always been a significant factor which determined art and a way to suggest iconographic, formal or technological solutions.

Nowadays, we are aware of the whole cultural heritage thanks to the mass media, publications and reproductions. They form our “museum of imagination”. Conscious of the continuity of art we keep looking for inspiration in the past. Conventions and artistic preferences change, making us doubt about art’s progressive and linear character. Sometimes we notice cyclic occurrence of certain tendencies in creation and perception of art, in the area of the dominance of the rational or sensual factors. Complexity of the process of creation and different directions of creative inspiration additionally complicate the attempts at unambiguous comprehension of sources of artistic creation. Finally, time is the verifying factor, and what is considered a lively artistic phenomenon in a certain period, depends not only on artistry, but also on historical circumstances, or even sophisticated theoretical and professional speculation. Optimistically, we should believe that true and permanent art is created always in between the trend of theory and commerce, at the meeting point of life, reflection, and emotion or play.

Jerzy Jędrysiak

## Świat widziany i opisany – notatki o grafice i rzeczywistości

*Dzieło sztuki jest kawalkiem  
natury zobaczonym poprzez  
temperament artysty.*

E. Zola

Życie jak kalejdoskop zaskakuje nas wielością szybko zmieniających się form. Żyjemy aktywnie parę godzin od świtu, a dla mnie pozostaje kilka godzin pracy w nocy. Tylko wtedy mogę się skupić na własnej twórczości. W tym, tak bardzo ograniczonym, czasie staram się ocalić i zmaterializować przeżycia, jakie podsuwa mi wyobraźnia. Świadomość przemijania sprawia, że pragnę zatrzymać czas.

Każda kolejna grafika jest szansą opowiedzenia wydarzeń, które często niezauważalnie toczą się wokół nas. Stosowana technika ogranicza swobodę wyboru. Patrząc na motyw, dopatruję się w nim cech, które mogą być oddane rylcem. Linoryt, podobnie jak drzeworyt, daje możliwości operowania białym śladem narzędzia albo buduje formy czernią. Oczywiście stosowanie obu tych sposobów daje najpełniejszy zestaw możliwości technicznych. Do określonej informacji wzrokowej, do wyróżniających cech i form, dochodzę krok za krokiem przez wypełnianie założonego z góry, bardzo ogólnego planu. Ta potrzeba, która wypełnia moją świadomość, wrodzona predyspozycja do przetwarzania codziennych przeżyć w formę interpretacji plastycznej, stała się moim sposobem życia.

Kiedy mam się wypowiedzieć, mając do dyspozycji matrycę i dłuta, a rytowanie grafiki ciągnie się czasem miesiącami, to przygotowanie kompozycji staje się jedynie wyborem treści, odnajdywaniem właściwych symboli. Metafora, którą stosuję, jest ucieczką od dosłowności.

Tworzyć, to znaczy przeżywać. Wszystko dopiero zaczyna się dziać na płycie. Gdyby wszystkie zamierzenia kompozycyjne i treściowe zostały określone w rysunku, straciłbym zainteresowanie dalszą realizacją tak żmudnego linorytu. Czarna powierzchnia powoli odsłania mikroświaty, wypełniają się przestrzenie, walor zaczyna określać „kolor”, przedmioty otrzymują własne znaczenia. Często operując dosłownością form przedmiotów i postaci, kreuję dla nich symboliczne konteksty, tworzę całość o silnym działaniu metaforycznym. Wyobcowanie przedmiotów z właściwego im kontekstu pozbawia przypisywanego im znaczenia i nadaje nowy, zazwyczaj zagadkowy sens.

Uznają surrealistyczną zasadę budowania obrazu z przedmiotów i zjawisk najbardziej do siebie nieprzystających – ostateczny efekt jest prowokacją intelektualną, igraniem z tym, co rozum nauczył nas uznawać za normalne. Nie przedstawiam na ogół przedmiotów o nieznanym pochodzeniu, wybieram rzeczy znane, często wręcz banalne. Nawet jeśli dokonuję czegoś w rodzaju *assablage*’u, to wszystkie jego składniki dają się także łatwo rozpoznać. Przykłady takiego obrazowania prześledzić można w grafikach: *W cieniu dobrego drzewa*, *W poszukiwaniu złotego jajka* i w wielu innych, gdzie rzeczy najczęściej nie trzymają się normalnie przypisanych im miejsc.

Inspiracją są dla mnie wszyscy i wszystko. Korzystam z cytatów, szukam odniesień zarówno w poezji, literaturze i filmie, jak i w wielkich dziełach minionych epok. Czasem już sam tytuł, jaki nadaję grafice, objaśnia źródło głównej inspiracji (choćby *Ptasiek* zaczerpnięty z tytułu powieści Williama Whartona czy *Macondo* opisane przez Gabriela Garcíę Marqueza w *Sto lat samotności*). Niekiedy pomysł, pewna anegdota pozostaje tylko w postaci szkicu wstępnego. Innym razem, wbrew początkowym zamysłom, rozrasta się we własnej poetyce na matrycy. Często jest to wewnętrzny szkic wyobraźni. Rytywanie pozostaje „kontrolowaną” niewiadomą i ryzykiem aż do ostatniej wycinanej kreski.

\*

Żyjąc na Podhalu, korzystając z przedmiotów codziennego użytku w góralskim domu moich dziadków, w sposób naturalny i oczywisty przyjmuję to wszystko, co inni postrzegają jako osobliwość sztuki ludowej. Jest ona dla mnie jak powietrze – zewsząd otaczające, niezbędne do życia, a mimo to niezauważalne.

Kultura ludowa jest ważnym źródłem tradycji narodowej i niezależnie od tego, czy zdajemy sobie z tego sprawę, czy nie, podlegamy jej wpływowi. Szczególnie podkreślano to w romantyzmie. Związki muzyki Fryderyka Chopina czy poezji Adama Mickiewicza z twórczością ludową są przykładem powszechnie znanym. Norwidowska teoria tworzenia w duchu narodowym, przyjęta z kilkudziesięcioletnim opóźnieniem, stała się drogowskazem dla młodych artystów polskich przełomu XIX i XX wieku, kiedy odrzucenie wzorców normatywnych w estetyce umożliwiło pełną nobilitację wartości artystycznych sztuki ludowej. Najwybitniejsi artyści, zarówno malarze, rzeźbiarze i graficy, jak architekci oraz twórcy bardzo w tym czasie cenionej sztuki użytkowej (Stanisław Witkiewicz, Tadeusz, Karol i Zofia Stryjeńscy), inspirowali się ekspresją formy, odwagą zestawień barwnych, oryginalnością, a przy tym prostotą i syntezą sztuki ludowej. Artyści współcześni, m.in. Władysław Hasior, Jerzy Bereś, Jerzy Panek, zdają się odkrywać ją na nowo. Dotyczy to również muzyki – żeby wymienić choćby Wojciecha Kilara, Witolda Lutosławskiego.

Prof. Andrzej Pietsch, nawiązując do mojej twórczości, napisał:

Nie bez powodu, szukając źródeł sztuki Jędrusiaka, powoływałem się na jego silne związki ze środowiskiem tak mocno nasyconym kulturą rodzimą jak podtatrzkańska góralszczyzna. Sądzę bowiem, że to one właściwie pozwalają mu kształtować specyficzną odmienną jego dzieł, mimo obfitego i oczywistego czerpania ze współczesnych nurtów kultury

uniwersalnej, jak choćby związanych z konsekwencjami pop-artu, czy upowszechnieniem w sztukach plastycznych nie tylko technik fotograficznych, ale i związanego z fotografią sposobu myślenia<sup>1</sup>.

Najoczywistszymi przykładami tego twierdzenia są grafiki: *Na Pęksowym Brzyzku I i II*, *Na Wantulach*, *Janowa chałupa* i *Nieustraszeni pogromcy smoków*.

Sztuka naszego stulecia tak chętnie wraca do źródeł, inspirując się naiwnym widzeniem świata artystów nieuczonych, ludowych, także dzieci. Bardzo inspirujące jest tu porównanie sztuki dziecka ze sztuką współczesną. Operując tym samym materiałem i tymi samymi środkami obrazowania co artysta, dziecko napotyka podobne problemy. Jednak w odróżnieniu od artysty dojrzałego rozwiązuje je w sposób spontaniczny, nie poddając się ograniczeniom. W świecie dziecka nie istnieją wyraźne rozgraniczenia między prawdą a pozorami. Dziecko umie kreować swój świat poprzez wykorzystanie elementów otaczającej je rzeczywistości. Siłą wyobraźni nadaje przedmiotom nowe znaczenia, buduje dla nich nowe, niezwykle sytuacje. Tak się dzieje, gdy z przyborów kuchennych konstruuje zbroję, a stary kosz – jako wóz bojowy – mieści w sobie paru „wojowników”. Nie ma tu oczywistej linii podziału między fantazją a rzeczywistością, prawdą a zmyśleniem.

Podobnie postępuje współczesny artysta. Sportretowany w mojej grafice *Andreusa kazanie do ptaków* rzeźbiarz Andrzej Szarek przedstawiony został w hełmie, który sam wykonał ze starego czajnika.

\*

Portrety są formą przyjacielskiej rozmowy. Robione tylko dla ludzi bliskich, zawierają zawsze prawdziwą opowieść o tej osobie. Są wyrazem mojego osobistego stosunku do przyjaciół. Portretuję coś więcej niż kształt zewnętrzny. Ujmuję zdarzenia pomiędzy nami wyniki. Szczególnie interesuje mnie ktoś o bogatej osobowości. I to właśnie staram się pokazać. Każda twarz posiada tajemniczą warstwę, często trudną do zgłębienia. Wprowadzając do kompozycji świat drobiazgów, znaków, fragmentów rzeczywistości, symbolikę typową tylko dla tej jednej osoby, nie kieruję się wyłącznie potrzebą natury formalnej, kompozycyjnej. To swoista opowieść, którą pisze moja podświadomość. Możliwe, że dla niewtajemniczonych pozostanie to jedynie zabiegiem estetycznym lub zagadkowym znakiem plastycznym o nieograniczonej interpretacji. Odzwierciedleniem tego są najbardziej lubiane przeze mnie portrety: *Tadeusz – Król*, *Kasia C.*, *Hendrik van Prooije*, *Joasia – Mama Ptasia*, *Stanisław S.*

Istotą sztuki nie jest naśladowanie, lecz wyrażanie. Portret jest raczej zwierciadłem duszy, a nie dosłowną fotografią. U mistrzów holenderskich XVII w. zajmujących się portretem – Fransa Halsa i Rembrandta – dostrzegamy pewne wspólne cechy: redukcja kompozycji do samej postaci modela, naturalne światło, światłocieniowy modelunek, wnikliwa, rzeczowa charakterystyka twarzy, a często i rąk modela, mistrzowskie zróżnicowanie materii strojów. Często w portretach dochodzi do głosu pierwiastek rodzajowy, czasem nieco satyryczne, ostre widzenie, tak typowe dla sztuki flamandzkiej.

<sup>1</sup> A. Pietsch, Recenzja do przewodnika kwalifikacyjnego I stopnia, Kraków 1990, mps, s. 13.

Niezwykle portrety Honoré Daumiera tym się wyróżniają, iż artysta nie polegał na formach istniejących ani na schematach akademickich, doskonalonych i uszlachetnianych przez studium modela, ale na układach stworzonych odręcznie, niemal przypadkowo. Każda z osób portretowanych jest najprawdziwszym tworem artysty i jemu tylko zawdzięcza istnienie. Koncentrował się przy tym na rysach uwidaczniających bądź charakter fizjonomii, bądź gest, czy wyraz twarzy – lecz wydobywał je z taką energią, iż sprawiają wrażenie ogromnej żywotności.

Dzięki niemu eksperyment fizjonomiczny zaczął wykraczać poza obszar humoru. To samodzielne twory, często przerażająco groźne maski ludzkich namiętności, wdzierające się głęboko w tajemnice ekspresji, którą doskonale wykorzystał Norweg – Edvard Munch czy artysta belgijski James Ensor, którego malarstwo silnie oddziaływało na niemieckich ekspresjonistów.

Niezwykle interesującym artystą zajmującym się sztuką portretu był Stanisław Ignacy Witkiewicz – Witkacy. Poszukiwanie środków, dzięki którym można lepiej zarejestrować intuicyjną wizję portretowanej osoby, doprowadziło Witkacego do zajęcia się ekspresyjnym, „automatycznym” i spontanicznym rysunkiem oraz do prób i eksperymentów w ramach „Firmy portretowej” założonej w Zakopanem w 1914 roku. Powstawały portrety wstrząsające, dziwne, właściwie niepodobne do modela – niesamowite i poruszające, jak obraz obnażonego wnętrza. Te silnie ekspresyjne, świadomie brzydkie, pełne ostrych deformacji rysunki zwiastowały narastający bunt totalny przeciw wyuczonym regułom i obiegowym estetycznym normom. Napięcia emocjonalne sąsiadują z drwiną i sarkazmem, niepokój moralny z bezlitosną penetracją psychologiczną, demoniczna uroda z żalną brzydotą, szlachetność z niczemnością. Było to następstwem szukania przez artystę ideału czystej formy. Twórcza sztuka zaprzecza ustalonym konwencjom, jest nieodłącznym świadectwem subiektywnej wiedzy i pragnienia prawdziwego ukazania rzeczy.

\*

W artystycznym iluzjonizmie duże znaczenie ma działanie sugestii. Zarówno przy odczytywaniu grafiki, jak przy słuchaniu wypowiedzi, trudno jest oddzielić rzeczywiste dane od naszych dopełnień, które narzucają się mimowolnie. Problem sposobu przedstawiania przestrzeni świetnie opisał Ernst Gombrich:

W przedstawieniu wizualnym, gdzie obiekty świata widzialnego ukazują się zawsze pod postacią znaków, a nigdy jako dane bezpośrednie, trudności te są nieuniknione. Każdy obraz z natury rzeczy jest wezwaniem skierowanym do wzrokowej wyobraźni i tylko pod warunkiem dopełnienia może być zrozumiany<sup>2</sup>.

Wiele jest nieporozumień dotyczących udziału odbiorcy w iluzji głębi. Artyści współcześni przedstawiają czasem także niemożliwe światy. Holender Maurits Cornelis Escher tworzy perspektywę z pozoru zupełnie prawidłową.

<sup>2</sup> E. Gombrich, *Sztuka i złudzenie*, Warszawa 1981, s. 236.



Dopiero przy bliższym wejrzeniu dochodzimy do wniosku, że tego rodzaju budowle nie mogą istnieć w naszej rzeczywistości i że artysta usiłuje nas przenieść w sferę fantazji, gdzie takie pojęcia jak: „wyżej” i „niżej”, „po prawej” i „po lewej” nic nie znaczą. Dzieło wyraża refleksję artysty nad przestrzenią, demonstrując zarazem rolę odbiorcy, próbując sobie uzmysłowić sugerowane stosunki rzeczy i widoków, odkrywamy ich paradoksalne zaaranżowanie<sup>3</sup>.

Iluzja artystyczna działa na zasadzie powtórnego rozpoznania. Tylko za pomocą własnego domysłu, na podstawie tego, co wiemy, możemy odczytywać małe elementy jako duże, tylko widziane z daleka. Nic dziwnego, że złudzenia perspektywy wtedy są najbardziej zniewalające, gdy można się liczyć z głęboko zakorzenionymi oczekiwaniami i przypuszczeniami widza. Ani wynalazek perspektywy, ani sztuka modelunku nie wystarczą z osobna do oddania jednoznacznego, czytelnego wizerunku świata widzialnego. Rzadko sobie uświadomiamy to naprzemiennie działanie, a za pomocą zasady upraszczania odczytujemy łatwo nawet linearne obrysy. Zdarza się czasem, że i ludzie wykształceni miewają trudności przy interpretacji konturowych rysunków, jeśli wyrosli w innej tradycji kulturowej. Dotyczy to np. Chińczyków i Japończyków wychowanych w zupełnie innej konwencji artystycznej, którzy odczytują nasze perspektywiczne obrazy jako błędne, podobnie jak my traktujemy jako nieprawdziwe ich przedstawienia przestrzeni.

Podając się próby interpretowania moich prac, widz napotyka łamigłówny zmuszający do zastanowienia. Problem zastosowania perspektywy nie jest traktowany przeze mnie zbyt jednoznacznie. W portrecie *Stanisław S.* różne plany perspektywiczne przenikają się i nakładają na siebie tworząc jedną całość, w której dominantą jest twarz portretowanego. Jest to tylko jeden z przykładów, ponieważ często stosuję ten typ widzenia, a właściwie przedstawiania.

Sztuka i w tym jest cudotwórcza, że narzuca nam odkrywczą postawę wobec imitacji natury, statycznego obrazu. Obrazy rzeczywiście pobudzają do przewidywań i antycypacji, do rzutowania na nie naszych oczekiwań i budowania w ten sposób imaginacyjnego świata złudzeń – napisał Gombrich<sup>4</sup>.

Widz powinien jednak rozwijać własną wyobraźnię, by móc wziąć udział w twórczej przygodzie artysty. By zaznać tej przyjemności, nie może ona mu przychodzić zbyt łatwo, wręcz automatycznie. Nie wystarczy zadać artyście sakramentalnego pytania „co pan chciał przez to powiedzieć?”. Według Wawrzyńca Brzozowskiego: „Autor nie zawsze, czy nawet nigdy prawie – nie wie, co uczynił naprawdę, o tym już decyduje odbiorca czy krytyk i dla każdego jest to coś troszeczkę innego”<sup>5</sup>.

<sup>3</sup> Tamże, s. 237–238.

<sup>4</sup> Tamże, s. 270.

<sup>5</sup> W. Brzozowski, P. J. J., artykuł-recenzja do wystawy „Grafika międzynarodowa – druk wypukły”, „Tygodnik Podhalański” 1987, s. 5.

Wolimy sugestię niż przedstawienie, daje nam to radość odkrywania. Porozumiewamy się za pomocą języka symboli, a im jest on lepiej wyartykułowany, tym lepiej przekazuje informacje.

Gombrich zastanawia się:

Co właściwie czyni artysta, kiedy powiedzmy – rysuje górę? Czy usiłuje oddać pewną górę określoną, określony desygnat nazwy „góra”, jak to się dzieje w przypadku widoku topograficznego, czy też dąży do odbicia wyższej jakiejś prawdy, idei, wzoru góry samej w sobie?<sup>6</sup>

Ponieważ wywodzę się z gór, wyrosłem wśród nich, jestem przesiąknięty tradycją góralską, dlatego często przedstawiam je w swoich pracach i ode mnie zależy, w jaki sposób zdefiniuję górę. Mogę zaliczyć do gór kretowisko albo sztuczne wzgórze usypane przez dziecko z piasku. Najczęstszym wzorem dla moich gór przedstawianych w grafice są te realnie istniejące w krajobrazie, który mnie otacza, czyli Tatry. Z reguły nie szukam konkretnego „modela”, aby go sportretować, a posilam się jedynie ich zróżnicowanym charakterem. W grafice *Na Wantulach* ukazują się nagie szczyty piętrzące się gdzieś w oddali, wznoszące aż do nieba, i trudno już określić, czy kozica po nich się wspina, czy przeszła w obszary niebieskie. Czasem tęsknię do odległych plaż usypując góry z piasku, jak w grafikach *W poszukiwaniu złotego jajka* lub *Piknik*.

\*

W życiu człowieka, podobnie jak w przyrodzie, nie ma powtórzeń. Są tylko wyjątkowe, przemijające chwile, różnorodne momenty, wielokształtne jak szkiełko mozaiki. Z nich właśnie składa się życie – nasze oraz otaczającej nas przyrody. Oba są mi bardzo drogie. Szczególnie mocno to odczuwam, kiedy znajduję się w nowym otoczeniu, na przykład kiedy wyjeżdżam do obcego kraju.

Od 1983 roku najczęściej odwiedzałem Holandię. Poznałem ten kraj nie poprzez eleganckie biura podróży – od jego folderowej strony, ale dzięki kontaktom ze zwykłymi ludźmi – od strony jego codzienności. Może dzięki temu autentycznie go pokochałem. Bezpośredni kontakt z zyczliwością Holendrów, przyjaźń, jaką obdarzyła mnie rodzina van Prooije, uczestnictwo w ich zwykłym życiu, stało się dla mnie inspiracją.

Spod warstwy blichtru rozwoju gospodarczego, wszechogarniającej amerykańskości odsłoniła się przestrzeń Petera Brueghla i Hieronima Boscha, kraina ludowych festynów (Learense Kermse), targów, rubasznego żartu, starych farm obrośniętych kwiatami i zaczarowanych wiatraków. Holandia, gdzie wartość ziemi wydartej morzu wyraża się troską o najmniejszy jej skrawek. I nie była ta ziemia nigdy traktowana jako lokata kapitału. W tym celu Holendrzy gromadzili klejnoty, kwiaty i obrazy. Być może stąd właśnie ich zamiłowanie do sztuki.

<sup>6</sup> E. Gombrich, *Sztuka i złudzenie*, s. 103.

Swoisty rytm krajobrazu, zagęszczenie form, magia drobiazgów i miłość do natury, to wszystko dopiero pozwoliło mi inaczej spojrzeć na to, co wielcy artyści tej ziemi dali sztuce światowej. Bosch szczególnie przemawia do mojej wyobraźni, nadając kształt artystyczny pełen niespotykanej dotąd fantazji całemu światu późnośredniowiecznych fantasmagorii, strachów, zabobonów i guseł, a także okultyzmu. Nieokielznana wyobraźnia jest najmocniejszą i najbardziej swoistą stroną sztuki Boscha. Stwarza on świat snu, gorączkowej halucynacji. Ale nie ma w tym świecie prawdziwej grozy i okrucieństwa, lecz gorzki humor, refleksja, ironia, zamyślenie nad losem ludzkim i szaleństwem świata.

Malarstwo Brueghla, pozbawione takiej dozy fantazji, przemawia do mnie swoją notacją życia codziennego. Nie bez żartu, a czasem refleksji, mistrzowsko oddaje naturę ludzkich charakterów.

Grafiki „holenderskie” to rodzaj mojego pamiętnika, dziennik podróży, gdzie mit i marzenie spotykają się z wiedzą o rzeczywistości. Po powrocie do domu następuje czas refleksji. Zebrane wrażenia i spostrzeżenia są bodźcem, stają się częścią swoistego collage’u, na który nakładają się przeżyte zdarzenia i sama natura. W ostatnich latach na tej kanwie powstały: *Hendrik van Prooije, W ogrodzie Leenderta, Dawno temu w Niderlandach*.

\*

Potrzeba monologu, wynikająca z codziennego pragnienia, by stworzyć komentarz budowany własną składnią, staje się sensem życia. Dopełnia pragnienie podzielenia się wszystkim tym, co mam w sobie. Wyzwała to we mnie determinanty, które powodują, że przedstawiam świat, a wiem, że choć ten sam, to w każdym z nas jest inny.

Przyrównano kiedyś moje prace do kolejnych rozdziałów *Niekończącej się opowieści*. Najważniejsze jest, aby widz się nie nudził. Brzozowski o tym napisał tak:

Wszystkie z Jurkowych opowieści, mimo bardzo ryzykownej niekiedy kompozycji, mimo niezwyklej złożoności tego, co dzieje się w ich uniwersum wielu jednoczesnych światów, bronią się znakomicie. [...] Kiedy uległem, chcąc nie chcąc, wessaniu przez nie, czułem się jak Guliwer, który obudził się jednocześnie w Lilipucie, Brobdingnagu, Lapucie, Barnibarbi, Glubdbribie i Luggnaggu, a do tego jeszcze śnił mu się na jawie Hyhnhnmowie. Ciekawe – nie powiem – doświadczenie<sup>7</sup>.

### **Jerzy Jędrusiak**

Studiował na Wydziale Grafiki Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. Dyplom uzyskał w 1980 r. w Pracowni Drzeworytu prof. Franciszka Bunscha oraz w Pracowni Projektowania Książki prof. Romana Banaszewskiego. Obecnie jest profesorem nadzwyczajnym w Instytucie Sztuki Akademii Pedagogicznej, gdzie prowadzi Pracownię Linorytu.

<sup>7</sup> W. Brzozowski, P. J. J., artykuł-recenzja, s. 5.

Uprawia grafikę warsztatową (linoryt). Jest autorem ponad 45 wystaw indywidualnych; brał udział w około 400 wystawach zbiorowych w kraju i zagranicą (w blisko 40 krajach na różnych kontynentach). Jest laureatem 22 nagród w Polsce i 14 nagród międzynarodowych w dziedzinie grafiki.

Najważniejsze nagrody w Polsce: 1982 – Stypendium Ministra Kultury i Sztuki, 1983, 95 – Nagroda Prezydenta Miasta i Wyróżnienie na Quadriennale Drzeworytu i Linorytu Polskiego w Olsztynie, 1985 – I nagroda w Ogólnopolskim Konkursie Graficznym *Kraków dawny i nowy*, 1987, 89 – III i II nagroda w III i IV Ogólnopolskim Konkursie Graficznym w BWA w Łodzi, 1990 – I nagroda na Zakopiańskim Salonie Sztuki, 1991 – II nagroda w konkursie na Grafikę Miesiąca ZPAP w Krakowie, 1992, 2000 – wyróżnienia w Ogólnopolskim Konkursie Linorytu im. J. Gielniaka w Jeleniej Górze, 1994 – wyróżnienie w konkursie na Grafikę Miesiąca ZPAP w Krakowie, 1995, 1997, 1998 – Grand Prix w konkursach na Grafikę Miesiąca ZPAP w Krakowie,

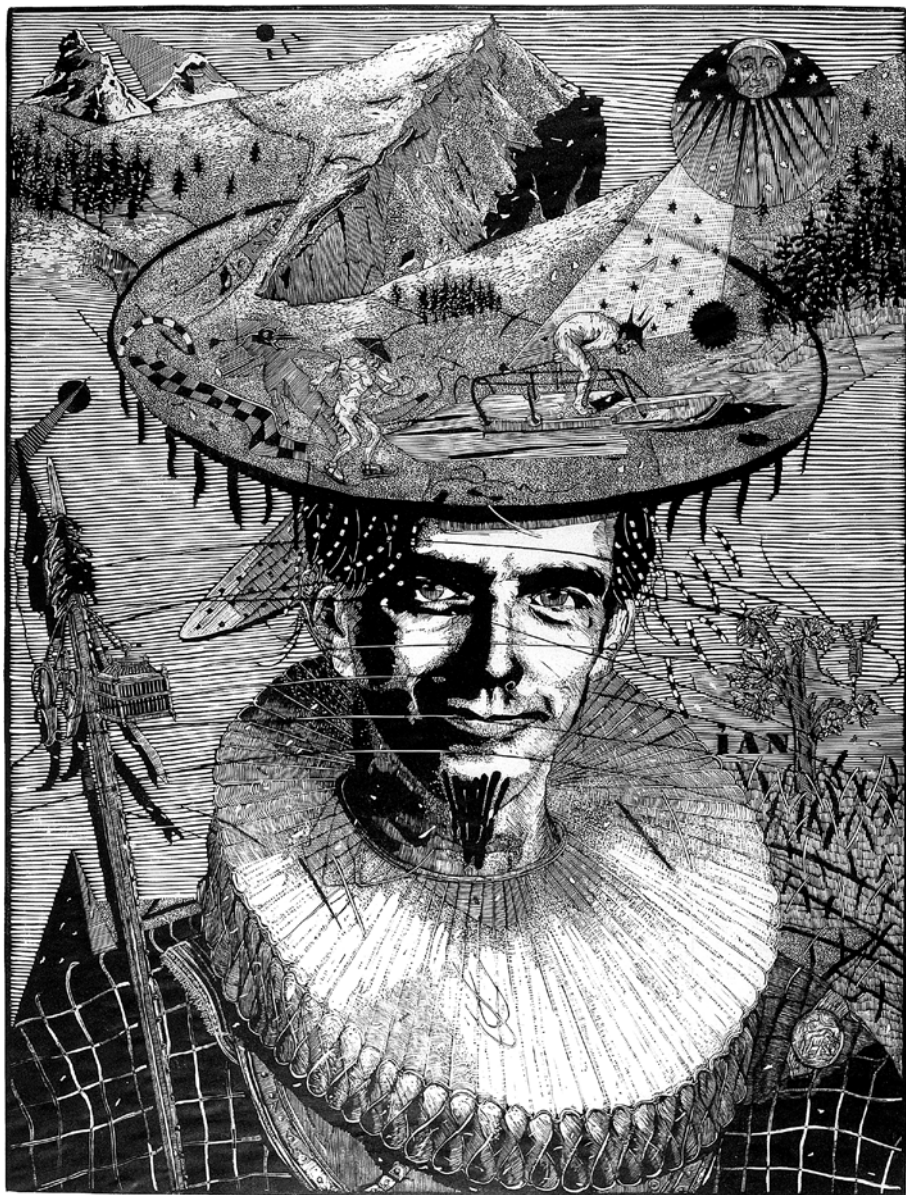
Najważniejsze nagrody międzynarodowe: 1986 – III nagroda, Międzynarodowe Triennale Grafiki, Frechen, Niemcy, 1987 – I nagroda, XYLON, Międzynarodowe Triennale Grafiki, Winterthur, Szwajcaria, 1990 – Nagroda ex aequo, Międzynarodowe Triennale Grafiki, Frechen, Niemcy, 1991 – II nagroda, Międzynarodowe Biennale Grafiki, Wakayama, Japonia; and Prix, Bharat Bhawan, Międzynarodowe Biennale Grafiki, Bhopal, Indie, 1992 – Nagroda Honorowa, Międzynarodowe Biennale Grafiki, Orense, Hiszpania, 1993 – I nagroda, I Międzynarodowe Biennale Grafiki, Maastricht, Holandia, 1994 – II nagroda, Daniel Chodowiecki Stiftung Preis, Berlin, Niemcy, Nagroda Honorowa, Międzynarodowe Biennale Grafiki, Orense, Hiszpania, 1995 – Nagroda Triennale, Międzynarodowe Triennale Grafiki, Fredrikstadt, Norwegia, 1996 – Nagroda, Międzynarodowa Wystawa Grafiki, Portland, USA, 1997 – Daniel Chodowiecki Stiftung Preis, Berlin, Niemcy, 2002 – Nagroda Honorowa Bharat Bhawan, Międzynarodowe Biennale Grafiki, Bhopal, Indie.

Prace Jerzego Jędrysiaka posiadają m.in. w Polsce: Muzea Narodowe w Warszawie i w Krakowie, Muzeum Tatrzańskie, Muzeum Akademii Sztuk Pięknych we Wrocławiu, Polska Akademia Nauk, Galerie Państwowe w Łodzi i Olsztynie; za granicą: wiedeńska Albertina, Biblioteka Kongresu USA, Muzeum Sztuki Współczesnej Wakayama i Kanagawa Prefectural Gallery w Jokohamie, Queens University w Kingston w Kanadzie, kolekcja Esso w Hamburgu i Kreissparkasse w Ludwigsburgu w Niemczech, Muzeum Narodowe w Buenos Aires oraz Prowincjonalne Muzeum Sztuk Pięknych w Santa Fe w Argentynie, Centrum Międzynarodowej Grafiki Heblera we Fredrikstadt w Norwegii, Kunsthau w Grenchen w Szwajcarii, Międzynarodowe Muzeum Grafiki w Biella we Włoszech oraz liczne międzynarodowe kolekcje grafiki.

## The World Seen and Depicted - Notes on Graphics and Reality

### Abstract

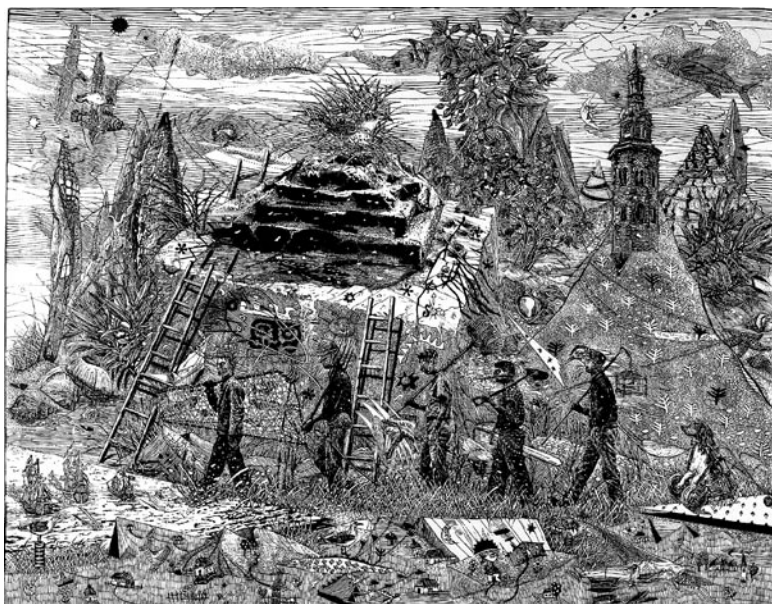
The author presents sources and inspirations of his graphic output; on the one hand, indicating the process of chiselling out forms on a matrix, and on the other hand, forming consciously and unconsciously metaphoric meanings of figurative works. The artist emphasizes the role of literature and Podhale culture as well as behaviour and creations of children who are his main inspiration. Portrait, which is “the soul’s mirror” and not just imitation of facial features, is considered to be Jędrysiak’s main genre. According to him, such portraits are merely found in the output of few artists of the 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> centuries. The author, referring to Ernst Gombrich, highlights the role of suggestion and imagination in art, which is extremely important in the area of art perception, consciously breaking away from illusoriness and probability of realistic conventions. The Netherlands, with its art, culture and geography is mentioned as another inspiration for Jędrysiak. He concludes his text with a comparison of his art to an endless story.



1. *Henrik van Prootje*, 1989, linoryt, 65x50 cm



2. *W ogrodzie Leenderta*, 1994, linoryt, 65x50 cm



3. *W poszukiwaniu złotego jajka*, 1993, linoryt, 65x50 cm



4. *Janowa chalupa*, 1990, linoryt, 50x65 cm

**Stanisław Moskata**

## **Prekolumbijska rzeźba Meksyku**

### **i jej wpływ na moją twórczość**

Po raz pierwszy ze sztuką prekolumbijską zetknąłem się w roku 1980, kiedy to jako stypendysta rządu meksykańskiego wyjechałem na roczny staż artystyczny do miasta Meksyk. Dużo wcześniej interesowałem się sztuką Meksyku, oglądałem filmy i albumy jej poświęcone oraz – okazjonalnie w muzeach – oryginalne dzieła artystów prekolumbijskich. Jednak zobaczyć to wszystko w Meksyku, w naturalnym otoczeniu, to zupełnie co innego. Od pierwszego momentu byłem i nadal jestem zauroczony sztuką tego egzotycznego kraju, w którym rzeczywistość spleta się z fantazją, teraźniejszość z przeszłością, a ludzie spotykani na ulicy mają twarze antycznych posągów, rzeźbionych przez ich przodków.

Ponownie pojechałem do Meksyku w roku 1984. Tym razem współpracowałem z tamtejszym Instituto Nacional de Investigación y Experimentación Plástica (Instytutem Badań i Eksperymentów Plastycznych). Dzięki tej instytucji mój dwuletni pobyt w Meksyku mogłem poświęcić podróżom do miejscowości znanych z wykopalisk archeologicznych, zwiedzaniu muzeów oraz pracy twórczej.

Do Meksyku nadal wracam chętnie, gdy tylko nadarzy się okazja. Za każdym razem jego kultura oczarowuje mnie na nowo, za każdym razem mam wrażenie, że oglądam te zabytki po raz pierwszy.

Bogactwo i różnorodność prekolumbijskich kultur Meksyku stwarza ciągle nowe, zaskakujące sytuacje. Oszałamia teoretyków sztuki całego świata. Zwodzi ich i kusi do wysnuwania coraz bardziej fantastycznych teorii na temat ludów, które zamieszkiwały tereny obecnego Meksyku i całej Ameryki Środkowej. Naukowcy i historycy z wielu odległych krajów jadą tam, aby pośród ruin dawnych wspaniałych cywilizacji szukać odpowiedzi na odwieczne pytania: skąd przyszli, kim byli, co starali się osiągnąć, dokąd odeszli ci, którzy tę sztukę tworzyli.

Obszar Ameryki Środkowej w czasach prekolumbijskich stanowił niezwykle złożoną mozaikę ludów, języków i kultur. W ciągu stuleci był zamieszkiwany przez różne plemiona, które wzajemnie na siebie oddziaływały. Rozwój tych kultur nie został jeszcze



dokładnie zbadany, a wykopaliska archeologiczne ciągle jeszcze nie są traktowane z należytą powagą.

Do najważniejszych ludów zamieszkujących dawniej obszary dzisiejszego Meksyku zaliczyć można: Olmeków, Totonaków, Huasteków, Teotihuakan, Tolteków, Zapoteków oraz Majów. Największy rozwój sztuki prekolumbijskiej naukowcy podzielili na następujące okresy:

2000 p.n.e. – 1200 p.n.e. – przedklasyczny wczesny

1200 p.n.e. – 800 p.n.e. – przedklasyczny średni

800 p.n.e. – 200 n.e. – przedklasyczny późny

200 n.e. – 250 n.e. – kształtujący

250 n.e. – 900 n.e. – klasyczny

900 n.e. – 1521 n.e. – poklasyczny

Od roku 1521, kiedy to Hernan Cortés zniszczył stolicę Azteków – Tenochtitlan, rozpoczęła się nowa epoka w dziejach Meksyku, epoka kolonialna. Hiszpanie systematycznie niszczyli zabytki dawnych kultur i mordowali Indian. Wyroby ze złota przetapiali, a złoto wywozili do Hiszpanii. Budowle burzyli, a z uzyskanego tak materiału budowali na ich miejscu kościoły. Rzeźby rozbijali, kroniki palili. Obecnie naukowcy zadają sobie wiele trudu, aby z resztek, które przetrwały, odczytać przeszłość tego kontynentu.

\*

Spośród dyscyplin sztuki wizualnej rzeźba jest tą dziedziną, która oprócz wzroku angażuje jeszcze jeden z pięciu zmysłów – dotyk. Żeby zrozumieć rzeźbę, przede wszystkim należy wziąć pod uwagę interakcję bryły i przestrzeni. Bryła, uformowana z konkretnego materiału, może być zwarta, z wewnętrznym rytmem, który kształtuje całość kompozycji w zgodzie z otaczającą ją przestrzenią, lub może posiadać perforacje i nieregularny obrys. Tak w jednym jak i w drugim przypadku, zajmując konkretne miejsce w przestrzeni, bryła wchodzi z nią w ścisłe relacje.

W rzeźbie nowoczesnej, formowanej z części ruchomych, drutów oraz materiałów przezroczystych, relacja ta ulega zmianie. Przestrzeń zaczyna być czynnikiem dominującym, a materiały, których artysta używa, służą jedynie do jej podkreślenia. Pomijając jednak tę cechę rzeźby, zawsze była ona bryłą, dookoła której można wodzić wzrokiem i doznawać trójwymiarowych wrażeń, ulegających zmianie w zależności od punktu widzenia miejsca.

Rzeźba to zorganizowana i zamknięta w formie przestrzeń, i chociaż brzmi to jak paradoks, zamknięcie przestrzeni uwalnia formę, ożywia martwą materię. Siłą, która daje życie tej formie, jest intuicja twórcza artysty. Kamień, drewno, glina ceramiczna i każdy inny materiał rzeźbiarski są całkowicie podporządkowane tej intuicji, natomiast wartość estetyczna dzieła jest wytworem socjalnym. Artyści w swojej twórczości odzwierciedlają społeczeństwo, w którym żyją, dlatego sztuka musi być rozpatrywana w kontekście mentalności twórców i ich środowiska.

\*

Miarą wszystkich rzeczy w antycznym Meksyku była mitologia, która we wszechświecie wyznaczała człowiekowi miejsce bardzo skromne. Według Popol Vuh, Księgi Rady Narodu Quiche (Indian Majów z Gwatemali), bogowie stworzyli człowieka, aby ich adorował i żywił, poprzez ofiary składane z krwi i serc ludzkich. Człowiek był ich pomocnikiem w ustawicznej walce o utrzymanie porządku kosmicznego, a tym samym o niedopuszczenie do zagłady świata.

Tematy rzeźby przedhiszpańskiej są bardzo zróżnicowane. Oscylują pomiędzy tymi, które mniej lub bardziej starają się naśladować naturę, a tymi naśladowanymi znaczeniami ezoterycznymi, prezentowanymi w formie zawiłych znaków. Rzeźby te, naturalistyczne lub abstrakcyjne, przedstawiają poprzez symbolikę akceptowaną przez społeczeństwo fundamentalne doświadczenia ludzkie. Najważniejszą jednak funkcją, jaką spełniała rzeźba prekolumbijska, była interpretacja mitów w celu stworzenia wyobrażeń bogów oraz przedmiotów kultowych.

Bogowie w Meksyku byli ucieleśnieniem sił natury. Okrutni jak ona, demoniczni i destrukcyjni, wielcy i przerażający, ale nigdy piękni. Ich wyobrażenia nie miały dostarczać doznań estetycznych, służyły do wywołania uniesień religijnych, uniesień, które podsycane narkotykami, prowadziły na ołtarz ofiarny.

Mieszkańcy antycznego Meksyku byli wnikliwymi obserwatorami przyrody. Z taką samą dokładnością, z jaką rejestrowali ruchy ciał niebieskich (wiedza astronomiczna w Meksyku przedhiszpańskim stała na wiele wyższym poziomie niż w Europie), obserwowali i inne fenomeny natury. Umieili też wykorzystać je do własnych celów. Tę intensywność widzenia można zaobserwować również w ich twórczości artystycznej. Jednakże, pomimo pewnego realizmu w detalach, artysta prekolumbijski w większości przypadków nie reprodukował rzeczywistości. Uważał jej naśladowanie za nieistotne i bez znaczenia. Dostrzegał natomiast ukryty sens rzeczy. Jego celem było przedstawienie świata takim, jakim był on według jego koncepcji, czyli według koncepcji społeczeństwa, do którego należał. Kreował symbole, poprzez które pragnął odgadnąć tajemnice przyrody, uporządkować wszechświat, zrozumieć rzeczywistość. Jego dzieła były realizacją zamówień społecznych. On sam jako artysta się nie liczył. Tworzenie było częścią kultu.

\*

Artyści prekolumbijscy należeli do warstwy kapłańskiej. Tworzenie podobizn bogów otaczano tajemnicą, a ich twórcy w czasie pracy odizolowani byli od społeczeństwa, zamknięci w miejscach przeznaczonych wyłącznie do tego celu.

Diego de Landa, który w czasach konkwisty był biskupem Jukatenu, jednego ze stanów Meksyku, w dziele zatytułowanym *Relacion de las cosas de Yucatan* (Relacja o rzeczach na Jukatanie) opisuje, że rzeźbiarze w okresie tworzenia posągów bogów zobowiązani byli do przestrzegania określonego rytuału, do którego między innymi należało: palenie specjalnych kadzideł, spryskiwanie tworzonych podobizn własną krwią jako ofiara dla bogów, poszczenie i abstynencja seksualna. Jakikolwiek odstępstwo od tego rytuału uważane było za ciężkie przewinienie i karane.

Posągi przedstawiające bogów często pośrodku piersi posiadały otwory, w które wkładano serce wykonane ze złota lub jadeitu, co odbywało się podczas wielkiej ceremonii. Dopiero po umieszczeniu serca podobizna uważana była za boską.

Pierwsze przykłady rzeźby prekolumbijskiej to figurki ceramiczne. Duże ilości takich figurek, w których widać już pewną dojrzałość artystyczną, znaleziono w okolicach Tlatilco. Pochodzą one z okresu przedklasycznego wczesnego, a datowane są na około 1500 lat p.n.e. Przedstawiają przeważnie nagie kobiety, przystrojone w kolie i bransolety. Twarze i fryzury tych figurek opracowane są z dużą dokładnością, natomiast zupełnie brak zainteresowania poprawnością anatomiczną postaci.

Ceramika była w Meksyku materiałem najbardziej rozpowszechnionym i związanym z najstarszą formą ekspresji plastycznej. Używana była we wszystkich kulturach i okresach na terenie całej Ameryki Środkowej. Tematycznie rzeźbiono w niej to samo, co na przykład w kamieniu. Różnice wynikały jedynie z właściwości technologicznych materiału. Po niektórych grupach Indian pozostały wyłącznie rzeźby i wyroby ceramiczne, i tylko dzięki ceramice wiedza o nich przetrwała do naszych czasów.

**Rzeźba Olmeków.** W latach 1250–950 p.n.e. rozwinęła się na terenach obecnego Meksyku pierwsza wielka kultura Ameryki Środkowej, znana jako kultura Olmeków. Olmekowie uważani są za najstarszych rzeźbiarzy w całej Ameryce Środkowej. Dzięki ich twórczości rzeźba prekolumbijska osiągnęła formy monumentalne. Rzeźbili w kamieniach twardych, jak bazalt, jadeit, kryształ górski, oraz mniej twardych skałach wulkanicznych. Do dziś nie wiadomo, jakich technicznych sposobów używali, aby osiągnąć tak precyzyjne efekty w tak twardym tworzywie. Ich rzeźby to przeważnie gigantyczne monolity; kolosalne głowy, stele, olbrzymie ołtarze ofiarne. Cecha charakterystyczna rzeźby olmekkiej to lojalność wobec materiału. Właśnie tą lojalnością wobec kamienia był urzeczony angielski rzeźbiarz Henry Moore. Według niego, wierność materiałowi nie ma sobie równej w żadnym innym okresie sztuki. Cecha ta dotyczy nie tylko kamienia, występuje niezależnie od materiału, z jakiego wykonano rzeźby.

Teoretycy sztuki kulturę Olmeków uważają za kulturę-matkę wszystkich późniejszych kultur Ameryki Środkowej. Dzieje się tak nie tylko dlatego, że oni pierwsi rozwinęli koncepcję sztuki mityczno-religijnej, ale przede wszystkim z powodu stworzenia przez nich form i tendencji, które zdeterminowały działalność artystyczną tego okresu, dzięki czemu została ona zaliczona w poczet wielkich kultur świata. Rozkwit rzeźby olmekkiej, a wraz z nią rzeźby prekolumbijskiej, przypada na okres klasyczny. W okresie poklasycznym monumentalna rzeźba zaistniała ponownie w dziełach Indian Tolteków i Majów, a następnie raz jeszcze, tuż przed najazdem Hiszpanów, u Azteków.

**Rzeźba Zapoteków.** Kultura Zapoteków rozwinęła się na terenie dzisiejszego stanu Oaxaka. Zapotekowie prawie wcale nie zajmowali się rzeźbą w kamieniu, po mistrzowsku natomiast rzeźbili w glinie ceramicznej. Byli świetnymi architektami, swoim rzeźbom nadawali wymiar architektoniczny. W ich dziełach detale podporządkowane zostały bryle i włączone w całość kompozycji. Rzeźbili przeważnie figury bogów i ludzi, stojące lub siedzące, pełne majestatu i wielkości. Jeżeli były to podobizny bogów, to przedstawiali je z atrybutami pozwalającymi na identyfikację.

Ceramika Zapoteków to rzeźby w pełnym tego słowa znaczeniu. Monumentalne i harmonijnie kształtujące przestrzeń, jednocześnie bogato zdobione reliefem lub kolorem. Bryły charakteryzują się silnymi kontrastami, co zwiększa jeszcze ich przestrzenność poprzez grę światła i cienia. Całość stwarza wrażenie ruchu, ale jest to wyłącznie ruch form, gdyż same figury przedstawiane są statycznie.

Zapotekowie byli rzeźbiarzami odważnymi w swych poszukiwaniach i oryginalnymi w rozwiązaniach twórczych. To właśnie oni podnieśli ceramikę prekolumbijską do rangi dzieł wykonywanych w kamieniu czy brązie.

**Rzeźba Majów.** Sztuka Majów uważana jest powszechnie za szczyt osiągnięć dawnych ludów Ameryki Środkowej. Naukowcy badający kultury prekolumbijskie stwierdzili, że dzieła wykazują wiele podobieństw ze sztuką azjatycką i afrykańską, a także grecką. Trudno umiejscowić w czasie początek kultury Majów. Pełny jej rozkwit nastąpił w okresie klasycznym. Mimo dużego wpływu innych kultur prekolumbijskich, zachowała ona swój odrębny charakter.

Jako materiałów rzeźbiarskich Majowie używali kamienia i gliny ceramicznej. Rzeźby ich pełne są idealistycznego humanizmu. Poprzez formy naturalne i organiczne przedstawiają obiektywną rzeczywistość. Artysta zachwyca się rzeźbioną kompozycją, „wyżywa się” w swej twórczości, tworzy z uczuciem. W kompozycji przeważa harmonia i równowaga, nie intensywność ekspresji, jak w dziełach artystów z innych kultur prekolumbijskich. Rzeźby, a zwłaszcza płaskorzeźby, w których Majowie byli mistrzami – zdobili nimi ściany swoich budowli – zwracają uwagę harmonijnym układem kompozycji, doskonałością proporcji i miękkością linii. Często pokryte są hieroglifami, a stanowiąc razem z nimi nierozdzielalną całość kompozycyjną, uzupełniają się nawzajem. Niestety, bardzo rzadko udaje się rozszyfrować te przekazy.

W sztuce Majów poczesne miejsce zajmuje religia, jednak stosunek do niej jest zupełnie inny niż na przykład Olmeków. Sztuka Majów ucłowiecza bogów, zniża ich do poziomu ludzi. Czasem wręcz trudno odgadnąć, kogo przedstawia dana rzeźba, boga, czy tylko kapłana.

W ceramice Majowie wykazywali dużo inwencji twórczej, jeżeli chodzi o formę, doprowadzili też do perfekcji pokrywanie ceramiki kolorem. Tematycznie w rzeźbie ceramicznej przedstawiali bogów, ludzi i zwierzęta. Często też wzorowali się na owocach, muszlach i innych formach organicznych, tworząc na ich podstawie nowe, fantazyjne kompozycje. Pełna przepychu dekoracyjność sztuki Majów spowodowała, że ich styl określa się mianem baroku Ameryki Łacińskiej.

**Kultura zachodu.** Tym mianem historycy sztuki określają kultury, które rozwinęły się na zachodzie Meksyku, chociaż zaliczane są do cywilizacji prekolumbijskich Ameryki Środkowej, mają zupełnie odmienny charakter. Obszar, który obejmowały swym zasięgiem, to co najmniej osiem stanów obecnego Meksyku, czyli ponad 40% terytorium środkowej części kraju. Najciekawsze zabytki pochodzą z trzech stanów: Jalisco, Colima i Nayarit. Większość odnalezionych rzeźb datuje się na okres klasyczny oraz poklasyczny. Na te okresy przypada największy rozkwit kultury zachodu.

Podobnie jak u Zapoteków, głównym materiałem rzeźbiarskim była glina ceramiczna. Rzeźby mają charakter całkowicie świecki, brak w nich cech monumentalności.

zmu i symbolizmu. Ulubione tematy to ludzie i zwierzęta oraz sceny z życia codziennego, traktowane z jowialnością, ironią i pewną skłonnością do karykatury. Wydaje się, że artyści tej kultury starali się utrwalić w glinie ulotność chwili. Ich postacie przedstawiane są z naturalną swobodą, co w twórczości artystów prekolumbijskich należy do rzadkości. Wszystko to świadczy o odmiennej strukturze społecznej i mniejszych różnicach w hierarchii niż u innych ludów starożytnego Meksyku.

Sztuka zachodu koncentrowała się na kulcie zmarłych przodków, a rzeźby w większości przeznaczone były na ofiary dla nich. Artyści kultury zachodu umieli uchwycić w swoich dziełach esencję formy i ruchu. Tworząc struktury o dużej integracji plastycznej, w których bryła i przestrzeń przenikają się harmonijnie, wprowadzali stylizacje podobne rzeźbie współczesnej. Aby osiągnąć zamierzony efekt, posługiwali się uproszczeniami i deformacjami konstrukcyjnymi, nie biorąc pod uwagę proporcji postaci ani naturalności ich ustawienia, a jedynie ekspresję.

W kulturze zachodu powstały też jedyne w swoim rodzaju ceramiczne rzeźby-makiety: domów, świątyń, a niekiedy całych wiosek. Uzupełniane figurkami ludzi i zwierząt, tworząc swoiste scenki. Rzeźby te są jedynymi dokumentami, które mówią o tym, jak żyli ludzie w tamtych czasach. Na ich podstawie antropolodzy mogli zrekonstruować ówczesne budowle.

\*

Z bogatej gamy nakładających się na siebie kultur przedhiszpańskiego Meksyku wybrałem te, które w rzeźbie wypowiedziały się najcelniej, które do tej dziedziny sztuki wniosły nowe środki wyrazu oraz wywarły na mnie szczególne wrażenie i pośrednio wpłynęły na moją twórczość. Co prawda, krytycy sztuki w Meksyku, oglądając dokumentację fotograficzną mojej twórczości z okresu poprzedzającego pierwszy pobyt w ich kraju, zdecydowanie stwierdzali w niej wpływy sztuki prekolumbijskiej. Rodzaj artystycznego przeczcucia, czy po prostu uniwersalność sztuki...?

Moje dawne rzeźby, ze względu na ekspresję treści, nie formy, można porównać do sztuki Azteków lub Olmeków. Nasycone były symboliką mówiącą o rzeczach ostatecznych i ogólnoludzkich, jak życie, miłość, śmierć. Podczas pobytu w Meksyku moje widzenie świata i jednocześnie moja twórczość ulegały powolnej ewolucji. Przede wszystkim odkryłem na nowo ceramikę jako materiał rzeźbiarski. Przed rozpoczęciem studiów w Akademii Sztuk Pięknych byłem ceramikiem z wykształcenia i zamiłowania, ale kiedy po ukończeniu studiów zacząłem uprawiać rzeźbę w tym materiale, odczułem pewnego rodzaju dyskryminację ceramiki jako tworzywa rzeźbiarskiego. Artyści chętniej tworzyli w gipsie, z nadzieją, że kiedyś będzie można zrealizować gipsowe rzeźby w brązie. O ile dobrze pamiętam, udało się to tylko nielicznym.

Rzeźba w glinie ceramicznej jest twórczością, która szczególnie wymaga udziału zmysłu dotyku w procesie tworzenia. Modelując bezkształtny materiał, ręka artysty bezpośrednio formuje bryłę i przestrzeń. Herbert Read wyraził opinię, że ceramika przewyższa prostotą i trudnościami, jakie stwarza podczas obróbki, inne materiały rzeźbiarskie. Jest najłatwiejszym materiałem, jeżeli chodzi o konstruowanie form podstawowych, i zarazem najtrudniejszym, bo najbardziej abstrakcyjnym.

W Meksyku podejście do ceramiki i do twórczości w ogóle jest zupełnie inne niż w Polsce. I chociaż nie wszyscy rzeźbiarze zajmują się twórczością w tym tak nobilitowanym przez minione wieki materiale, ceramika ma duże grono zwolenników. Wielu artystów o światowej renomie, obok prac w brązie czy kamieniu, prezentuje na wystawach rzeźby ceramiczne. Ujmując to inaczej, nikogo nie interesuje, z jakiego materiału została wykonana rzeźba. Liczy się efekt.

Najlepiej wyraził to znakomity niemiecki teoretyk sztuki Paul Westheim, który w swoim eseju na temat ceramiki prekolumbijskiej pisze:

Dziwi mnie, że istnieją jeszcze umysły, które oceniając dzieło sztuki, nie zwracają uwagi na jego ideę i formę, lecz na materiał. Według tego kryterium prawdziwa rzeźba ogranicza się do takich materiałów jak kamień i brąz, podczas gdy rzeźba ceramiczna, rzeźbiona w pospolitej glinie, może ubiegać się w najlepszym wypadku o zaliczenie jej do rangi sztuki mniejszej. Ta absurdalna postawa traci swój sens, gdy mamy przed sobą produkcję artystyczną ludów prekortezyjskich. Bo czy można na przykład, omawiając rzeźbę antycznego Meksyku, ominąć Zapoteków tylko dlatego, że poza nielicznymi stelami, swoje oryginalne wizje plastyczne realizowali w glinie ceramicznej? Również w Tlatilco nie ma rzeźby w kamieniu. Z gliny ceramicznej są tysiące, tysiące dzieł, w których kultura zachodu prezentuje swoją inwencję twórczą<sup>1</sup>.

W Meksyku uległo też zmianie moje podejście do twórczości w ogóle. Dawniej, rzeźbiąc odczuwałem cały ciężar odpowiedzialności za wypowiedź realizowanego dzieła. Moje odczucia sięgały swymi korzeniami do epoki romantyzmu, kiedy to artysta tworzył w natchnieniu, a w swoich dziełach usiłował przekazać potomnym cały arsenał wiedzy i mądrości życiowej. Pouczał i osądzał odbiorcę.

W Meksyku nauczyłem się pokory wobec odbiorcy sztuki. Zrozumiałem, że w pewnym sensie jest on współautorem dzieła. Moja twórczość stała się pogodniejsza. Zaczęłem przetwarzać i rozwijać formy zaczerpnięte z natury. Zrozumiałem, że najbardziej prozaiczna forma stworzona przez przyrodę może być źródłem inspiracji artystycznej, a poprzez ręce artysty nabiera magicznej mocy, stając się znakiem – symbolem w wielkiej księdze dorobku artystycznego świata. Właśnie takiego odbioru otaczającej nas rzeczywistości uczyli mnie Majowie, Zapotekowie oraz anonimowi rzeźbiarze kultury zachodu, kiedy błądząc po salach ogromnego Muzeum Antropologii w mieście Meksyk oglądałem ich wspaniałe dzieła, kompozycje pełne realizmu i abstrakcji, symbolizmu i naturalizmu, obawy przed nieznanym i radości życia. Wszystko to połączone geniuszem twórczym artysty prekolumbijskiego w niepodzielną całość.

<sup>1</sup> P. Westheim, *Arte antiguo de Mexico*, Mexico, D.F. 1977, Ediciones Era, s. 51

## Stanisław Moskata

Ukończył studia na Wydziale Rzeźby Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. W Instytucie Sztuki Akademii Pedagogicznej w Krakowie pracuje od 1988 roku (od roku 1996 na stanowisku adiunkta). Obecnie pełni funkcję kierownika Katedry Rzeźby. Zajmuje się rzeźbą, grafiką unikatową i poezją.

W ramach studiów podyplomowych i własnych poszukiwań twórczych odbył staż artystyczny w latach 1976–1977 w Akademii Di Brera w Mediolanie, a następnie dwukrotnie w mieście Meksyk: w latach 1980–1981 w Escuela Nacional de Artes Plasticas San Carlos i w latach 1984–1986 w Centro Nacional de las Investigaciones y Experimentaciones Plasticas.

Od roku 1980 jest związany ze środowiskiem artystycznym Meksyku, współpracuje m.in. z czasopismami „Uno Mas Uno” i „Cuestion” oraz z uczelniami Universidad Autonoma Metropolitana, Anahuac del Sur, Universidad Nacional Autonoma de Mexico, gdzie gościnnie prowadzi zajęcia i prezentuje swoje prace.

Od roku 1972 zorganizował 15 wystaw indywidualnych (Włochy, Meksyk, Polska) oraz brał udział w ponad 50 wystawach zbiorowych, zdobył wiele nagród i wyróżnień. Jego prace znajdują się w zbiorach Universidad Nacional Autonoma de Mexico oraz Wydziału Kultury i Muzeum w Tarnowie, jak również w prywatnych kolekcjach w kraju i poza jego granicami.

## Pre-Columbian Sculpture in Mexico and Its Influence on My Artistic Output

### Abstract

The area of Central America in pre-Columbian times was a mosaic of peoples, languages and cultures. Over centuries it was inhabited by various tribes in mutual interaction, among which the major ones were Olmecs, Totonacs, Huastecs, Teotihuacan culture, Toltecs, Zapotecs, Aztecs and Maya. Some of these cultures found their best expression in sculpture introducing their own and new expressive means. Their art was most influential and indirectly affected my own creative output. That is especially visible in ceramic sculpture. Ceramics as a sculpting material was oldest and most widely used in Mexico. What some cultures left behind were only sculptures and pottery, and it was thanks to ceramics that we could gather knowledge about them.

**Bogusław Krasnowolski**

## **Tożsamość i historia w sztuce małopolskich środków zakonnych XVII i XVIII wieku**

Zainteresowania historyczne, odzwierciedlające się znacznie wcześniej w sztuce i w literaturze, niż w naukowych badaniach, należą do charakterystycznych zjawisk w kulturze europejskiej doby nowożytnej. Na wiele wieków przed Oświeceniem, z jego nowoczesną, krytyczną metodologią badawczą, duchowni kronikarze gromadzili zarówno nie zweryfikowane legendy, jak autentyczne dokumenty z dziejów swych krajów, prowincji, a nade wszystko klasztorów, tworząc barwne opowieści niepozbawione walorów literackich, a niekiedy również poznawczych. Takim tradycjom średniowiecza, jak kult relikwii czy spisywanie „kalendarzy” z modłami za zmarłych członków zgromadzenia i fundatorów w rocznice ich śmierci, towarzyszyły zjawiska jeśli nie nowe, to w nowy sposób pojmowane. Zaliczyć tu można przykłady niemal archeologicznego poszukiwania grobów świętych, błogosławionych i „świętobliwych” oraz pamiątek po nich, a także coraz częstsze ujmowanie „żywotów” jako ilustracji nabożnego życia epoki, której oddalenie w czasie rodziło coraz silniejsze fascynacje historyczne. Nie dysponując – rzecz jasna – warsztatem badawczym nowoczesnego historyka, zakonnicy kronikarze tworzyli zapis dziejów swych „wielkich” i „małych” ojczyzn, mieszając udokumentowane w klasztornych archiwach fakty z legendami, opartymi na dawnych autorytetach, a więc w ówczesnym pojęciu nie mniej wiarygodnymi od faktów.

Tradycje późnośredniowiecznego kronikarstwa (zwłaszcza Jana Długosza i Macieja Miechowity) stapiały się z początkami krytycznych refleksji, a także z barokową formą moralizujących opowieści i emblematycznych rebusów. Źródłem krytycyzmu bywały tu zalecenia władz kościelnych (zakonnych i diecezjalnych), formułowane zgodnie z uchwałami soboru trydenckiego, odnoszące się do spisywania nie tylko kościelnych inwentarzy i not biograficznych zmarłych członków zakonu, lecz także dawnych i współczesnych wydarzeń, mających wpływ na życie religijne. Dla tradycji – zarówno ogarniających całe chrześcijaństwo i cały kraj, jak miejscowych, nie wychodzących poza ramy klasztornej klauzury – coraz większe znaczenie uzyskiwała dawność. Brak krytycznych badań, wraz ze średniowiecznym jeszcze kultem autorytetów i w pełni już nowożytną



konwencją barokowego *theatrum*, nadawał cechy dawności i wiarygodności różnego rodzaju fikcjom. Wprowadzanie do kościelnych wystrojów wątków historycznych oznaczało ich sakralizację. Szczególną rolę odgrywała cześć oddawana fundatorom, cześć prowadząca w zamierzeniach – nie zawsze realizowanych – do beatyfikacji, zawsze zaś do rozwoju lokalnych kultów, wiązanych często z ogólnymi refleksjami natury religijno-historycznej, np. na temat Kościoła w Polsce, miejsca danego zakonu w życiu Kościoła Powszechnego, świętych polskich i zakonnych.

Ogólnopolskie, a nawet ogólcuropejskie zagadnienia związane z kształtowaniem się świadomości historycznej we wspólnotach zakonnych przekraczają ramy niniejszej, krótkiej wypowiedzi. Sygnalizując znacznie szerszy zakres problemu, skoncentrowano się tu na pojedynczych, wybranych przykładach, ograniczono rozważania w czasie do XVII i XVIII stulecia, w przestrzeni do Krakowa i jego najbliższego otoczenia, w przedmiocie zaś – do relacji pomiędzy kronikami a wnętrzami świątyń, głównie (lecz nie wyłącznie) klasztornych. Jako przykład stosunkowo wczesnego, całościowo traktowanego wystroju gloryfikującego historię zakonną, wybrano realizację z kazimierskiego kościoła Bożego Ciała doby prepozyta Marcina Kłoczyńskiego (1612–1644), spośród późniejszych – dekorację biblioteki klasztornej karmelitów na podkrakowskim Piasku (1698) oraz zbarokizowane wnętrza średniowiecznych kościołów Cystersów w Jędrzejowie (1734–1739), Franciszkanów w Nowym Korczynie (1753–1761) i Bożogrobców w Miechowie (1765 – po 1771). Analizując kult fundatorów, wskazano na wczesny cykl „historyczny” z benedyktyńskiego Tyńca (1643–1644) oraz barokizację kościołów Norbertanek w Imbramowicach (1717–1725), Benedyktynek w Staniątkach (1759–1752) i wspomnianego w Nowym Korczynie. Jako przykłady gloryfikacji historii Kościoła w Polsce poprzez kult świętych polskich omówiono wątki w wystrojach wspomnianego kościoła Bożego Ciała, jezuickiego kościoła św.św. Piotra i Pawła (1619–1633) oraz uniwersyteckiego św. Anny w Krakowie (1695–1703). Zaakcentowano też zjawisko „przenoszenia” ośrodków pielgrzymkowych chrześcijaństwa w podkrakowskie okolice w 1. połowie XVII w. (Kalwaria Zebrzydowska, Alwernia).

Rozwój zakonnego kronikarstwa w Małopolsce, datujący się od XVII wieku, wiązać można ze skutkami reform trydenckich. Najpóźniej w tymże stuleciu w niemal każdym małopolskim klasztorze pojawił się kronikarz, który spisując i komentując bieżące wydarzenia odwoływał się do przeszłości. Do najwybitniejszych spośród nich w XVII stuleciu należał Stefan Ranotowicz, kanonik regularny laterański z klasztoru przy kościele Bożego Ciała, parafialnej świątyni krakowskiego Kazimierza. Żył w 2. i 3. ćwierci XVII w., a więc w dobie radykalnych przeobrażeń życia zakonnego, gdy erudycja zakonników kształconych we włoskich akademiach i uczone dysputy teologiczne wyparły średniowieczne misteria, a późnogotycki wystrój ustąpił jednolitej pod względem artystycznym i ideowym formie manierystycznego wyposażenia. W epoce, której bujny rozkwit przerwany został szwedzkim Potopem, Ranotowicz wiązał opisy różnorodnych współczesnych mu wydarzeń ze wspomnieniami przeszłości. Ukazując z nadzwyczajną skrupulatnością wszystkie elementy likwidowanego, późnogotyckiego wyposażenia, przypominał działania „starożytników” z 1. połowy

XIX w., rejestrujących niszczone zabytki. Można mniemać, iż nieświadom pojęcia *zabytku* (pojawilo się ono w języku polskim ok. 1770 r.), przeczuwał już jego treść opisując dawny ołtarz główny („structura nad nim była rzezana na kształt monstrancyey; w tej strukturze na środku stała osoba rzezana Pana Jezusa [...], a u nóg jego kielich, w który jakby z boku, z rąk i nóg krew ściekała, tak druty na to zrobione pokazywały”), ołtarz Najśw. Sakramentu („ciborium kamienne, wysokie aż ku sklepieniu kościelnemu, miejscami zlociste, bardzo piękne; do którego z tyłu po stopniach kamiennych wchodzono [...]. Na wierzchu tego ciborium był wielki, kamienny pelikan”) czy naturalistyczne kompozycje pasyjne wypełniające znaczną część kościoła („było jakoby theatrum wysokie od ziemi i na 3 łokcie zrobione stolarską robotą, na którym stały osoby wielkie jako człowiek struktury, prowadzące Chrystusa Pana na śmierć [...], snycerską robotą rzezane i pomalowane”)<sup>1</sup>.

Współczesny kronikarzowi wystrój kościoła został zaprojektowany według jednolitej koncepcji teologiczno-historiozoficznej przez uczonych zakonników, prepozyta Marcina Kłoczyńskiego oraz jego ucznia i następcę Jacka Wolnego, który zgodnie z sarmacką modą zlatynizował swe nazwisko jako Liberiusz. Historyczno-mistyczną wizję zakonu kanonickiego, ukształtowaną zgodnie z ówczesną, fantastyczną historiozofią zakonną, najpełniej może wyraził obraz zamówiony w 1627 r. u królewskiego malarza Tomasza Dolabelli: *Ordo Apostolorum*. W tej dwustrefowej kompozycji pierwszymi kanonikami regularnymi laterańskimi są spoglądający z nieba apostołowie z Chrystusem jako założycielem i św. Piotrem jako przeorem, ich spadkobiercami zaś – stąpający po ziemi, późniejsi i współcześni członkowie „apostolskiego zakonu”. Podobne treści wyraża tron prepozyta z rzeźbą Chrystusa Salwatora w zapplecku (a więc za plecami przełożonego) oraz stalle (1624–1632). Całość tworzy ukazany w rzeźbie i malarstwie traktat teologiczno-historyczny o kanonikach regularnych jako obrońcach Kościoła przed herezją i pogaństwem, przy czym głównym kryterium decydującym o zaliczeniu poszczególnych świętych i papieży do grona kanoników – na ogół wbrew faktom – jest postawa wobec herezji.

Istotną rolę w ówczesnym wystroju kościoła odegrało też odwołanie się do tradycji miejsca, związanej z rozwojem kultu świątobliwego Stanisława Kazimierczyka, zmarłego w tutejszym klasztorze w 1489 r. Oprócz nagrobka, wśród obrazów rozwijających ikonografię kanonika, na uwagę zasługuje *Felix Seculum Cracoviae* Łukasza Porębskiego z 1628 r., wizerunek skomponowany w tradycji *Sacra conversatione*, gdzie centralnej postaci Kazimierczyka towarzyszą inni świątobliwi krakowscy i kazimierscy duchowni, według tradycji związani z nim przyjaźnią i wraz z nim współtworzący ów „szczęśliwy wiek świętych”, za jaki XVII stulecie uważało w Krakowie wiek XV: Michał Giedroyc z augustiańskiego klasztoru „marków” przy kościele św. Marka, Jan Kanty, Szymon z Lipnicy ze stradomskiego konwentu bernardynów i Stanisław zwany Milczącym, mansjonarz kościoła Mariackiego. W podobny sposób – poprzez odniesienia do XV wieku – kształtowana była w XVII stule-

<sup>1</sup> S. Ranutowicz, *Casimiriae civitatis urbi Cracoviensi confrontatae origio (...)*, rkps, Biblioteka Jagiellońska, sygn. 3742.

ciu ikonografia pozostałych, wspomnianych wyżej postaci oraz współczesnego im Izajasza Bonera z kazimierskiego klasztoru augustianów.

Wiek XV jako „szczęśliwy wiek Krakowa”, to jeden z charakterystycznych dla XVII stulecia wątków związanych z historią Kościoła w Polsce. Już w średniowieczu reprezentantami polskiego Kościoła w Kościele Powszechnym stali się patroni Królestwa: św. Wojciech i św. Stanisław ze Szczepanowa, których całopostaciowe przedstawienia pojawiały się od XV stulecia, np. na skrzydłach poliptyków (m.in. ołtarza głównego wawelskiej katedry, fundowanego ok. 1460 r.). Łączność Kościoła polskiego z Powszechnym poprzez zestawianie patronów Królestwa z najważniejszymi świętymi chrześcijaństwa silnie akcentowali jezuita (por. dekoracja sztukatorska apsydy prezbiterialnej krakowskiego kościoła św. św. Piotra i Pawła z lat 1619–1633). W wystroju uniwersyteckiego kościoła św. Anny (program teologiczny autorstwa profesora uniwersytetu, ks. Sebastiana Piskorskiego, realizowany w latach 1695–1703) wątki „narodowe” są naturalnym rozwinięciem idei związanej z mauzoleum uniwersyteckiego patrona, św. Jana Kantego: św. Wojciech i św. Stanisław ze Szczepanowa adorują tu ołtarz główny, zaś medaliony ze św. Janem Kantym, św. Stanisławem Kostką, św. Jackiem Odrowążem i błog. Szymonem z Lipnicy dekorują sklepienie prezbiterium, poświęcone – wraz ze zwieńczeniem ołtarza – genealogii i Wcieleniu Jezusa.

W r. 1698, a więc kilkadziesiąt lat po kazimierskich kanonikach regularnych laterańskich, fantastyczną historiozofię, przenoszącą genezę własnego zakonu w odległą, a więc godną szacunku przeszłość, zaprezentowali w wystroju malarskim swej biblioteki karmelici z podkrakowskiego klasztoru Na Piasku. Oprócz „portretów” wybitnych przedstawicieli zakonu, żyjących w wieku XV oraz zmarłych niedawno, ukazano tu – na środkowym plafonie stropu, w otoczeniu licznych emblematów – obrady soboru w Efezie, który w 431 r., za sprawą św. Cyryla Aleksandryjskiego, odrzucił jako herezję nauki Nestoriusza na temat natury Chrystusa. I chociaż w rzeczywistości zakon sięga początkami wojen krzyżowych, to – zgodnie z kształtowaną już w XII w. tradycją, widzącą początki Karmelu w starotestamentowych czasach proroków Eliasza i Elizeusza – zarówno św. Cyryla, jak licznych towarzyszących mu duchownych odziano w siedemnastowieczne habitury karmelitańskie. Jak wynika z badań Pawła Pencakowskiego, całość miała charakter aktualnej wówczas polemiki z teząmi jezuita Daniela Papenbroecka, który w 2. połowie XVII stulecia zakwestionował karmelitańskie legendy<sup>2</sup>. Ukazanie ksiąg płonących na stosie (a także anioła depczącego księgę) może być w tym kontekście rozumiane zarówno jako potępienie dzieł Nestoriusza, jak i pism jezuitów.

Jeden z pierwszych w sztuce polskiej cyklów „historycznych” wiąże się z tynieckimi benedyktynami, którzy – zgodnie z tradycją zakonną – w 1644 r. świętowali 600-lecie fundacji opactwa przez Kazimierza Odnowiciela. Cykl ten – złożony pierwotnie z 20 wielkich płócien, od 1832 r. przechowywany w klasztorze Benedyktynek

<sup>2</sup> Por. P. Pencakowski, *Dekoracja malarska biblioteki klasztoru oo. Karmelitów na Piasku w Krakowie. Historia powstania – geneza artystyczna – program*, „Rocznik Krakowski”, t. LXIX, 2003, s. 103–120.

w Staniątkach (gdzie jeden z obrazów uległ zniszczeniu w wyniku wypadków wojennych z 1914 r.) – ilustruje żywot książęcego fundatora według średniowiecznych tekstów mistrza Wincentego z Kielc i kronik Długosza, a więc na owe czasy wiarygodnych źródeł historycznych.

Benedyktynki ze Staniątek zapewne już od XIII w., a więc wkrótce po fundacji klasztoru, rozwijały kult fundatorów swego opactwa: kasztelana krakowskiego Klemensa Gryfity, jego żony Raclawy i ich córki Wizenny, która jako pierwsza ksieni staniątecka odgrywała w tutejszej tradycji podobną rolę, jak nieco później Kinga w Starym Sączu. Najstarsze zachowane dokumenty kultu pochodzą jednak dopiero z końca XVI w., zapewne nieprzypadkowo zbiegając się z inspirowanymi przez biskupich wizytatorów początkami zakonnego kronikarstwa. Według tradycji zanotowanej w końcu XVIII w. przez kronikarkę, Anna Cecylia Trzcńska, ksieni staniątecka w latach 1619–1639, przeprowadziła pierwsze, uwieńczone powodzeniem poszukiwania szczątków fundatorów i poleciła je umieścić w ołtarzu kościelnej zakrystii, stojącej się tym samym mauzoleum rodowym Gryfitów. Mniej więcej w tym samym okresie staniąteccy fundatorzy (wraz z legendami dotyczącymi fundacji) znaleźli się w żywotach poświęconych „osobom świątobliwego Zakonu Św. Ojca Benedykta”, spisanych – a raczej skompilowanych ze starszych tekstów – przez jezuickiego spowiednika benedyktynek z Jarosławia, Józefa Węgrzynkowicza z Bobowej. Od tego czasu kult staniąteckich fundatorów, inspirowany kolejnymi żywotami, nabożeństwami i studiami zakonnych kronikarek oraz badaniami grobów, związał się z kolejnymi przekształceniami wyposażenia kościoła i klasztoru.

Legenda i historia klasztoru znalazła szczególnie silne odzwierciedlenie w późnobarokowym wystroju z lat 1759–1762. Program – z wątkami historyczno-hagiograficznymi (wizerunki benedyktyńskich papieży i przedstawienia odnoszące się do historii i powołania benedyktyńców, temat św. Wojciecha, według miejscowej tradycji związanego z początkami Staniątek, historia fundacji i kult fundatorów o silnie rozbudowanej ikonografii) – był zapewne dziełem ksieni Marianny Józefy Jordanówny, o której wiedzy i zainteresowaniach pisała po kilkunastu latach zakonna kronikarka: „Zacząc z nią o Piśmie świętym, rzekłby kto, iż całą na pamięć umie Biblię. O żywotach świętych i pustelników, jakby się między nimi chowała, o woynach i bataliach dawnych jakby przy nich była, o domach y familiach, jakby herbarze wydawała”<sup>3</sup>. Współautorstwo programu przypisać można jezuickim i benedyktyńskim teologom (jeden z nich, Benedykt Fałęcki, napisał w 1751 r. żywot Wizenny jako pierwszej ksieni opactwa) i może zmarłemu nieco wcześniej biskupowi krakowskiemu Andrzejowi Stanisławowi Kostce Załuskiemu. Kult fundatorów, z narastającym szacunkiem dla autentyku, przybierał w XVIII stuleciu formy niemal „archeologiczne” i „konserwatorskie”, znajdując wyraz w kolejnych badaniach grobów (zaś w r. 1792 nawet w rysunkowym opracowaniu rodzaju „dokumentacji badawczej”) i zachowywaniu elementów wystroju,

<sup>3</sup> [Anna Kiernicka OSB], *Dzieie klasztorne Staniątek od fundacji aż dotąd w bibliotece przełożenskiej złożone w ręce [...] Panny Heleny Scholastyki Ogrodzki(iej) Xieni [...], 1790*, rkps, archiwum klasztoru Benedyktynek w Staniątkach, sygn. 48, s. 134.

odnoszonych błędnie – poprzez swą „dawność” – do czasów Wizenny (zmarłej według klasztornej tradycji w 1289 r.). W ten sposób w barokowy ołtarz wmontowano późnogotycką rzeźbę ukrzyżowanego Chrystusa (pocz. XVI w.) z grupy tęczowej, zaś w przyległym do kościoła ramieniu krużganka urządzono kaplicę wizerunku Matki Boskiej Bolesnej (z połowy XVI w.). W 1791 r. krakowski malarz Marcin Pochwalski przeprowadził restaurację tego obrazu, a dokonane zabiegi opisała klasztorna kronikarka. Motywy, jakimi kierował się konwent przy podejmowaniu robót restauratorskich, były bliskie nowoczesnym przesłankom konserwatorskim: zachowanie przed zniszczeniem związane było nie tyle z chęcią przyozdobienia dzieła, ile z szacunkiem dla autentyzmu „starożytności”.

W podobny sposób pamięć fundacji, fundatorów, pierwszych księ i zakonnej historii kultywowano w wielu klasztorach, m.in. u norbertanek w podkrakowskim Zwierzyńcu (kult bł. Bronisławy) i w Imbramowicach (wystrój z lat 1717–1725 eksponujący postać fundatora, biskupa krakowskiego Iwona Odrowąża i historię zakonu; autorem programu ideowego byłby zapewne kanonik wawelskiej kapituły katedralnej Dominik Lochman) oraz u klarysek w Starym Sączu, gdzie krzewił się kult beatyfikowanej w 1690 r. Kingi.

Gloryfikacja i historia zakonu oraz miejscowego klasztoru dominują w późnobarokowym wystroju kościoła Cystersów w Jędrzejowie, realizowanym wraz z przekształceniami architektonicznymi zasadniczo w okresie 1728–1742. W dekoracji malarskiej wnętrza (1734–1739) wyeksponowano cztery filie Cistercium, cztery części świata objęte działalnością zakonu, cysterskich papieży. Lokalną, lecz znaczącą w skali krajowej tradycję reprezentuje kult bł. Wincentego Kadłubka, rozwijany w poświęconej mu kaplicy.

Wątki historyczne dominują w kształtowanym w latach 1753–1761 późnobarokowym wystroju wczesnogotyckiego kościoła Franciszkanów w Nowym Korczynie. Program ideowy, scharakteryzowany niemal współcześnie z realizacją w dziełach franciszkańskiego kronikarza Bonawentury Makowskiego (1764), byłby tu dziełem ówczesnego gwardiana Andrzeja Błędowskiego i wyrazem intelektualnych ambicji tutejszego klasztoru, organizującego wówczas studium filozoficzne i dysponującego bogatym księgozbiorem. Wątek franciszkański poprzez osoby książęcych fundatorów klasztoru spleta się z historią św. Stanisława ze Szczepanowa: nowokorczyński kościół to wszak jedna z pierwszych świątyń, która po kanonizacji we franciszkańskim Asyżu otrzymała go za patrona. Wyeksponowaną w arkadzie tęczowej wizję św. Franciszka wznoszącego się do nieba na wozie ognistym (fragment ten nie zachował się) adoruje para nowokorczyńskich fundatorów: Bolesław Wstydlivy przyjmujący regułę tercjarstką i Kinga w akcie obłóczyn potwierdzają swą franciszkańską tożsamość. Sklepienie korpusu wypełnia iluzjonistyczne, wywodzące się ze sztuki Andrea del Pozzo, wyobrażenie chwały niebieskiej św. Stanisława i św. Franciszka. Wśród świętych franciszkańskich zdaje się pojawiać Jakub Strepa, żyjący na przełomie XIV/XV w. biskup halicki, franciszkanin, uważany za patrona franciszkanów polskich. Wyeksponowanie tej postaci zdaje się być szczególnie wymowne w świetle ówczesnych starań o beatyfikację oraz wydawanych nieco później żywo-

tów autorstwa reformaty Floriana Jaroszewicza (w dziele *Matka świętych Polska*, 1767) i ks. Kędzierskiego (*Życie błogosławionego sługi bożego Jakuba z domu i herbu Strzemię*, 1778). Rozwinięty w prezbiterium cykl św. Stanisława odbiega od powszechnego schematu ikonograficznego sformułowanego w późnym średniowieczu. Ograniczając wątki przekazane przez żywoty, począwszy od Wincentego z Kielc (*Vita Minor i Vita Maior*) oraz Długosza, do problemu zatargu pomiędzy biskupem a królem, męczeńskiej śmierci i aktu kanonizacji, wprowadza pomijane na ogół cuda pośmiertne, właściwe – jak się przypuszcza – wczesnej tradycji. Szczególnie znamieny brak scen *Rozsiekania* i *Cudownego zrośnięcia się ciała* zrekompenrowano przedstawieniem orłów, wprowadzonych jako elementy emblematów nad poszczególnymi przedstawieniami. Nietypowa treść korczyńskiego cyklu może mieć wytłumaczenie w historycznych zainteresowaniach Błędowskiego, czerpiącego bezpośrednio tematy z najstarszych żywotów dla szczególnego wyeksponowania wątku franciszkańskiego (konsekracja w Asyżu). Może też wynikać z tradycji miejscowej: wszak tutejszy kościół św. Stanisława ufundowany został bezpośrednio po kanonizacji.

Jeden z ostatnich monumentalnych wystrojów gloryfikujących ideę zakonną powstał w Miechowie, w ramach gruntownej barokizacji wnętrza średniowiecznego kościoła Bożogrobców, zniszczonego pożarem w 1745 r. Realizacja, podporządkowana jednolitemu programowi ideowemu, którego autorami byli zapewne kolejni prepozyci Florian (zmarły w 1765 r.) i Mateusz (zmarły w r. 1787) Buydecy, przypadła zasadniczo na lata 1765 – po 1771. Była ona konsekwentnie rozwijana i uzupełniana – wciąż według tej samej idei – w ciągu kolejnych dziesięcioleci: pod panowaniem austriackim po III rozbiórce Polski (do konsekracji w r. 1802) i zapewne jeszcze w dobie Księstwa Warszawskiego, niemal do kasaty klasztoru przez władze rosyjskie w 1819 r. Pełne odczytanie skomplikowanych treści wymagałoby gruntownych studiów, uwzględniających własną liturgię bożogrobców (*Ritus Ecclesiae Domini Sepulchrum Hierosolimitani*), miechowskie misterium i nabożeństwo paschalne (zatwierdzone wraz z mszą św. przez papieża w 1744 r. na prośbę prepozyta Jakuba Radlińskiego), historyczny i teologiczny dorobek miechowskich bożogrobców, poczynając od dzieła Samuela Nakielskiego *Miechovia* z 1634 r. Całość podporządkowano idei jerozolimskiej genezy rycerskiego zakonu Stróżów Grobu Pańskiego, roli bożogrobców w Kościele Powszechnym i polskim. Ideę Grobu Pańskiego reprezentuje rzeźbiarski ołtarz główny ze sceną Zmartwychwstania; kula ziemiska, o którą wsparty jest unoszący się w obłokach Bóg Ojciec, jest tu odniesieniem do symbolu bożogrobców, który w monumentalnej skali powtórzony został na początku XIX w. jako hełm wieńczący wieżę kościoła, dominujący nad miastem i okolicą. Dalsze rozwinięcie programu dają oba ołtarze flankujące arkadę tęczową: w jednym z nich apostołowi Jakubowi Mniejszemu (przedstawionemu jako biskup Jerozolimy) towarzyszą patroni Królestwa Polskiego św. Wojciech i św. Stanisław, w drugim strażnicy Grobu Bożego – w strojach właściwych bożogrobcom z XVIII w. – otrzymują regułę zakonną od św. Augustyna. Para ołtarzy na zakończeniach naw bocznych również odwołuje się do Kościoła Powszechnego i polskiego: odpowiednikiem ukrzyżowanego Chrystusa (w sposób charakterystyczny dla baroku w nową strukturę ołtarzową włączono tu otoczoną kultem, późnogotycką

rzeźbę z dawnej arkady tęczowej) jest wizerunek Matki Boskiej Częstochowskiej. Uzupełnieniem „historycznych” treści wystroju stał się na początku XIX w. klasycystyczny pomnik fundatora Jaksy Gryfity.

Nie ulega wątpliwości, że w obliczu upadku państwa, jego kultury i gospodarki, upadku narastającego w XVII stuleciu, zaś w wieku następnym sięgającego dna, zakony należały do nielicznych w Polsce ośrodków życia kulturalnego, kultywowania sztuk i nauk. Nie tylko szczególnie zasłużeni dla rozwoju szkolnictwa jezuici i pijarzy, lecz także stare zakony, których reguły odnawiano od przełomu XVI/XVII w. w duchu zaleceń soboru trydenckiego, wciąż skłaniały do aktywności intelektualnej. Co najmniej od doby potrydenckich reform aktywność ta ukierunkowana została m.in. ku własnej tradycji i historii, widzianej zarówno najszerzej, w kontekście Kościoła Powszechnego, prowincji zakonnej i Polski, jak w granicach konkretnej klasztornej klauzury. Właściwa kulturze wieków XVI i XVII, a utrzymująca się nadal w XVIII stuleciu skłonność do obrazowego ujmowania abstrakcyjnych pojęć, wraz z nie mniej właściwą dla epoki tendencją do tworzenia kompletnych – w sensie ideowym i kompozycyjnym – programów wiążących w jednolitą całość wszelkie rodzaje sztuk, wydawała literackie i plastyczne syntezy zakonnych idei i dziejów. Syntezy, w których tendencje hagiograficzne coraz trudniej oddzielić od narastających zainteresowań historią, zapowiadających już myśl historyczną Oświecenia. Zasadniczą różnicą pomiędzy tą nową myślą a zwalczaną przez nią tradycją zakonną nie była skala i zakres zainteresowań historycznych, bo te jawiły się, wbrew pozorom, podobnie. Różnica owa polegała na stosunku do tradycji: programowo krytycznym u ludzi Oświecenia i programowo afirmacyjnym w tradycyjnym środowisku zakonnym. Zakonny kronikarz nie pytał o wiarygodność informacji, którą znalazł u innego kronikarza, zwłaszcza gdy poprzednik – jak Wincenty Kadłubek – cieszył się opinią świętości. Gromadząc pracowicie – niemal jak współczesny historyk – dokumenty, nie zdawał sobie sprawy z konieczności poddawania ich krytycznej analizie (chyba, że natrafiał na wzajemne sprzeczności, jak to się często zdarzało w różnych wersjach świętych żywotów). Niekiedy – jak dzisiejszy badacz – stawiał pytania i usiłował na nie odpowiadać. Niektóre działania podejmowane przez zakonne wspólnoty miawały – obok sakralnego – aspekt nieomal naukowy czy konserwatorski: tak właśnie należałoby charakteryzować poszukiwania grobów fundatorów i świątobliwych, a także dawne restauracje czczonych wizerunków, z Jasnogórskim na czele.

W przedstawionych przykładowo programach kościelnych wystrojów można wskazać wiele cech wspólnych.

Charakterystycznym zjawiskiem była zazwyczaj dbałość o wysoki poziom artystyczny wystroju (z reguły związanego ze sztuką włoską), co zwłaszcza w dobie gospodarczego i kulturalnego upadku Rzeczypospolitej w XVIII stuleciu było rzeczą wielce skomplikowaną. Ogół realizacji prezentował najwyższy – możliwy do osiągnięcia w Małopolsce – poziom artystyczny. Stosunkowo rzadko pojawiały się prowincjonalne dzieła cechowych malarzy, do których należy np. cykl *Dziejów Miejsca Piaskowego* w krakowskim klasztorze Karmelitów na Piasku, malowany ok. 1770 r. przez Michała Popławskiego. Nie stroniono też od malarskiego przetwarzania znanych wzorów graficznych. Wydaje

się, że szczególną popularnością cieszyły się ryciny Flamanda Schelte Bolswerta, powtarzane, jak wynika z badań Beaty Frey-Stecowej i Pawła Pencakowskiego<sup>4</sup>, w 1636 r. w augustiańskim cyklu z kazimierskiego kościoła św. Katarzyny przez malarza Zachariasza Dzwonowskiego (i jeszcze na pocz. XVIII w. w cyklu w tamtejszym refektarzu), a także we wspomnianych kompozycjach w bibliotece „piaskowych” Karmelitów. W I. połowie XVII w. wiele małopolskich kościołów i klasztorów zamawiało dzieła w pracowni królewskiego malarza, weneccjanina Tomasza Dolabelli. Tak czynili m.in. kazimierscy kanonicy regularni laterańscy z kościoła Bożego Ciała (co potwierdzają zarówno archiwalne dokumenty, jak analizy stylistyczne), krakowscy dominikanie, kameduli z Bielan i benedyktyni z Tyńca. Na przełomie XVII/XVIII w. ks. Sebastian Piskorski korzystał w kościele św. Anny z usług wybitnego warsztatu włoskiego sztukatora Baltazara Fontany i jego współpracowników malarzy (Karol i Innocenty Monti, Karol Dankwart). Ten sam warsztat pojawił się nieco później m.in. u krakowskich dominikanów oraz u krakowskich i nowosądeckich klarysek. Dla krakowskich pijarów i imbramowickich norbertanek pracował wykształcony w Rzymie architekt Kacper Bażanka, który – zgodnie z wiedzą nabytą od swego mistrza Andrea del Pozzo – współpracować musiał z dobrymi rzeźbiarzami (był wśród nich Antoni Frączkiewicz) i malarzami, potrafiącymi stosować zasady iluzjonistycznej kwadratury (sprowadzony z Moraw Franciszek Eckstein u pijarów, Włoch Wilhelm w Imbramowicach). Wyróżniającym się malarzem był Maciej Rejchan, przybyły z Saksonii twórca iluzjonistycznej dekoracji kościoła franciszkańskiego w Nowym Korczynie, założyciel lwowskiej „dynastii” artystycznej. U cystersów w Jędrzejowie, benedyktynów w Tyńcu i benedyktynek w Staniątkach działał jedyny chyba poważny malarz krakowski połowy XVIII w., morawski uczeń Ecksteina Andrzej Radwański, czynny też na usługach ks. Jacka Łopackiego przy barokizacji kościoła Mariackiego. Łopacki, światły mecenas sztuki, dla podkreślenia świetności głównej świątyni parafialnej Krakowa nie zawahał się zamawiać kosztownych obrazów ołtarzowych w Wenecji, u wybitnego malarza Giovanniego Battisty Pittoniego. Wystrój kościoła miechowskich Bożogrobców – to najwybitniejsze dzieło sztukatora Wojciecha Rojowskiego; niektóre obrazy ołtarzowe malował czynny w Wilnie Franciszek Smuglewicz. Jego dzieła – podobnie, jak ówczesne prace Tadeusza Konicza (Kuntzego) w katedrze oraz kościołach Misjonarzy na Stradomiu i Paulinów na Skałce oraz wcześniejsze obrazy Jerzego Eleutera Szymonowicza Siemiginowskiego i Szymona Czechowicza w uniwersyteckim kościele św. Anny – odzwierciedlają znaczenie rzymskiej Akademii Św. Łukasza w świadomości krakowskich duchownych mecenasów doby baroku.

Kształtowanie nowych i przeobrażenia dawnych kościelnych wnętrz należy rozpatrywać jako jednolite zjawisko wraz z całością życia religijnego i intelektualnego w klasztorze. Wątki tematyczne, przedstawiane w rzeźbie i malarstwie, napotkać można przeglądając zasoby klasztornych bibliotek, czytając klasztorne kroniki i teksty medytacji, popularnych od XVII w. za sprawą jezuitów. Skomplikowane programy

<sup>4</sup> Por. B. Frey-Stecowa, *Dokumentacja historyczna obrazów z kościoła św. Katarzyny i klasztoru Augustianów w Krakowie*, mps, 2000, archiwum Klasztoru Augustianów w Krakowie; P. Pencakowski, *Dekoracja malarska...*, s. 114–115.



ikonograficzne były dziełem miejscowych społeczności zakonnych – teologów, prepozytów, opatów, księży. Rolę „doradców artystycznych” mogli pełnić duchowni mecenasowi spoza poszczególnych klasztorów, zwłaszcza związani ze środowiskiem wawelskiej kapituły katedralnej, np. kanonik Dominik Lochman w Imbramowicach, może również biskup krakowski Andrzej Stanisław Kostka Załuski w Staniątkach, gdzie zaznaczał się zwłaszcza wpływ kapelanów jezuickich.

Hagiograficzna gloryfikacja własnej tradycji (państwowej, rodowej, zakonnej) to zasadnicza cecha historycznych zainteresowań doby baroku: cecha z jednej strony różniąca owe zainteresowania od krytycyzmu późniejszych badań historycznych, z drugiej jednak niepokojąco bliska dobrze znanym do dziś tendencjom interpretowania historii dla potrzeb aktualnej polityki. Fascynacje dawnością, tradycją, przeszłością już w XVII i XVIII w. zapowiadały pasje następnych stuleci. Hagiograficzna synteza całokształtu dziejów zakonnych oraz dziejów konkretnego klasztoru bywała często głównym, a przynajmniej uzupełniającym wątkiem. Szczególną popularnością cieszyło się eksponowanie „portretów” wybitnych postaci (zwłaszcza wywodzących się z danego zakonu – rzeczywiście lub w hagiograficznych fantazjach – papieży i świętych), „historycznych” scen związanych z fundacjami i znakomitymi fundatorami klasztorów oraz z patronami świątyń. Poczesne miejsce zajmowały przedstawienia polskich świętych, błogosławionych i świątobliwych (w Krakowie szczególną popularnością cieszył się wiek XV jako *Felix Seculum Cracoviae*); ich zestawianie z największymi świętymi Kościoła Powszechnego można uznać za wczesny wyraz uczuć patriotycznych.

Różnorodne konsekwencje wynikały z tradycji średniowiecznych pielgrzymek. Poznawanie miejsc cudownych ułatwiały pielgrzymom pierwsze przewodniki, które w Krakowie pojawiły się w XVII stuleciu: anonimowy *Przewodnik albo kościołów krakowskich (...) krótkie opisanie* z 1603 r. i *Klejnoty Krakowa* ks. Piotra Hiacynta Pruszcza z 1647 r. Druki te, mimo dewocyjnego charakteru, mimo oczywistej koncentracji na sanktuariach, czczonych wizerunkach i relikwiach, niosły już z sobą pokaźny zasób wiedzy historycznej, o czym świadczy fakt, że do dzisiaj wykorzystywane są przez historyków jako istotne źródła. Publikacje te inspirowane przez środowiska zakonne, wydawane w dużych nakładach (dzieło Pruszcza było wielokrotnie wznawiane), pod wieloma względami bardziej przypominają współczesne przewodniki turystyczne niż literaturę dewocyjną. Namiastką kosztownych i niebezpiecznych pielgrzymek do świętych miejsc chrześcijaństwa stawały się repliki owych miejsc, komponowane jako isticie barokowe *theatrum*, powtarzające „przeniesione” z oddali formy architektoniczne, a nawet nazwy geograficzne. Znaczną popularność zyskiwały *Groby Boże* (najstarszy, u miechowskich bożogrobców, powstał ok. 1530 r.) i *Domki Loretańskie*. Za sprawą kasztelana krakowskiego Mikołaja Zebrzydowskiego i bernardynów przysiółek wsi Brody stał się – jako Kalwaria – Ziemią Świętą, w której wioskowy potok został Cedronem, zaś nieco wyższy od innych pagórek – Golgotą. Do licznych, skromniejszych realizacji należała fundacja Krzysztofa Korycińskiego z 1616 r., dokonana za sprawą włoskich bernardynów, którym wiejski pagórek skojarzył się z miejscem stygmatyzacji św. Franciszka: La Verna stała się Alwernią, a historia bie-

daczyny z Asyżu przeniesiona została pod Chrzanów. Na wspomnienie zasługuje też mniej znany, częściowo tylko zachowany zespół kościoła i siedmiu kaplic w Suchej (1624 – ok. 1630), wzniesiony dla kazimierskich kanoników regularnych laterańskich jako fundacja starosty oświęcimskiego Piotra Komorowskiego, nawiązujący do idei bazyliki laterańskiej, siedmiu uprzywilejowanych kościołów Rzymu i siedmiu ołtarzy bazyliki watykańskiej.

Analiza kultury i sztuki kształtowanej przez środowiska zakonne w dobie pogłębiającego się kryzysu Rzeczypospolitej każe weryfikować tezy reprezentantów polskiego Oświecenia, widzących w klasztorach rezerwy ciemnoty i zacofania. Światły biskup Ignacy Krasicki, wyrażając dobitnie tego rodzaju poglądy w swej *Monachomachii* (pisanej w latach 1776–1777, a więc współcześnie z kształtowaniem ostatnich, późnobarokowych wystrojów klasztornych kościołów) niewątpliwie miał rację charakteryzując ówczesne polskie miasteczko: „Bram cztery ułomki, /Klasztorów dziewięć i gdzieniegdzie domki”<sup>5</sup>, bo dokładnie tak przedstawiał się np. krakowski Kazimierz. Ale nie jest już prawdą, że w owych klasztorach jedynie „wielebne głupstwo od wieków mieszało/. Pod starożytnej schronieniem świątynicy”<sup>6</sup> i że miejsce biblioteki było trudne do odnalezienia. Powstawanie coraz liczniejszych klasztorów w miejscu mieszczańskich domów i kamienic było, rzecz jasna, zjawiskiem patologicznym: wynikało z kryzysu gospodarczego państwa, z niedorozwoju społeczeństwa, a zwłaszcza mieszczaństwa. Obraz kultury polskiej epoki baroku jest niewątpliwie kaleki: dominacja sztuki religijnej nad świecką odpowiada proporcjom z doby wczesnego średniowiecza (bo na pewno nie rozkwitowi miast w XIV czy XV w.), zaś długotrwałe, u schyłku epoki wielce już anachroniczne ujmowanie pojęć w kategoriach emblematyki, stanowiące rodzaj pseudonauki, było zaledwie namiastką intelektualnych spekulacji. Warto się jednak zastanowić, co stałoby się z kulturą polską, gdyby nie było na w et owych anachronicznych zjawisk.

<sup>5</sup> I. Krasicki, *Monachomachia. Antymonachomachia*, Warszawa 1988, s. 24.

<sup>6</sup> Tamże.



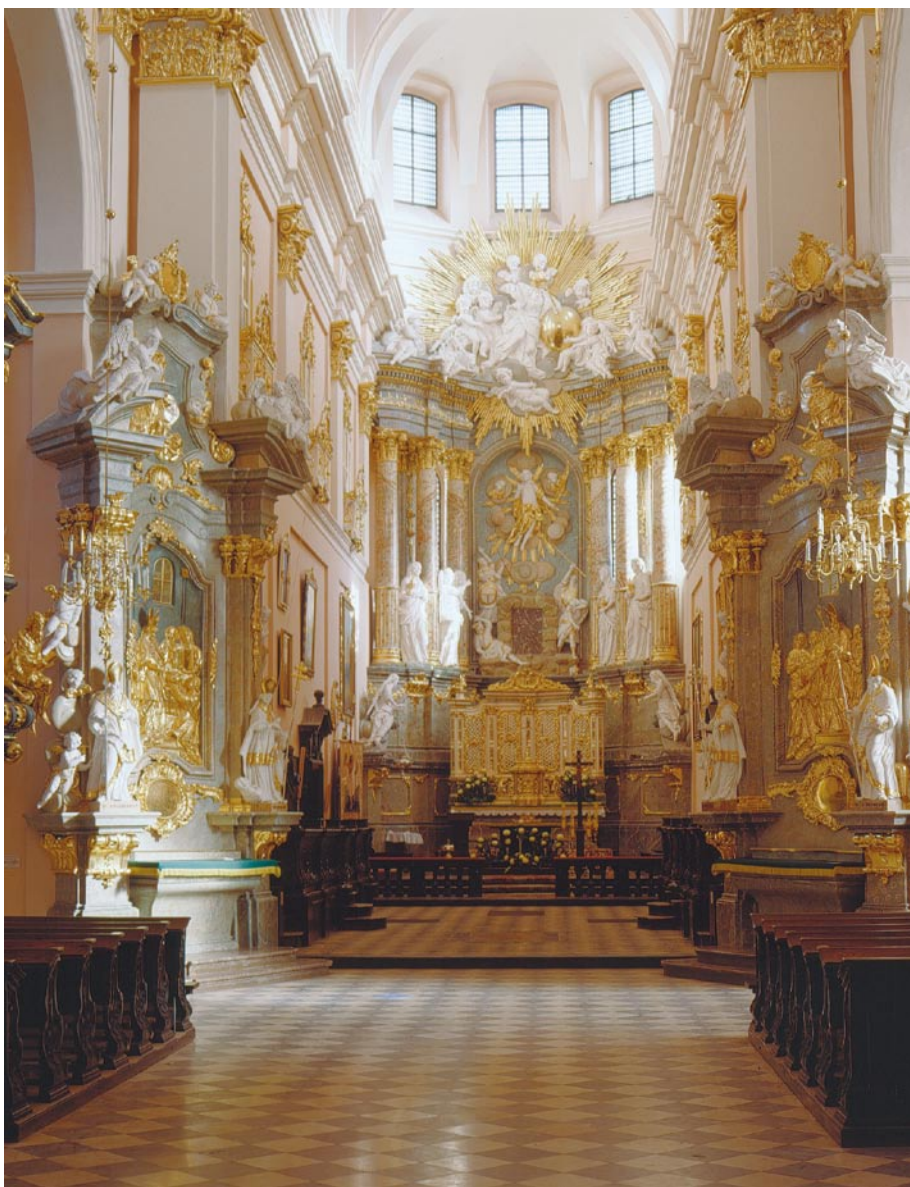
1. Dekoracja plastyczna sklepienia kościoła św. Anny w Krakowie, lata 1695–1703: medaliony ze świętymi polskimi flankujące przedstawienia Zwiastowania, Niepokalanego Poczęcia Marii i Bożego Narodzenia



2. Dekoracja malarska stropu biblioteki w klasztorze Karmelitów na Piasku w Krakowie z 1698r.: sobór w Efezie



3. Polichromia kościoła Norbertanek w Imbramowicach z ok. 1717 r.: męczeństwo Norbertanek z Witowa



4. Kościół Bożogrobców w Miechowie, wnętrze prezbiterium z wystrojem z lat 1765 – po 1771

## Bogusław Krasnowolski

Ukończył historię sztuki na Uniwersytecie Jagiellońskim w Krakowie, gdzie się doktoryzował w 2000 r. Wieloletni współpracownik Pracowni Konserwacji Zabytków (dziś PKZ), Społecznego Komitetu Odnowy Zabytków Krakowa, którego wiceprzewodniczącym jest obecnie, oraz krakowskiej ASP. Radny Miasta Krakowa w latach 1994–1998.

W Instytucie Sztuki AP wykłada historię sztuki i prowadzi seminarium magisterskie. Autor licznych publikacji, m.in.: *Ulice i place Kazimierza*, Kraków 1994; *Prace konserwatorskie w Krakowie. Działalność Społecznego Komitetu Odnowy Zabytków Krakowa w latach 1990–1998*, Kraków 1998; *Historia klasztoru Benedyktynek w Staniątkach*, wyd. Klasztor Benedyktynek w Staniątkach 1999; *Odnowa zabytków Krakowa. Geneza, cele, osiągnięcia, zamierzenia*, Kraków 2004 *Lokacyjne układy urbanistyczne na obszarze Ziemi Krakowskiej w XIII i XIV wieku*, Kraków 2004; a także licznych artykułów. Tylko ostatnio ukazały się: *Z badań nad urbanistyką lokacyjnego Krakowa i miast Ziemi Krakowskiej*, [w:] *Średniowieczny Śląsk i Czechy; centrum średniowiecznego miasta; Wrocław a Europa Środkowa*, red. J. Piekalski, K. Wachowski, Wrocław 2000; *Fragment fortyfikacji Bielska w świetle dotychczasowych badań nad systemem obronnym miasta w średniowieczu*, [w:] *Krajobrazy*, Warszawa 2000 (wspólnie z S. Dryją i S. Sławińskim); *Konserwatorska wizja Krakowa a działalność Społecznego Komitetu Odnowy Zabytków Krakowa w latach 1990–2001*, Biuletyn Społecznego Komitetu Odnowy Zabytków Krakowa, maj 2001; *Z badań nad urbanistyką i architekturą Nowego Sącza w okresie autonomii galicyjskiej*, [w:] *Rozwój przestrzenny miast galicyjskich położonych między Dunajcem a Sanem*, red. Z. Beiersdorf, A. Laskowski, Jasło 2001; *Studie über österreichische Architektur, Städtebau und Raumplanung in Galizien in den Jahren 1772–1815*, [w:] *Aus der Geschichte Österreichs in Mitteleuropa*, z. 4 *Kunstgeschichte*, red. A. Glaser, Z. Kowalska, J. Byczkowski, J. Gadomski, S. Grodziski, Wien 2003.

## Identity and History in the Art of Malopolska Monastic Circles of the 17th and 18th Centuries

### Abstract

Baroque brought about an increase of the interest in historical subjects in monastic circles. A tendency towards vivid illustration of abstract concepts and towards creating complete programmes ideologically and structurally, that was characteristic of the epoch, produced literary and artistic synthesis of monastic ideas and history, in which hagiographic trend is more and more difficult to be separated from growing historical interests preceding the historical thought of the Enlightenment. Complete analysis of the formation of historical awareness in monastic communities goes beyond the boundaries of the presentation; what we focus on are the examples of art (mainly monastic) of Cracow and its surroundings. Comprehensive treatments of the decor glorifying the monastic history are constituted by: conversion of the interior of the Corpus Christi church in the Cracow district of Kazimierz (1612–44), decoration of the library at the monastery of Carmelites in Piasek near Cracow (1698), baroque modifications of the interiors of the churches of Cistercians in Jedrzejow (1734–9), Franciscans in Nowy Korczyn (1753–61), Custodians of the Holy Grave in Miechow (1765–71). The historical motifs were related to the cult of the founders (“history” of Casimir the Restorer in the Tyniec series of paintings, 1643–4; baroque modifications of the churches of Norbertines in Imbramowice 1717–25, Benedictines in Staniatki 1759–62), history of the church in Poland was glorified through the cult of the Polish saints

(e.g. the decor of the Jesuit church of St. Peter and St. Paul's 1619–33, the university church of St. Anne's 1695–1703). Historical interests in creating ersatz geography ("transferring" pilgrimage centres to the vicinity of Cracow), noticeable already in Miechow (the Lord's Grave, ca. 1530), are typical of the first half of 17<sup>th</sup> century (Kalwaria Zebrzydowska, Alwernia). Analysis of the monastic culture and art of the era of crisis of the Republic demands a verification of the thesis that monasteries were the reservations of backwardness. The image of the Polish culture of baroque is defective: the domination of religious art over secular one corresponds to early medieval proportions. Presenting notions in terms of emblems, anachronous for 18<sup>th</sup> century, is barely a substitute of intellectual speculation. However, it would be worth considering, what would have happened with the Polish culture if there had not been even those anachronous phenomena.

Bernadeta Stano

## Trudna *kohabitacja*.

### Problemy ekspozycji okresu Odwilży (1955–1960)

Galeria to przede wszystkim przymusowa zbiorowa egzystencja, podyktowana decyzją kuratora czy komisarza wystawy, wzajemne obcowanie ze sobą dzieł w tym samym miejscu, w jednej, korzystnej lub niesprzyjającej przestrzeni.

Maria Poprzęcka

Na kształt ekspozycji ma wpływ zazwyczaj kilka czynników: charakterystyczne cechy wystawionych przedmiotów sztuki, warunki lokalowe, założenia programowe galerii, inwencja projektanta: malarza, architekta wnętrz, rzadziej scenografa. Zależności te postanowiłam prześledzić na bazie najciekawszych przykładów z trzech środowisk Polski Południowej: krakowskiego, zakopiańskiego i rzeszowskiego, w okresie Odwilży, kiedy to artyści i projektanci wystaw, wyrwawszy się spod dyktatury doktryny socrealistycznej, uczyli się, często od podstaw, w jaki sposób i w jakim otoczeniu publicznie artykułować swoje pomysły twórcze.

Maria Poprzęcka zjawisko publicznej obecności dzieł sztuk plastycznych w przestrzeni wystawienniczej określa mianem „przymusowej egzystencji, wzajemnego obcowania, *kohabitacji*”<sup>1</sup>. Spośród nich najtrafniejszy wydaje się neologizm *kohabitacja*, zbitka przedrostka *ko-* (z łac.: *wspólnie, razem, łącznie*) ze słowem *habitat*, które w biologii oznacza część biotopu, gdzie osobniki danego gatunku znajdują najdogodniejsze warunki życia. Trudno na polu krytyki artystycznej czy historii sztuki odnaleźć właściwe określenia dla tych, z pozoru wymiernych, relacji przestrzennych. Wymierność owa polega przede wszystkim na możliwości dokonania pomiaru wnętrza „białego sześcianu” galerii oraz na zaakceptowaniu faktu funkcjonowania jej w określonym miejscu na planie miasta. Sytuacja zaczęła się komplikować, gdy animatorzy wydarzeń kulturalnych zerwali z kanonami wystawienniczymi. Zakładając otwartość przestrzeni ekspozycyjnej na otoczenie, pozbawili ekspozycję architektonicznych ram: ścian, podłogi, sufitu. Poszerzając kontekst ekspozycyjnych prac, zmusili niejako komentatora do poszukiwania nowych narzędzi opisu i interpretacji.

<sup>1</sup> M. Poprzęcka, *Miejsce dzieła*, [w:] *Miejsca rzeczywiste, miejsca wyobrażone. Studia nad kategorią miejsca w przestrzeni kultury*, red. M. Kitowska-Lysiak, E. Wolicka, Lublin 1999, s. 27.



## Dzielo – przedmiot w przestrzeni

Wśród eksponatów na odwilżowych wystawach królowały obrazy. Malarstwo olejne, najczęściej na płótnie, rzadziej na kartonie, wieszano zawsze w większych salach krakowskiego Pałacu Sztuki, a gdy wystawa miała dwie części, w pierwszej odsłonie, zwykle cieszącej się większym zainteresowaniem publiczności. Warto zatem bliżej przyjrzeć się tym „wybranim” przedmiotom.

W drugiej połowie lat 50. zmieniały się powoli wymiary tzw. formatu malarskiego<sup>2</sup>. W 1955 roku większość kompozycji na wystawach zbiorowych to niewielkie martwe natury, pejzaże i portrety o wysokości czy szerokości rzadko przekraczającej pół metra. Towarzyszyły im niewiele większe studia postaci we wnętrzach czy w pejzażu. Dodajmy, że podobny format posiadała większość grafik z drugiej połowy lat 50. Był to materiał bardzo trudny do zestawienia na wysokich ścianach, w obszernych salach Pałacu Sztuki czy w sali zakopiańskiego Biura Wystaw Artystycznych. Ekspozycja taka, w której nie zakładano żadnych ekstrawaganckich pomysłów scenograficznych, skazana była na monotonię. Z końcem lat 50. nastąpiło większe zróżnicowanie formatów obrazów, głównie prac abstrakcyjnych. Także artyści o skłonnościach kolorystycznych, jak Waław Taranczewski czy Piotr Potworowski, malowali większe kompozycje, czasem z myślą o konkretnej kolekcji<sup>3</sup>. Jakby wbrew tej tendencji obrazy przedmioty *do ręki* – porównywane przez Hannę Ptaszkowską do idoli – wystawiał w krakowskich i zakopiańskich galeriach Marek Piasecki<sup>4</sup>. Recenzentka *Więzi* zwróciła uwagę na lekceważony przez wielu, choć ważny nie tylko w kontekście miniatur Piaseckiego, aspekt zależności pomiędzy ramą a blejtramem czy zamalowanym kartonem. Przypomniła, że zasadniczą funkcją tej części obrazu jest wytwarzanie nowej przestrzeni, będącej uzmysłowieniem – czy też zaprzeczeniem – iluzyjnej gry przestrzennej na powierzchni obrazu. Ramki, przez swoją materialność, swój ciężar, swoją trójwymiarowość, przypominały, że mamy do czynienia z realnymi przedmiotami. W eksperymentalnym malarstwie Piaseckiego stanowiły one integralną część kompozycji. Był to jeden z nielicznych przykładów tego rodzaju działań.

<sup>2</sup> Na temat formatu malarskiego zob.: K. Jurecki, *Andrzej Pawłowski a tradycja Bauhausu*, „Exit” 2000, nr 4 (44), s. 2348.

<sup>3</sup> Piotr Piotrowski opisuje akcję zamawiania prac do tzw. *kolekcji gołuchowskiej* u Piotra Potworowskiego, zob. Piotr Piotrowski, *Znaczenia modernizmu*, Poznań 1999, s. 66–67. Jednak jest to w tym okresie w Polsce zjawisko epizodyczne. Nie udało mi się także zaobserwować wyraźnych zależności pomiędzy charakterem powstających wówczas obrazów a przestrzenią sal wystawowych, stąd stwierdzenie Piotra Piotrowskiego o komponowaniu obrazów z myślą o konkretnej przestrzeni sali wystawowej wydaje mi się prawdziwe w polskich realiach tylko dla tego konkretnego przykładu.

<sup>4</sup> Hanna Ptaszkowska na kanwie prac Piaseckiego pisze o istocie obrazu, zob. H. Ptaszkowska, *Przedmioty i idole*, „Więź” 1959, nr 11 (19), s. 5. Są to rozważania podobne do tych, które były udziałem Kantora w 1948 roku, por.: T. Kantor, *Po prostu sztuka*, „Dziennik Literacki”, dod. do „Dziennika Polskiego” 1948, nr 22, s. 4.

W początkach badanego okresu wiele kompozycji malarskich, zwłaszcza uznanych artystów starszego pokolenia, oprawiano w metalowe, dość grube, ornamentalne ramy. Młodszy artyści, nie mogąc pozwolić sobie na taki luksus, zastępowali je cienkimi drewnianymi listwami. Tempery, o ile to było możliwe, wieszano za szkłem, a grafiki na białym kartonie. Z czasem kojarząca się z przeszłością ciężka rama prawie zupełnie zniknęła z galerii. Jedynie obrazy, które trafiły do zbiorów muzealnych, oprawiano w ten sposób, np. delikatne, aluzyjne pejzaże Adama Marczyńskiego malowane ok. 1955 roku<sup>5</sup>.

Koniec lat 50. przyniósł oprócz eksperymentalnych kolaży Piaseckiego rozwój malarstwa materii budowanego z niemalarskich tworzyw. Obrazy-przedmioty, obrazy-konkrety oprawiano najczęściej tradycyjnie, w ramy z listew różnej grubości. Zdarzało się, że elementy podobne do obramienia wchodziły w skład obrazu wzbogacając jego strukturę<sup>6</sup>. Nawet kiedy brakowało tego wewnętrznego stelaża, kompozycja poprzez rozłożenie kierunków nawiązywała do podziałów dyktowanych przez owe listwy-krawędzie obrazu. Na ramy wybierano także stare zmurszałe deski, fragmenty obramień okiennych. Czasem celowo je nadpalano lub nasączano roztworami, by kolorem i fakturą korespondowały z materią użytych do kompozycji zapraw gipsowych, blach, szmat itp.<sup>7</sup> Rama powtórnie nabierała znaczenia. Na równych prawach z blejtrmem i nawarstwionymi nań tworzywami budowała *podporę* obrazu<sup>8</sup>. Zjawisko to miało zasadniczy wpływ na wzajemne relacje pomiędzy obrazami w przestrzeni galerii. Najlepiej widać to na fotografiach z wystawy Grupy 5-ciu w KMPiK w Nowej Hucie w 1960 roku. Abstrakcyjne kompozycje zawieszono parami, z zachowaniem dużych odstępów, na białych prostokątnych przepierzeniach, zamieniających przestrzeń wysoko sklepionej sali klubowej w labirynt. Grube, drewniane ramy nie mąciły zdyscyplinowanej kompozycji pionów i poziomów fakturowych obrazów. Ujednoliciły ekspozycję. Wprowadzały wspólny klimat. Nieco inna sytuacja powstawała, gdy te same obrazy zawieszono w piwnicach Krzysztoforów. Tu stały się one częścią wnętrza, fakturowe przedstawienia przenikały przez zmurszałe ramy na ściany, podejmując dialog z zastanymi fragmentami muru<sup>9</sup>.

Warto w tym miejscu przypomnieć rozważania Tadeusza Kantora z okresu ostatnich podrygów nowoczesności przed socrealistycznym skostnieniem:

obraz jest tworem nie reprodukcyjnym, lecz samoistnym, opartym na działaniu własną formą. Całe działanie obrazu czy rzeźby mieści się w niezawodnej sugestii środków pla-

<sup>5</sup> Zbyt agresywne, ciężkie ramy bywały przedmiotem krytyki nawet na ekspozycjach urządzanych w muzeum, por. Z. Kowalska, *Wystawa Wyspiańskiego*, „Tygodnik Powszechny” 1958, nr 3, s. 6.

<sup>6</sup> Zob. np. cykl *Konkretów* Adama Marczyńskiego.

<sup>7</sup> Zob. np. *Obraz, Chusta lub Ukrzyżowanie* Janusza Tarabuły (wszystkie z 1960 roku).

<sup>8</sup> Pojęcie *podpory* wprowadza do swoich rozważań o istocie malarstwa A. Kostołowski, *Powierzchnia i podpora*, „Arteon” 2003, nr 12, s. 16.

<sup>9</sup> Wystawa prac Grupy 5-ciu, zw. Nowohucką, w Krzysztoforach miała miejsce dwukrotnie w lutym i marcu 1960 roku oraz we wrześniu 1961.

stycznych oraz w pełnym inwencji kształtowaniu. Artysta zdaje sobie sprawę, że obraz nie jest przedmiotem fikcyjnym, lecz konkretnie w przestrzeni umieszczonym. Działa przede wszystkim zawartym w nim nieomylnym porządkiem, spotęgowaniem i dynamizowaniem jego płaszczyzny. To jest elementarne działanie obrazu<sup>10</sup>.

Idee te bliskie były modernistycznej tezie o autonomii obrazu<sup>11</sup>. Wraz z rozpowszechnieniem się malarstwa bezprzedmiotowego zaczynają zacierać się głoszone przez Kantora poglądy. Rozważania nad naturą związków pomiędzy obrazem a otaczającą rzeczywistością doprowadziły Jacka Woźniakowskiego do wniosku, że dla malarstwa abstrakcyjnego nie ma innego usprawiedliwienia, jak tylko budowanie napięć między zawieszonymi obok siebie obrazami<sup>12</sup>.

Te zmiany poglądów na funkcjonowanie obrazu w miejscach publicznych znalazły wyraz w sposobie aranżacji ekspozycji malarstwa, jak w przypadku wspomnianej wystawy w Krzysztoforach, zapowiadającej rozpowszechnione na Zachodzie w latach 60. zjawisko zwane *environment*. Nie spotkałam się z podobnymi rozważaniami ówczesnych krytyków na temat sposobu prezentacji rzeźby, grafiki, fotografii czy tkanin. Nie udało mi się także zaobserwować podobnej ewolucji w przypadku ekspozycji tych prac. Jedynie na drugiej części *Wystawy młodych plastyków Okręgu Krakowskiego* (1957) można było odczuć, że ekspozyty (rzeźby, tkaniny i grafiki) przekształcają przestrzeń sal wystawowych w pobudzające wyobraźnię zwiedzającego nowoczesne wnętrza. Na podstawie relacji świadków z tych szczególnych, podkreślmy, nielicznych tego rodzaju aranżacji, można wnioskować, że recepcję pojedynczego dzieła zaczęło zastępować postrzeganiem przestrzeni<sup>13</sup>. Oczywiście mowa tu o pierwszych reakcjach po przekroczeniu progu sali wystawowej.

Katalog każdej dużej wystawy zbiorowej wyraźnie dzielił prace według dziedzin sztuk plastycznych. Osobno wyliczano przykłady malarstwa, grafiki, rysunku i rzeźby, czasem z uwzględnieniem ceramiki. Zdarzały się też salony bardziej rozbudowane, jak *Wystawa Młodej Plastyki Okręgu Krakowskiego* (1956/57), gdzie tych działów było jeszcze więcej. W przestrzeni wystawowej te podziały nadal istniały, choć bywały od tej reguły odstępstwa. Na salonach krakowskich w latach 1955–56 wystawiano bardzo mało rzeźby. Służyła głównie dla urozmaicenia dość monotonna ciągów obrazów. Grafikę i rysunek wieszano zwykle w osobnej, mniejszej sali. Sztukę użytkową: meble, szkło, biżuterię itp., wystawiano zwykle na osobnych przeglądach, do wyjątków

<sup>10</sup> T. Kantor, *Po prostu sztuka*, s. 5.

<sup>11</sup> Kwestię tę przypomina Piotr Piotrowski w: tegoż, *Znaczenia modernizmu*, s. 64.

<sup>12</sup> J. Woźniakowski, *Marcowe rozważania o malarstwie*, „Tygodnik Powszechny” 1959, nr 14, s. 3

<sup>13</sup> B. O’Doherty, *Inside the White Cube. The ideology of the Gallery Space*, Santa Monica–San Francisco 1976, s. 14. za: P. Piotrowski, *Znaczenia modernizmu*, s. 64. Jeden z przykładów takiego odbioru ekspozycji stanowi zapis Jerzego Stajudy w kronice „Przeglądu Artystycznego” 1958, nr 4–5, s. 90 (fragment kroniki dot. wystawy Wojciecha Fangora): „Przy pomocy dwudziestu płócien, z których cztery znajdują się na ścianach, a reszta na dziewięciu stelażach, Wojciech Fangor podjął próbę czarodziejskiej zamiany obskurnej salki ‘Nowej Kultury’ we wnętrze obrazu”.

należały inicjatywy zakopiańskich artystów<sup>14</sup>. Rzadko też wpuszczano do salonów wystawowych wytwory nieprofesjonalistów: amatorów czy twórców ludowych. Niektóre krakowskie lub nowohuckie galerie organizowały wystawy przeglądowe tego typu twórczości. Wydaje się, że wówczas nie pamiętano już o pomysłach ugrupowań działających w okresie międzywojennym na polu koegzystencji różnych sfer sztuki: wysokiej i niskiej, profesjonalnej i amatorskiej<sup>15</sup>. Jedyne Stowarzyszenie Historyków Sztuki pozwalało sobie na porównywanie Nowosielskiego z Nikiforem<sup>16</sup>.

W obu środowiskach, zarówno krakowskim jak i zakopiańskim, bardzo wyraźnie rysuje się zjawisko ilościowej dominacji malarstwa na ekspozycjach zbiorowych. Na przykład, na Salonie Wiosennym ZPAP w Krakowie w 1957 roku, w dwóch zestawach prac eksponowano około 130 obrazów, 20 grafik i 13 rzeźb. Prace prezentowane były w różnych pomieszczeniach, można więc przypuszczać, że pozamałarskie propozycje zostały wyeksponowane mniej korzystnie niż obrazy, co wpłynęło na ich skromną recepcję wśród krytyków. Z tą sytuacją próbowano walczyć poprzez wprowadzenie osobnych salonów rzeźby i grafiki. Jednak te formy ekspozycji były stosunkowo nowe i nie zdążyły wówczas osiągnąć zamierzonej cykliczności. Zorganizowano tylko dwie wystawy grafiki: w 1957 – *Wystawę grafiki Krakowskiego Okręgu ZPAP* oraz w 1960 – *Ogólnopolskie Biennale grafiki*, obie w krakowskim Pałacu Sztuki. W podobny sposób dwukrotnie wystawiono rzeźbę, w ramach *Wystawy rzeźby Krakowskiego Okręgu ZPAP* (1955/56, Pałac Sztuki) oraz *Wystawy rzeźby Krakowskiego Okręgu ZPAP* (1959, Zakopane BWA). Przy czym należy dodać, że obie ekspozycje nie należały do udanych. Płaskorzeźby wisiały rzędami na ścianach niby obrazy lub stały podparte w szklanych gablotach, większe rzeźby górowały na postumentach o różnej wysokości, a pomiędzy nimi publiczność przemieszczała się niby w labiryncie. Wówczas takie aranżacje wystaw rzeźby należały do powszechnie praktykowanych. Wyjątkiem, burzącym tę regułę, była ekspozycja w przestronnym, oszklonym Pawilonie Rzeźby przygotowana w ramach *X Festiwalu Sztuk Plastycznych w Sopocie (Wystawa młodego malarstwa i rzeźby)*<sup>17</sup>.

Warto także wspomnieć o szkicach, nie dopuszczanych zwykle na pokazy zbiorowe, ignorowanych przez krytyków. Taki stosunek do „drobnej, papierowej”

<sup>14</sup> Mowa tu przede wszystkim o dobrze zorganizowanej wystawie *Użyteczność sztuki* oraz kilku innych, mniejszych, prezentujących dorobek grup artystycznych.

<sup>15</sup> W 1917 roku, w Pałacu Sztuki otwarto z wielkim szumem *I Wystawę ekspresjonistów polskich*, na której zaprezentowano na równych prawach malarstwo ludowe i prace organizatorów: Andrzeja i Zbigniewa Pronaszków, Tytusa Czyżewskiego oraz m.in. Leona Chwistka, Jana Hrynkowskiego, Władysława Skoczylasa. W 1928 roku, w lokalu Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych we Lwowie miała miejsce wystawa „konstruktywistów”: Otto Hahna i Marka Włodarskiego, w towarzystwie tzw. sztuki prymitywów – rzeźb w rogu, naczyń miedzianych, prowincjonalnych ikon przywiezionych z zagranicznej podróży oraz szyldów małopolskich sklepikarzy i rzemieślników, jarmarcznych figurek. Opisy tych wystaw zob.: Z. Baranowicz, *Polska awangarda artystyczna 1918–1939*, Warszawa 1975, s. 19–20 i 189–190.

<sup>16</sup> Wystawa miała miejsce w lokalu SHS w czerwcu 1959, zob. *Ikony w Stowarzyszeniu Historyków Sztuki*, „Dziennik Polski” 1959, nr 136, s. 6; P. Skrzynecki, *Ikony- Nikifor – Nowosielski*, „Echo Krakowa” 1959, nr 140, s. 4.

<sup>17</sup> Fotografie ekspozycji zob.: *Sopot 1957*, „Zebra” 1957, nr 11, s. 8–10.

twórczości i niesprawdzonych eksperymentów to zapewne pozostałość estetyki socrealistycznej<sup>18</sup>. Na ich wystawienie mogły sobie pozwolić tylko grupy artystyczne, które same decydowały o doborze prac. W Krakowie praktykowali to właściwie tylko artyści grupy MARG, pokazując przy Rynku 25 wszystko to, co stworzyli od ostatniej wystawy<sup>19</sup>. Dopiero w 1962, kiedy zostali zaproszeni do Pałacu Sztuki, zrezygnowali z odsłaniania swojej artystycznej „kuchni”. Ich ekspozycje stały się bardziej przejrzyste, „nie przeładowane zbędnym gadulstwem”<sup>20</sup>. Podobną zależność pomiędzy stażem artystycznym a zawartością ekspozycji można zaobserwować na przykładzie artystów rzeszowskich<sup>21</sup>. W 1955 roku, jeszcze wówczas studenci krakowskiej ASP, pokazali w Rzeszowie prace studyjne, pracowniane, głównie szkice i obrazy na papierze. Powtórzyli ten pomysł w ramach *Wystawy Jesiennej Oddziału ZPAP* w Rzeszowie rok później. Z końcem lat 50. można było zaobserwować na ich pokazach przewagę prac olejnych na płótnie, z niewielkim dodatkiem grafik warsztatowych.

## Dzieło – działanie w przestrzeni

Na zalety ekspozycyjne poszczególnych miejsc pierwsi zwrócili uwagę recenzenci. W komentarzach prasowych do pokazów urządzanych zwłaszcza w nowych, nie opatrzonych przestrzeniach, analizę konkretnych obrazów czy rzeźb łączyli z opisem sposobu aranżacji wnętrza. Brali pod uwagę wysokość zawieszenia prac, ich sąsiedztwo, oświetlenie, nastrój poszczególnych pomieszczeń. W ten sposób Tadeusz Chrzanowski podziwiał „smaczną ekspozycję” prac Teresy Stankiewicz w zażytkowej salce Klubu Dziennikarzy. Określenie *smaczna* zostało tu użyte dość przewrotnie. Projektant, chcąc zaprezentować większą liczbę prac, zawiesił je dość gęsto, zaczynając prawie od podłogi, a ich oglądanie wymagało, jak to Chrzanowski stwierdził,

<sup>18</sup> Po *Wystawie Ziemi Odzyskanych* w (VII–VIII 1948) zaczęto kwestionować prawo artysty do publicznej prezentacji „półproduktów” mających pełnić rolę wyłącznie „doświadczalnego malarstwa pomocniczego”, cyt. tamże, s. 76.

<sup>19</sup> Klub MARG współtworzyli: Tadeusz Ostaszewski, Józef Marek, Józef Szajna, Antoni Hajecki, Włodzimierz Buczek, Stanisław Wójtowicz, Jarosław Sowiński, Marian Szulc, Jerzy Panek, Witold Damasiewicz, Włodzimerz Kunz, Józef Kluza, Witold Skulicz, Marian Malina i Zbigniew Grzybowski. Wystawy MARG-u przypominały różnorodnością eksponatów i na ogół niezbyt przemyślanym sposobem ich rozmieszczenia „okrągówki” Związku Plastyków. Charakterystyczną cechą pierwszych prezentacji grupy było wręcz zasypywanie sali przy Rynku Gł. 25 olbrzymią ilością szkiców malarskich, rzeźbiarskich czy architektonicznych. Jerzy Madeyski nazwał to zjawisko odsłanianiem procesów zachodzących w kuchniach artystycznych; J. Madeyski, *Z krakowskich sal wystawowych*, „Życie Literackie” 1960, nr 437, s. 5.

<sup>20</sup> Tamże.

<sup>21</sup> Mowa tu o artystach, którzy utworzyli w Rzeszowie Grupę XIV. Należeli do niej: Stanisław Chrapkowski, Bolesław Dusza, Adolf Jakubowicz, Edward Kieferling, Alfred Kud, Cezary Kotowicz, Jerzy Majewski, Zdzisław Ostrowski, Janina Ozóg, Henryk Rachfalski, Olga Samarska, Tadeusz Szpunar, Roman Prokulewicz i Józef Wilkoń.

„wykonania pewnej ilości przysiadów”<sup>22</sup>. Tego rodzaju realistyczne akcenty w opisie wystawy wymuszały nie tylko niedogodne warunki oglądu, ale także prozaiczny fakt braku tytułów prac, zwłaszcza abstrakcyjnych. Wiele takich uwag można odnaleźć w recenzjach Piotra Skrzyneckiego. Dla przykładu przytoczmy fragment komentarza do jednej z pierwszych wystaw w galerii Krzysztoforów: „Ekspozycję miniatur Marka Piaseckiego umieszczono w maleńkiej salce, gdzie wszystkie elementy pomieszczenia: druty, faktura ściany, instalacje, gwoździe, tworzą razem z miniaturami piękną i zabawną konstrukcję”<sup>23</sup>.

Kameralności nie brakowało także innym pokazom zbiorowym i indywidualnym członków Grupy Krakowskiej prezentowanym w piwnicach Krzysztoforów. Szczególnie długo i starannie gospodarze przygotowywali pierwszy swój przegląd. U wejścia na wystawę stworzono nastrojowy „kącik”. Powieszono w nim obrazy surrealistów: Mikulskiego, Skarżyńskiego i Mroza, uzupełnione rekwizytami: czarnymi parasolami i drewnianą czarną trumienką<sup>24</sup>. Piotr Skrzynecki uznał ten zestaw za najlepiej korespondujący z charakterem wnętrza<sup>25</sup>. Głębiej, w większej sali, zawisły obrazy abstrakcyjne lub graniczące z abstrakcją pozostałych członków grupy. Odsuwając na bok pierwsze zachwyty nad urokami gotyckich cegieł, Skrzynecki napisał: „Piękne podziały gotyckich cegieł konkurują dość drastycznie z płótnami Maziarskiej, Rudowicz, Rosenstein, Świderskiej”, a w innym miejscu dodał: „Martwe sztuczne światło stwarza nastrój muzealnej drętwy”<sup>26</sup>. W ostatniej salce w głębi znalazły się, zapewne z powodu mniejszej atrakcyjności, fotografie Andrzeja Pawłowskiego i Marka Piaseckiego.

Interesująco Grupa Krakowska przygotowała także ekspozycję karykatur Andrzeja Stopki. Jego rysunki, dość pokaźnych rozmiarów, powieszono na luźno udrapowanej tkaninie, ciągnącej się wzdłuż ścian i podwieszanej u sklepienia piwnicy. Ten rodzaj aranżacji przypominał do złudzenia dekoracje pierwszomajowych trybun przeznaczonych dla władz partyjnych, które obwieszano „poważnymi” portretami przodowników pracy. Efekt okazał się zaskakujący. Skrzynecki wspominał salwy śmiechu, które towarzyszyły zwiedzaniu wystawy i z tej okazji nazwał Krzysztoforów „wesołą meliną”<sup>27</sup>.

Nieco zbliżone warunki ekspozycyjne posiadały piwnice Klubu Plastyków w Zakopanem. Zostały one w pełni wykorzystane podczas aranżacji wystawy miniatur

<sup>22</sup> T. Chrzanowski, *Wystawa Teresy Stankiewicz*, „Tygodnik Powszechny” 1958, nr 26, s. 6.

<sup>23</sup> P. Skrzynecki, *Phases*, „Echo Krakowa” 1959, nr 170, s. 3–4. Podobnie opisywał sposób ekspozycji wystawy Andrzeja Zaborowskiego w KMPiK w Nowej Hucie, zob.: P. Skrzynecki, *Zaborowski podoba się w Nowej Hucie*, „Echo Krakowa” 1958, nr 188, s. 3 oraz Mariana Garlickiego w KMPiK w Krakowie: P. Skrzynecki, *Obrazy Mariana Garlickiego*, „Echo Krakowa” 1959, nr 42, s. 3.

<sup>24</sup> Tak określili ich Maciej Gutowski, zob.: tegoż, *Wystawa w Krzysztoforowskich piwnicach*, „Dziennik Polski” 1958, nr 153, s. 5.

<sup>25</sup> P. Skrzynecki, *Grupa Krakowska w piwnicach Krzysztoforów*, „Echo Krakowa” 1958, nr 155, s. 3.

<sup>26</sup> Tamże.

<sup>27</sup> P. Skrzynecki, *Zobacz Stopkę!*, „Echo Krakowa” 1960, nr 42, s. 4.

Marka Piaseckiego. Z powodu braku dokumentacji fotograficznej tego wydarzenia warto przytoczyć opis ekspozycji autorstwa Barbary Kwiatkowskiej na łamach „Przeglądu Artystycznego”:

Gruba faktura ścian zakopiańskiego Klubu Plastyków łatwo mogła zagłuszyć delikatne miniatury malarskie Piaseckiego. Ujęte jednak w silnie z nimi kontrastujące białe lub czarne ramki, zawieszane wśród metalowej siatki stelażu, w pewnej izolacji od muru, ale na jego tle, nieregularnie i niesymetrycznie, stworzyły jakąś ogólną abstrakcję malarsko-przestrzenną, same – kameralne i skupione w nastroju<sup>28</sup>.

Nieczęsto dokonywały się uroczyste otwarcia, wprowadzające sztukę w nowe przestrzenie. W przypadku wystaw w salach, które dawno spowszedniały, uwagi krytyków odnośnie ekspozycji sprowadzały się zwykle do narzekania na zagęszczenie eksponatów. Organizatorzy tłumaczyli się wówczas zwykle tym, że zasięg imprezy przerósł ich oczekiwania<sup>29</sup>. Spontaniczność opisu wystawy zastępowały utarte sformułowania wyjęte z katalogowych wstępów. Zjawisko to jest szczególnie wyraźne w recenzjach z pałacowych salonów. W opinii organizatorów: TPSP, CBWA i ZPAP oraz samych wystawiających, najważniejszym pomieszczeniem Pałacu Sztuki była sala główna, zwana reprezentacyjną, a zwłaszcza ściana naprzeciw wejścia<sup>30</sup>. Tu starano się eksponować najlepsze prace. Nie zawsze wybór ten uzyskiwał potwierdzenie w ocenach krytyków, ale tych prac zwykle nie pomijano w komentarzach prasowych<sup>31</sup>. Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych wyróżniało także salę nr 2, zwaną od czasów Wyspiańskiego „Świetlicą”, w której z początkiem 1955 roku zaczęto urządzać wystawy indywidualne dzieł artystów spoza Krakowa<sup>32</sup>. Warto też zwrócić uwagę, że gdy w pozostałych salach gościła sztuka nowoczesna, tam właśnie, dla równowagi, instalowano twórczość artystów zasłużonych dla TPSP, najczęściej kolorystów lub formistów.

Do wnętrza Pałacu Sztuki eksponaty dobierano drogą „jurowania”. Według Aleksandra Wallisa, ten najpopularniejszy sposób wybierania utrudniał możliwość bezkonfliktowego zawieszenia prac<sup>33</sup>. Już na etapie urządzania ekspozycji odbywała się dodatkowa selekcja, która jedne eksponaty stawiała ponad innymi. Nie starano się zapewnić pracom jednakowych warunków ekspozycyjnych, co zwłaszcza w przełomowym momencie, kiedy nowoczesność w postaci malarstwa abstrak-

<sup>28</sup> B. Kwiatkowska, *Marek Piasecki*, „Przegląd Artystyczny” 1959, nr 2, s. 72. O innych pracach artysty pisze J. Bogucki, *Kliska wyobraźni*, „Zebra” 1958, nr 4–5 (19–20), s. 3–4.

<sup>29</sup> Wydaje się że w przypadku salonów istotną rolę odgrywał gust organizatorów, wykształconych na wzorach przedwojennych, który nakazywał zagęszczenie ekspozycji.

<sup>30</sup> P. Skrzynecki, *Odpooczynek II*; *Z. Pronaszko*, „Echo Krakowa” 1957, nr 248, s. 3.

<sup>31</sup> Tak było między m.in. w przypadku wystawy Zbigniewa Pronaszki – zob. tamże.

<sup>32</sup> Zob. *Salon TPSP 1955*, (kat.), TPSP w Krakowie, ZPAP Okręgu Krakowskiego, Pałac Sztuki 1955, s. 2 oraz B. Heyduk, *Dwugłos o wystawie dzieł Zbigniewa Karpińskiego*, „Dziennik Polski” 1955, nr 26, s. 4.

<sup>33</sup> Ponadto ubolewał nad tym, że artyści wystawiającego nie zaprasza się do aranżowania przeglądów okręgowych czy ogólnopolskich, tłumacząc to tym, że w komisjach wieszających prace nie brakuje rzeźbiarzy, malarzy i grafików, A. Wallis, *W sprawie galerii sztuki współczesnej*, „Przegląd Kulturalny” 1956, nr 20.

cyjnego, wchodziła w progi nobliwego Pałacu Sztuki, okazywało się szczególnie zauważalne. Wszystko zależało od upodobań organizatorów. W 1955 roku spotkania sztuki tradycyjnej: koloryzmu, odmian formizmu czy realizmu ze wspomnianą abstrakcją nie były jeszcze tak częste. Bogna Płatowicz odnotowała wśród spostrzeżeń z *Salonu Jesiennego* (1955), że abstrakcyjny obraz Maziarskiej zatytułowany *Wenus*, zawieszony obok dużej grupy prac wywodzących się z realizmu, budził szczególne zainteresowanie zwiedzających. Uznała, iż taki sposób ekspozycji, takie sąsiedztwo, ma szczególne walory wychowawcze<sup>34</sup>. Podobnymi wrażeniami z tego przeglądu podzielił się Andrzej Łepkowski: „Wystawa jest urządzona w ten sposób, że na pierwszy rzut oka można «odcedzić» dobre malarstwo od nudnych ponurych elaboratów”<sup>35</sup>. Za najlepsze uznał „bezwzględnie płaskie” kompozycje portretowe Józefa Kluzy, coraz bardziej oszczędne pejzaże Juliusza Joniaka ze „smaczkami niezamalowanego płótna, ładne obrazki” Teresy Stankiewicz (zawieszane na parawanie w sali głównej), *Martwą naturę* Jana Tarasina – „piękne, rzetelne studium”, pejzaż ze spadochronami Danuty Leszczyńskiej-Kluzowej „zaskakujący ryzykowną koncepcją pogodzenia [...] surrealizmu i realizmu” (w dwóch pozostałych salach). Warto dodać, że sposób rozmieszczenia prac na wystawach zbiorowych w tym okresie niczym szczególnym się nie wyróżniał. Ściany zawieszano obrazami, najczęściej w jednym rzędzie, na wysokości oczu widza, obok z rzadka ustawiano rzeźby. Jerzy Madeyski określił ten sposób ekspozycji jako „oltarzykowy”<sup>36</sup>.

Analiza wypowiedzi świadków i materiału fotograficznego pozwala zaobserwować zmiany w tej dziedzinie dopiero podczas „okręgówki” w lipcu i sierpniu 1957 roku. Tym razem nie tylko na komisji kwalifikacyjnej ciążyła wina za natłok prac. Decydującą rolę miały tu kontakty między TPSP i ZPAP, brak jednolitej koncepcji wystawy. W lipcu, kiedy sala główna wprost „pękała w szwach” od natłoku eksponatów, a prace musiały wisieć w kilku rzędach, „Świetlicę” Wyspiańskiego przeznaczono na indywidualną wystawę krajobrazów z Podkarpacia i Krakowa Franciszka Turka, zmarłego w 1947 roku. Natomiast w sierpniu, gdy zostało już niewiele prac do pokazania, jedną salę Pałacu zamknięto, a „Świetlicę” oddano ponownie malarzowi starszego pokolenia Zygmuntovi Kałuskiemu. Ta druga część pokazu miała bardziej przejrzysty charakter. Pomieszczenia ekspozycyjne umiejętnie podzielono ekranami. Powstałe dzięki temu kameralne przestrzenie zaakcentowano ustawionymi na postumentach rzeźbami. Jednak prace wszystkich związkowców mogłyby się zmieścić w tym samym czasie, gdyby nie wspomniane dwie wystawy indywidualne, organizowane przede wszystkim przez TPSP<sup>37</sup>. Nie były częścią Salonu, miały osobne katalogi, i zostały otwarte w innych terminach.

<sup>34</sup> (bp.), *Interesująco przedstawia się jesienna wystawa plastyków w krak. Pałacu Sztuki*, „Echo Krakowa” 1955, nr 272, s. 3.

<sup>35</sup> A. Łepkowski, *W pawilonie na placu Szczepańskim*, „Tygodnik Powszechny” 1955, nr 45, s. 3.

<sup>36</sup> J. Madeyski wypowiedział się w ten sposób w kontekście nowej ekspozycji *Salonu Wiosennego* w 1957 roku. J. Madeyski, *Salon Wiosenny*, „Zebra” 1957, nr 11, s. 13.

<sup>37</sup> Podobną liczbę prac, około trzystu, zgromadzono bowiem w 1955 roku na *Salonie ZPAP* i w 1956 roku na *Salonie TPSP*.



Wspomniany wyżej *Salon* był także tym, na którym znaczącą część eksponatów zaczęły stanowić prace abstrakcyjne. Organizatorzy zdecydowali się jednak nie dzielić ekspozycji według tego kryterium, wymieszali ze sobą prace reprezentujące różne kierunki, podobnie jak dwa lata wcześniej. Bardziej konserwatywnych krytyków, takich jak Konrad Winkler, ale także zwolenników nowoczesności, jak Piotr Skrzynecki, nie przekonywał ten rodzaj ekspozycji. Winkler nie mógł się pogodzić, że prace abstrakcyjne i kubizujące powieszono z realistycznymi<sup>38</sup>. Zalecał budowanie ekspozycji o charakterze dydaktycznym, prezentującej kolejne fazy rozwoju malarstwa, „rozpoczynając od realizmu, stopniowo poprzez wszystkie fazy malarstwa abstrakcyjnego, aż do sztuki całkowicie bezprzedmiotowej”<sup>39</sup>. Piotr Skrzynecki na podstawie analizy tego przeglądu, sporządził ironiczny przepis na salon:

Wziąć dwa taszyzmy wszystko jedno jakie, zawiesić w dużej głównej sali. Zmieszać z abstrakcją dużą i dekoracyjną, dodać kilka martwych natur skromnie kubizujących. Przybrać postimpresjonistycznymi niewinnymi akwarelkami, [...] socrealizm ożeń w cieniu z okropną postsecesją na szkle. Zaintrygować domowym surrealizmem plus porcja narodowej sentymentalnej makabry à la Kossak. Uzupełnić wszystko malarstwem dawnym. Eksponować je w świetlicy obecnie nie nadającej się do niczego innego poza retrospekcją, sięgającą czasów Młodej Polski. Świetlica – komnata. Świetlica – sarkofag<sup>40</sup>.

Kilka miesięcy później Maciej Gutowski w tym samym tonie pisał o *Jesiennym Salonie TPSP* (1957):

Na salonach obok złego naturalizmu występuje również zły przykład taszyzmu, a abstrakcja geometryczna sąsiaduje z postimpresjonizmem, wszystko na dodatek stłoczone, powieszono w jednym rzędzie, obraz obok obrazu – nie może być mowy o jakimkolwiek skupieniu<sup>41</sup>.

Według recenzenta tylko przejrzyste zawieszenie prac na ścianach mogłoby w stanie poprawić warunki percepcji tak zróżnicowanego pokazu. Na tym niekorzystnym tle wyróżniała się rzeźba *Dojrzewanie* Józefa Marka. Była to figura skalą dorównująca wysokości człowieka, naturalistycznie polichromowana, z wyraźną nutą ekspresjonizmu, umieszczona na wysokim podeście, wskutek czego dominowała nad rzędami obrazów, biustami i drobnymi kompozycjami innych rzeźbiarzy<sup>42</sup>.

Kiedy malarstwo abstrakcyjne zaczęło królować na zbiorowych przeglądach, jak to miało miejsce na *Jesiennym Salonie TPSP* w 1958 roku, zdecydowano się oddzielić go od pozostałych prac. W głównej sali zawieszono wybrane kompozycje nieprzed-

<sup>38</sup> Podobnie uważał P. Skrzynecki. „To widza razi – pisał w podsumowaniu 1957 roku – że widzi razem abstrakcje i realizm. [...] nie powinno być pomieszania stylów i kierunków na wystawach” – *Salatka kulturalna 1957* (rozmowa), „Echo Krakowa” 1958, nr 304, s. 4.

<sup>39</sup> K. Winkler, *Salon Wiosenny Związku Plastyków w Pałacu Sztuki*, „Gazeta Krakowska” 1957, nr 165.

<sup>40</sup> P. Skrzynecki, *Salon Letni*, „Echo Krakowa” 1957, nr 169.

<sup>41</sup> M. Gutowski, *Malarstwo czy malowanie*, „Dziennik Polski” 1957, nr 289, s. 4.

<sup>42</sup> Wskazuje na to fotografia zamieszczona w artykule A. Lewickiej, *Czyżby teren nie dojrzał...?* „Dziennik Polski” 1957, nr 300, s. 4, rzeźba ta znana jest też pod tytułem *Dziewczyna z czerwoną głową*.

stawiające. Jacek Woźniakowski zauważył, że niektóre z nich „były w oczy” formatami i dobitnością zestawień<sup>43</sup>. Znalazło się tam także wiele drobnych prac, powiększonych o białe *passe-partout*, wybranych tylko ze względu na przynależność do tej tendencji. Próbowano dokonponować do tego nowoczesnego zestawu rzeźby. Tym razem najlepsze warunki ekspozycyjne zapewniono *Siedzącej* Tadeusza Ostaszewskiego<sup>44</sup>. Nie była to kompozycja abstrakcyjna, raczej uproszczona, o miękkiej, secesyjnej linii, ale organizatorzy nie mieli dużego wyboru. Abstrakcja wkraczała do rzeźby powoli. Obok *Siedzącej* ustawiono *Kompozycję* Romana Tarkowskiego oraz dwie głowy Stanisława Rzeckiego, zupełnie nie pasujące do charakteru tej sali. Dodajmy, że podobny zabieg kompozycyjny zastosowano na *Wystawie Gościnnej Wrocławskiego Okręgu ZPAP* w lipcu tego samego roku. Skrzynecki nazwał wtedy główne pomieszczenie Pałacu Sztuki „salą poszukiwań”<sup>45</sup>. Krytykował również układ i zawartość ekspozycji wspomnianego *Salonu Jesiennego*. Według niego abstrakcyjność pracy nie powinna decydować o jej wyróżnieniu<sup>46</sup>.

Uwagi te dowodzą, że zwłaszcza na dużych pokazach bieżącej twórczości środowiska, prace nieprzedstawiające zaczęły odgrywać szczególną rolę kompozycyjną. Na *Salonie Jesiennym TPSP* w 1959 roku organizatorzy powtórzyli wypróbowany już schemat rozmieszczenia prac, uzyskując przejrzystą kompozycję. Bardzo trafionym pomysłem okazało się odsunięcie niektórych obrazów na metalowych prętach od ścian, zastosowane już wcześniej, w czasie *Wystawy młodych artystów Okręgu Krakowskiego*. Powstała dzięki temu dodatkowa iluzja przestrzenności obiektów i podkreślony został ich przedmiotowy charakter<sup>47</sup>.

Najtrudniejsze zadanie stało przed organizatorami osobnych przeglądów jednej z dziedzin sztuk plastycznych: malarstwa, rzeźby lub grafiki. W salach wystawowych wieszano wówczas w ciasnych szeregach, jedna obok drugiej, setki grafik, jak podczas pierwszego Biennale Grafiki we wrześniu 1960 roku. Urządzona przez Józefa Wajdę ekspozycja w niezbyt kameralnych pomieszczeniach Pałacu Sztuki sprawiała bardzo przygnębiające wrażenie monotonii. Ponadto komisji kwalifikacyjnej zabrakło wstrzemięźliwości w doborze eksponatów<sup>48</sup>.

Projektant ekspozycji miał niemało kłopotu z rozmieszczeniem ponad 400 prac, stu kilkudziesięciu artystów, w niewielkich salach Pałacu Sztuki – pisała Krystyna Rubaszekiewicz i dodawała – Nie widać niestety jakiejś jasno sformułowanej koncepcji w urzędzeniu wystawy: robi ona wrażenie przeładowanej i nieco chaotycznej. Przeciętny odbiorca potrzebuje

<sup>43</sup> A. Lewicka, *Krakowski Salon Jesienny*, „Tygodnik Powszechny” 1958, nr 48, s. 6.

<sup>44</sup> Reprodukacja tej rzeźby znalazła się też na okładce katalogu tego Salonu.

<sup>45</sup> P. Skrzynecki, *Wrocław w Pałacu Sztuki*, „Echo Krakowa” 1958, nr 165, s. 3.

<sup>46</sup> P. Skrzynecki, *Jesienny Salon*, „Echo Krakowa” 1958, nr 274, s. 3.

<sup>47</sup> Na kolejnym Salonie Towarzystwa w 1960 roku już tylko dział grafiki umieszczony dla odmiany w Świątlicy, cieszył się takim zainteresowaniem. Na przykład Jerzy Madeyski pisze o „ładnym i oszczędnym” eksponowaniu grafiki, zob., *Salon Jesienny*, „Życie Literackie” 1960, nr 464, s. 9.

<sup>48</sup> Zob. np. S. Gadomski, *Krakowskie „Biennale”*, „Trybuna Robotnicza” 1960, nr 222, s. 6.

tak samo „oddechu”, który stwarza pusta przestrzeń na wystawie, jak doświadczony krytyk. Zbyt dużo, a zwłaszcza pomieszanych ze sobą wrażeń, niewiele w efekcie daje<sup>49</sup>.

Z podobnymi problemami borykali się organizatorzy malarskich *Salonów Marcowych* w Zakopanem. We wstępie do katalogu pierwszego *Salonu Marcowego* Andrzej Jakimowicz zapowiadał:

Salon Marcowy nie jest wystawą prac określonej grupy artystycznej czy określonego kierunku. Nie reprezentuje twórczości jednego środowiska artystycznego ani też nie reprezentuje wszystkich środowisk. Także i generację twórców skupia – różne<sup>50</sup>.

Zatem typowa „salonowa sałatka”. Jednak ekspozycja na Krupówkach musiała zostać podporządkowana rygorom niezbyt obszernego wnętrza, stąd obostrzenia organizatorów, indywidualne zaproszenia, ograniczające liczbę nadsyłanych obrazów. Górne pomieszczenie dawnego Bazaru Polskiego podzielono ekranami wypożyczonymi z Krakowa. Zamieniły one pawilon w labirynt. Organizatorzy starali się nie wyróżniać niczyich prac poprzez miejsce ich prezentacji. Zestawili ze sobą obrazy reprezentujące różne kierunki, będące dziełem różnych artystów. Z relacji prasy wynika, że wbrew tym „sprawiedliwym” założeniom, „gwoździem” ekspozycji stało się płótno Brzozowskiego zatytułowane *Dezert*; zawieszona naprzeciw wejścia. Dominowało ono także na innych kompozycjach formatem. W przypadku *II Salonu Marcowego* starano się zmodyfikować listę zaproszonych, zgodnie z sugestiami krytyków. Zmiany te miały pójść w kierunku ujednoczenia pokazu<sup>51</sup>. Także tym razem urządzeniem ekspozycji zajmował się zespół z Zakopanego. Kazimierz Królikowski myślał o „wielkich kombinacjach formalnych – wystawienniczych”. Brzozowski przeciwnie, uważał, że lepiej urządzić ją „prosto i bezpretensjonalnie”<sup>52</sup>. Poprzestano na ta tej skromniejszej wersji.

## Muzealizacja

Problem muzealizacji sztuki współczesnej w środowisku krakowskim po II wojnie światowej pojawiał się cyklicznie, zwykle towarzyszył otwieraniu w Nowym Gmachu Muzeum Narodowego wystaw z udziałem prac artystów żyjących. Przy-

<sup>49</sup> K. Rubaszkiwicz, *Biennale grafiki w Krakowie*, „Kierunki” 1960, nr 40, s. 10.

<sup>50</sup> Takiego określenia użył P. Skrzynecki, *Salatka kulturalna 1957*, s. 4.

<sup>51</sup> Tadeusz Brzozowski w liście do Aleksandra Wojciechowskiego we wrześniu 1958 roku postulował, by zawęzić jego zakres do: „a) sztuki abstrakcyjnej «czystej», b) sztuki abstrakcji aluzyjnej, c) sztuki metaforycznego «przedmiotu»”. Cyt. za: *II Salon Marcowy* (kat.), s. 7. W liście do „Przeglądu Artystycznego” dodał, że wybór taki zaważy na surrealistyczno-abstrakcyjnym charakterze wystawy z kilkoma „przećcinakami realizmu poetyckiego” – tamże.

<sup>52</sup> Cytat z listu T. Brzozowskiego do A. Wojciechowskiego, niepublikowany, w zbiorach prywatnych A. Wojciechowskiego.

pomnijmy w tym miejscu stwierdzenie Krzysztofa Pomiana: „W muzeum dzieło staje się uprzywilejowanym przedmiotem poznania; słowem w muzeum, pinakotece czy galerii sztuk pięknych dzieło stanowi cel sam w sobie”<sup>53</sup>. Zatem w opinii muzeologa to najważniejsze, poza oczywiście zbiorami prywatnymi, czy np. kościelnymi, miejsce dla sztuki. Problem pojawia się, gdy do muzeum ma trafić sztuka tworzona współcześnie, wybierana z otwartego zbioru i zależna w dużym stopniu od mecenasów, którzy dokonują selekcji pod względem tematu, techniki czy formatu. W powojennej Polsce, ze słabo rozwiniętym mecenatem państwowym, zależności te nie były tak znaczące, jak w krajach kapitalistycznych. Około 1955 roku nie dokonywano tego rodzaju zakupów. Praktyki TPSP w tej dziedzinie stanowiły wyjątek, i tylko w tym szczególnym przypadku można sądzić, że artyści, by zostać zauważeni przez komisję Towarzystwa, dobierali odpowiednią tematykę czy wielkość prac. Jednak wybrane w ten sposób dzieła nie trafiały zwykle do publicznych ekspozycji, z elitarnych wystaw drogą losowania przechodziły w ręce prywatne. Dopiero z końcem lat 50., kiedy państwo zaczęło dokonywać spektakularnych zakupów, polscy artyści, podobnie jak ich paryscy koledzy, mogli się spodziewać, że gdy ich dzieła zostaną przyjęte na Salon i wyróżnione, a nawet wystawione na indywidualnym pokazie, mogą trafić jeszcze za ich życia do muzeum. Nie wydaje się jednak, żeby to miało wpływ na charakter ich pomysłów plastycznych. W murach Muzeum Narodowego w Krakowie czy w Rzeszowie dzieło współczesne mogło funkcjonować na dwa sposoby: albo w stałej ekspozycji, albo w tymczasowej. Oba warianty w latach 50. dopiero się kształtowały, choć dodajmy, że na Zachodzie Europy i w Stanach Zjednoczonych miały już co najmniej kilkudziesięcioletnią tradycję<sup>54</sup>.

Każdej nowej prezentacji sztuki, zwłaszcza z kręgu Nowoczesnych, w budynkach muzealnych towarzyszyło zdziwienie, a nierzadko także oznaki rozczarowania. W czerwcu 1960 roku zaczęto urządzać takie prezentacje w pomieszczeniach pierwszego piętra Nowego Gmachu Muzeum Narodowego w Krakowie. Piotr Krakowski w ten sposób opisywał swoje wrażenia po wizycie na trzech pierwszych w tych wnętrzach wystawach indywidualnych: Marczyńskiego, Taranczewskiego i Potworowskiego: „Warunki dla ekspozycji luksusowe, wielkie jasne sale, lampy jarzeniowe rozświetlające obraz, podwójną rampą biegnące pod górnym i dolnym brzegiem, masa przestrzeni, nieliczni zwiedzający w filcowych pantoflach”. Ta ostatnia, drobna wzmianka, zestawiona z innymi zwyczajami muzealnymi, jak zwiedzanie w wyznaczonych, krótkich ze względu na trwający remont, godzinach, zwykle w towarzystwie przewodników, odróżniała wspomnianą ekspozycję od organizowanych w mniejszych krakowskich galeriach<sup>55</sup>. Z okazji tej samej wysta-

<sup>53</sup> K. Pomian, *Muzeum wobec sztuki swego czasu*, [w:] *Fermentum massae mundi. Jackowi Woźniakowskiemu w siedemdziesiątą rocznicę urodzin*, red. N. Cieślińska, P. Rudziński, Warszawa 1990, s. 374.

<sup>54</sup> Tamże, s. 376–377; O obecności sztuki współczesnej w polskich muzeach pisze także M. Szelaż, *W Polsce nie istnieje muzeum sztuki współczesnej*, [w:] *Sztuka dzisiaj. Materiały Sesji SHS, Warszawa, listopad 2001*, red. M. Poprzęcka, Warszawa 2002, s. 65–73.

<sup>55</sup> Zastępca (Piotr Krakowski), *Taranczewski, Marczyński, Potworowski*, „Echo Krakowa” 1960, nr 150, s. 4.

wy Janusz Bogucki na łamach „Życia Literackiego” nazwał całą trójkę wielkimi mistrzami, a ich technikę określił jako stare rzemiosło. Komentując ich wystąpienie, a szczególnie wystawę Marczyńskiego, równocześnie w „awangardowej”, jak określił Krzysztofory, galerii i w muzeum, zastanawiał się nad zjawiskami uwspółcześniania się muzeów i akademizowania się galerii. Odpowiedzi szukał w samej sztuce: „Może ani jedno, ani drugie, tylko jakaś zasadnicza przemiana następuje w tych proporcjach między sztuką odkrywczą i zachowawczą”<sup>56</sup>.

Już z tego krótkiego zarysu problemu wynika, że określenie *muzealizacja* w odniesieniu do sztuki artystów żyjących miało pejoratywne zabarwienie. Warto zatem w tym miejscu przywołać dla porównania kilka przykładów ekspozycji muzealnych, lokalizowanych nierzadko w tym samym budynku, ale złożonych z eksponatów o charakterze historycznym. Należały one wówczas do najlepiej przemyślanych i równocześnie realizowanych największymi nakładami środków, czasem przez tych samych projektantów, którzy aranżowali przeglądy twórczości bieżącej. Jedną z pierwszych takich wystaw w Krakowie, w remontowanym jeszcze Nowym Gmachu przy Alejach Trzech Wieszców, była prezentacja monograficzna Stanisława Wyspiańskiego<sup>57</sup>. Zarezerwowano dla niej trzy poziomy budynek. Była to pierwsza, od dłuższego czasu w Krakowie, tak obszerna ekspozycja. Janusz Ballenstedt, jej projektant, najwięcej wysiłku włożył w zaaranżowanie sali na parterze przeznaczony na prezentację pamiątek związanych z artystą. Dokumenty w podświetlanych gablotach wnękowych wkomponował w czerwono-czarny fryz o wysokości ok. 2 metrów. Pozostałe akcesoria, m.in. rekwizyty z pracowni Wyspiańskiego oraz kopie witrażu *Bóg Ojciec*, wydobyte zostały przez światła reflektorów<sup>58</sup>. Projektant starał się stworzyć wrażenie przepychu i bogactwa, podobnie jak czyniły to romantyczne wystawy. Warto także zwrócić uwagę na urządzenie sali pierwszego piętra, poświęconej rysunkowej części dorobku artysty. Szkice pokazano przeważnie na ścianach parawanowych, wykonanych z krutek drewnianych, w ramach z surowego drewna albo na konstrukcjach metalowych obciążonych – w zależności od kolorytu dzieł – szarym lub czarnym płótnem.

Doświadczenia z tej wystawy zostały wykorzystane w kolejnym wielkim przedsięwzięciu Muzeum Narodowego: w urządzeniu Galerii Malarstwa Współczesnego i Nowoczesnego<sup>59</sup>. Piotr Skrzynecki zaraz po otwarciu nowej wystawy pochwalił

<sup>56</sup> Bg., *Kraków. Muzeum Narodowe – Trzech Mistrzów Współczesności i stare rzemiosło i W Krzysztoforach*, „Życie Literackie” 1960, nr 29 (443).

<sup>57</sup> Określenie „muzealne” oznacza w tym kontekście różnego rodzaju związki z oddziałami muzeum, poprzez miejsce ekspozycji, historyczny charakter eksponatów czy osobę zarządzającą pokaz. Zofia Kowalska uznała tę ekspozycję za bardzo funkcjonalny ciąg wystawowy, prowadzący widza „za rękę” od pierwszej do ostatniej sali, zob. Z. Kowalska, *Wystawa Wyspiańskiego*, „Tygodnik Powszechny” 1958, nr 3, s. 6.

<sup>58</sup> Szczegóły dotyczące ekspozycji na podstawie: A. Kopff, *Sprawozdanie z działalności MNK w latach 1957–5*, [w:] *Rozprawy i Sprawozdania MNK*, Tom VI, Kraków 1960, s. 175.

<sup>59</sup> Równolegle trwały prace nad zorganizowaniem podobnej Galerii w Muzeum Narodowym Warszawie. Zawartość ekspozycji, jej lokalizację i kontekst analizowali Jerzy Ludwiński i Wiesław Borowski w artykule *Nasze wątpliwości*, „Życie Literackie” 1958, nr 40, przedruk [w:] J. Ludwiński, *Epoka błękitu*, Kraków 2003, s. 70–76.

Andrzeja Pawłowskiego za zachowanie jednolitości ekspozycji przy równoczesnym zestawianiu po sąsiedzku prac o odmiennej stylistyce, np. pejzaży Cybisa z kompozycjami Mikulskiego<sup>60</sup>. Janusz Bogucki zachwycał się umiejętnym operowaniem przestrzenią, światłem oraz barwą ścian i ekranów dla wydobywania walorów opatrzonego już malarstwa. Równocześnie zarzucał Helenie Blumównie, kurator wystawy, brak czytelny układu. Nie znalazł bowiem merytorycznego wytłumaczenia dla kilkakrotnego eksponowania w różnych miejscach obrazów Aleksandra Gierymskiego czy Jana Stanisławskiego<sup>61</sup>.

### Antidotum na nudę

Przyczyn występowania zjawiska muzealizacji wytworów sztuk plastycznych doszukiwano się zatem w źle urządzonej ekspozycji, w niewłaściwym miejscu lub kontekście, a także w jakości wystawionych prac; w ich wyraźnym nawiązywaniu do tradycji, braku eksperymentu<sup>62</sup>. Lekarstwem na tę, zwykle niezamierzoną przez organizatorów, muzealizację bieżącej twórczości miały być prace dobrze dobrane, ciekawie eksponowane, ożywione muzyką, rekwizytami, komentarzem, podpisem czy błyskotliwym wstępem do katalogu, rozreklamowane ambitnym plakatem. Wzorzec tego rodzaju pokazów dali surrealiści w latach 30., jednak polskim projektantom te francuskie przykłady były znane tylko w niewielkim stopniu. Niedostępny wzorem pozostawały wystawy ugrupowania *artés*<sup>63</sup> oraz pierwsza *Wystawa sztuki nowoczesnej* (1948/49) w Pałacu Sztuki<sup>64</sup>. Upodobniały się do niej niektóre rozwiązania Andrzeja Pawłowskiego, np. pośmiertna wystawa Andrzeja Wróblewskiego czy *Wystawa młodej plastyki Okręgu Krakowskiego* (1956/57)<sup>65</sup>. Wyróżniały się one oryginalnym rozmieszczeniem eksponatów: na ścianach, na podłodze, na sznurach, na parawanach, pulpitych i postumentach. Jednak nawet w przypadku tych wystaw nie

<sup>60</sup> P. Skrzynecki, *W nowej galerii*, „Echo Krakowa” 1959, nr 146, s. 4.

<sup>61</sup> J. Bogucki, *Wiosna w krakowskim Muzeum Narodowym*, „Życie Literackie” 1959, nr 23.

<sup>62</sup> Terminu *muzealizacja* używano także w innym znaczeniu, m.in. zarzucano muzealizowanie się – brak świeżości poszukiwań artystom zaproszonym na *Salony Marcowe* w Zakopanem.

<sup>63</sup> Dla zwiększenia atrakcyjności wystąpień dodawano wówczas do biletów wejściowych litografie członków grupy, a dla gości wernisażowych przygotowano koncert dodekafonisty Józefa Kefflera.

<sup>64</sup> O jej surrealistycznym rodowodzie pisze K. Czerni, *Ślepa uliczka formalizmu*, „Eseistyka, Krytyka, Literatura” 1989, nr 27, s. 75.

<sup>65</sup> W latach 1950–60 Andrzej Pawłowski wykonał ok. dwudziestu projektów ekspozycji, nie tylko dla krakowskich instytucji. Pracował także w Łodzi, Berlinie, Gandawie, Moskwie. W Krakowie najczęściej projektował ekspozycje dla Muzeum Narodowego i Oddziału CBWA w Krakowie; spis projektów opracowany przez rodzinę artysty w posiadaniu autorki.

wykorzystano wszystkich pomysłów grupy Kantora z końca lat 40.<sup>66</sup> W stosunkowo bogatym, jak na te czasy, zestawie propozycji brakowało zwykle szkiców, fotografów uzupełniających prezentację czy modeli przestrzennych. Do wspomnianych pokazów autorstwa Pawłowskiego nie przygotowywano również rozbudowanych tablic informacyjnych, specjalnych przewodników czy audycji muzycznych<sup>67</sup>. Dlatego mimo olbrzymiego wkładu organizacyjnego w ich urządzenie, krytycy narzekali na brak czytelnego klucza do ich odbioru.

Pawłowski był już wówczas znany w Krakowie z innych ekspozycji, także w murach Pałacu Sztuki, ale na jego pomysły zwrócono uwagę dopiero w styczniu 1957 roku z okazji drugiej części *Wystawy młodej plastyki Okręgu Krakowskiego*. Ewa Garztecka pochwaliła go za wycucie przestrzeni; trafne rozmieszczenie grafik i rzeźb, przy „akompaniamencie tkanin – kolorowych plam”<sup>68</sup>. Roman Hussarski przypisał sprawnej „reżyserii” wystawy moc łagodzenia natłoku wrażeń, wynikających z zestawienia ze sobą prac reprezentujących zupełnie odmienne tendencje<sup>69</sup>. Piotr Skrzynecki nazywał aranżację gipsową barykadą: „Ekspozycja! Zauważcie, że po raz pierwszy przestał nas przytłaczać szklany dach i nudne ściany Pałacu Sztuki! Sale uległy młodym rzeźbiarzom. Są pełne ruchu, światła...”<sup>70</sup> Maciej Gutowski także zauważył, że zastąpiono sztywne i nudne ustawienie eksponatów, „doskonałym rozwiązaniem sal”, skutkiem czego ekspozycja nabrała „nowego, żywszego charakteru”<sup>71</sup>.

Zachowane fotografie tego przeglądu młodych potwierdzają oceny recenzentów. Najlepiej prezentowały się sale, w których dominowały rzeźby różnej wielkości, ustawione na podestach o zróżnicowanej wysokości. Choć przeważały w tym zestawie tanie gipsy, uniknięto monotonii, ponieważ obok patynowanych obiektów wzrok przyciągały żywo polichromowane figury Józefa Marka. Pomiędzy nimi zawieszono nieliczne, ułożone w cykle grafiki i kilka większych wzorzystych tkanin. Nawet ekspozycja malarstwa, które formatami nie różniło się od tradycyjnych propozycji salonowych, miała nieco odmieniony charakter. Projektant zadbał o to, by każdy obraz znalazł się na właściwym miejscu.

Do pałacowych wnętrz powrócił Pawłowski rok później. Zaproszono go do wyreżyserowania bardzo uroczystej, pośmiertnej wystawy Andrzeja Wróblewskiego.

<sup>66</sup> Rekonstrukcji aranżacji tej ekspozycji dokonała A. Markowska, *Sztuka w Krzysztoforach*, Kraków–Cieszyn 2000, s. 12–21.

<sup>67</sup> Warto także wspomnieć o innych przykładach próby urozmaicenia wystaw. Na wernisażach ekspozycji Grupy Krakowskiej i Nowohuckiej wykonywano kameralne koncerty. Wielu wydarzeniom, takim jak *Salony Marcowe* czy *Biennale Grafiki*, towarzyszyły druki okolicznościowe: katalogi i oryginalne plakaty, projektowane przez znanych grafików. Wszystkie te środki pełniły wobec samej wystawy funkcje służebne, nie były z nią na równych prawach odbierane.

<sup>68</sup> E. Garztecka, *Wystawa młodej plastyki w Krakowie*, „Trybuna Ludu” 1957, nr 23.

<sup>69</sup> R. Hussarski, *Plastyka młoda naprawdę*, „Gazeta Krakowska” 1957, nr 21.

<sup>70</sup> P. Skrzynecki, *Gipsowa barykada*, „Echo Krakowa” 1957, nr 22, s. 3.

<sup>71</sup> M. Gutowski, *Wystawa młodej plastyki. Rzeźba i plastyka młodych artystów krakowskich*, „Dziennik Polski” 1957, nr 17, s. 6.

Gutowski zauważył, że wnętrza Pałacu Sztuki w klimacie zbliżyły się do wymowy obrazów młodego artysty<sup>72</sup>. Skrzynecki dorzucił kilka własnych obserwacji. Przyznał, że Pałac Sztuki został w ten sposób „zakomponowany” przestrzennie i plastycznie, że każda nawet najmniejsza grafika stanowiła przemyślany element przeglądu, każdy obraz był doskonale widoczny, a to, co mało istotne, zostało odsunięte z pola widzenia<sup>73</sup>. Tylko nie-liczne obrazy zawieszono na ścianach na wysokości wzroku patrzącego. Większość wisiała nisko, prawie dotykając podłogi, wypełniała narożniki lub po prostu leżała przy ścianach. Towarzyszyły im poziome rzędy mniejszych szkiców, we wspólnym *passé-partout*, oparte o obudowę grzejników. Spuścizna Wróblewskiego ilościowo doskonale wpisała się w możliwości pałacowych wnętrz – ani za mało, ani za dużo – powstała bardzo przejrzysta ekspozycja. Obrazy i rysunki uzupełniały rekwizyty, jak krzesło ustawione obok obrazu *Ukrzesłowanie*, na którym w reportażu fotograficznym „Przekroju” nie zabrakło siedzącej kobiety<sup>74</sup>.

Zdarzały się także w Pałacu Sztuki udane pokazy indywidualne, odstające od salonowych, sztywnych norm poprawności. Do takich ciekawszych rozwiązań należała ekspozycja abstrakcyjnych płócien Wojciecha Długosza w 1958 roku. Podobnie jak w przypadku wystawy Andrzeja Wróblewskiego, zdecydowano się swobodniej rozmieścić obrazy w sali, wieszając je pod gzymsem, w narożnikach, pod skosem, stawiając na podłodze. Zestawiano ze sobą kompozycje, rama w ramę, a nawet zasłaniało część obrazu innym płótnem. Wysiłki organizatorów, połączone zapewne z inwencją wystawiającego, dały w rezultacie *environment* uzyskany bardzo prostymi środkami; wnętrze, w którym wchodzącego widza otaczały taszystowskie kompozycje w prostych drewnianych listwach.

Podsumowując te krótkie rozważania nad sposobem eksponowania prac plastycznych w okresie Odwilży, warto wyszczególnić kilka zasadniczych problemów. Do podstawowych zdobył organizatorów i projektantów wybranych wystaw indywidualnych i zbiorowych należałoby zaliczyć rozmieszczenie eksponatów gwarantujące zachowanie samodzielności, czytelności i „dotlenienia” każdego obiektu<sup>75</sup>. Udawało się to w niewielu przypadkach. Za wyróżnieniem niektórych krakowskich rozwiązań, bo o tych przede wszystkim mowa powyżej, stał zwykle talent projektanta, którego nazwisko nie zawsze pozostało w pamięci. Tylko jego inwencja, połączona ze szczególnymi środkami materialnymi, dawała oczekiwane rezultaty. Dobrego projektanta wystaw nie było wówczas łatwo znaleźć, choć do tego zawodu przygotowywała krakowska ASP. W ramach prac dyplomowych powstawały wysoko oceniane, ambitne i śmiałe projekty. Jednak już końcoworoczne wystawy studentów ukazywały brak związku pomiędzy teo-

<sup>72</sup> M. Gutowski, *Dwie wystawy w Pałacu Sztuki*, „Dziennik Polski” 1958, nr 22, s. 8.

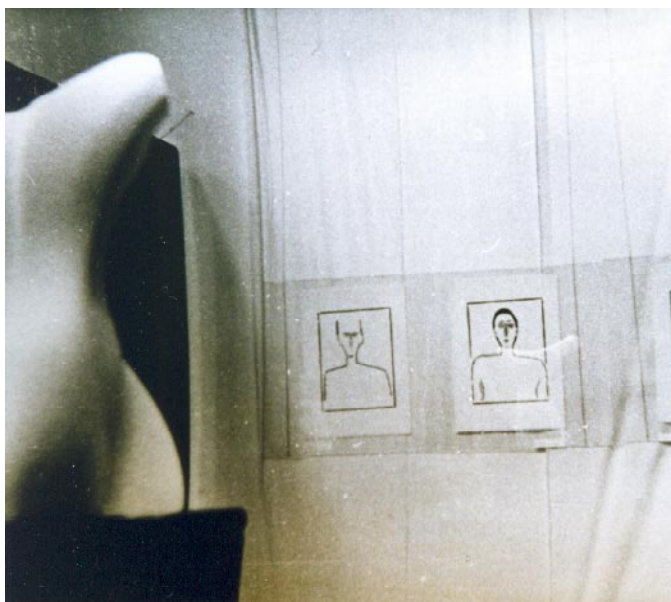
<sup>73</sup> P. Skrzynecki, *Andrzej Wróblewski*, „Echo Krakowa” 1958, nr 16, s. 3.

<sup>74</sup> Zob.: *Malarz cierpienia*, „Przekrój” 1958, nr 668, s. 5.

<sup>75</sup> Na problemem „dotlenienia” prac plastycznych pracował współczesny artysta Piotr Jaros, m.in. w foto-instalacjach z 1991 roku zatytułowanych *Dotlenienie obrazów i Narodziny oddechu*; zob.: J. Niewiara, *Emanacyjne nośniki*, „Exit” 2000, nr 1 (41), s. 2136–2137.



rią (projektem) a praktyką (konkretną ekspozycją)<sup>76</sup>. Był to okres, kiedy tylko wybrani, młodzi zwykle, próbowali zwalczyć złe tradycje wystawiennicze, zazdrosnym okiem spoglądając w kierunku stolicy, gdzie i dotacje, i możliwości lokalowe wydawały się bardziej sprzyjające. Rodzaj dzieł – przedmiotów do wystawienia, nie odgrywał znaczącej roli, choć sygnałem do nowego spojrzenia na problem ekspozycji było pojawienie się w okresie Odwilży nowej fali malarstwa abstrakcyjnego i eksperymentalnych kompozycji rzeźbiarskich. Rosnąca liczba eksponatów i ich różnorodność potęgowała głód sal wystawowych. Dlatego zachęcająco i inspirująco działało na młodych projektantów pozyskiwanie nowych przestrzeni do realizacji swoich pomysłów. Wyzwaniem byli także ich mistrzowie, artyści starszego pokolenia, których twórczość przyszło im osadzać równocześnie w nowoczesnych piwnicach i w wybielonych salach muzeum.



1. Wystawa klubu MARG, Rynek Główny 25, Kraków 1959

<sup>76</sup> Na ten temat zob.: a. w., *Grafika na wystawie w Akademii Sztuk Plastycznych w Krakowie*, „Zebra” 1957, nr 9, s. 10.



2. Wystawa malarstwa Wojciecha Długosza, Pałac Sztuki, Kraków 1958



3. Wystawa Młodej Plastyki Krakowskiej 1956/57, Pałac Sztuki (część II)



4. Wystawa obrazów Piotra Potworowskiego, Muzeum Narodowe, Kraków 1960

### **Bernadeta Stano**

Ukończyła historię sztuki na Uniwersytecie Jagiellońskim oraz wychowanie plastyczne w Instytucie Sztuki na Akademii Pedagogicznej w Krakowie, gdzie pracuje od 1998 roku. W roku 2004 obroniła pracę doktorską na Wydziale Historycznym Uniwersytetu Jagiellońskiego zatytułowaną: *Wystawy zapamiętane, wystawy zapomniane. Krakowski ruch artystyczny w drugiej połowie lat 50. XX wieku i jego oddziaływanie regionalne*.

Od kilku współpracuje z krakowskimi galeriami, m.in. z Galerią Zderzak, Galerią Starmach, Sztuka. Jest autorką kilku artykułów popularyzujących sztukę współczesną w magazynach artystycznych, takich jak „Format” czy „Pokaz”, wstępów do katalogów wystaw oraz szkiców naukowych publikowanych w pracach zbiorowych. W tekstach tych dominuje problematyka z zakresu teorii, metodologii i historii sztuki po II wojnie światowej. Za pomocą klucza geograficznego autorka podejmowała próbę analizy różnych aspektów życia artystycznego: przestrzeni sali wystawowej, strategii wystawienniczych, rozmieszczenia instytucji kulturalnych na mapie miasta, relacji pomiędzy środowiskami artystycznymi.

## Difficult "Co-Habitation". Problems of Exhibition in the Period of Thaw (1955-60)

### Abstract

Exhibiting is usually shaped by different factors such as characteristic features of the exposed pieces of art, accommodation, policy of a "gallery", designer's (painter's, interior designer's, and less frequently stage designer's) imagination. The sketch makes an attempt at analysing the most interesting cases of artistic exhibitions from three regions of southern Poland: Cracow, Zakopane and Rzeszow during the period of Thaw. At that time artists and exhibition designers, escaping the dictatorship of soc-realism doctrine, learnt how and where to expose their ideas in public. Their fundamental achievement was such a placement of exhibited objects that an interesting arrangement of the gallery interior could be reached with independence and legibility of each single item. Few such projects succeeded, mainly in Cracow. What contributed to the success was the designer's talent, his/her creativity combined with particular physical means. It was a period during which only selected and usually young people tried to overcome bad exhibiting traditions of previous generations. For them, the kind of works did not play a major role although a new wave of abstract painting and experimental sculpture compositions during the period of Thaw was a signal to view the problem in new light. With an increasing number of exhibits and their versatility, the demand for exhibition rooms grew as well. That was why acquiring extra space for the implementation of fresh ideas had a positive impact on new designers.

## Spis treści

Wstęp .....	3
<b>Teresa Bujnowska</b>	
Idea matematyczności świata jako źródło artystycznej inspiracji.....	5
<b>Stanisław Sobolewski</b>	
Doświadczenie czasu (gawęda dydaktyczna).....	32
<b>Romuald Oramus</b>	
Wokół źródeł twórczości .....	38
<b>Jerzy Jędrzyak</b>	
Świat widziany i opisany – notatki o grafice i rzeczywistości .....	45
<b>Stanisław Moskała</b>	
Prekolumbijska rzeźba Meksyku i jej wpływ na moją twórczość.....	56
<b>Bogusław Krasnowolski</b>	
Tożsamość i historia w sztuce małopolskich środowisk zakonnych XVII i XVIII wieku.....	65
<b>Bernadeta Stano</b>	
Trudna <i>kohabitacja</i> . Problemy ekspozycji okresu Odwilży (1955–1960).....	81

## Contents

Preface.....	3
<b>Teresa Bujnowska</b>	
The Idea of Mathematical Nature of the World as a Source of Artistic Inspiration.....	5
<b>Stanisław Sobolewski</b>	
Experience of Time – a Didactic Tale .....	32
<b>Romuald Oramus</b>	
On the Sources of Creativity .....	38
<b>Jerzy Jędrzyak</b>	
The World Seen and Depicted – Notes on Graphics and Reality.....	45
<b>Stanisław Moskala</b>	
Pre-Columbian Sculpture in Mexico and Its Influence on My Artistic Output.....	56
<b>Bogusław Krasnowolski</b>	
Identity and History in the Art of Malopolska Monastic Circles of the 17th and 18th Centuries .....	65
<b>Bernadeta Stano</b>	
Difficult “Co-Habitation”. Problems of Exhibition in the Period of Thaw (1955–60).....	81

## Bogusław Krasnowolski

Ukończył historię sztuki na Uniwersytecie Jagiellońskim w Krakowie, gdzie się doktoryzował w 2000 r. Wieloletni współpracownik Pracowni Konserwacji Zabytków (dziś PKZ), Społecznego Komitetu Odnowy Zabytków Krakowa, którego wiceprzewodniczącym jest obecnie, oraz krakowskiej ASP. Radny Miasta Krakowa w latach 1994–1998.

W Instytucie Sztuki AP wykłada historię sztuki i prowadzi seminarium magisterskie. Autor licznych publikacji, m.in.: *Ulice i place Kazimierza*, Kraków 1994; *Prace konserwatorskie w Krakowie. Działalność Społecznego Komitetu Odnowy Zabytków Krakowa w latach 1990–1998*, Kraków 1998; *Historia klasztoru Benedyktynek w Staniątkach*, wyd. Klasztor Benedyktynek w Staniątkach 1999; *Odnowa zabytków Krakowa. Geneza, cele, osiągnięcia, zamierzenia*, Kraków 2004 *Lokacyjne układy urbanistyczne na obszarze Ziemi Krakowskiej w XIII i XIV wieku*, Kraków 2004; a także licznych artykułów. Tylko ostatnio ukazały się: *Z badań nad urbanistyką lokacyjnego Krakowa i miast Ziemi Krakowskiej*, [w:] *Średniowieczny Śląsk i Czechy; centrum średniowiecznego miasta; Wrocław a Europa Środkowa*, red. J. Piekalski, K. Wachowski, Wrocław 2000; *Fragment fortyfikacji Bielska w świetle dotychczasowych badań nad systemem obronnym miasta w średniowieczu*, [w:] *Krajobrazy*, Warszawa 2000 (wspólnie z S. Dryją i S. Sławińskim); *Konserwatorska wizja Krakowa a działalność Społecznego Komitetu Odnowy Zabytków Krakowa w latach 1990–2001*, Biuletyn Społecznego Komitetu Odnowy Zabytków Krakowa, maj 2001; *Z badań nad urbanistyką i architekturą Nowego Sącza w okresie autonomii galicyjskiej*, [w:] *Rozwój przestrzenny miast galicyjskich położonych między Dunajcem a Sanem*, red. Z. Beiersdorf, A. Laskowski, Jasło 2001; *Studie über österreichische Architektur, Städtebau und Raumplanung in Galizien in den Jahren 1772–1815*, [w:] *Aus der Geschichte Österreichs in Mitteleuropa*, z. 4 *Kunstgeschichte*, red. A. Glaser, Z. Kowalska, J. Byczkowski, J. Gadomski, S. Grodziski, Wien 2003.