

SZTUKA I KRYTYKA



ART AND CRITICISM

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

nr 6 (81) czerwiec

2019

SZTUKA I KRYTYKA / ART AND CRITICISM

Komunikat Zarządu

Polskiego Instytutu Studiów nad Sztuką Świata

2019, nr 6 (81) czerwiec

Pod redakcją:

Jerzego Malinowskiego, Grażyny Raj i Marcina Teodorczyka (sekretarz)

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

Adres redakcji:

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

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

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

Projekt okładki: Łukasz Aleksandrowicz

Copyright by Polish Institute of World Art Studies

ISSN 2544-9281

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

siedzibie Instytutu

oraz w

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

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

Spis treści:

Informacje i zaproszenia:

Pamięci Profesora Józefa Poklewskiego

Informacja o Walnym Zebraniu i udzieleniu absolutorium

Wybór profesorów Jerzego Malinowskiego i Jerzego Uścińowicza na członków honorowych Rosyjskiej Akademii Sztuki

Drogi rozwoju prawosławnej sztuki cerkiewnej: Polska (Białystok) i Rosja. Regionalne aspekty w kontekście jedności zadań artystycznych - sprawozdanie z konferencji w Moskwie. Opr. Jerzy Uścińowicz

Grupa Jung Idysz i żydowska awangarda artystyczna w dwudziestoleciu międzywojennym – zaproszenie na konferencję w Łodzi

Promocja książki prof. Teresy Grzybkowskiej w Puławach

Obchody 100-lecia nawiązania stosunków dyplomatycznych między Polską i Japonią

Jikihitsu. The Signature of the Artist. The Presence of Japanese Tradition in Contemporary Polish Art – conference and accompanying events in Warsaw. Opr. Magdalena Durda-Dmitruk

Collections – Encounters – Inspirations. Reception of Japanese art and crafts in Central and Eastern Europe before the establishment of diplomatic contacts between Poland and Japan in 1919 – conference in Kraków. Opr. Ewa Kamińska i Aleksandra Goerlich

Recenzje:

Sztuka i utopia w kraju Sowietów (wystawa w Grand Palais w Paryżu). Opr. Magdalena Sawczuk.

Artykuły:

Agata Knapik, *Architektura pneumatyczna jako forma miejskiej barykady na przykładach Urboeffimeri grupy UFO*

Katarzyna Szrodt, *Sztuka polska czy polonijna? Głos w dyskusji nad miejscem dorobku polskich plastyków-emigrantów w historii powojennej sztuki w Polsce*

Składki członkowskie i darowizny

Drodzy Członkowie Instytutu,

w tym Członkowie Zarządu,

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

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

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

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

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

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

Gorąco przypominam i proszę o wpłaty na konto:

24 1940 1076 3101 7420 0000 0000

Dr Magdalena Furmanik-Kowalska

Z-ca Dyrektora Centrum Studiów

Pamięci Profesora Józefa Poklewskiego



Z żalem zawiadamiany, że w dniu 21 maja 2019 roku w wieku 82 lat zmarł profesor Józef Poklewski, emerytowany kierownik Zakładu Historii Sztuki Średniowiecznej i Nowożytnej Wydziału Sztuk Pięknych Uniwersytetu Mikołaja Kopernika. Urodzony na Wileńszczyźnie był zasłużonym badaczem architektury barokowej oraz tradycji artystycznych Wilna i Wydziału Sztuk Pięknych Uniwersytetu Stefana Batorego.

Recenzował prace doktorskie wielu członków Instytutu, a także publikacje wydawane przez Instytut. W serii „Kultura artystyczna” miała ukazać się drukiem przygotowywana przez niego monografia związanego z Wilnem rzeźbiarza i architekta Antoniego Wiwulskiego.

Informacja o Walnym Zebraniu i udzieleniu absolutorium

W dniu 18 maja 2019 roku odbyło się w Warszawie w lokalu Muzeum Azji i Pacyfiku. Zebraniu przewodniczył p. Bogusław Zagórski.

Sprawozdanie z działalności Polskiego Instytutu Studiów nad Sztuką Świata za 2018 rok i Publikacje Polskiego Instytutu Studiów nad Sztuką Świata za 2018 rok zostały opublikowane w kwietniowym numerze „Sztuki i Krytyki”.

Na zebraniu przedstawiono Sprawozdanie finansowe za 2018 rok.

Komisja Rewizyjna przedstawiła Sprawozdanie z kontroli działalności merytorycznej i finansowej za 2018 rok z wnioskiem o udzielenie absolutorium Zarządowi za ten rok:

SPRAWOZDANIE KOMISJI REWIZYJNEJ POLSKIEGO INSTYTUTU STUDIÓW NAD SZTUKĄ ŚWIATA Z KONTROLI DZIAŁALNOŚCI MERYTORYCZNEJ I FINANSOWEJ ZA ROK 2018

Komisja Rewizyjna w roku 2018 działa w składzie:

1. dr Jacek Tomaszewski – Przewodniczący
2. dr Renata Piątkowska – Członek
3. dr Agnieszka Świętosławska – Członek

Zgodnie z § 23 i 24 statutu Polskiego Instytutu Studiów nad Sztuką Świata Komisja Rewizyjna na posiedzeniu w dniu 16 maja 2018 roku dokonała oceny działalności Zarządu Instytutu za rok 2018 pod względem celowości, rzetelności i gospodarności działania. Komisja Rewizyjna zapoznała się ze sprawozdaniem z działalności organizacyjnej i merytorycznej Instytutu oraz ze sprawozdaniem finansowym za rok obrotowy 2018.

Podstawowe obszary prac Komisji Rewizyjnej dotyczyły:

1. Działalności organizacyjnej i merytorycznej Instytutu.
2. Oceny prawidłowości zarządzania funduszami dokonanej na podstawie sprawozdania finansowego.

ad. 1. Na podstawie analizy sprawozdania Zarządu PISNSS za rok 2018 stwierdzono, że działalność organizacyjna i merytoryczna Instytutu spełnia

założenia programowe instytucji. Główne cele Instytutu, jakimi są badania światowej sztuki, ochrona materialnego i niematerialnego dziedzictwa kulturowego różnych rejonów świata oraz działalność popularyzatorska i wydawnicza realizowane były poprzez metody określone w statucie Instytutu.

Szczególnie ważne zadanie statutowe, jakim jest organizacja i konsolidacja życia naukowego oraz tworzenie siatki współpracy międzynarodowej wcielano w życie poprzez przygotowanie dwóch międzynarodowych konferencji oraz organizację siedmiu promocji publikacji książkowych Instytutu i piętnastu seminariów oraz zebrań naukowych. Jak już wielokrotnie Komisja miała okazję podkreślić, szczególnie ten ostatni rodzaj działalności, wypełniający cel określony w punkcie 10. 6. paragrafu Statutu Organizacji, wydaje się cenny w kontekście integracji środowisk badawczych oraz popularyzacji działalności Instytutu.

14 wydawnictw opublikowanych oraz kilka przygotowanych do druku przez Instytut w 2018 roku w formie syntez, monografii, publikacji cyklicznych oraz czasopism obejmują tematykę sztuki i kultury Dalekiego Wschodu, Ameryki Łacińskiej oraz Europy. Ukazywał się regularnie periodyk „Sztuka i Krytyka”. Ponadto w ramach Instytutu realizowano 8 krajowych i międzynarodowych projektów badawczych, edytorskich i digitalizacyjnych.

Na podstawie sprawozdań merytorycznych Zarządu z trzech ostatnich lat Komisja stwierdziła zmniejszenie liczby wydawnictw (2016 – 24, 2017 – 16) oraz organizowanych przez Instytut konferencji naukowych (2016 – 5, 2017 – 6). Jednocześnie stwierdzono wzrost liczby realizowanych projektów (2016 – 5, 2017 – 3) oraz seminariów, zebrań naukowych i promocji publikacji (2016 – 13, 2017 – 8). Wyniki te świadczą o ewolucji profilu funkcjonowania Instytutu w ramach założeń statutowych i jednocześnie wskazują na umiejętność elastycznego dostosowywania środków do realizacji celów programowych.

W kontekście dalszych starań Instytutu o podwyższenie kategorii naukowej w ramach parametryzacji jednostek naukowych wskazane byłoby wykorzystanie potencjału, który daje uwzględnienie w dorobku Instytutu punktowanych publikacji jego członków, niepowiązanych z innymi jednostkami naukowymi.

ad. 2. Składane na zebraniach oraz zawarte w sprawozdaniu finansowym za rok 2018 dane o dochodach i wydatkach pozwoliły na bieżącą ocenę sytuacji finansowej Instytutu.

Przeanalizowano wydatkowanie dofinansowania konferencji naukowych, grantów i wydawnictw książkowych z Ministerstwa Nauki i Szkolnictwa Wyższego, z Fundacji Lanckorońskich, British Library i innych źródeł. Przeanalizowano także strukturę zrealizowanych przychodów i kosztów działalności statutowej oraz bilans aktywów obrotowych, trwałych, kapitału własnego, zobowiązań finansowych oraz informacje dotyczące zawartych umów. Na podstawie analizy sprawozdania finansowego, na które składa się:

1. Bilans sporządzony na 31.12.2018;
2. Rachunek zysków i strat sporządzony na dzień 31.12.2018;
3. Informacji dodatkowych do bilansu i rachunku wyników za rok 2018;

Komisja stwierdziła brak nieprawidłowości oraz klarowność sporządzenia dokumentacji finansowej za 2018 rok. Niepokoi jednak fakt, że Instytut poniósł znaczną stratę w kwocie 6.326,90 zł, dorównującej niemalże całości wpłat z tytułu składek członkowskich.

W oparciu o informację zawartą w sprawozdaniu finansowym, dotyczącą wpłat członkowskich Komisja stwierdziła znaczny, ponad 50 procentowy, spadek wpływów ze składek w stosunku do poprzedniego roku. Z tego powodu Komisja zaleca podjęcie skutecznych działań dotyczących egzekucji składek członkowskich, gdyż stanowią one jedyny stały dochód Instytutu, dający gwarancję pokrycia podstawowych opłat administracyjnych.

Na podstawie przeprowadzonej kontroli Komisja Rewizyjna wnosi o zatwierdzenie sprawozdania z działalności merytorycznej i finansowej Instytutu za rok 2018 i o udzielenie absolutorium Zarządowi za ten rok.

Dr Jacek Tomaszewski - Przewodniczący

Dr Renata Piątkowska - członkini

Dr Agnieszka Świętosławska - członkini

Absolutorium zostało na wniosek Komisji udzielone.

Protokół z Walnego Zebrania dostępny jest dla członków w siedzibie Instytutu.

Wybór profesorów Jerzego Malinowskiego i Jerzego Uścińowicza na członków honorowych Rosyjskiej Akademii Sztuki



22 maja w Białej Sali w siedzibie Rosyjskiej Akademii Sztuki w Moskwie odbyła się ceremonia wręczenia odznak i dyplomów członków honorowych (zagranicznych) Akademii członkom PISnSŚ - profesorom Jerzemu

Malinowskiemu i Jerzemu Uścińowiczowi. W uroczystości udział wzięli pierwszy wiceprezydent RAS Wiktor Kalinin i sekretarz Prezydium RAS Oleg Koszkin.

Ceremonia odbyła się na otwarciu konferencji „Drogi rozwoju prawosławnej sztuki cerkiewnej: Polska (Białystok) i Rosja. Regionalne aspekty w kontekście jedności zadań artystycznych”, przygotowanej przez Rosyjską Akademię Sztuki, Instytut Historii i Teorii Sztuk Przedstawiających RAS oraz Międzynarodową Katedrę UNESCO Sztuk Przedstawiających i Architektury przy RAS.

Drogi rozwoju prawosławnej sztuki cerkiewnej: Polska (Białystok) i Rosja. Regionalne aspekty w kontekście jedności zadań artystycznych - konferencja w Moskwie.

W dniach 22-23 maja 2019 roku w Rosyjskiej Akademii Sztuki (RAS) w Moskwie odbyła się międzynarodowa konferencja naukowa pt.: „Drogi rozwoju prawosławnej sztuki cerkiewnej: Polska (Białystok) i Rosja. Regionalne aspekty w kontekście jedności zadań artystycznych” („Пути развития православного церковного искусства сегодня: Польша (Белосток) и Россия. Региональное своеобразие при единстве художественных задач”).

Konferencja była wynikiem środowiskowych potrzeb i aspiracji, związanych z konfrontacją świadomości ideowej i artystycznej współczesnej prawosławnej sztuki cerkiewnej. Po konfrontacjach w formule konkursowej, którą był przede wszystkim międzynarodowy konkurs architektoniczny na: „Współczesne rozwiązanie architektoniczne obrazu świątyni prawosławnej”, ogłoszony i przeprowadzony z sukcesem w 2013 roku przez Związek Architektów Rosji oraz Ruską Cerkiew Prawosławną, przyszedł czas na uogólniające, retrospektywne spojrzenie na dokonania w architekturze i sztuce prawosławia ostatnich 30 lat swobodnego ich tworzenia, w warunkach wolności religijnej i ideologicznej.

Należy pamiętać, że Rуска Cerkiew Prawosławną od rewolucji październikowej 1917 roku przeszła przez okres ogromnej destrukcji jej

architektury i sztuki w ogóle. Cerkwi nie wznoszono, burzono je, i to tysiącami. Była to masowa eksterminacja duchowości prawosławnej, uporczywe wyniszczanie religii. Ewolucja tej architektury została na długi czas przerwana. Ostatnie niemal 30 lat od upadku komunizmu były czasem powolnego odtwarzania utraconego potencjału. Dokonywano tego z wielką rozważą i mądrością, ze zrozumiałym w tym wypadku dla Cerkwi konserwatyzmem i powściągliwością, głównie poprzez odtwarzanie wzorów historycznych, kopiowanie dawnych form, zwłaszcza z czasów bezpośrednio poprzedzających okres „komunistycznej destrukcji”. Obawiano się błędów i zbyt dużego skażenia pseudonowością i nieuzasadnioną „żonglerką” form bez treści.

Ale przyszedł czas także na inną architekturę i inną sztukę. Jaka? To właśnie miał pokazać wspomniany konkurs, w otwartej formule międzynarodowej, choć skupionej głównie na Rosji, którego celem było wywołanie potrzebnej dla tego tematu dyskusji, konfrontacji rozwoju wiedzy i doświadczenia.

Warto w tym kontekście przypomnieć, bo było to szeroko komentowane nie tylko w rosyjskich, ale i w polskich mediach, że na konkurs ten nadesłano 114 prac, m.in. z Rosji, Litwy, Ukrainy, Estonii i Polski. Był on historycznym, od dawna oczekiwanym, spełnieniem potrzeb Ruskiej Cerkwi Prawosławnej, w tym jej wewnętrznej potrzeby żywej dyskusji i pogłębionej refleksji nad stanem świadomości i duchowego doświadczenia architektów na temat współczesnej architektury świątyni prawosławnej, a właściwie jej ideowego wyobrażenia przyszłości. Konkurs spełnił swoje zadanie. Pokazał światu stan świadomości rosyjskich architektów na temat przyszłości architektury i sztuki prawosławnej, choć nieoczekiwanie chyba dla nich konkurs wygrała polska praca – mojego autorstwa.

Rosja po tym konkursie oraz po dokonaniach we współczesnej prawosławnej architekturze sakralnej w Polsce zaczęła silniej konfrontować swoje prace z zagranicą. W odczuciu społecznym cerkwie budowane w Polsce, na Podlasiu, w Białymstoku, stały się wykładnią współczesnego, a zarazem tradycyjnego podejścia do sztuki sakralnej prawosławia, do jej

obrazu przyszłości. Były tradycyjne poprzez ich współczesny powrót do korzeni prawosławia. Wskazywały też na ścieżkę, którą może bezpiecznie podążać również Ruska Cerkiew. To naturalne – lokalne, kulturowe zakotwiczenie wschodnich rubieży Polski w prawosławiu jest oczywiste. Tradycje dawnej polskiej, a szczególnie podlaskiej architektury i ich pierwowzorów mają ze wschodnią ortodoksją związek bardzo silny i bezpośredni. Zapewniają też ciągłość tradycji miejscowej, jej *paradosis*. Bo przecież przekaz uniwersalny, utrwalony w ich strukturach przestrzenno-liturgicznych, jest ten sam – od zawsze.

Poza tym związki pomiędzy chrześcijaństwem wschodnim i zachodnim są w Polsce również bardzo silne, tak jak silne są związki pomiędzy prawosławiem ruskim i polskim. Łączą one Polskę z Rosją, Ukrainą, Białorusią, a także z bliską nam, sąsiadką Litwą czy Słowacją i Czechami z uwagi na wspólne słowiańskie początki oraz na wspólną, cyrylo-metodiańską genezę kultu i kultury – nasze wspólne korzenie wczesnego chrześcijaństwa i jego tradycję. W czasach Cyryla i Metodego nie było jeszcze podziału na ortodoksję wschodnią i zachodnią, nie było w świecie chrześcijan rozdzielenia jurysdykcyjnego na Wschód i Zachód, greko-słowiańskie prawosławie i rzymski katolicyzm. To było po prostu chrześcijaństwo. Niewątpliwie jednak geneza chrześcijaństwa w Polsce i Rusi, a później Rosji, która stała się jej spadkobierczynią, jest taka sama. To geneza wspólnej tradycji Apostołów Słowian – Świętych Braci Sołuńskich Cyryla i Metodego.

Początki obrządku bizantyjsko-słowiańskiego w Polsce sięgają misji Apostołów Słowian świętych Cyryla i Metodego. Sztuka budowania świątyń przyszła więc do nas również z Bizancjum, poprzez Państwo Wielkomorawskie – z Konstantynopola poprzez Thessaloniki, Velehrad, Kraków, Wiślicę, Przemyśl i inne ważne grody. Źródła genetyczne architektury świątyń prawosławnych na Podlasiu tkwią również w założonych przez książąt ruskich grodach obronnych w Grodnie, Brześciu, Drohiczynie, Mielniku, Bielsku, Brańsku czy Surażu. Grody te powstawały w czasach przynależności tych ziem do Wielkiego Księstwa Kijowskiego, a po rozbiciu dzielnicowym – do księstwa turowsko-pińskiego, potem do halicko-

wołyńskiego. W grodach tych budowano też pierwsze cerkwie. To jest pierwotna tradycja architektury świątyni tych ziem i jej autochtonicznej ludności prawosławnej. Potem przyszedł czas na silniejsze wpływy chrześcijańskiego Zachodu, ale i one nie przeważały zasady kształtowania się struktury przestrzenno-liturgicznej świątyni prawosławnej i jej sztuki. Pozostała ona niezmieniona, choć niewątpliwie powstające obiekty jako świątynie kulturowego, narodowego i religijnego pogranicza przywdziały wówczas też i inne szaty stylistyczne. Pomimo zewnętrznych kostiumów gotycko-bizantyjskich, barokowych czy klasycystycznych wewnątrz nadal pozostały prawosławne.

Prace badawcze rosyjskich i polskich naukowców oraz prace twórcze rosyjskich i polskich artystów i architektów w dziedzinie nauki i sztuki sakralnej stały się głównym pretekstem do dyskusji na ten temat na konferencji w Moskwie. Zostali na nią zaproszeni prof. Jerzy Malinowski, prezes Polskiego Instytutu Studiów nad Sztuką Świata (PISnSS), pracownik naukowy Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu, oraz prof. Jerzy Uścińowicz, członek PISnSS oraz SARP, pracownik naukowy Politechniki Białostockiej.

Konferencję poprzedziły oficjalne wystąpienia oraz wręczenie tytułów honorowych. Na wniosek profesorów Katedry Staroruskiej i Współczesnej Sztuki Sakralnej oraz Międzynarodowej Katedry Sztuki i Architektury UNESCO prof. Jerzy Malinowski i prof. Jerzy Uścińowicz otrzymali przyznane im tytuły honorowych akademików Rosyjskiej Akademii Sztuki (RAS). To wielkie wyróżnienie – honor i zaszczyt – dla polskich naukowców i twórców. Ważne zwłaszcza po latach zapaści i utraty bezpośrednich kontaktów badawczych, które PISnSS stara się obecnie z mozołem odbudowywać, przywrócić do poziomu normalności. Czyni to głównie poprzez działalność naukowo-badawczą i edytorską. Wydawane przez Instytut roczniki monograficzne „Sztuka Europy Wschodniej” oraz konferencje międzynarodowe organizowane z udziałem naukowców polskich i rosyjskich zbliżają nas wszystkich do tego poziomu. Zyskało to uznanie w świecie nauki i kultury – rosyjskiej i polskiej. Stąd wzrost aktywności w tym zakresie, stąd

przełamywanie barier nieufności, stąd i przyznane nagrody i tytuły honorowe. Są symboliczne, gdyż są wyrazem podziękowań dla całego polskiego środowiska naukowego i artystycznego, które w tym procesie uczestniczy.

Konferencja była niezwykle bogata w problemowe, merytoryczne wystąpienia z dziedziny architektury i sztuki sakralnej Cerkwi prawosławnej. W ciągu dwóch dni obrad i czterech sesji wygłoszono ponad 30 referatów. Głosu udzielono najpierw polskim naukowcom.

Profesor Jerzy Malinowski w swoim referacie: „Badania sztuki Europy Wschodniej w działalności Polskiego Instytutu Studiów nad Sztuką Świata” („Исследования искусства Восточной Европы в деятельности Польского института исследований мирового искусства”) ukazał zrealizowane i nowe inicjatywy badawcze – konferencyjne oraz wydawnicze. Wystąpienie było również okazją zaprezentowania nowego, VI już, tomu rocznika monograficznego „Sztuka Europy Wschodniej” pt. *Polscy i rosyjscy architekci w XIX i XX wieku*, wydanego pod jego kierownictwem naukowym w 2018 roku. Znalazły się tam publikacje polskich i rosyjskich naukowców, architektów, które przyjęto z wielkim zainteresowaniem.



Prof. Jerzy Uścińowicz w swoim referacie: „Pomiędzy Rajem i Nowym Jeruzalem. Tradycja poprzez innowację we współczesnej prawosławnej architekturze i sztuce w Polsce” („Между Раем и Новым Иерусалимом. Традиция через инновации в современной православной архитектуре и иконописи в Польше”) przedstawił teologiczną interpretację podstaw tworzenia architektury sakralnej Kościoła prawosławnego i sens tworzenia jego sztuki jako teologii wyrazu i języka przekazu treści religijnych. Na przykładach współczesnej powojennej architektury i sztuki polskiej oraz swoich dokonań w tym zakresie *ad oculos* ukazał sens i cel działania tradycji jako strukturalnego systemu działań archetypowo-symbolicznych.

Bardzo interesujące były dwukrotne wystąpienia prof. Anny W. Ryndiny (Instytut Teorii i Historii Sztuk Przedstawiających RAS), wybitnej postaci nauki rosyjskiej. W pierwszym dniu obrad przedstawiła ona w swoim referacie ślady tradycji sztuki prawosławnej w artystycznym życiu Polski w epoce króla Władysława Jagiełły i jego syna Kazimierza („Традиции православного церковного искусства в художественной жизни Польши в эпоху короля Владислава Ягайло (1386-1434 гг. и сына его Казимира”). Było to syntetyczne, retrospektywne spojrzenie na mecenat artystyczny Jagiellonów i ich działalność w procesie utrwalenia wschodnio-chrześcijańskiej tradycji sztuki ikonicznej w kulturze polskiej. W drugim dniu obrad autorka przedstawiła natomiast interpretacje teologiczne i artystyczne twórczości Zuraba Cereteliego, długoletniego prezesa Rosyjskiej Akademii Sztuki w Moskwie i jego obrazów-ikon scen biblijnych („Образы Священного Писания в эмалевых шедеврах Зураба Церетели”). Wątek twórczości tego artysty podjęła w swoim wystąpieniu pt. „Библия Новейшего времени Зураба Церетели” także prof. Jelena Romanowa (RAS), która przedstawiła jego współczesne, osadzone w gruzińskiej tradycji ikonicznej, interpretacje obrazów biblijnych.

Prof. Eugeniusz N. Maksimow (RAS) przedstawił teoretyczne podstawy malarskiego obrazu świątyni prawosławnej („Опыт создания живописного образа православного храма”).

Natomiast znany badacz historii architektury cerkiewnej prof. Inessa N. Sliunkowa (RAS) omówiła uwarunkowania oraz efekty powrotu do tradycji sztuki wczesnochrześcijańskiej w przypadku nowej cerkwi Spasa w Usowie („Новая церковь Спаса Нерукотворного в Усове и обращение к традиции раннехристианского искусства”). Ukazała też ślady udziału polskich ikonopisców, współpracujących z wybitnym współczesnym twórcą ikony o. Zinonem (Teodorem), w realizacji monumentalnych polichromii cerkiewnych.

W innym referacie Kirył W. Pasternak z Muzeum Architektury im. A. W. Szczusjewa (Государственный научно-исследовательский музей архитектуры им. А. В. Щусева) omówił tendencje rozwoju współczesnego rosyjskiego ikonostasu („Основные тенденции в архитектуре современного русского иконостаса”).

Natalia N. Szerediega (ITiHSP RAS; Państwowa Galeria Tretiakowska) przedstawiła projekt poszukiwania metodycznych zasad tworzenia i zastosowania nowych programów ikonograficznych („Проект «Святые Неразделенной церкви» как образец создания методики новых иконографических программ. Поиски и находки”), Andrej W. Gamlickij (ITiHSP RAS) zaś ukazał współczesne przykłady realizacji sztuki ikonograficznej w Rosji („Царственная традиция» в современном церковном искусстве России”).

Bardzo interesujące były też wystąpienia rosyjskich twórców: architektów, rzeźbiarzy i malarzy ikonopisców, prezentujących swoje artystyczne dokonania ostatnich lat.

Architekt Andrej A. Anisimow zaprezentował w swoim referacie proces rozwoju architektury cerkiewnej w Rosji po roku 90. na przykładzie prac projektowych tzw. Gildii budowniczych świątyń („Развитие церковной архитектуры нового времени в России. На примере работ Гильдии храмоздателей”). Twórczość ta silnie odwołuje się do historii, łącząc różne konwencje artystycznego wyrazu.

Bardzo interesującej prezentacji własnej twórczości malarskiej i twórczości rzeźbiarskiej swojego męża Anatalija F. Komelina (RAS) dokonała

Irina A. Starzeniecka (RAS). W referacie o transpozycji tradycji chrześcijańskiej w przestrzeń współczesnej estetyki („Воплощение христианской традиции в пространстве современной христианской эстетики”) przedstawiła wyjątkową sztukę, sięgającą głęboko korzeniami do archaicznych prototypów chrześcijaństwa wschodniego, silnie osadzoną w tradycji, lecz na nowo dziś przeinterpretowaną, która wywołuje bardzo silne asocjacje.

Były również wystąpienia ukazujące zarówno dawne, jak i nowe metodyczne ujęcia programów ikonograficznych oraz różne eksperymenty materiałowe, techniczne i technologiczne, a także dotyczące łączenia różnych konwencji artystycznych sztuki prawosławia w Rosji. Ich autorzy przedstawiali przykłady realizacji nowych świątyń, ikon, nowych rozwiązań ikonostasów i monumentalnych polichromii i fresków, mozaik, witraży, przeziernego betonu, a także monumentalnych rozwiązań ceramiki i emalierstwa, czy też nowe zastosowania obróbki metalu: okładów ikon, „basmy” i „czekanki” itd. Wszystkie były bardzo interesujące. Ich plon, w postaci zbioru monograficznego, zostanie opublikowany, w co włączy się również czynnie PISnSŚ.

Jak ukazała to konferencja – pytanie o przyszłość rozwoju prawosławnej architektury i sztuki cerkiewnej nie zamyka się jednak jedynie w konwencjach i technikach stosowanych form i stylów – dawnych czy nowoczesnych. Jest to pytanie wciąż aktualne i nadal otwarte.

Sztuka ta chyba przede wszystkim powinna być ortodoksyjna, powinna być prawidłowym głosem chwały Bożej, a to czyni ją tradycyjną, ale tradycyjną na swój spójny z tradycją cerkiewną sposób. Powinna być tradycyjna w idei i sensie przekazu, w pierwotnym odniesieniu do sensu prawd Bożych, do sensu Objawień i Bożych hierofanii oraz do celu, któremu one mają służyć – przebóstwieniu i Zbawieniu tego świata w jego odwiecznej podróży do Niebiańskiego Jeruzalem.

Ale aby być autentyczna, musi w jakimś sensie być jednak tworzona na miarę dzisiejszego stanu świadomości człowieka współczesnego i jego duchowej wrażliwości.

Chrystus jest zawsze razem z nami. Zawsze prowadzi i wyprzedza Kościół, bo On nas przecież do Jego Zbawienia prowadzi. On jest poprzednikiem, jest też przyszłością i spełnieniem, bo jest przecież według pięknych słów Świętego Pawła – Głową Kościoła, który jest Jego ciałem. Chrystus i Jego Kościół nie wskazują pracującym nad architekturą i sztuką cerkiewną, w jakich formach należy te Prawdy Boże ujmować – dawnych czy nowoczesnych. One mają tę prawdę wyrażać w sposób autentyczny i zgodny z tradycją, ale niekoniecznie z historią, której w całości przecież nie da się uświęcić „na siłę”. Bo przecież cała historia nie jest tradycją, jest jej wybrana, najświętszą częścią, mającą adekwatny wyraz w dziele głoszenia Chwały Bożej w ortodoksji.

Warto tu zwrócić uwagę, że pojęcie nowoczesności ma nieco inne zastosowanie w prawosławiu niż w innych rytach chrześcijaństwa – rzymskim katolicyzmie czy protestantyzmie; inne na Wschodzie, inne też na Zachodzie. W prawosławiu nowoczesność jest zawsze złagodzona. Jest jakby bardziej konserwatywna, tradycyjna. Zresztą jest tu też trochę inne rozumienie samej tradycji. Nowoczesność jest w tę tradycję wpisana wewnętrznie, w działaniu. Tradycja jest bowiem przenoszeniem wartości przez historię do czasów człowiekowi współczesnych. A już na gruncie religii jest nią przenoszenie wartości i sensu wszelkich sakralnych objawień czy hierofanii – szczególnie nowotestamentowych, związanych z Wcieleniem Bożym, ale także i tych poprzedzających je, starotestamentowych, od czasów stworzenia tego świata do współczesności. Wszelka zmiana musi być uwarunkowana daniem lepszego wyrazu Prawdy Bożej poprzez sztukę. Zmiana dla samej tylko zmiany jest – i słusznie – przez prawosławie ignorowana.

Przy projektowaniu świątyni współczesnej chodzi więc nie tyle o tzw. „wyzwoloną nowoczesność”, lecz taką, która może być współczesnym nośnikiem żywej tradycji religijnej. Chodzi o bardziej odnowione spojrzenie

na architekturę jako na nośnik wartości tych Bożych objawień, wartości sakralnych, zestawionych z doświadczeniami historii wciąż zmieniającego się człowieka i świata. W Polsce architektura sakralna od czasów II wojny światowej – choć nie bez przeszkód – ulegała powolnej ewolucji, w Rosji się zatrzymała.

Na zasadnicze więc pytanie dzisiejszych konkursów i konferencji na temat przyszłości dzieł architektury i sztuki prawosławnej, pytanie o to, czy mogą być one również kiedyś nowoczesne, czy pozostać raczej tak jak dawniej, odpowiedź pozostaje na razie jedna. Mają być tradycyjne. Jeśli będą tradycyjne, to jednocześnie będą też i nowoczesne. Tradycja ma już bowiem w sobie zakodowany na stałe pierwiastek nowości – dążenia do metamorfozy, do przebóstwienia, do przemiany w rzeczywistość zbawioną. W oczekiwaniu na Paruzję, na ponowne przyjście Chrystusa, dąży do przyszłego Niebiańskiego Jeruzalem. W nim się dopiero kiedyś spełni.

Prof. arch. Jerzy Uścińowicz

Grupa Jung Idysz i żydowska awangarda artystyczna w dwudziestoleciu międzywojennym.

Idee – postawy – relacje.

Konferencja organizowana przez Muzeum Miasta Łodzi, Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata, Instytut Historii Sztuki Uniwersytetu Łódzkiego oraz Zakład Niemcoznawstwa w Instytucie Filologii Germańskiej Uniwersytetu Łódzkiego

Łódź, 12-13 czerwca 2019 r.

Muzeum Miasta Łodzi, ul. Ogrodowa 15

Sala Lustrzana

PROGRAM

ŚRODA 12.06

Otwarcie konferencji

10.00-10.15 – Barbara Kurowska, Adam Klimczak – oficjalne otwarcie konferencji

10.15-10.45 – prof. Jerzy Malinowski, dr Małgorzata Geron, Uniwersytet Mikołaja Kopernika / Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata *Badania awangardy artystycznej w Polsce. Historia – perspektywy – najnowsze publikacje*

10.45-11.15 – dr hab. Eleonora Jedlińska, Uniwersytet Łódzki / Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata, *Grupa Jung Idysz i tradycja ekspresjonizmu – malarstwo amerykańskiej sztuki figuratywnej w XX wieku*

11.15-11.45 – dr hab. Artur Kamczycki, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, *Kilka refleksji nad sztuką Jankiela Adlera*

11.45-12.20 – dyskusja i przerwa kawowa

Panel I

12.20-12.40 – dr Renata Piątkowska, Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN / Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata, *Sztuka narodu czy sztuka narodu? Wystawy artystów z kręgu awangardy w Żydowskim Towarzystwie Krzewienia Sztuk Pięknych w Warszawie*

12.40-13.00 – dr Tamara Sztyma, Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN / Uniwersytet Warszawski / Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata,

„Nowa sztuka żydowska” jako wyraz nowych postaw ideologicznych i przemian tożsamości polskich Żydów w pierwszych dekadach XX wieku

13.00-13.20 – Teresa Śmiechowska, Żydowski Instytut Historyczny, *Jidyszland – fotografia jako środek tworzenia mitu narodu*

13.20-13.40 – dr Karol Józwiak, Uniwersytet Łódzki, *Problem tożsamości w twórczości Stefana Themersona*

13.40-14.00 dyskusja

14.00-15.00 obiad

Panel II

15.00-15.20 – dr Małgorzata Stolarska-Fronia, Centrum Badań Historycznych Polskiej Akademii Nauk w Berlinie / Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata, *Kolektywy młodych gniewnych? Portret grupowy Jung Idysz na tle awangardowych grup z Niemiec*

15.20-15.40 – dr Lidia Głuchowska, Uniwersytet Zielonogórski, *Bunt i Jung Idysz. Między Poznaniem, Łodzią a Berlinem. Kontakty, koncepcje i wydarzenia artystyczne*

15.40-16.00 – Agnieszka Salamon-Radecka, Muzeum Narodowe w Poznaniu, *Kontakty Giny i Marka Szwarców ze środowiskiem poznańskiego „Buntu” w okresie dwudziestolecia międzywojennego w świetle zachowanych materiałów źródłowych*

16.00-16.20 dyskusja i przerwa kawowa

Panel III

16.20-16.40 – David Mazower, Yiddish Book Center, *Fun’m opgrunt / Out of the Abyss: The Women Artists of Farlag Achrid - A Forgotten Chapter of Yung Yidish*

16.40-17.00 – dr Ewa Rybałt, Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie, *Margit Sielska-Reich w poszukiwaniu środka ciężkości*

17.00-17.20 – dr Magdalena Maciudzińska-Kamczycka, Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu / Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata, *Żydowska, kobieca, feministyczna? Artystki Jung Idysz i ich sztuka*

17.20-17.30 – Anna Małaczyńska, Muzeum Miasta Łodzi, *Felicja Pacanowska (1907-2002) – przyczynek do biografii* (komunikat)

17.30-17.50 – dyskusja

18.00 – wernisaż wystawy „Ekspresje Wolności. Bunt i Jung Idysz – wystawa, której nie było...”

CZWARTEK 13.06

10.00-11.00 – Orowadzanie kuratorskie po wystawie „Ekspresje Wolności. Bunt i Jung Idysz – wystawa, której nie było...”

Panel IV

11.00-11.20 – dr Monika Polit, Uniwersytet Warszawski, *Ludowy inteligent na obrzeżach Awangardy*

11.20-11.40 – Izabella Powalska, Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata, *„Wiersze słowem i grafiką”. Ilustrowane wydawnictwa z kręgu Jung Idysz*

11.40-12.00 – Dariusz Dekiert, Uniwersytet Łódzki, *Między Jidyszlandem a Palestyną. Twórczość jidyszowa i hebrajska Icchoka Kacnelsona*

12.00-12.20 – dr Krzysztof Cichoń, Uniwersytet Łódzki, *Nieuchronność etnosu. Letryzm i mesjanizm po „la rafle du Vel' d'Hiv”*

12.20-12.50 – dyskusja i przerwa kawowa

Panel V

12.50-13.10 – prof. Małgorzata Leyko, Uniwersytet Łódzki, *Mojżesz Broderson i żydowska awangarda teatralna*

13.10-13.30 – dr hab. Agata Chałupnik, Uniwersytet Warszawski, *Tango judío i asymilacja przez muzykę*

13.30-13.50 – dr Joanna Podolska, Uniwersytet Łódzki, *Niedaleko Jung Idysz. Bracia Bajgelmanowie i ich muzyka*

13.50-14.10 – dr Adam Sitarek, Uniwersytet Łódzki, *Żydowscy artyści i Zagłada. Przypadek getta łódzkiego*

14.10-14.30 – podsumowanie konferencji

Komitet organizacyjny:

Dr Irmina Gadowska, Uniwersytet Łódzki

Adam Klimczak, Muzeum Miasta Łodzi

Dr Agnieszka Świętosławska, Uniwersytet Łódzki

Promocja książki prof. Teresy Grzybkowskiej

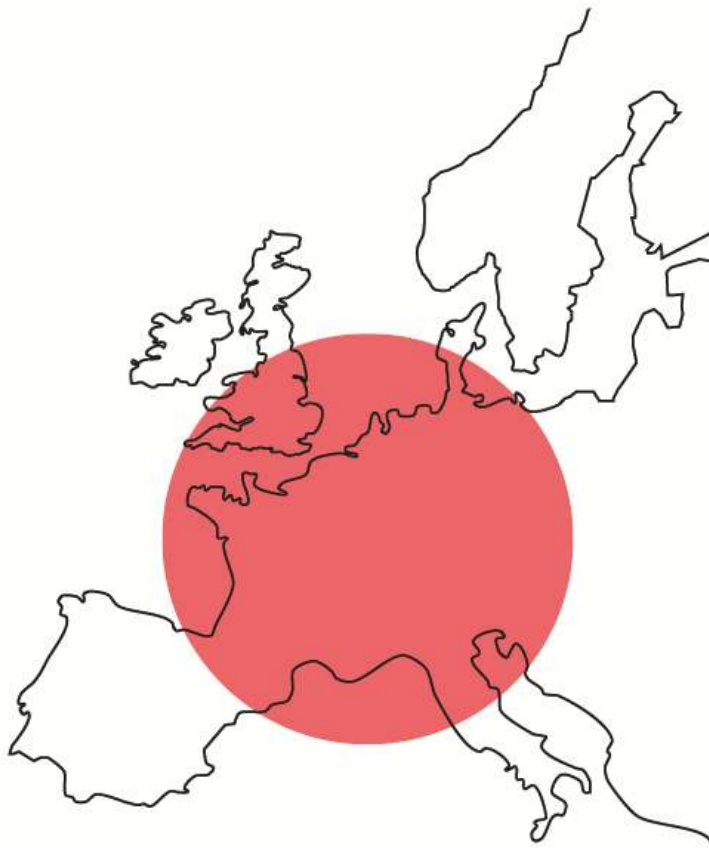
Zarząd Instytutu, Wydawnictwo Tako oraz Muzeum Czartoryskich w Puławach

zapraszają 14 czerwca 2019 roku o godz. 16 na kolejną, po warszawskiej, promocję książki prof. Teresy Grzybkowskiej

Kobieta wodzem chwalebного czynu. Twórczynie pierwszych polskich muzeów i ogrodów filozoficznych (Warszawa – Toruń 2018).

Promocja odbędzie się w Muzeum Czartoryskich w Puławach (ul. Czartoryskich 8), miejscu tak ważnym dla Izabeli Czartoryskiej, w Domku Aleksandryjskim

Obchody 100-lecia nawiązania stosunków dyplomatycznych między Polską i Japonią



JIKIHITSU 
SYGNATURA ARTYSTY

OBECNOŚĆ TRADYCJI JAPOŃSKIEJ WE WSPÓŁCZESNEJ SZTUCE POLSKIEJ

10-12.06.2019 | SARP | UL. FOKSAL 2 | WARSZAWA



“Jikihitsu. The Signature of the Artist. The Presence of Japanese Tradition in Contemporary Polish Art” – conference and accompanying events

PROGRAMME

International Conference:

Jikihitsu. The Signature of the Artist. The Presence of Japanese Tradition in Contemporary Polish Art

10-12 June 2019, The Association of Polish Architects, Foksal 2, Warsaw

Monday, 10 June 2019

9.30-10.00

registration of participants, coffee

10.00

official opening of the conference

10.20-10.40

prof. Jerzy Malinowski

(Polish Institute of World Art Studies, Nicolaus Copernicus University, Toruń)

“Polish and Japanese Approach. Activity of the Polish Institute of World Art Studies”

10.40-11.00

prof. Akiko Kasuya

(The Kyoto City University of Arts)

“*Celebration* – Polish-Japan Contemporary Art Presentation”

11.00-11.20

Paweł Pachciarek

(Osaka University; Adam Mickiewicz Institute, Poznań; Polish Institute of World Art Studies)

“*Japaneseness* in the Activities of Cotemporary Polish Artists on the Example of a Polish-Japanese Contemporary Art Exhibition *Celebration*”

11.20-11.40

prof. Michio Hayashi

(Faculty of Liberal Arts, Sophia University Tokyo, Japan)

“The Euro-Japanese Relationship through the Concept of Ornament/Decorative Art”

11.40-12.00

Katarzyna Nowak

(Manggha Museum, Cracow)

“Living National Treasures of Japan – Exceptional Presence at Manggha Museum”

12.00-12.20

discussion, coffee

12.20-12.40

prof. Michael Schneider

(The Tokyo University of the Arts [Geidai])

“Cultural Interrelations between Europe and Japan Observed in Printed Art – an Artist’s View”

12.40-13.00

Katarzyna Anna Maleszko

(National Museum in Warsaw, Polish Institute of World Art Studies)

“What is the East to the West? On Our Inspiring Meetings”

13.00-13.20

prof. Shigemi Inaga

(International Research Centre for Japanese Studies, Kyoto)

“*Ushushi* and *Usturoi*, Metempsychosis and Transition”

13.20-13.40

Łukasz Kossowski, Ph.D.

(Museum of Literature, Warsaw; Polish Institute of World Art Studies)

“Point of View. Japanese Signature. Polish Signature”

13.40-14.00

Magdalena Janota-Bzowska, Ph.D.

(Collegium of Art Education, The Maria Grzegorzewska University, Warsaw)

“Sign of the Artist, the Artistic Sign – the Autonomy of the Artist’s Signature”

14.00-14.20

discussion

14.20-15.20

lunch

15.20-15.40

prof. Yuko Nakama

(Ritsumeikan University, Kyoto)

“New Digital Art and Japanese Aesthetics”

15.40-16.00

Zbigniew Wałaszewski, Ph.D.

(Collegium of Art Education, The Maria Grzegorzewska University, Warsaw)

“Fascinating Strangeness. Japanese Culture in the Eyes of Western Filmmakers”

16.00-16.20

Radosław Predygier

(Polish Art and Science Mission in Japan, Okayama; Polish Institute of World Art Studies)

“Polish Trace in Okayama. Polish Art and Science Mission in Japan”

16.20-16.40

Tomohiro Higashikage

(Nomart Gallery, Osaka)

“Life and Death – The Quiet Talking with the Existence”

16.40-17.00

prof. Jerzy Uścińowicz

(Białystok University of Technology, Białystok; Polish Institute of World Art Studies)

“New Church of Saint Nicholas of Japan at *Kamienna Górka* in Minsk. The Close Tradition of the Far East”

17.00-17.20

discussion

18.00

dinner

Tuesday, 11.06.2019

9.00-9.20

Milada Ślizińska

(Academy of Fine Arts, Warsaw)

“Magdalena Abakanowicz and Japan”

9.20-9.40

Masako Takahashi (Miura)

(Wonderful Art Production, Japan)

“From Hospital Art to the Irreplaceable Cooperation with Polish artists: Józef Wilkoń and Lidia Dańko”

9.40-10.00

Anna Dzierżyc-Horniak, Ph.D.

(The John Paul II Catholic University of Lublin; Polish Institute of World Art Studies)

“*What Is Needed Is Concentration, Inner Silence and Willingness to Listen. Koji Kamoji in Creative Dialogue with Polish Artists*”

10.00-10.20

Marta Kowalewska

(Central Museum of Textiles in Łódź)

“Woven Ties. Naomi and Masakazu Kobayashi”

10.20-10.40

Joanna Sitkowska-Bayle

(International Association of Art Critics, Paris)

“Meetings with Japan – artistic output of Aliska Lahusen and Gabriela Morawetz”

10.40-11.00

discussion, coffee

11.00-11.20

Anita Zdrojewska

(Pompka Foundation, PUBLINK Agency)

“BUTOH – Experiments, Provocations and Inspirations: an Endless Trip in the Footsteps of Kazuo Ohno & Tatsumi Hijikata”

11.20-11.40

Yoko Nakata

(Biwako Biennale, Japan)

“Biwako Biennale – Art Festival in the Historical City”

11.40-12.00

Gabriela Morawetz

“Permeation – Image and Movement/Cooperation with Tarinainanika Duo in Context of Biwako Biennale”

12.00-12.20

Magdalena Durda-Dmitruk, Ph.D.

(Collegium of Art Education, The Maria Grzegorzewska University, Warsaw; Polish Institute of World Art Studies)

“A Fragment of the Whole. The Traces of Japanese Aesthetics in the Works on Silk of Selected Polish Female Artists”

12.20-12.40

Rina Matsudaira

(Sony Music, Kyoto)

"Inspired by the Classics of East Asia –Searching for a meeting place of narratives and paintings"

12.40-13.00

Magdalena Furmanik-Kowalska, Ph.D.

(Polish Institute of World Art Studies)

“European fairy tales and *kawaii* aesthetic. Experimental photography by Ewa Doroszenko.”

13.00-13.20 discussion

13.20-14.20 lunch

14.20-14.40

prof. Yasuyuki Saegusa

(Faculty of Art, SOJO University, Kumamoto)

“Volcano · Art · Human - Residency Project in Kumamoto, Japan”

14.40-15.00

prof. Agnieszka Rożnowska

(Fine Arts Academy, Warsaw)

“Mono-No-Aware. Memories from Kyushu”

15.00-15.20

prof. Aleksander Woźniak

(Faculty of Fine Arts, University of Warmia and Mazury in Olsztyn)
“Negative Space and the Issue of Transformation in the Process of Artistic Creation. Based on a Project *Looking at Tokyo*”

15.20-15.40

Kazuhiro Korenaga

(Akaiwa Art Rally, Soja Artists Residence)

“Art as a Mean to Connect Area and People”

15.40-16.00

Chie Piskorska

(Polish-Japanese Academy of Information Technology)

“New Japonism and the Idea of BUNKASAI Japanese Arts Festival”

16.00-16.20

discussion

18.00

finissage of the exhibition, SARP

with performance of Małgorzata Niespodziewana-Rados

and *butoh* performance: Anita Zdrojewska, Joanna Sarnecka „Wedding – kekkonshiki. BUTOH at Matsuri”

Wednesday, 12 June 2019

9.00-9.20

prof. Joanna Stasiak

(Collegium of Art Education, The Maria Grzegorzewska University, Warsaw)

“Immersion in Seeing”

9.20-9.40

Przemysław Radwański, Ph.D.

(Collegium of Art Education, The Maria Grzegorzewska University, Warsaw)

“Artist’s Work as Meditation. The Influence of Practising Zen on the Creative Process”

9.40-10.00

prof. Małgorzata Niespodziewana-Rados

(Faculty of Art, Pedagogical University of Cracow)

“Practising Mindfulness – On Japanese Experience in Creative Work”

10.00-10.20

Joanna Zakrzewska, Ph.D.

(Polish-Japanese Academy of Information Technology in Gdańsk)

“The Influence of Japanese Calligraphy and Ink Wash Painting on Contemporary Polish Artists”

10.20-10.40

Zbigniew Urbalewicz

(Faculty of Fine Arts, University of Warmia and Mazury in Olsztyn)

“Creative Journeys to the World of Japanese Calligraphy. The Analysis of the Areas of Influence of Aesthetics and Artistic Experiences”

10.40-11.00

Tomasz Rudomino

(Paris)

“Two Faces of Avant-garde: Gutai and Kosai Hori”

11.00-11.20

discussion, coffee

11.20-11.40

prof. Elżbieta Banecka

(Academy of Fine Arts, Warsaw)

“Uncombed from Kyoto”

11.40-12.00

prof. Ewa Latkowska

(Academy of Fine Arts, Łódź)

“The Art of Paper. Paper in Art”

12.00-12.20

Konrad Juściński, Ph.D.

(Michał Iwaszkiewicz Poznan School of Social Sciences in Poznań)

“Two Roads, One Direction_Y_”

12.20-12.40

Nonki Nishimura

(AT ARTS)

“The Eyes of Truth”

12.40-13.00

Atsushi Hosoi

(Musashino Art University in Tokyo)

“On the Progress, Development and Background of the Work of Contemporary Young Wood Sculptor”

13.00-13.20

Paweł Jasiewicz

(Academy of Fine Arts, Warsaw)

“Every Wood Has Its Own Tone, Every House Has Its Own Song”

13.20-13.40

discussion, wrap-up of the conference

13.30

lunch

Accompanying events

22 May, 14.30: vernissage “Art of Józef Wilkoń in Japan”, exhibition of illustrations and sculpture, The Maria Grzegorzewska University Gallery, Szczeńliwicka 40, 22 May-21 June 2019

2-13 June 2019: main exhibition “*Jikihitsu*. The Signature of the Artist”

painting, textiles, graphics, drawing, sculpture, installations, Pavilion of the Association of Polish Architects, Foksal 2, Warsaw

2-15 June 2019: Joanna Stasiak, “Cities of Fishes”, painting on silk, Piwnica Artystyczna, ul Dewajtis 3, Warsaw

7-14 June 2019: Krzysztof Wodiczko, show of projects' documentation performed in Japan, Profile Foundation, Franciszkańska 6, Warsaw

9 June 2019, 13.00: vernissage Joanna Stasiak, “Cities of Fishes”, painting on silk, Piwnica Artystyczna, ul Dewajtis 3, Warsaw. Performative concert inspired by Joanna Stasiak’s paintings. Zofia Bartoszewicz – intuitive singing, Igor Buszkowski - bass guitar, Jacek Szczepanek - sounds collage.

9 June 2019, 19.00: vernissage “*Jikihitsu*. The Signature of the Artist” – photography, new media, installations, film, video art, Stara Galeria, pl. Zamkowy 8, Warsaw, 7-21 June 2019

10-12 June 2019: An international conference: “*Jikihitsu*. The Signature of the Artist. The Presence of Japanese Tradition in Contemporary Polish Art”, Pavilion of the Association of Polish Architects, Foksal 2, Warsaw

11 June 2019, 18.00: official finissage of the main exhibition “*Jikihitsu*. The Signature of the Artist” with the performance of Małgorzata Niespodziewana-Rados and *butoh* performance by Anita Zdrojewska and Joanna Sarnecka “Wedding – kekkonshiki” Pavilion of the Association of Polish Architects, Foksal 2, Warsaw

Participants:

Yui Akiyama, Stanisław Baj, Elżbieta Banecka, Mirosław Bałka, Bogna Becker, Fujioka Keiko & Michiko Sakuma, Toshihiro Hamano, Joanna Hawrot, Tomohiro Higashikage, Atsushi Hosoi, Daisuke Ichiba, Paweł Jasiewicz, Konrad Juściński, Maria Kiesner, Hiroo Kikai, Naomi Kobayashi, Shoukoh Kobayashi, Kazuhiro Korenaga, Aliska Lahusen, Ewa Latkowska, Monika Masłoń, Rina Matsudaira, Gabriela Morawetz, Grzegorz Mroczkowski, Małgorzata Malwina Niespodziewana-Rados, Nonki Nishimura, Stefan Paruch, Małgorzata Paszko, Radosław Predygier, Wiesław Rosocha, Agnieszka Roźnowska, Daniel Rumiancew, Yasuyuki Saegusa, Koichi Sato, Michael Schneider, Jarosław Sierek, Joanna Stasiak, Magdalena Świercz-Wojteczek, Masako Takahashi, Emiko Tokushige, Aleksandra Waliszewska, Mieczysław Wasilewski, Józef Wilkoń, Krzysztof Wodiczko, Jakub Woynarowski, Aleksander Woźniak, Joanna Zakrzewska.

Apart from the conference, the programme of *Jikihitsu*. The Signature of the Artist. The Presence of Japanese Tradition in Contemporary Polish Art. offers also a cycle of accompanying events (main exhibition and a few individual shows, *butoh* performance, educational workshop and artistic performance) with the participation of outstanding artists from Poland, Japan and France. The aim of these events is to present the influence of Japanese tradition, culture, philosophy and aesthetic on contemporary Polish art and to showcase the works of Japanese artists and their inspiration with European culture.

The subject of the exhibitions will be the mutual relations of Polish and Japanese art, illustrated with the examples of creative output of renowned contemporary artists from both countries (as well as a few Polish artists working in France, in “symbiosis“ with Japanese culture and art). The exhibitions will have two parts. The first one will show the reception of Japanese art by contemporary Polish artists and the traces of Polish artists in Japan. The second one will present the works of artists whose creative activities are set between their home tradition of art and culture of the Far East and European influences.

The exhibitions are of interdisciplinary and multimedia character (painting, textile, graphics, drawing, sculpture, installation, photography,

film, new media etc.). We'll be able to see the works executed in traditional painting of graphic techniques (e.g. painting on canvas, panel, paper, or silk, woodcuts, posters, manggha), as well as the new media means of expression (i.a. photographs, video art). We will also admire a large representation of spatial installations, artistic textile and monumental sculptures.

The programme will be enriched by individual shows: an exhibition of illustrations and objects entitled *Art of "Józef Wilkoń in Japan"* (The Maria Grzegorzewska University Gallery in cooperation with ARKA Foundation), a video screening and presentation of various materials documenting Krzysztof Wodiczko's projects carried out in Japan e. g. „Hiroshima“, "Rozbroji" (Profile Foundation), an exhibition of paintings on silk by Joanna Stasiak (*Cities of Fish*, Piwnica Artystyczna) as well as art therapy workshops with the participation of Masako Takahashi within the framework of her "Hospital Art" activities. The finissage of the main exhibition at the Association of Polish Architects will be further celebrated by the performance of Małgorzata Niespodziewana-Rados and a *butoh* performance by Anita Zdrojewska and Joanna Sarnecka.

The showcased works of art will illustrate various topics that the conference raises, i.a. definition of space, notion of active emptiness, minimalism, references to Japanese philosophy, spirituality and aesthetic, as well as to the title signature of the artist – *jikihitsu*, which means the shaping of the creative individuality in the face of influences of the culture and art of the Far East or the other way round – globalisation and Europeanisation.

The participants of the exhibition and the accompanying events are living artists from Poland and Japan, as well as Polish artists living in France – all representing different generations. These are all professional artists who are well known and renowned, in the vast majority having also academic and teaching attainments (lecturing in Poland, Japan and France). They have a strong and lively contact with art, with Japanese artists, traditional Japanese techniques, arts and crafts (e.g. in connection with the artistic residencies or artistic and academic exchange programmes in which they have taken part etc.).

Opr. dr. Magdalena Durda-Dmitruk

 <p>FACULTY OF INTERNATIONAL AND POLITICAL STUDIES OF THE JAGIELLONIAN UNIVERSITY IN KRAKÓW</p> <p>JAGIELLONIAN UNIVERSITY FACULTY OF INTERNATIONAL AND POLITICAL STUDIES</p> <p>INSTITUTE OF INTERCULTURAL STUDIES</p> <p>Ul. Gronostajowa 3 30-387 Kraków www.uj.edu.pl</p>	 <p>THE NATIONAL MUSEUM</p> <p>IN KRAKOW</p> <p>Al. 3 Maja 1 30-062 Krakow www.mnk.pl</p>	 <p>POLISH INSTITUTE OF WORLD ART STUDIES</p> <p>THE KRAKOW BRANCH</p> <p>OF POLISH INSTITUTE OF WORLD ART STUDIES</p> <p>Ul. Warecka 4/6 – 10 00-040 Warszawa www.world-art.pl</p>
--	--	---

INTERNATIONAL CONFERENCE 27–29 June 2019

Collections – Encounters – Inspirations

**Reception of Japanese art and crafts in Central and Eastern Europe
before the establishment of diplomatic contacts between Poland and
Japan in 1919**



**Under the Honorary Patronage
of prof. dr hab. med. Wojciech Nowak
Rector of Jagiellonian University**

and Embassy of Japan in Poland



Ambasada Japonii w Polsce



100. rocznica nawiązania stosunków
dyplomatycznych między Japonią i Polską



This project is part of the commemoration of the centennial of the regaining of independence and rebuilding Polish statehood.

PROGRAMME OF THE CONFERENCE

Thursday, 27 June 2019

9:00 – 12:00 (Venue: The Feliks Jasiński Szolański House, Plac Szczepański 9)

1st Meeting of the Cooperation Network for Japanese art and crafts in Central and Eastern Europe.

14:00 – 17:00 (Venue: The National Museum in Krakow – The Main Building, aleja 3 Maja 1)

Conference Opening – Welcome Speeches

Prof. Jerzy Malinowski, President of the Polish Institute of World Art Studies

Representative of the National Museum in Krakow

Representatives of the Jagiellonian University

Section I: Museums in Japan

Prof. Akiko Kasuya (Keynote Speaker, Kyoto City University of Art)

History of Museum in Japan and the character of its collection.

Yumi Segawa (Tokyo Gakugei University Library)

Trends and Perspectives of Digital Collections in Japan.

Section II: Reports on Contemporary Project on Japonisme

Mirjam Dénes (Ferenc Hopp Museum of Asiatic Arts in Budapest)

Japonisme in the Austro-Hungarian Monarchy: A Common Heritage.

Piotr Szałowski, PhD (London)

Japanese Inspirations in the Work of Tadeusz Sikorski and Other Designers at the Zsolnay Factory in Pécs, Hungary – Preliminary Report.

Discussion

18.00 Dinner

Friday, 28 June 2019

9:00 – 16:15

Section III: Beginning of collections 1

Filip Suchomel, PhD (Academy of Performing Arts in Prague)

Collecting Japanese art in Czech Lands 1600-1900 with a Special Emphasize to Japanese Decorative Art.

Ralf Čeplak Mencin, (Slovene Ethnographic Museum)

The first Japanese collection in Slovenia.

Anna Katarzyna Maleszko (National Museum in Warsaw; Polish Institute of World Art Studies)

Warsaw collections of Japanese art and their significance in the cultural life of the city.

Discussion

Coffee Break

Section IV: Beginning of collections 2

Alice Kraemerová, PhD, (former affiliation National Museum - Náprstek Museum of Asian, African and American Cultures, Prague, Czech Republic)

Japanese Arts and Crafts for European Customers.

Małgorzata Reinhard-Chlanda, PhD, (Krakow Branch of Polish Institute of World Art Studies)

About the beginnings of collecting Japanese art in Cracow.

Karolina Alkemade (Museum of King Jan III's Palace at Wilanów)

Japanese art in historical collection of Wilanów Palace.

Discussion

Art visit in the National Museum in Krakow: Leonardo da Vinci, *Lady with Ermine*

Lunch Break

Section V: Beginning of collections 3

Klara Hrvatin, PhD (Faculty of Arts, University of Ljubljana)

Japanese collections in Slovenia: Past exhibitions and present developments.

Joanna Kokoć and Krzysztof Kalitko (National Museum in Poznan)

The unfinished journey. The *hasamibako* from the collection of the National Museum in Poznan.

Kristine Milere (Riga)

Japanese arts and crafts collection of the LNMA/Art Museum RIGA BOURSE.

Discussion

Coffee Break

Section VI: Collectors and donors

Beata Romanowicz (The National Museum in Krakow)

Collecting Japanese art in the National Museum in Krakow before 1919.

Markéta Hanova (National Gallery, Prague)

A healthy reinvigoration: ukiyo-e prints and their collectors in the Czech milieu.

Barbara Trnovec, Collecting policy of a world traveller Alma M. Karlin (Celje Regional Museum, Slovenia)

Discussion

16.30 Visiting the exhibition of the National Museum in Krakow

Saturday, 29 June 2019

9:00 – 16:00

Section VII: Japonisme in art and crafts

Łukasz Kossowski, PhD, Keynote speaker, (Adam Mickiewicz Museum of Literature, Warsaw; Polish Institute of World Art Studies)

Discussion

Coffee Break

Izabella Powalska (Łódź Branch of Polish Institute of World Art Studies)
„Landscapes of the soul”. Inspirations with the art of Japan in the work of Henryk Szczygliński.

Weiss Zofia (Wojciech Weiss Museum Foundation)

On the eroticism of female images in Polish Art Nouveau influenced by Far East and West.

Prof. Svitlana Rybalko (Kharkiv State Academy of Culture)

Japonisme in Ukrainian Art of the late 19th – early 21st centuries.

Prof. Ivanna Pavelczuk (Kyiv National University of Technologies and Design)

Artistic Introspections of Japonism in the Practice of Ukrainian Colorists during the Art Nouveau Period.

Discussion

Lunch Break

Section VIII: Intercultural encounters

Prof. Estera Żeromska, Keynote speaker (Adam Mickiewicz University, Poznan;
Polish Institute of World Art Studies)

Discussion

Coffee Break

Agnieszka Kluczevska-Wójcik, PhD (Polish Institute of World Art Studies)

Between *Mikado* and *Madame Chrysanthème*. Japonisme in popular culture.

Aleksandra Görlich (Krakow Branch of Polish Institute of World Art Studies)

Image of Japan created by Feliks Manggha Jasieński in articles published in the
'Miesięcznik Literacki i artystyczny' and 'Chimera' magazines

Eva Kaminski PhD (Jagiellonian University, Institute of Intercultural Studies;
Krakow Branch of Polish Institute of World Art Studies)

Feliks Manggha Jasieński – Polish Collector of Japanese art and its role in
intercultural exchange between Poland and Japan.

Discussion

Section IX: Contemporary Project on Japonisme

Anna Król, PhD (Manggha Museum of Japanese Art and Technology)

"Polish Japonisme" project at the Manggha Museum of Japanese Art and
Technology,

Discussion

16:30

Visit to the Manggha Museum of Japanese Art and Technology

Wstępna wersja programu konferencji. Ostateczny program konferencji na
stronie internetowej:

<https://europe-japan2019.confer.uj.edu.pl/web/europe-japan2019>

oraz na Facebooku:

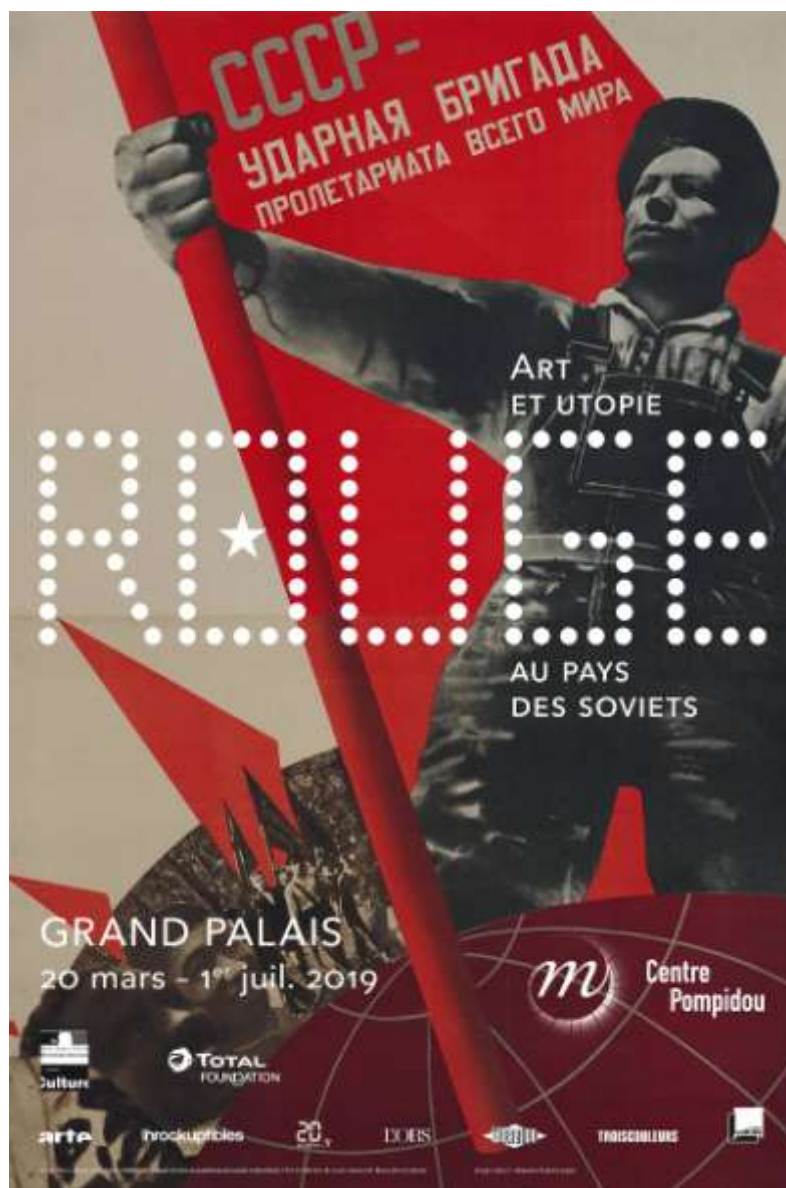
<https://www.facebook.com/International-conference-Collections-Encounters-Inspirations-370629173525790>

Opr. dr Ewa Kamińska i Aleksandra Görlich

Recenzje

Sztuka i utopia w kraju Sowietów

W paryskim Grand Palais do 1 lipca można oglądać wystawę zatytułowaną „Rouge. Art et utopie au pays des Soviets” („Czerwony. Sztuka i utopia w kraju Sowietów”) (il. 1). Na przykładzie ponad 400 dzieł prezentuje ona różne oblicza sztuki rosyjskiej i radzieckiej, jej ewolucję od 1917 roku do śmierci Stalina i sposób, w jaki wpisywały się one w oficjalny dyskurs władzy.



il. 1. Na plakacie wykorzystano fragment plakatu Gustawa Kłucisa, „ZSRR brygadą uderzeniową proletariatu całego świata” (1931). © Grand Palais.

Wystawa, rozmieszczona na dwóch poziomach, oferuje zwiedzającym układ chronologiczny i tematyczny zarazem, który pozwala zrozumieć, w jaki sposób sztuka ewoluowała, dostosowując się do zmieniającej się narracji oficjalnej i potrzeb władzy, pokazując zarazem typowe, ale i najciekawsze przykłady dzieł propagandowych.



Il. 2. I sala: „Zmobilizować masy”. Na pierwszym planie makieta Pomnika III Międzynarodówki Władimira Tatlina.

Wystawę otwierają prace z okresu tuż po Rewolucji, kiedy nowa władza szukała sposobów na utrwalenie i umocnienie swojego panowania, w dużej mierze opierając się na lewicujących artystach przedwojennej awangardy, zostawiając im jeszcze w tym okresie spory margines niezależności. Pojawia się tu kilka przykładów „okien ROSTA” – swego rodzaju plakatów propagandowych o intensywnych kolorach, prostym rysunku i ograniczonym tekście, skierowanych przede wszystkim do niepiśmiennych mas. Sąsiadują z nimi projekty i archiwalne zdjęcia ulicznych inscenizacji swoistych świąt nowego reżimu (np. rocznicy Rewolucji), bardzo popularnych w pierwszych latach istnienia nowego państwa. Kolejnym logicznym etapem ewolucji sztuki propagandowej – a zarazem wystawy – były monumentalne projekty, mające



il. 3. II sala: „Teatr, laboratorium nowego życia”. Na pierwszym planie makieta scenografii Lubow Popowej do przedstawienia „Wspaniały rogacz”, 1921.

udowodnić potęgę nowej władzy – w Grand Palais zaprezentowano m.in. brązowy odlew projektu pomnika Michaiła Bakunina autorstwa Borysa Korolowa, czy makiety pomnika III Międzynarodówki Władimira Tatlina (**il. 2**). Ten etap wystawy zamyka *Czysty czerwony* Rodczenki – „ostatni obraz”, będący zarazem symbolicznym zamknięciem epoki tradycyjnej sztuki i otwarciem na nowe, bardziej „produkcyjne” domeny, z których pierwszą przywołaną jest intensywnie rozwijający się na początku lat 20. teatr eksperymentalny. Na przykładzie czterech sztuk autorzy wystawy konfrontują stary, „burżuazyjny” teatr z nowym, „rewolucyjnym”, prezentują podejmowaną tematykę, estetykę awangardową i stosunek władzy do tej formy sztuki (wśród cytowanych dzieł figuruje m.in. odrzucona przez cenzurę sztuka *Chcę mieć dziecko!* Siergieja Tretiakowa, do której El Lissitzky i Wsiewołod Meyerhold stworzyli spektakularny projekt scenografii (prezentowany w Grand Palais w formie makiety). Obok projektów scenografii, m.in. makiety projektu Lubow Popowej do *Wspaniałego rogacza*

Fernanda Crommelyncka (**il.3**), zaprezentowano również rysunki kostiumów i fragmenty nagrań archiwalnych.

Obok przestrzeni poświęconej teatrowi są dwie małe sale, wydzielone z „głównej” trasy zwiedzania, które z jednej strony pokazują inne oblicze sztuki tego okresu, stojące w sprzeczności z przeważającym wówczas radzieckim trendem awangardowym, z drugiej dostarczają dodatkowego kontekstu. W pierwszej z nich zaprezentowano prace artystów powstałego w 1922 roku Stowarzyszenia Artystów Rewolucyjnej Rosji, którzy w reakcji na dominującą estetykę awangardy zwrócili się w stronę stylistyki tradycyjnej, ale zaprzęgniętej do nowej, radzieckiej tematyki. Drugą przestrzeń poświęcono związkowi między sztuką radziecką i niemiecką (a ściślej biorąc nurtem krytycznym Nowej Rzeczowości) z czasów Republiki Weimarskiej. Rok 1922 był dla Rosji – formalnie już Związku Radzieckiego – momentem powrotu na arenę międzynarodową także w dziedzinie sztuki: w tymże roku w berlińskiej Galerii Van Diemena zorganizowano pierwszą porewolucyjną wystawę sztuki rosyjskiej na Zachodzie. W Grand Palais sala ta więc odgrywa dwojaką rolę – z jednej strony pojawiają się w niej dzieła Otto Nagela i Georga Grosza, krytykujące społeczeństwo niemieckie z okresu po I wojnie światowej – analogicznie do dzieł propagandystów radzieckich, z drugiej jest właśnie przywołana wystawa berlińska.

Kolejna część wystawy została poświęcona: „Wymyślaniu na nowo przedmiotu codziennego” i prezentuje przede wszystkim działalność artystów-„inżynierów” skupionych wokół Wchutemasu („Wyższe Pracownice Artystyczno-Techniczne” – uczelnia artystyczna działająca w Moskwie w latach 1920–1930), np. projekty ubrań i fragmenty tkanin, m.in. Warwary Stiepanowej, czy krzesło projektu Władimira Tatlina. Ta część wystawy jest stosunkowo mało rozbudowana, ale uzupełnia ją umieszczony tuż obok „Klub robotnika”, w którym odtworzono częściowo wystrój owych świetlic dla pracowników fabryk, autorstwa Wchutemasu, w tym wspólny stół do czytania. Rozłożono na nim kilkanaście numerów pisma „Lef”, regał na pisma i ulotki, portret Lenina i ciekawy stół-szachownicę.

„Klub robotnika” prowadzi do przestrzeni poświęconej architekturze – podążając logiczną drogą myśli radzieckiej, ewoluującej od sztuki użytkowej,

przez aranżację wewnątrz, do kompleksowej myśli architektonicznej – która od połowy lat 20. przyciągnęła uwagę władz jako dziedzina sztuki, mająca bezpośredni wpływ na życie człowieka. Spektakularne wieżowce, wzorcowe szkoły czy wspólne domy miały być nowym, idealnym otoczeniem dla nowego radzieckiego człowieka i jednocześnie go kształtować. W drugiej połowie lat 20. powstały utopijne projekty – niektóre zrealizowane, inne pozostałe w sferze marzeń i planów – przywołane za pomocą projektów, wizualizacji, zdjęć i fragmentów filmów z epoki.

Na pozór paradoksalnie kolejną część wystawy poświęcono formom znacznie skromniejszym, a mianowicie szeroko rozumianym pracom na papierze – fotomontażom, kolażom, eksperymentom typograficznym w czasopiśmie, ulotkach czy na plakatach. Ta zmiana rejestru jest jednak logiczna – od utopijnych, ale – ciągle jeszcze – wysmakowanych estetycznie projektów przechodzimy do – ciągle jeszcze – awangardowych w formie, ale coraz bardziej agresywnie propagandowych prac. Nie jest więc zaskakujące, że kolejna sala zapowiada już przyszły triumf socrealizmu: odnajdujemy tu m.in. jeden z wczesnych dużych obrazów przedstawiających Stalina (w stylu zaskakująco bliskim przedrewolucyjnym prymitywistom), nadnaturalnych rozmiarów robotnice i robotników, czy agitatora na spotkaniu w wiosce. Dysonans w tej części wystawy wprowadza „kącik” poświęcony Malewiczowi. Twórcy wystawy podkreślają, że jego powrót do abstrakcji pod koniec lat 20. stał w sprzeczności z drogą objętą przez partię i wiernych jej artystów, ale ten fragment ekspozycji wprawia w pewną konsternację. Malewicz, z kilkoma małymi, ascetycznymi obrazkami, dosłownie upchniętymi w kącie dużej sali zdominowanej przez potężne płótna, ginie, a autorzy komentarza nie wydobywają istoty sprawy, którą należałoby podkreślić: ów ślepy zaułek i niepasujące do reszty dzieła powinny stać się punktem wyjścia do bardziej ogólnego komentarza, który pozwoliłyby zwrócić uwagę na smutny los dawnej awangardy, która w pierwszych latach po Rewolucji służyła władzy, a w latach 30. wypadła z łask i stała się ofiarą prześladowań. W przyjętej na wystawie formie obecność Malewicza w tym właśnie miejscu i w takim kształcie wprowadza chaos w narrację, poza tym raczej logiczną.

Pierwszą część wystawy zamyka kino z lat 20.: fragmenty wyświetlane na wielkim ekranie doskonale ilustrują jego specyfikę – ograniczona intryga, krytyka postaw należących do przeszłości i kształtowanie nowych postaw, są łączone z eksperymentami z montażem bliskim kolażowi i fotomontażowi w fotografii i plakacie, przywołanych w poprzednich salach.

Ta część wystawy, która została umieszczona na innym piętrze, rozpoczyna się więc również od kina – najbardziej demokratycznej ze sztuk, stanowiącej doskonały przykład przełomu, jaki nastąpił w postrzeganiu roli artystów, a co za tym idzie – stosowanych przez nich środków. Kino z lat 30., wprowadzające w drugą część ekspozycji, ma zdecydowanie inny charakter: eksperymenty formalne zostają odrzucone, pojawia się za to jasna, zrozumiała intryga. To uproszczenie środków i uwydatnienie oczywistego przekazu dotyczy wszystkich dziedzin sztuki: kolejne sale prowadzą przez różne aspekty socrealizmu w fotografii, sztukach scenicznych, architekturze i przede wszystkim malarstwie.

Socrealistyczną wędrówkę rozpoczynamy od mrocznych czasów czystek stalinowskich, kiedy to w ponurym malarstwie czy agresywnie ideologicznych sztukach scenicznych, filmach i plakatach były piętnowane postawy wrogów klasowych lub przedstawiane procesy wrogów ludu. Jednocześnie gloryfikowano monumentalne przedsięwzięcia reżimu, takie jak budowa kanału białomorskiego, przywołana np. w fotomontażach Rodczenki.

Z czasem pojawiają się kolejne tematy, np. utopijne projekty idealnego radzieckiego miasta, jakim miała się stać Moskwa (z których część, np. imponujące rozmachem metro, zrealizowano), monumentalne obrazy, utrzymane w jasnej kolorystyce i ukazujące młodych ludzi o atletycznych ciałach czy też idylliczne przedstawienia dzieci, często w towarzystwie Lenina lub Stalina. Kultura wigoru, optymizmu, wiara w świetlaną przyszłość, gloryfikacja siły fizycznej, aktywności, ale i zdobyczy technologicznych Związku Radzieckiego odzwierciedlały nową linię ideologiczną reżimu: w świecie wolnym od wrogów ludu nowy radziecki człowiek mógł z optymizmem patrzeć i budować świetlaną przyszłość, której symbolem były niewinne dzieci, kształtowane przez swoich duchowych ojców – Lenina i Stalina.



Il. 4. X sala: „Międzynarodówka sztuki”. Po lewej: Boris Taslitzky, *Ruchome schody w paryskim metrze wieczorem*, 1935; po prawej: Renato Guttuso, *Parobcy*, 1949.

Pomiędzy te socrealistyczne dzieła, podzielone na trzy sale tematyczne („Kultura wigoru”, „Stalinowski miasto” i „Świetlana przyszłość”), autorzy wystawy wplekli jeszcze jedną przestrzeń („Międzynarodówka sztuki”), przywołując w niej kilka przykładów artystów zagranicznych, którzy sympatyzowali ze Związkiem Radzieckim, m.in. Diego Riverę, Belga Fransa Masereela, amerykańskiego artystę Johna Reeda Cluba, artystów niemieckich czy francuskich **(il. 4)**.

Wystawę zamyka sala „Malarstwo historyczne i mitologizacja”, ilustrująca tendencję, która pojawia się pod koniec lat 40. i formalnie pozostaje bliska stylowi XIX-wiecznych Pieriedwiżników, tematycznie zaś koncentruje się na gloryfikacji postaci przywódców Związku Radzieckiego. Jest to więc swoista forma malarstwa hagiograficznego, mitologizująca zwłaszcza Lenina i Stalina (choć na zaprezentowanych obrazach pojawiają się również Mołotow czy Gorki). Dziełem zamykającym wystawę jest plakat przedstawiający Stalina, który „na Kremlu martwi się o każdego z nas”. Moment śmierci Iosifa Wissarionowicza został słusznie wybrany jako data symbolicznie zamykająca wystawę. Choć ani socrealizm, ani propaganda nie znikają wraz jego

odejściem z tego świata, niewątpliwie był to moment przełomowy, a w następnych latach, chociaż zmieniał się kontekst polityczny i społeczny, artyści często przejmowali modele wypracowane w latach 1917-1953, których dotyczy wystawa.

Ekspozycja w Grand Palais jest bardzo dobrze przemyślana i w większości doskonale zaprezentowana. Pomijając pewien niedosyt w części poświęconej Wchutemasowi czy dotyczący „kącika Malewicza”), jej twórcy skonstruowali logiczny i spójny dyskurs, pokazując różne aspekty radzieckiej sztuki i jej ewolucji w kilku dekadach, zachowując przy tym doskonale proporcje między oryginalnymi dziełami, tekstem wyjaśniającym, dokumentami archiwalnymi czy filmami. Imponują piękne makiety projektów Tatlina, Meyerholda i Lissitzky’ego oraz Popowej. Pewne zastrzeżenia – z punktu widzenia wystawienniczego – można mieć jedynie do drugiej, socrealistycznej części wystawy, gdzie staje się ona nieco zbyt ciemna. Być może chodziło o nawiązanie do mrocznych czasów stalinowskich – organizatorzy zdecydowali się na ciemnoszary kolor ścian i dyskretne oświetlenie, akcentujące jedynie dzieła, ale pozostawiające resztę przestrzeni w półmroku. Jeśli wybór taki rzeczywiście był aluzją do ponurej epoki, to w większości przypadków spełnia swoje zadanie – nawet jasne, kolorowe obrazy, ukazujące np. roześmiane dzieci, stają się sztuczne i niepokojące, kiedy wyłaniają się nagle z półmroku. W kilku jednak sytuacjach, co niestety utrudnia lub wręcz uniemożliwia oglądanie, intensywne, punktowe światło i mocno zawerniksowane obrazy nie stanowią dobrego połączenia. W rezultacie *Stalina przy trumnie Żdanowa* Gerasimowa da się oglądać jedynie z boku pod ostrym kątem, a *Stalina, Mołotowa i Woroszyłowa u wezgłowie Gorkiego* Efanowa nie można obejrzeć w ogóle.

Wystawie towarzyszy bogato ilustrowany katalog, który jednak nie jest mocną stroną całości. W dużej mierze przejmuje on zawartość wystawy, nie siląc się jednak na specjalne pogłębienie tematu, niezupełnie przejmuje natomiast odpowiada jej układowi, momentami sprawiając nieco chaotyczne wrażenie (np. po kilku pracach z okresu czystek stalinowskich pojawia się kilka stron poświęconych kanałowi białomorskiemu, po czym znowu wraca tematyka czystek – i trudno dopatrzeć się logicznej przyczyny takiego

pomieszania, tym bardziej że nie występuje ono na wystawie). Dodatkowo sam układ książki pozostawia wiele do życzenia: główny tekst umieszczony jest na połowie strony i wydrukowany pogrubioną i niewyjustowaną czcionką, a obok pojawiają się nie tylko zdjęcia z podpisami, ale też napisane mniejszą i niepogrubioną czcionką teksty w ramkach. W rezultacie sprawia to dość chaotyczne wrażenie i utrudnia lekturę tekstu i zorientowanie się w logice całości.

Niezależnie jednak od tych niedociągnięć wystawa warta jest zobaczenia. Oferuje rzadko spotykane, przekrojowe i dobrze sproblematyzowane spojrzenie na sztukę tego specyficznego czasu, tym bardziej, że udało się zgromadzić na niej imponującą kolekcję, normalnie rozproszoną po wielu muzeach i kolekcjach prywatnych.

Twórcą wystawy był dr Nicolas Liucci-Goutnikov, kurator Centre Pompidou, Musée national d'art moderne w Paryżu, autor kilku wystaw, tym "Reframing Modernism" w National Gallery Singapore (2016) i "KOLLEKTSIA! Art contemporain en URSS et en Russie 1950-2000" (2016).

Dr Magdalena Sawczuk

Artykuły:

Agata Knapik

Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata

Architektura pneumatyczna jako forma miejskiej barykady na przykładach *Urboeffimeri* grupy UFO¹

1. „Estetyczne narzędzie protestu”. O nowej architekturze pneu

Grupa UFO (Carlo Bacchi, Lapo Binazzi, Patrizia Cammeo, Riccardo Foresi, Sandro Gioli, Massimo Giovannini, Vittorio Maschietti, Mario Spinella) rozpoczęła swoją radykalną działalność w lutym 1968 roku, kiedy to na dziedzińcu Wydziału Architektury we Florencji zaprezentowali wielkich wymiarów dmuchane obiekty, wykonane z mleczno-białego polietylenu, aby następnie wprowadzić je w przestrzeń miejską i zakłócić miejskie rytuały.

„Te akcje „urbanistycznego terroryzmu” [były również] świadectwem otwarcia Wydziału na alternatywne nadbudowy niezależne od stanowiska politycznego i ideologicznego walk Ruchu Studenckiego”².

Wykorzystywanie przez architektów elementów dmuchanych jako alternatywnej formy architektury było w latach 60. coraz częściej praktykowane. Technologia ta pozwalała na szybką, taną i łatwą w montażu realizację fantastycznych koncepcji i doskonale wpisywała się w typ architektury tymczasowej, błyskawicznej, nomadycznej, zaskakującej i lekkiej. Odpowiedzią na rosnącą liczbę eksperymentów architektonicznych z wykorzystaniem dmuchanych obiektów była, zrealizowana przez francuską

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

² W niniejszej pracy wszystkie tłumaczenia na język polski – autorka. „Queste azioni di «terrorismo urbanistico» testimoniano l’apertura della facoltà ad alternative sovrastrutturali ferma restando la posizione politica ed ideologica della lotta in generale del Movimento...” UFO (1968b).

grupę Utopie w Musée d'art Moderne de la Ville de Paris, wystawa *Structures Gonflables*³.

„Wystawa grupy Utopie Structures Gonflables stała się niezwykle emblematiczna – tym bardziej, że zebrała wszystkie aspekty pojawiające się na współczesnej, pneumatycznej scenie, która okazała się zróżnicowana, szeroka i integrowała je w jeden manifest kultury”⁴.

W tym samym czasie, w marcu 1968 roku, w Philadelphia Arts Council otwarto wystawę *Air Art*, której kuratorem był Willoughby Sharp⁵. Potwierdzeniem zaistnienia tego nowego medium był również, wydany parę miesięcy później, specjalny numer magazynu „Architectural Design” (AD), poświęcony architekturze pneumatycznej, zatytułowany *Pneu World*. O tych wydarzeniach na bieżąco pisano w ówczesnych włoskich czasopismach architektonicznych. W magazynie „Domus” nr 457 z 1967 roku został opublikowany artykuł *Pneumatic Design*, w którym przedstawiono fenomen dmuchanych mebli, prezentując m.in. siedziska Bernarda Quentina, Unika Vaev’a, dmuchany fotel Solariego, D’Urbina, Lomazziego i De Pasa, czy siedziska Piera Poletta, zaprojektowane do filmu *La decima vittima* Elio Petriego⁶. Rok później, w numerze 462 tego samego magazynu, został opublikowany artykuł *Inflatable structures and forms. Ancora pneu*, w którym sporo miejsca przeznaczono na fotograficzną dokumentację najciekawszych dmuchanych projektów ostatnich lat. Znalazły się tam m.in. projekty Waltera Pichlera, Hansa Holleina, Bernarda Quentina, grup: Archigram, Incadinc oraz Haus-Rucker-Co.

Mobilność, zmienność, płynność, delikatne i elastyczne formy stanowiły swoisty kontrpunkt dla sztywnych struktur, ciężkich, statecznych

³ Wystawa odbyła się w dniach 1-28 marca 1968 roku i prezentowała ponad sto pneumatycznych obiektów architektonicznych, mebli, rekwizyty reklamowe, pojazdy, maszyny i narzędzia.

⁴ „Utopie’s exhibition Structures Gonflables become highly emblematic – so much more so in that it recuperated all aspects of pneumatic scene which was diverse and widening and integrated them all into one manifestation of culture”. Dessauce (1999: 22-23).

⁵ Podczas wystawy zostali zaprezentowani artyści: Hans Haacke, Akira Kanayama, Les Levine, Preston McClanahan, David Madella, Robert Morris, Marcello Salvadori, Graham Stevens, John Van Saun, Andy Warhol oraz grupa Association Group (S. Connolly, J. Devas, D. Harrison, D. Martin).

⁶ C. Corcini, *Pneumatic Design*, „Domus” 1967, nr 457.

i represyjnych form tradycyjnej architektury. Architekci poprzez swoje projekty wprowadzali jeden z ważniejszych aspektów ówczesnego projektowania, jaką była adaptacyjność tworzonego środowiska, tak aby odpowiadał nowemu, nomadycznemu stylowi życia. W obręb pneumatycznych eksperymentów wchodziły meble, instalacje, sfery, bańki, jak i sama architektura.

W wywiadzie opublikowanym w książce *Hippie modernism. The Struggle for Utopia*, Günther Zamp Kelp, członek grupy Hau-Rucker-Co, opowiedział o wyborze tego medium w następujący sposób:

„Poprzez to doświadczenie odkryliśmy, że powietrze było fantastycznym elementem, z którym można pracować. Było również niekonwencjonalne. Było przenośne, okrągłe i miękkie – wszystko czym ówczesna architektura nie była”⁷.

Popularność dmuchanych elementów była związana z innowacyjnością i efemerycznością tego nowego medium. Ważne okazały się dostępność i taniość materiałów, szybkość operowania i łatwość przemieszczania. Dodatkowym argumentem było nienaruszanie przez te obiekty środowiska naturalnego, co było dla młodych architektów ważnym elementem ich alternatywnych postaw, często blisko związanych z kwestiami ekologii i ochrony środowiska. Niezwykle ważny był również aspekt zabawy, którego zdecydowanie brakowało w tradycyjnej, oficjalnej architekturze. Co istotne, były również wykorzystywane jako manifesty do ówczesnie trwających wydarzeń. Potwierdzeniem tego są słowa G. Zamp Kelpa, który przyznaje:

„Pozytywny okres skończył się wraz z lądowaniem na Księżycu. To wydarzenie było decydujące; przygotowania do wyprawy na Księżyc były fascynujące, podobnie jak pojęcie podboju kosmosu. Ale po lądowaniu nastąpił kryzys naftowy i podjęliśmy inne tematy ze społecznego punktu widzenia. Nadal pracowaliśmy z formatem bańki, która wtedy przeobraziła się w formę krytyki”⁸.

⁷ „Through that experience we found out that air was a fantastic element to work with. It was also unconventional. It was transportable, round and soft – everything that architecture wants in those days”. Choi (2016: 397).

⁸ „The positive period actually ended with the discovery of the moon landing. The moon landing was influential; the preparation to go to the moon was quite fascinating as well as the notion of conquering space. But after the moon landing, the oil crisis came and we

Efemeryczne, lekkie i mobilne formy miały stanowić radykalną kontrę do powojennej represyjnej architektury. Monotonia wielkich miast i ich dzielnic, coraz wyższe ceny nieruchomości, rozbudowy przedmieść, alienacja, zanieczyszczenia środowiska były również czynnikiem zapalnym odejścia od tradycyjnej architektury, reprezentowanej przez zdewaluowany już modernizm. Lekkie, dmuchane, błyskawiczne obiekty proponowały odskocznie oraz alternatywę, rewolucyjną alternatywę. Często były stosowane w happeningach, wydarzeniach, instalacjach, a także, co istotne, w manifestacjach ulicznych ruchów studenckich. Utopijne wizje szukały inspiracji w projektach m.in. Claude-Nicolas Ledoux, Etienne-Louis Boulléa czy Charles'a Fouriera. Dmuchane obiekty miały służyć „jako estetyczne narzędzia protestu symbolizujące skompresowaną energię, niepokoje i utopijne sny studenckich rewolt, które dosłownie i metaforycznie miały wybuchnąć”⁹.

„Obiekty pneumatyczne i rewolucja dobrze do siebie pasują. Obie są napędzane wiatrem i mitem transcendencji”¹⁰. Tak zaczyna swoją książkę *The Inflatable Moment: Pneumatics and Protest* Marc Dessauce. Zarówno rewolucja, jak i pneumatyczne obiekty miały swój szczytowy moment w roku 1968. To wtedy dmuchane obiekty stały się elementem towarzyszącym studenckim protestom, a akcje z ich wykorzystaniem stanowiły krytykę nie tylko ówczesnego stanu architektury i urbanistyki, ale również, a może przede wszystkim, współczesnego społeczeństwa i stylu życia.

Amerykański krytyk architektury podsumował praktykę stosowania dmuchanych obiektów w następujący sposób:

„W tych latach, całe społeczeństwo eksplorowało mieszanie metafor i materialności... jak wielu, którzy byli wówczas studentami, wydarzenia Maja posłużyły przede wszystkim jako wartość metaforyczna. Kontrkultura była

explored other themes from a social point of view. Yet we stuck with the format of the bubble, which then turned into a critical bubble”. Choi (2016: 397).

⁹ „For Florence’s UFO Group and the Utopia collective in Paris, the use of Balloons as an aesthetic tool of protest symbolized the compressed energy, ebullient anxieties, and utopian dreams of the student revolts, literally and metaphorically about to burst”. Choi (2016: 34).

¹⁰ „Pneumatics and revolution agree well. Both are fueled by wind and the myth of transcendence”. Dessauce (1999: 13).

powszechnym strajkiem przeciwko idei kulturowego autorytaryzmu. Od kiedy architektura jest tradycyjnie sztuką establishmentu, nie było zaskoczeniem, że niektóre z najwcześniejszych pogłosów kontrkultury pochodziły ze szkół architektury”¹¹.

Tak było również we Włoszech, gdzie na Wydziale Architektury grupa UFO rozpoczęła swoją radykalną działalność, wykorzystując nową technologię na tym samym poziomie, co takie grupy, jak: Utopie, Haus Rucker Co, Coop Himmelblau, Ant Farm czy Archigram. Happeningi grupy z użyciem dmuchanych elementów wpisują się zatem w działalność eksperymentatorską tego okresu. Stosowali ją zarówno przez jej mobilność, szybkość, taniość, cechy wymieniane wielokrotnie przy projektach innych wspomnianych wyżej grup, ale także ze względu na możliwość potraktowania jej jako swoistej formy „miejskiej barykady”.

„Protesty studentów o lepszą edukację akademicką, *sit-ins*, strajki, rewolucyjna fala z Berkeley, *the People Park*, narodziny pop-artu w Anglii, kryzys architektury po zakończeniu ruchu modernistycznego, dekonstrukcja języka, interdyscyplinarność sztuki, architektury, muzyki i teatru to wszystko wpłynęło na kulturowe tło, które stworzyło radykalną przygodę. Przygodę, która ukształtowała się między Florencją, Turynem a Mediolanem i stworzyła dialog z innymi ruchami nowej architektury awangardowej”¹².

2. Urboeffimeri grupy UFO

¹¹ „In those years, society at large was exploring the meshing of metaphor and materiality... as many who were students at the time recall, the May events served primarily a metaphoric value. The counterculture was a generalized protest against a diffuse idea of cultural authority. Since architecture is traditionally an art of the Establishment, it was not surprising that some of the counterculture's earliest rumblings emanated from within architecture schools”. Mushamp (1998).

¹² „The student protests for better education in universities, sit-ins, strikes, the revolutionary wave from Berkeley, the People Park, the birth of the pop art in England, the crisis of architecture after the end of the modern movement, the destructuring of language, the disciplinary cross-over of art, architecture, music, and theatre contributed to the cultural background that generated the radical adventure. An adventure that took shape between Florence, Turin, and Milan and created connections with other movements of the new architectural avant-garde”. Piccardo (2011: 3).

Założona w 1967 roku grupa UFO swoją serię happeningów *Urboeffimeri* rozpoczyna w lutym 1968 roku. Według informacji przygotowanych przez grupę UFO i opublikowanych w magazynie „Marcatrè” nr 37-40, seria *Urboeffimeri* rozpoczęła się w lutym 1968 roku, w okupowanym przez studentów atrium San Clemente, gdzie własnoręcznie przygotowywane były niezgrabne obiekty z białego mlecznego polietylenu wypełnionych powietrzem dzięki specjalnym „odkurzaczom”¹³.

Obiekty następnie zostały wyprowadzone na ulice miasta jako niespodziewane akcje zakłócające *rytuały i mity socjourbanistyczno-architektoniczne*¹⁴, takie jak popołudniowy shopping, niedzielny spacer, czy turystyczne zwiedzanie miasta. Miały być aktami miejskiego terroryzmu, alternatyw do przyjętych zachowań, kontrapunktem dla historycznej architektury. Pojawiały się nieoczekiwanie w centrum miasta, na takich placach jak: Duomo, Piazza San Marco czy Ponte Vecchio.

„Urboeffimeri to wielkich rozmiarów dmuchane obiekty, które w ciągu jednego dnia wkraczają w przestrzeń miejską, niespodziewanie i z impetem, kradną «show» historii, pomnikom, zabytkom, oddając głos terażniejszości, problemom i trudnościom społecznym, dyskryminacji, którą rozwój miasta i ekonomii tworzy. Architekt wychodzi ze swojego zamkniętego studia i konfrontuje się bezpośrednio z innymi”¹⁵.

Ze scenariuszy przygotowanych przez UFO i opublikowanych w magazynie „Marcatrè” dowiadujemy się, że *Urboeffimeri* numer 1, 2 oraz 3 odbyły się 12

¹³ Lapo Binazzi, wspominając te happeningi, opowiedział, że aby z obiektów nie uszło powietrze, członkowie grupy wyposażeni byli w odkurzacze i niczym Ghost Busters dopompowywali je, zatrzymując się w pobliskich barach i prosząc o podłączenie do prądu. Uszkodzone lub przedziurawione miejsca zaklejali taśmami izolacyjnymi, co dodawało akcjom i samym obiektom charakter improwizacyjny.

¹⁴ W tym samym roku w Mediolanie odbywało się Triennale zatytułowane *Il Grande Numero*. UFO zostawia fotograficzną dokumentację tych happeningów wraz z tekstem, w którym przeproszają za swoją nieobecność z powodu *naruszania rytuałów i mitów społeczno-urbanistyczno-architektonicznych interwencjami w skali 1:1*. (Gli UFO si scusano di non essere presenti... essendo impegnati altrove a disturbare RITI e MITI SOCIOURBANI ARCHITETTONICI con interventi in scala 1:1.)

¹⁵ „Gli Urboeffimeri sono grandi elementi gonfiabili che, per la durata di un giorno, funzionano in maniera spiazzante come una «deriva», attirano l'attenzione e rubano la scena ai monumenti, alla storia, per dare parola al presente, ai disagi sociali, alle discriminazioni che la crescita urbana ed economica impone. L'architetto esce così dal chiuiso del suo studio e si confronta direttamente con gli altri”. Mello (2017: 41).

lutego 1968 roku o godzinie 12:00, kiedy członkowie grupy zaczęli wypełniać powietrzem cylindryczne tuby z mlecznobiałego polietylenu o średnicy 50 cm. Na tubach widniały hasła: *POTEREagliSTUDENTI*, *POTEREagliOPERAI*, *CONTROLLOdelPOTERE*, *BLACKPOWER*, *HOCHIMINH* oraz *CHE* (il. 1,2).



il. 1-2. UFO, Urboeffimeri nr 1-3, Florencja 12 II 1968 – archiwum L. Binazzi



Na okupowanym wówczas Wydziale odbywało się w tym czasie zgromadzenie generalne.

„Od 20 dni ścierają się między sobą siły roszczeń związków zawodowych z nową lewicą stworzoną jako alternatywa władzy”¹⁶.

Następnie nadmuchane obiekty, wyniesione na głowach studentów, o godzinie 19:00 wkraczają w przestrzeń miasta. Trasa przejścia zaplanowana była przez Piazza San Marco, na Piazza Duomo, dalej do Palazzo Strozzi, aby wrócić z powrotem na Wydział. Przemarsz zablokował ulice oraz ruch pieszych, a nieprzychylni obserwatorzy przekłuwali tuby lub gasili na nich papierosy. W scenariuszu odnotowane było również łatanie dziur w barze Stock 84.

Kolejny, czwarty happening odbył się 5 marca, tym razem wskazanym miejscem jest miasto Florencja (**il. 3,4**). Akcja rozpoczęła się o godzinie 13:30, w porze obiadowej (*ora italiana del lunch*). W tym czasie na Viale della Giovine policja w pełnej gotowości pilnowała „świętej krucjaty” Ruchu Studenckiego przeciwko siedzibie Narodu. Z kolei na Piazza Duomo UFO przygotowało tuby o średnicy 15 cm i długości 300 m, które miały przywodzić na myśl makaron spaghetti, a dodatkowo, wykonane z kartonu, na wpółotwarte usta Jodelle z czterema zębami u góry oraz wielki widelec o wysokości 4 metrów, wykonany z papier-mâché i pokryty folią aluminiową. O godzinie 14:00 na Viale della Govine policja zablokowała manifestację, podczas gdy na Piazza Duomo UFO przyjmowało obelgi ze strony obserwatorów, którzy nazywali ich *głupcami, znieważycielami, hippisami, kinematografami, zjadaczami, komunistami*¹⁷. O godzinie 14:30 policja przepędziła Ruch, a UFO zostało zmuszone zakończyć swój bluźnierczy pokaz.

¹⁶ „Si contrano da venti giorni a livello politico le forze rinverginite delle micro rivendicazioni sindacalistiche con una nuova sinistra composita per un'alternativa di potere”. UFO (1968a: 202).

¹⁷ „Imbecili buitoni dissacatori capelloni cinematografari mangiatori comunisti”. UFO (1968a: 209).



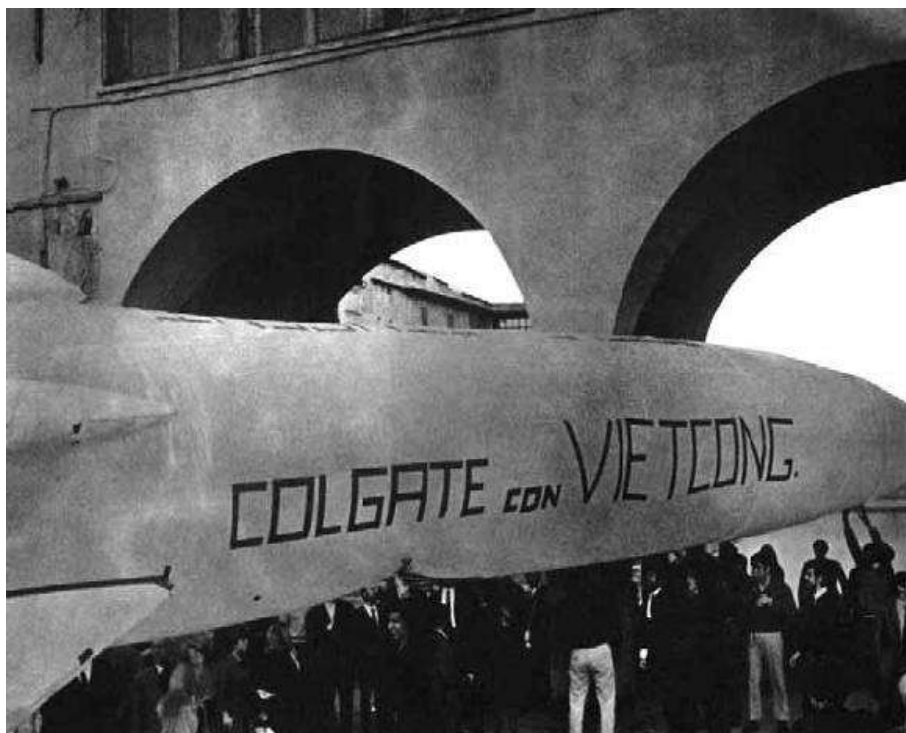
il. 3-4. UFO, Urboeffimero nr 4, Florencja 5 III 1968 – archiwum L. Binazzi



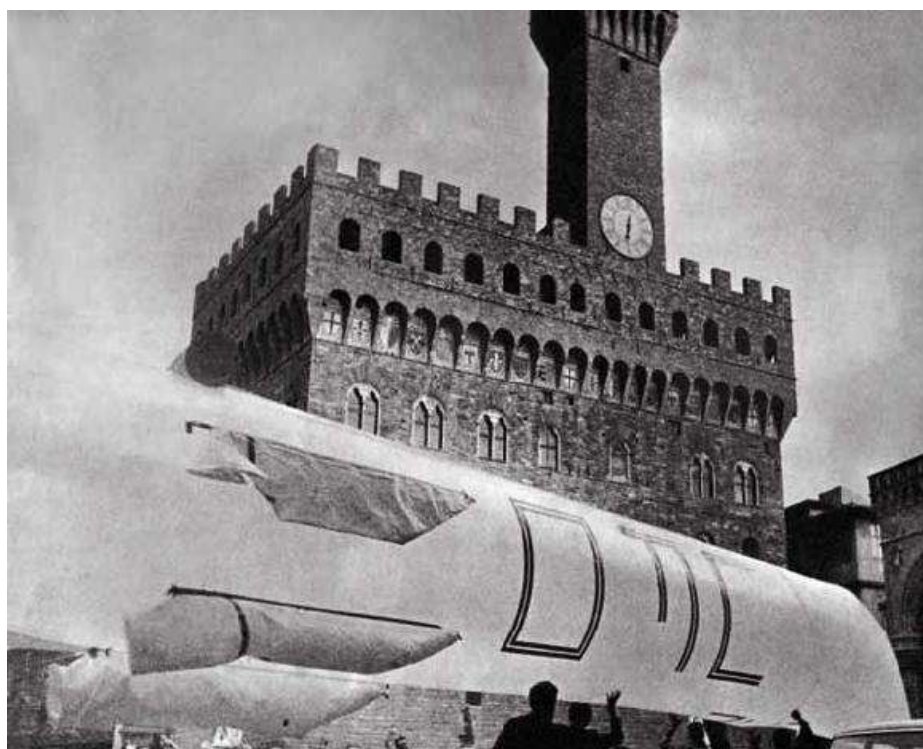
il. 3-4. UFO, Urboeffimero nr 4, Florencja 5 III 1968 – archiwum L. Binazzi

W następnym miesiącu odbył się piąty happening (**il. 5,6**). Grupa przygotowała z tej okazji wielki dmuchany obiekt w kształcie tubki pasty do zębów (forma mogła również przywołać skojarzenia z pociskiem) o średnicy 2 metrów z napisem *Colgate con Vietcong* z jednej strony, z drugiej *UFO*. Podstawą tego happeningu nie był scenariusz, lecz dialog między jednym z członków UFO a obserwatorką wydarzenia – amerykańską studentką, jej

odbiór tego, co widzi okazał się ciekawszym tematem do rozmów niż sama manifestacja. Ta rozmowa świetnie pokazuje powagę zorganizowanego przez



il. 5-6. UFO, Urboeffimero nr 5, Florencja, kwiecień 1968 – archiwum L. Binazzi



grupę przejścia przez historyczne centrum miasta i Ponte Vecchio, jak i ironiczną postawę samych UFO:

„CO TO JEST? KAMPANIA WYBORCZA?

– Przepraszam! Czy to manifestacja studencka?

– Si... tak!

– Co to znaczy?

– E... a więc... widzisz... to jest... jesteś amerykanką?

– tak

– jak ci na imię?

ZOBACZ! POMYLILI SIĘ!

– Maggie

TO NIE POMYŁKA! TO SĄ CHIŃCZYCY!

– Maggie... widzisz, protestujemy przeciwko... odrzucamy... Maggie, ładne imię! Co robisz we Florencji?

– Studiuję włoski w Instytucie Brytyjskim

– Ile masz lat?

– Siedemnaście... ale co to właściwie znaczy?

– Znaczy... mit historycznego centrum... kontestujemy... mieszkasz tutaj sama?

– Mieszkam ze swoimi dwiema koleżankami

– Tak samo ładnymi jak ty, to możliwe!

– Ty jesteś UFO?

– Tak, jestem

– I wszyscy ci chłopcy też są z UFO?

– Nie! Nie! Ja, ja, tylko ja! Gdzie mieszkasz Maggie, mogę cię odprowadzić, porozmawiamy spokojnie...

– Nie dziękuję, pa UFO!

POSTAWILI GO W POPRZEK! NIE PRZEJDZIE! NIE PRZEJDZIE!

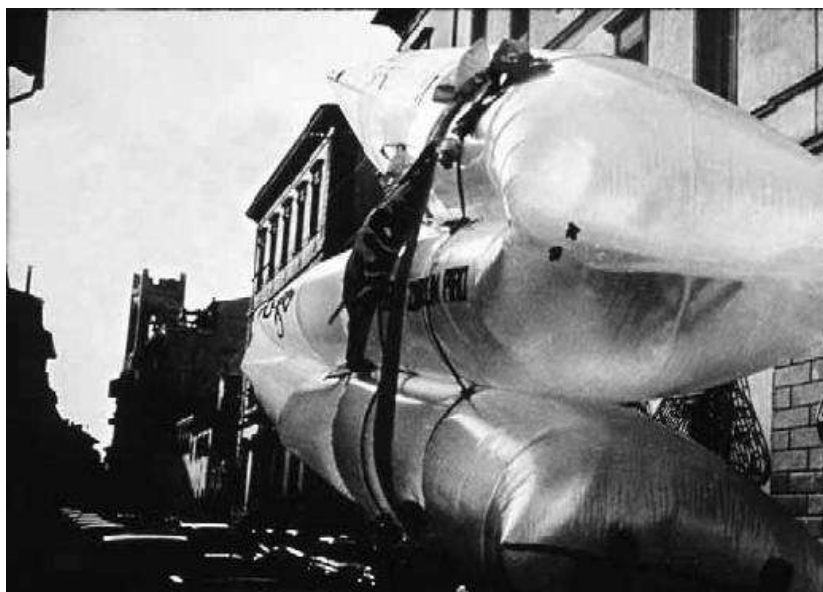
– Maggie! MAGGIE! Magg...”¹⁸

¹⁸ „– CHE È, CHE È? CAMPAGNA ELETTORALE? Sorry! Is that a students demonstration? – Si...yes! – What does it mean? – Beh...ecco, vedi, insomma...è una...sei americana? –Yes. – Come ti chiami? GUARDA! HANNO SBAGLIATO! –My name? Maggie. MACCHÈ SBAGLIATO! SON CINESI! –Maggie...vedi, noi protestiamo contro...noi rifiutiamo...Maggie bel nome! Che fai qui a Firenze? – I study italiano at the British Institute. – Quanti anni hai? – I'm seventeen...What does it actually mean? – Significa...il mito del centro storico...noi contestiamo...abiti gui da sola? – I leave with two girlfriends of mine. – Carine come te, è possibile! – Are you an UFO? – YES I am. – Are these boys Ufo as well? – No! No! Io, io, io solo! Dove stai, Maggie, posso accompagnarti, ne parliamo con calma... – No thank you, ciao

W „Marcatrè”, nr 41-42, została również opublikowana treść notatki z gazety „La Nazione” z 27 kwietnia 1968, w której został opisany ten happening:

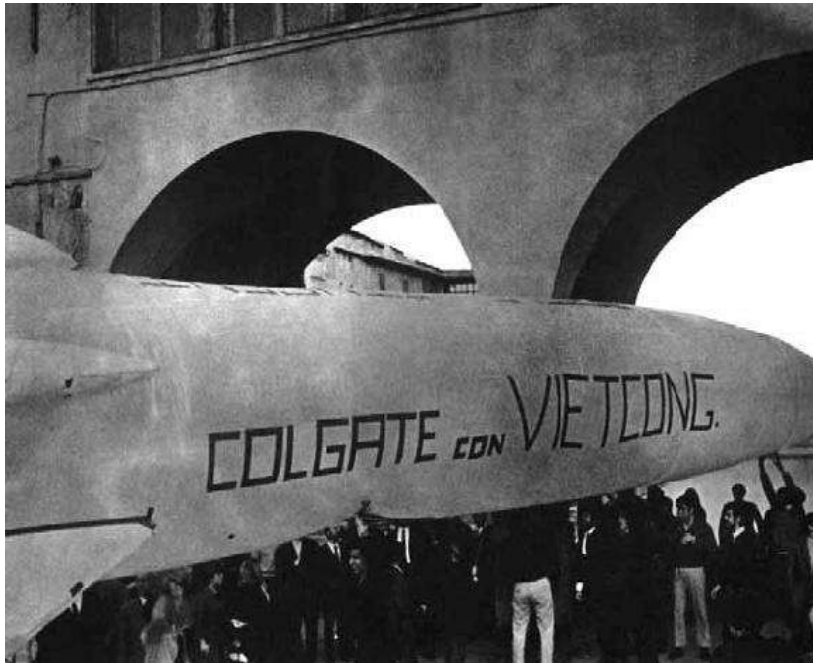
„Grupa studentów zorganizowała wczoraj wieczorem na ulicach centrum manifestację: przechadzali się z wielką cylindryczną formą z nadmuchanego plastiku przypominającą tubę pasty do zębów z napisami wymyślonymi tak, aby podkreślić, bez możliwości niejasności, ich chińskie idee. «Potele agli studenti» to największy napis, z zaokrąglonym «erre», obecnym w chińskiej wymowie. Inne napisy: «Che» (Guevara, oczywiście), «UFO» (?) i, biorąc pod uwagę kształt dużego cylindra, nazwa marki pasty do zębów... «con Vietcong» jako treść dodana”¹⁹.

Szósty *Urboeffimero* odbył się 13 maja 1968 roku (**il. 7,8**). Przygotowany został obiekt w kształcie litery S o wymiarach 2 metry średnicy, 8 metrów długości i 6 metrów wysokości. Na nim widniejące napisy: *‘upermarket*, *‘alvarani*. Forma przywodzić miała skojarzenia z logo supermarketu Esselunga, a także symbolem amerykańskiego dolara. Obydwa silnie konotujące konsumpcjonizm i system kapitalistyczny. Po drugiej stronie



UFO! LO HANNO MESSO A TRAVERSO! NON SI PASSA! NON SI PASSA! – Maggie! MAGGIE! Magg...” UFO (1968b: 60).

¹⁹ „Un gruppo di studenti ha organizzato ieri pomeriggio per le vie del centro una singolare manifestazione: hanno portato in giro un enorme cilindro di plastica gonfiato a forma di tubetto di dentifricio con scritte concepite in modo da sottolineare senza possibilità di equivoco le loro idee «cinesi». «Potele agli studenti»era la scritta più grande, con la «erre» arrotondata in «elle» come si ritrova nella pronuncia cinese. Altre scritte erano: «Che» (Guevara, s'intende) «UFO» (?) e, vista la forma del grande cilindro, il nome di una marca di dentifricio...«con Vietcong», come sostanza additiva”. UFO (1968b: 60).



il. 7-8. UFO, Urboeffimero nr 6, Florencja 13 V 1968 – archiwum L. Binazzi

dmuchanej „S” widniały hasła: *giocagiociminh, pacco to spacco, magozurlinpaio*, a także zdjęcie amerykańskiej flagi oraz wizerunek Rudy’ego Dutschke’a. W przeciwieństwie do pozostałych happeningów ten oprócz dokumentacji fotograficznej został uwieczniony na filmie zrealizowanym przez jednego z członków grupy – Carlo Bacchiego. Na filmie widać tłum studentów zebranych na Piazza Duomo. Wielu z nich trzyma transparenty z hasłami: *Nie można mówić NIE autorytaryzmowi, nie mówiąc NIE państwu burżuazyjnemu; Zapelniając więzienia, zapelniać place; NIE szkole klasowej; NIE systemowi panów*²⁰. Pośród tych haseł krążył wielki dmuchany obiekt, skupiając na sobie uwagę studentów, którzy zaczęli przedzierać się przez pustą przestrzeń między zgłębieniami litery S. W „*Marcatrè*”, nr 41-42, został opublikowany list, zaadresowany do Riccarda Foresiego (członka UFO nieobecnego podczas happeningu), opisujący wydarzenia:

„Wczoraj wyszliśmy z Esse lunga (...) Kiedy doszliśmy do procesji naszych braci podarowaliśmy im Esse, która zatłoczyła całą ulicę! Wiesz, że panowie burżuje zaczęli ją dziurawić papierosami ponieważ podejrzewali, że została nadmuchana ich gazem łzawiącym? Zrobiłem z nimi wywiad dla śmiechu, ale oni mi od razu przerwali. Usiedliśmy i wtórowaliśmy naszym drogim, a później w drogę! Biegiem! A

²⁰ „No si può dire NO all'autoritarismo senza dire NO allo stato borghese”; „Riempiendo le carceri riempiete le piazze”, „NO alla scuola classista”; „NO al sistema dei padroni”.

więc przeszkadzali nam ci złośliwi hippisi w zielonoszarych strojach... Wzięli sobie Esse. Teraz ich kolei żeby utrzymać ją na świeżo, w przeciwnym razie napisy *pacco ti spacco, giocagiocimin, magozurlinpiao* oraz zdjęcie Rudy'ego się zniszczą”²¹.

Urboeffimero stało się dosłownie formą barykady, oddzielającą policję od protestujących studentów.

Zwieńczeniem serii był ostatni, siódmy happening nazwany: *Chicken Circus Circularion ovvero Happenvironment ovvero Superurboeffimero n° 7*, który odbył się 24 czerwca w San Giovanni Valdarno podczas VI Premio di Massaccio (nagroda malarska Masaccio)²² **(il. 9)**.

We wszystkich happeningach (nie licząc ostatniego, siódmego *Superurboeffimero*) głównym motywem były, wykonane z mlecznobiałego polietylenu, dmuchane tuby, które swoją formą nawiązywały do symboli współczesnego świata. Były to między innymi logo supermarketu Esselunga/symbol amerykańskiego dolara, pocisk/tuba pasty do zębów, czy makaron spaghetti. Towarzyszyły dziejącym się w mieście wydarzeniom a same wyjścia na place, na ulice były dla grupy możliwością prawdziwej konfrontacji z odbiorcami. Przestrzeń publiczna stała się miejscem reprezentowania nowej „architektury”, eksperymentowania i pobudzania opinii publicznej. Ulice, place czy ogólnie miasto, stały się dla UFO polem do alternatywnych działań, które mieszały w sobie architekturę ze sztukami wizualnymi, literaturą i językiem reklamy.

²¹ „Caro Riccardo, ieri siamo usciti con la Esse lunga (...) Quando è giunto il corteo dei fratelli noi abbiamo regalato la Esse che ingombra tutta la strada! Lo sai che quei signori in borghese della spectre l'hanno bucata con le sigarette perché sospettavano che fosse gonfia del loro lacrimogeno? Io li ho intervistati per ridere, ma quelli mi hanno arrestato, con un gesto. Ci siamo seduti e abbiamo ritmati i nostri cari, e poi via! Di corsa! Allora ci hanno dato noia i soliti hippies maligni in verdegrigio e tira tira, batti e ribatti la Esse se la sono presa loro”. UFO (1968a: 61).

²² Premio di Pittura Massaccio odbywały się w latach 1958 do 1968. Wydarzenie zainicjowane w ferworze kulturowych i artystycznych przemian było okazją do zapoznania się z ostatnimi tendencjami we Włoszech. Podczas ostatniej edycji w 1968 roku do udziału zostali zaproszeni młodzi i mało znani artyści, m.in. przedstawiciele ruchu radykalnego (Gianni Pettina oraz UFO). Wybór tych artystów pozostał w rękach ówczesnego burmistrza miasta Leonetto Melanigo oraz takich krytyków sztuki, jak Gillo Dorfles, Carlo Popovich, Lea Vergine, Alberto Boatto. Premio di Pittura poprzedza i przewiduje doświadczenia artystyczne, które później pojawiły się podczas Biennale w Wenecji tego samego roku. Więcej informacji oraz dokumentację zdjęciową można odnaleźć na stronie: www.casamassaccio.it/note-storiche/.

„Przestrzenie ludyczne i badania nad alternatywnymi stylami życia naświetlone przez obiekty grupy UFO, jak np. okupowany Piazza San Clemente przez dmuchane obiekty Urboeffimeri używane również jako broń, jako elementy



il. 9. UFO, Superurboeffimero nr 7, VI Premio Masaccio, San Giovanni Valdarno, 1968 – archiwum L. Binazzi

„Przestrzenie ludyczne i badania nad alternatywnymi stylami życia naświetlone przez obiekty grupy UFO, jak np. okupowany Piazza San Clemente przez dmuchane obiekty Urboeffimeri używane również jako broń, jako elementy zakłócające miejski ruch i jako zachęta do nowych praktyk performance’u, obalających akademickie podejście do architektury”²³.

Happenings były także aktami świadomości młodych architektów dotyczącej nowej roli architektury, która stała w opozycji do sklerotycznych schematów racjonalnego projektowania. Była aktem komunikacyjnym, znakiem, środkiem do przekazywania informacji. Nowa architektura tworzona przez UFO integrowała się i wtapiała w dziejące się wokół

²³ „Gli spazi ludici e le ricerca di stili di vita alternativi, messi in luce dagli oggetti performance degli UFO, si pensi all'occupazione di San Clemente con il dispiegamento degli Urboeffimeri (gonfiabili installati dovunque, usati alternativamente come armi da difesa, elementi di disturbo del traffico e incitamenti a nuove pratiche d'azione, performance per scardinare l'accademico approccio all'architettura)”. Unali (2014: 100).

wydarzenia. Była mobilna, zmienna, błyskawiczna do stworzenia i zniszczenia, zupełnie jak hasła reklamowe, które mają „uderzyć” w odbiorcę, lecz których czas trwania jest policzony.

Członkini grupy – Patrizia Cammeo w swojej wypowiedzi dla Controradio²⁴ zaznaczyła również inny istotny element poliuretanowych form. Zniekształcały otaczającą strukturę miasta, poprzez przeźroczyści przezierają zniekształcone formy tradycyjnej architektury. Wielkich rozmiarów dmuchane obiekty penetrowały ulice historycznego miasta, stanowiły swoisty kontrapunkt dla stałej, niezmiennej formy tradycyjnej architektury. Tym samym, w pewnym sensie, podważały tradycję architektury jako stałej, niezmiennej, dominującej formy w tkance miasta. Użycie przez UFO nietradycyjnych, nowych materiałów miało stanowić nowe spojrzenie na architekturę i na jej rolę społeczną. Radykalni architekci potraktowali ją jako nośnik znaczeń, informacji, haseł, symboli, znaków, a nawet pewnego rodzaju ulicznego graffiti.

W 1973 roku Franco Raggi w obszernym artykule pt. *Radical Story* opublikowanym w piśmie „Domus”, przedstawiając najważniejsze kwestie architektury radykalnej, o działalności grupy pisał następująco:

„Grupa UFO swoimi obiektami proponuje brutalne kontaminacje pop-historyczne (zapożyczając język komiksów), w których jasna jest ironia w konfrontacji z «poukładanym» i przyjemnym wyobrażeniem «bel design» kultury akademickiej. Działają na poziomie happeningów, określanych jako kulturowy terrorizm, w których silny jest ładunek prowokacyjny. Prowokacja i obrazoburstwo nie chce wyjaśnień: «My nie chcemy niczego tłumaczyć, za dużo jest już tych, którzy wyjaśniają». *Urboeffimeri* to alternatywne obiekty do zaszczepienia alternatywnych zachowań w ślepych «zdrowym rozsądku»; tak więc spadają na miasto w tym samym czasie, co miejskie festyny (inauguracje, manifestacje polityczne i kulturowe) według programu przygotowanego przez samych UFO, którzy mają nadzieję na spontaniczny rozwój akcji dzięki reakcji»²⁵.

²⁴ Audycja zatytułowana *Architects & the city* odbyła się 26 października 2017 roku, w rozmowie wzięli udział, obok Patrizii Cammeo, Patrizia Mello oraz Giorgio Birelli.

²⁵ „Gli UFO, mentre a livello di oggetti-ambieti propongono delle brutali contaminazioni pop-storiche (recuperando del linguaggio dei fumetti), in cui è chiara l'ironia nei confronti dell'immagine «ordynata» e piacevole della cultura accademica del «bel design», agiscono sul piano dello happening con una carica provocatoria giustamente catalogabile come

Prowokacyjne i działające z zaskoczenia happeningi miały także przełamać autorytarny podział między artystami a odbiorcami, którzy byli upoważnieni do aktywnej, bezpośredniej reakcji. Architekci, działając bezpośrednio wśród tłumu, chcieli potrzęsnać zaspanym ówczesnym społeczeństwem, obudzić ich świadomość. Były swoistą formą kulturowego terroryzmu:

„Grupa UFO pracuje we Florencji na Wydziale Architektury, od początku będąc blisko agitacji studenckich. (...) Wszystkim tematом historycznego odczytania i denuncjacji towarzyszy propozycja kulturowego semiologicznego przepracowania poprzez bezpośrednie operacje i natychmiastowe produkcje: proponuje się, aby głównymi celami były promocja ruchu mieszkańcom miasta (rozszerzenie walk) oraz kontestacja, wewnątrz Wydziału Architektury, sklerotycznych schematów racjonalistycznego projektowania (atrofia przedmiotu).

Od lutego został otwarty dziedziniec Wydziału: tam pracuje się w rzeczywistej lub makro skali z materiałami dmuchanymi i papier-mâché. Stworzone obiekty są wypuszczane w trakcie niespodziewanych akcji jako konkretne elementy przeszkadzające i burzące rytuały historycznego centrum takich jak popołudniowy shopping, niedzielna przechodnia msza, ruch uliczny, trasy turystyczne. Te akcje „urbanistycznego terroryzmu” są świadectwem otwarcia Wydziału na alternatywne nadbudowy niezależnie od stanowiska politycznego i ideologicznego walk Ruchu”²⁶. Seria *Urboeffimeri* może być więc odczytywana w dwojaki sposób, pierwszy jako przeciwstawienie się tradycyjnej architekturze, co wpisywało się w linię

terrorismo culturale. La provocazione e l'iconoclastia non vogliono essere momenti di chiarificazione: «Noi non vogliamo spiegare niente, troppi sono preoccupati delle spiegazioni» gli Urboeffimeri sono oggetti alternativi per l'innescò di comportamenti alternativi al cieco «buon senso»; essi si calano sulla città in contaminanza con eventi precisi (inaugurazioni, manifestazioni politiche e culturali) secondo un programma del quale gli UFO stessi non prevedono gli sviluppi, sperando nella reazione”. Raggi (1973: 42).

²⁶ „Il gruppo UFO lavora a Firenze presso la facoltà di Architettura fino dall'inizio delle agitazioni studentesche. (...) a tutti questi temi di rilettura storica e di denuncia si affianca una proposta culturale per una elaborazione semiologica sincronica mediante operazioni e produzioni immediate: si propone che obiettivi principali, la pubblicizzazione del movimento sull'utenza cittadina (allargamento delle lotte) e la contestazione all'interno della Facoltà di Architettura degli sclerotici schemi della progettazione razionalista (atrofia dell'oggettivo).

Da Febbraio si è aperto un cantiere nella facoltà stessa: si lavora al vero o sulla macrodimensione con materiali gonfiabili e cartapesta. I pezzi prodotti vengono calati con azioni di sorpresa, come elementi concreti di rottura e di disturbo nei riti-tipo del centro storico quali lo shopping pomeridiano, il passaggio-messa domenicale, il traffico veicolare, gli itinerari turistici. Queste azioni di «terrorismo urbanistico» testimoniano l'apertura della facoltà ad alternative sovrastrutturali ferma restando la posizione politica ed ideologica della lotta in generale del Movimento...” UFO (1968b: 53).

podobnych eksperymentów mających miejsce w innych krajach. Drugi jako swoista forma miejskiej barykady. W tym miejscu nasuwa się zatem pytanie, na czym miało polegać zastosowanie wielkich, nadmuchiwanych obiektów jako formy miejskiej barykady w wykonaniu grupy UFO?

3. **Urboeffimeri jako forma miejskiej barykady**

Wszystkie te akcje stanowiły swoistą kontrę do dziejących się wówczas manifestacji, procesji czy zwykłego, codziennego życia mieszkańców i turystów. Korespondowały z dziejącymi się wówczas wydarzeniami, szczególnie tymi związanymi z ruchami studenckimi. Grupa UFO wykorzystywała hasła nawiązujące do świata polityki, do postaci historycznych, takich jak: Marks, Lenin, Rudy Dutschke czy Che Guevara – postaci, które w tamtym okresie mocno zakorzeniły się w rewolucyjnych hasłach ruchów studenckich i ogólnie młodego pokolenia. Posiłkując się słowami Umberta Eco, który podczas swojego wystąpienia na konferencji La Milaneseiana – Literatura, Muzyka, Kino w lipcu 2001 roku przyznał:

„Docieramy wreszcie do ostatniego rozdziału pokoleniowej kontestacji, który jest wyraźnym przykładem buntu «nowych» młodych wobec dorosłego społeczeństwa, młodych, którzy głoszą, że nie mają zaufania do ludzi powyżej trzydziestki – słowem, do roku 1968. Pomijając amerykańskie dzieci kwiaty, które inspirują się przesłaniem starego Marcuse’a, hasła głoszone we włoskich pochodach («Niech żyje Marks!», «Niech żyje Lenin!», «Niech żyje Mao Zedong!») mówią, jak bardzo tej rewolcie potrzebni byli giganci, wykorzystani przeciwko zdradzie ojców z lewicy parlamentarnej, i na scenę powraca nawet *puer senilis*, ikona Che Guevary, który zginął młodo, lecz śmierć przeobraziła go w uosobienie wszelkiej antycznej cnoty”²⁷.

Przytoczenie w tym miejscu Umberta Eco nie jest przypadkowe. Członkowie grupy UFO od samego początku swojej radykalnej działalności pozostawali w bliskiej relacji z wybitnym semiologiem, który od 1966 roku prowadził na Wydziale Architektury wykłady z semiologii komunikacji wizualnej

²⁷ Eco (2007: 400).

(*semiologia delle comunicazioni visive*)²⁸. Udokumentowaniem jego obecności na Uniwersytecie był skrypt, zbierający wykładane teorie, zatytułowany: *Appunti per una semiologia delle comunicazioni visive (Notatki do semiologii komunikacji wzrokowych)*. Z tej nieformalnej publikacji powstała książka *La Struttura Assente* wydana w 1968 roku²⁹.

Kiedy Eco zastanawiał się nad kwestią architektury jako znaku, lub inaczej – architektury jako komunikatu (*Nieobecna struktura*), grupa UFO postanowiła przenieść te teoretyczne dociekania do praktyki. Założenie to grupa „przetłumaczyła” niemalże dosłownie, traktując architekturę jako komunikaty podczas swoich happeningów *Urboeffimeri*. Wyprowadzała na ulice dmuchane formy, które niczym bilbordy reklamowe z hasłami polityczno-reklamowymi odnosiły się do ówczesnej kultury, rzeczywistości konsumpcyjnej i toczących się historycznych wydarzeń.

„Czuliśmy się wyróżnieni znajomością z Tobą, my studenci może trochę niespokojni, ale oświeceni przez dzielenie Twojej wiedzy i Twojej ironii. Czuliśmy się na czele awangardy Twoich teorii opartych na znaczących i znaczonych, i staraliśmy się przenieść je do swoich akcji, happeningów, aranżacji, architektury i innych”³⁰. Istotnym elementem tych happeningów były eksperymenty lingwistyczne, mieszanie ze sobą języka informacji, reklamy, faktów i wydarzeń historycznych z ich mityzowaniem – procesem typowym w społeczeństwie masowym. Członkowie UFO wykorzystywali i mieszały język informacji i język reklamy, tym samym nawiązując do nauk Umberta Eco.

„Lekcja Eco zostanie przyswojona przez UFO jako punkt wyjścia do eksplozowania wszystkich sprzeczności 'komunikacyjnego bombardowania' społeczeństwa mass medialnego, poprzez eksperymentowanie alternatywnych

²⁸ O relacji oraz wpływie Umberta Eco na młodych, radykalnych architektów napisałam w nr. 6 (69, 2018) „Sztuki i Krytyki”. Obszerniej problematykę interpretacji radykalnej działalności w ujęciu semiologii Umberta Eco podejmuję w swojej rozprawie doktorskiej.

²⁹ W Polsce wydana pod tytułem *Pejzaż semiotyczny* (przeł. A. Weinsberg, Warszawa 1972), następnie jako *Nieobecna struktura* (przeł. A. Weinsberg, P. Bravo, Warszawa 2003).

³⁰ „Ci sentivamo privilegiati della tua conoscenza, studenti forse un poco irrequieti, ma illuminati dalla condivisione della tua sapienza e della tua ironia. Ci sentivamo degli avamposti, delle avanguardie delle tue teorie fatte di significati, e cercavamo di applicarle nei nostri interventi, happenings, allestimenti, architetture e quant'altro”. Binazzi (2016).

praktyk estetycznych zmierzających do uderzenia w jak największą liczbę odbiorców”³¹.

Podczas jednej z naszych rozmów (19.06.2017) Binazzi opowiedział o tych happeningach w następujący sposób:

„Były to formy zaczerpnięte z informacji. Na przykład pocisk jako stały element podziału świata, aby pokazać miśnie ewentualnej wojny nuklearnej, które były pożądane również z punktu widzenia komercyjnego. W przypadku dmuchanego dolara, był on symbolem supermarketu, dlatego napisy zaczynały się od gwiazdki *upermarket czy *alvarani (Salvarani – firma produkująca kuchnie) i tak dalej. Następnie były komunikaty reklamowe zaczerpnięte z informacji takie jak «Colgate con Vietcong» na tubie przypominającej pastę do zębów, która została wprowadzona w relację między Colgate a wojną w Wietnamie. Albo dmuchany dolar miał na sobie amerykańską flagę przeciętą na pół i wizerunkami Rudy’ego Dutschke’a”³².

Łączenie i mieszanie ze sobą różnych kontekstów i języków było częstym zabiegiem wykorzystywanym przez grupę. Przedstawia się tu aspekt tak zwanego „myślenia seryjnego”, o którym pisze Eco w *Nieobecnej strukturze*:

„...element języka wyjęty z innego kontekstu i umieszczony, jako nowy element artykulacji, w dyskursie, w którym chodzi o znaczenia wypływające z asamblażu, a nie o znaczenia pierwotne, które konstytuowały element-całostkę składniową w jego naturalnym kontekście”³³.

Myślenie seryjne, idąc za Eco, polegało na „rozpoznaniu kodów historycznych i poddaniu ich dyskusji, by wygenerować z nich nowe sytuacje komunikacyjne.(...) Myślenie seryjne dąży zatem do wytwarzania historii, a nie do odnalezienia pod historią ponadczasowych współrzędnych wszelkiej możliwej komunikacji”³⁴.

³¹ „La lezione di Eco sarà interiorizzata dagli UFO al punto tale da far esplodere tutte le contraddizioni del 'bombardamento comunicativo' della società massmediatica, attraverso la sperimentazione di pratiche estetiche alternative volte a colpire un numero quanto più possibile ampio e indifferenziato di destinatari”. Acocella (2017: 80-81).

³² „Erano forme prese dall'informazione. Quindi il missile come una costante nella divisione del mondo per mostrare i muscoli di un'eventuale guerra nucleare per poi fare le operazioni che facevano comodo anche al commercio. Nel caso del dollaro gonfiabile era un simbolo del supermarket, quindi anche le scritte portavano una stella con scritta *upermarket*, una stella con scritto *alvarani* (Salvarani erano le cucine) e così via. Poi, c'erano i messaggi pubblicitari portati dall'informazione tipo „Colgate con Vietcong” dove il tubo sembrava dentifricio che però veniva messo in relazione tra la colgate e la guerra in Vetnem. Oppure il dollaro gonfiabile aveva la bandiera americana tagliata in due e spiegata con i ritratti di Rudi Dutsche”. Binazzi (2017).

³³ Eco (2003: 306).

³⁴ Ibidem.

W *Urboeffimeri* hasła widniejące na dmuchanych obiektach stanowiły punkt centralny całych akcji. Użycie gry słów i konwencji, które zostały zapożyczone ze świata haseł reklamowych, filmów, religijnych zwrotów i politycznych sloganów, było paradoksalne. Retoryka reklamy, której ideologia jest zawsze ideologią konsumpcyjną, została wykorzystana przez grupę w ich happeningach, gdzie posłużyła jako narzędzie do przekazania treści trudnych i niewygodnych. Hasła UFO zaskakują, ponieważ łączą w sobie skojarzenia, których odbiorca się nie spodziewał i nie znał. Skojarzenia niewygodne, prowokujące, ponieważ zamiast przynosić odbiorcy to, czego chce i potrzebuje (tak jak w przypadku reklamy), zmusza go do refleksji i wyprowadza go ze jego bierności.

Poprzez swoistą kontrinformację grupa UFO zaproponowała krytyczną lekturę kodów zbiorowej wyobraźni oraz refleksję nad problemami społeczno-politycznymi. W ten sposób stworzyła nowe konfiguracje wizualne, podkreślając istotę walk przeciwko systemom władzy (tej politycznej i tej ekonomicznej). Nowa forma wyrazu czy ekspresji architektury, która miała za zadanie, tak jak w przypadku happeningów UFO, skonfrontować się z rzeczywistością, z sytuacjami życia społecznego, została przez Andree Branzię podsumowana jako *upolitycznienie włoskiej architektury pop*:

„Idea architektury jako miejskiej barykady, razem z happeningiem jako polityczną manifestacją, sprzyjają stopniowej polityzacji włoskiej architektury pop, w której udział biorą wszystkie ruchy młodzieżowe tamtych lat, próbując poprowadzić swój kod językowy jako polityczne narzędzie, jednocześnie nie pozbawiając się właściwej kreatywności interwencji”³⁵.

Urboeffimeri stały się formami miejskiej barykady, a sami architekci okazali się „urbanistycznymi terrorystami”³⁶. Terrorysty, którzy „przeszkadzając tym,

³⁵ „L'idea dell'architettura come ostruzione cioè come barricata urbana, e insieme dell'happening come manifestazione politica, favorirono il politicizzarsi progressivo dell'architettura pop italiana, la quale partecipò attivamente a tutti i moti giovanili di quegli anni, cercando di gestire il proprio codice di linguaggio come uno strumento politico, senza cioè rinunciare ad una propria creatività di intervento”. Branzi (1984: 57).

³⁶ „Cosa non sono e cosa sono gli UFO: Non sono ricercatori di nuove dimensioni e nuovi spazi, sono urbanisti terroristi”. UFO (1968b).

którzy się nam narzucają, jammerzy nadają medialnym artefaktom nowe, wywrotowe znaczenia; rozszyfrowują je i pozbawiają uwodzicielskiej siły”³⁷. Tym sposobem realizowali wizję Umberta Eca o nowych formach „komunikacyjnej partyzantki” z dala od oficjalnych instytucji oraz „środków właściwych dla społeczeństwa technologicznego”. O tej wizji Eco opowiedział podczas swojego wystąpienia podczas kongresu Vision ‘67 w Nowym Jorku:

„Niektóre zjawiska «masowej kontestacji» (hippisi albo beatnicy, new bohemia albo ruch studencki) wydają się nam dzisiaj negatywnymi odpowiedziami na społeczeństwo przemysłowe: odrzuca się społeczeństwo Technologicznej Komunikacji po to, aby poszukiwać alternatywnych form życia we wspólnocie. Oczywiście, realizuje się te formy, stosując środki właściwe dla społeczeństwa technologicznego (telewizję, prasę, wytwórnie płytowe...). W ten sposób tworzy się błędne koło, w którym zamykamy się wbrew naszej woli. Rewolucje kończą się często malowniczymi formami przystosowania.

Ale mogłoby się też zdarzyć, że owe nieprzemysłowe formy komunikacji (od Love In do mitingów studenckich, siedzących na ziemi w kampusie uniwersyteckim) staną się formami przyszłej partyzantki komunikacji. Kulturą komplementarną wobec kultury Technologicznej Komunikacji, stałą korektą perspektywy, weryfikacją kodów, wciąż nową interpretacją masowych przekazów. Świat technologicznej komunikacji przemierzałyby wtedy grupki partyzantów, którzy przyczyniliby się do ponownego wprowadzenia wymiaru krytycznego do biernego odbioru”³⁸.

Radykalna działalność UFO wpisuje się w alternatywne, partyzanckie strategie mające na celu zburzenie zastałego porządku i przebudzenie świadomości o możliwości stworzenia nowego. Działania i akcje, które były poza oficjalnymi instytucjami oraz poza rynkiem, mogą być rozpatrzone jako odbicie partyzanckiej działalności Umberta Eco, która miała zdemaskować mechanizmy przekazów masowych (czy to reklamowych, czy politycznych) oraz uczyć ich umiejętnego kontrolowania i odczytywania.

Po serii siedmiu happeningów grupa UFO w kilku swoich projektach powróciła do wykorzystania dmuchanych obiektów. Parodie tradycyjnej, monumentalnej architektury w wykonaniu UFO – odtworzenie ich w

³⁷ Dery (2004).

³⁸ Eco (1999: 167).



il. 10. UFO, Urboeffimero nr 6, Palazzo Strozzi, Florencja 2017 – fot. autorki

dmuchanych formach – rzymskiego akweduktu czy kopuły Brunelleschiego. Zrealizowała także dmuchaną wersję domu ANAS o wymiarach 4 x 4 x 6 m (1969, replika w 2000), *Rebus gonfiabile* w dzielnicy Izolotto (1969) oraz rzymski akwedukt (1970). Jednak najbardziej ambitnym projektem okazała się nadmuchiwana wersja kopuły Duomo Brunelleschiego. Realizacja tego projektu odbyła się dzięki sponsoringowi FIDI (Florence Institute of Design International). W 2015 z okazji zorganizowanego przez *Casa Masaccio Centro per l'Arte Contemporanea* wydarzenia *Il Premio Masaccio: Storia e Progetti* kopuła została ponownie zrealizowana.

W 2017 z okazji wystawy *Utopie radicali* odbywającej się w Palazzo Strozzi we Florencji UFO odtworzyło niektóre ze swoich obiektów: obiekt w kształcie litery „S” z *Urboeffimero* nr 6 zawisł na dziedzińcu Palazzo Strozzi

(il. 10), natomiast pocisk z napisem „Colgate con Vietcong” po jednej i „UFO” po drugiej stronie z *Urboeffimero* nr 5 pojawił się wewnątrz Mercato Centrale (il. 11,12).



il. 11-12. UFO, *Urboeffimeri* nr 5, Mercato Centrale, Florencja 2017 – fotografia autorki



W 2018 roku nadmuchiwane obiekty UFO, obok projektów takich grup jak Ant Farm, Eventstructure Reaserch Group czy Tools for Actions zostały

zaprezentowane w muzeum NGbK w Berlinie na wystawie zatytułowanej „Floating Utopias”.

4. **Podsumowanie**

Seria *Urboeffimeri* z dmuchanymi elementami w skali 1:1, które nawiązywały do takich propozycji, jak *Cuschicle* (1966) Michaela Webba, *Structure gonflables* francuskiej grupy Utopie (1968), *Grande oggetto pneumatico-ambientale a valume variabile* (1959-60) Gruppo T, czy eksperymentów Hansa Holleina, Waltera Pichlera oraz grup Haus-Rucker-Co i Coop Himme(l)blau, miała stanowić swoisty akt naruszający porządek rzeczywistości miejskiej i rytuałów społeczeństwa burżuazyjnego. Obiekty stały się elementami miejskiej barykady, blokując ulice, policję i miejskie życie. Dmuchane elementy reprezentowały alternatywę architektury z powietrza wobec ciężkiej siły akademii. Stanowiły kontrast między ciężkością tradycyjnej architektury a lekkością form dmuchanych. Te nowe formy wprowadziły nowe jakości do skostniałej dyscypliny, nadając jej przejrzystości, tymczasowości, mobilności – szybkiej do wprowadzenia w przestrzeń miasta, a zatem zaskakującej, wręcz terrorystycznej, tak jak w przypadku happeningów grupy UFO, która wprowadzając swoje obiekty na ulice Florencji, chciała zakłócić przyjemne przyzwyczajenia mieszkańców miasta. Poprzez swoistą kontrinformację grupa UFO zaproponowała krytyczną lekturę kodów zbiorowej wyobraźni oraz refleksję nad problemami społeczno-politycznymi. W ten sposób grupa stworzyła nowe konfiguracje wizualne, podkreślając istotę walk przeciwko systemom władzy (tej politycznej i tej ekonomicznej).

Seria sześciu *Urboeffimeri*, wraz z ostatnim siódmym *Superurboeffimero*, zwróciła również uwagę na nową rolę architektury, jak i samych architektów, którzy wyszli ze swoich pracowni w przestrzeń miasta i skonfrontowali się z prawdziwymi sytuacjami i problemami ówczesnego społeczeństwa. Nowe formy i materiały pozwoliły na rozszerzenie dyscypliny o nowe wartości sztuk wizualnych, otwierając ją na eksperymenty i nieskrępowaną kreatywność. Zmieniając rolę architektury, włączając ją w

obieg dziejących się wydarzeń (lub stwarzając owe wydarzenie), stała się narzędziem do przekazywania treści, do skupiania uwagi, narzędziem do zakłócania porządku miejskiego życia, a co za tym idzie – swoistą formą miejskiej barykady.

Bibliografia

Czasopisma

Corsini C., *Pneumatic Design*, „Domus” 1967, nr 457.

Ancora Pneu, „Domus” 1968, nr 462.

Dery Mark (2004), *Jamming w imperium znaków: hacking, slashing i sniping*, tł. E. Mikina, „Magazyn Sztuki”, nr 29.

Manzoni Piero (1968), „Domus”, nr 462.

Raggi Franco (1973), *Radical Story*, „Casabella”, nr 382.

UFO (1968a), *Effimero Urbanistico scala 1/1 gli U.F.O.*, „Marcatrè”, nr 37-40.

UFO (1968b), „Marcatrè”, nr 41-42.

Muschamp Herbert (1998), *Critic's Notebook; When Design Huffed and Puffed, Then Went Pop*, „The New York Times”, June 18.

Opracowania:

Acocella Alessandra (2016), *Avanguardia diffusa. Luoghi di sperimentazione artistica in Italia 1967-1970*, Quodlibert, Macerata.

Branzi Andrea (1984), *La Casa Calda. Esperimenti del Nuovo Design Italiano*, Idea Books, Milano.

Choi Esther (2016a), *On covers, connections and criticality. An interview with Günter Zamp Kelp of Haus – Rucker – Co*, [w:] *Hippie Modernism. The struggle for utopia*, ed. A. Blauvelt, Minneapolis.

Choi Esther (2016b), *Atmospheres of Institutional Critique: Haus-Rucker-Co's Pneumatic Temporality*, [w:] *Hippie Modernism. The struggle for utopia*, ed. A. Blauvelt, Minneapolis.

Dessauce Marc (1999), *The Inflatable Moment. Pneumatics and protest in '68*, Princeton Architectural Press.

Eco Umberto (2007), *Na ramionach olbrzymów*, [w:] idem, *Rakiem. Gorąca wojna i populizm mediów*, przeł. J. Ugniewska, K. Żaboklicki, A. Wasilewska, Warszawa.

Eco Umberto (2003), *Nieobecna struktura*, przeł. A. Weinsberg, P. Bravo, Wyd. KR, Warszawa.

Eco Umberto (1999), *Partyzantka semiologiczna*, [w:] idem, *Semiologia życia codziennego*, przeł. J. Ugniewska, P. Salwa, Warszawa 1999.

Mello Patrizia (2017), *Neoavanguardie e contrcultura a Firenze. Il movimento Radical e i protagonisti di un cambiamento storico internazionale*, Firenze.

Unali Maurizio (2014), *Atlante dell'abitare virtuale: Il Disegno della Città Virtuale, fra Ricerca e Didattica*, Gangemi Editore, Roma.

Piccardo Emanuele (2011), *Archphoto 2.0 radical city 01 plug_in*, Genova.

Strony:

Binazzi Lapo (2016), <http://www.archphoto.it/archives/4231>

Sztuka polska czy polonijna?

Głos w dyskusji nad miejscem dorobku polskich artystów- emigrantów w historii powojennej sztuki w Polsce

Polskie dziedzictwo

„Sztuka w poczekalni”¹ – określenie profesora Jana Wiktora Sienkiewicza, dotyczące polskiej sztuki powstałej po roku 1940 poza granicami Polski, trafnie nazywa sytuację i miejsce, w których znajdują się dokonania naszych malarzy, grafików, rzeźbiarzy, twórców sztuki stosowanej, nowych mediów i architektów, tworzących w krajach europejskich i pozaeuropejskich po 1939 roku. Ciągle niewiele mówi się o tej części polskiego dziedzictwa kulturowego, historia sztuki powstałej na emigracji nie została, poza wyspecjalizowanymi jednostkami badawczymi², przyswojona przez nauczanie uniwersyteckie. Niezwykle rzadko można zobaczyć w krajowych placówkach muzealnych czy galeriach wystawy prac artystów-emigrantów. Ciągle jeszcze mamy do czynienia z wyraźnym oddzieleniem dwóch nurtów sztuki: twórczości, która powstawała w Polsce po 1945 roku, i nurtu, który rozwijał się równolegle w krajach Europy Zachodniej, w Stanach Zjednoczonych Ameryki Północnej, w Kanadzie, krajach Ameryki Południowej i w Australii – wszędzie tam, gdzie złożone losy rzuciły polskich artystów plastyków.

W Kanadzie, która stanowi teren moich badań związanych z życiem artystycznym i dorobkiem plastycznym polskich artystów, nie sposób sobie wyobrazić dalszego rozwoju polskiej diaspory, gdyby nie dotarły tu po wojnie grupy inteligencji, artystów i dyplomatów – rozbitków wojennych, nieakceptujących przemian ustrojowych narzuconych Polsce po wojnie.

¹ J. W. Sienkiewicz, *Sztuka w poczekalni. Studia z dziejów sztuki polskiej na emigracji 1939-1989*, Wydawnictwo Naukowe UMK, Toruń 2012.

² Zakład Historii Sztuki Nowoczesnej na Wydziale Sztuk Pięknych UMK w Toruniu, Zakład Historii Sztuki i Kultury Polskiej na Emigracji UMK w Toruniu, Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata w Warszawie, Archiwum Emigracji Biblioteki UMK w Toruniu.

Wśród 60 tysięcy emigrantów przyjętych przez Kanadę po wojnie znajdowało się około 100 artystów plastyków. Byli to artyści, którzy przybyli tu z Bliskiego Wschodu: Libanu, Iranu, Palestyny, Egiptu, po uprzednim wydostaniu się z Rosji Sowieckiej wraz z armią Andersa, z obozów jenieckich i obozów pracy w Niemczech, bezpośrednio z Anglii, gdzie dotarli z Polski określonymi drogami przez Rumunię, Węgry, Francję. Biorąc pod uwagę fakt, że przybyli artyści nie mogli legitymować się swoimi pracami sprzed wojny i nie mieli wielu środków do rozpoczęcia życia, a tym bardziej, tworzenia w nowym kraju, zaskoczenie wzbudza fakt, jak szybko zaczęto organizować wystawy, którym często towarzyszyły odczyty i spotkania na temat polskiej sztuki i historii. Przewodziły tu Polski Instytut Naukowy i Biblioteka w Montrealu, Klub Polsko-Kanadyjski w Ottawie, Konfraternia Smocza Jama w Toronto³.

Pojawienie się artystów w Kanadzie, kraju uważanym za pustynię kulturalną, było trudnym doświadczeniem dla polskich twórców. Zorientowali się, że muszą odwołać się do zaplecza stworzonego przez diasporę polską, podjąć dialog z organizacjami polonijnymi dysponującymi salami, nawiązać współpracę z placówkami uniwersyteckimi i wytrwale walczyć o prawo do tworzenia, mając świadomość, że emigracja dla plastyków, pisarzy, muzyków, częściej oznacza degradację niż awans. Z artystów „fali wojennej” sukces, polegający na byciu zauważonym i docenionym w polskim i kanadyjskim środowisku artystycznym osiągnęli: Krystyna Sadowska, Mary i Roman Schneider, Genowefa Staroń, Eugeniusz Chruścicki, Bronka Michałowska, Henryk Hoenigan, Stefan Siwiński, Janina Lubojańska, Jan Kamieński. Twórcami także aktywnymi artystycznie w tym czasie, często biorącymi udział w wystawach, ale nieutrzymującymi się ze sztuki, byli: Stefan Kątski, Zbigniew Suchodolski, Hermina Thau, Aleksander Oleśko-Ferworn, Daniela Agopsowicz. Rafał Malczewski i Zofia Dembowska-Romer, malarze znani w okresie międzywojennym, mimo że podjęli wysiłek kontynuowania twórczości po wojnie, nie potrafili odnaleźć się na emigracji,

³ K. Szrodt, *Powojenna emigracja polskich artystów do Kanady – rozwój życia artystycznego w nowej rzeczywistości w latach 40. i 50. XX wieku (Zarys problematyki w świetle prasy kanadyjskiej)*, „Archiwum Emigracji, Studia – Szkice – Dokumenty”, Toruń 2010, z. 1-2 (12-13).

na co z pewnością wpłynął zły stan zdrowia: w przypadku Malczewskiego był to paraliż lewej części ciała, a Zofii Romer – słabnący wzrok.

Druga fala emigracji artystycznej, w latach 1950-1970, liczyła około 50 osób i w grupie tej znaleźli się artyści ważni dla rozwoju kanadyjskiej i polskiej sztuki: Tamara Jaworska, Kazimierz Głaz, Jerzy Kołacz, Edward Koniuszy, Zbigniew Kupczyński, Maria Ciechomska, Joanna Staniszkis, Wiliam Wilk Markiewicz, Alfred Hałasa, Liliana Lampert, Witold Kuryłłowicz, Andrzej Pawłowski. W 1955 roku artyści montrealscy założyli Polski Klub Rzemiosła Artystycznego (znany również jako Polski Klub Zdobniczy) w celu organizowania wystaw i zdobywania funduszy na promocję polskich artystów.

Kolejną falą polskiej emigracji była „fala solidarnościowa”. Wśród około 130 tysięcy osób przybyłych do Kanady znalazło się około 100 artystów plastyków, choć liczba ta jest ruchoma, gdyż część ich przeniosła się do Stanów Zjednoczonych, po 1989 roku zaś wielu artystów powróciło do kraju. W odróżnieniu od poprzednich grup, które głównie osiedliły się w Montrealu, Toronto, Ottawie, Halifaxie i London/Ontario, większość przybyłych w latach 80., prócz zasilenia diaspory w Toronto, osiadła na wybrzeżu zachodnim w Vancouver, Edmonton i w Calgary. Nowo przybyli odmłodzili oblicze Polonii kanadyjskiej, wnieśli do niej ferment młodości, znajomość języków i nowe prądy artystyczne. Do dziś są aktywni w kanadyjskim i polskim życiu artystycznym. Wielu z nich organizuje również na własną rękę wystawy w Polsce, czując potrzebę zaznaczenia swej obecności w kraju, gdyż uważają, że sztuka ich, powstała poza granicami, jest częścią polskiego dziedzictwa.

„Sztuka etniczna” i „sztuka polonijna”

Lata 1939-1989 to zamknięty już rozdział znaczących dla Polski dokonań polskich malarzy, grafików, rzeźbiarzy, architektów, twórców sztuki stosowanej i nowych mediów na terenie Kanady. W moich poszukiwaniach rozpoznałam około 200 artystów plastyków, po których pozostały ślady w postaci ich prac, recenzji w gazetach kanadyjskich i polonijnych, odnotowań

w publikacjach zwartych⁴. Przy znikomości informacji ważną rolę odegrały również spotkania i rozmowy z artystami i ich rodzinami. Zebrana wiedza uwydatnia ich trudną codzienność w niewdzięcznej dla sztuki rzeczywistości kanadyjskiej, pokazuje romantyczne z gruntu rozumienie roli artysty obarczonego misją humanizowania społeczeństwa, którą plastycy wynieśli z polskiej edukacji artystycznej, potwierdza przynależność do polskiej kultury przez wykorzystywanie polskich wątków i podnoszenie ich do rangi uniwersalnej.

Przy okazji pierwszych sukcesów odnotowanych przez kanadyjskie media na początku lat 50. polscy artyści ze zdziwieniem przeczytali w gazetach, że sztuka ich jest zaliczana do kategorii „sztuki etnicznej”⁵. Podstaw tego marginalizującego „sztukę wysoką” podejścia należy szukać w elitaryzmie anglosaskim, pomniejszającym dorobek innych kultur. Etniczność jako odmienność i obcość była sytuowana na marginesie głównego nurtu polityki kulturalnej Kanady i wpisywała twórczość profesjonalnych artystów w ten sam dział, co sztuka ludowa danej diaspory⁶. Łączyło się to z koniecznością współpracy „sztuki wyższej” z polonijnymi organizacjami przygotowującymi folklorystyczne wydarzenia typu bazy, pikniki, obchody rocznicowe, na które to inicjatywy rząd przeznaczał chętniej pieniądze niż na projekty artystyczne. Zagadnieniem spychania dokonań polskich artystów do poziomu „sztuki etnicznej” oraz kwestią, czy prace naszych artystów-emigrantów należą do sztuki polskiej czy polonijnej, zajęła się na łamach prasy polonijnej Danuta Bieńkowska⁷, profesor slawistyki University of Toronto. Był to ważny głos na temat miejsca sztuki polskich artystów w historii sztuki kanadyjskiej i polskiej: „Anglosasi uważają, że kultura grup etnicznych sprowadza się do zachowania pewnych form kultury ludowej –

⁴ Podstawowymi opracowaniami są: A. Wołodkiewicz, *Polish Contribution to Arts and Sciences in Canada*, University de Montreal, Montreal 1969; B. Heydenkorn, *A Community in Transition. The Polish Group in Canada*, Canadian-Polish Research Institute, Toronto 1985; R. A. Piotrowski, *Biographies of Polish Artists in Canada*, Canadian-Polish Research Institute, Toronto 1992; J. Jurkszus-Tomaszewska, *Kronika pięćdziesięciu lat, 1940-1990*, Kanadyjsko-Polski Instytut Badawczy, Toronto 1995.

⁵ R. H. Hubbard, *L'Evolution de l'art au Canada*, Galerie National du Canada, Ottawa 1964.

⁶ J. O'Brien, *Kanadyjskość = północność + odludność. Malarstwo pejzażowe a tożsamość narodowa*, [w:] *Państwo – naród – tożsamość w dyskursach kulturowych Kanady*, M. Bucholtz, E. Sojka (red.), Universitas, Kraków 2010.

⁷ D. Bieńkowska, *Kultura polska czy polonijna*, „Związkowiec” 1969, styczeń, s. 2.

śpiewu, strojów, tańców. Polacy nie są jedynie narodem wieśniaków, którzy poza tańcem i pieśnią nie wytworzyli nic innego”⁸. Bieńkowska oddziela nurt kultury popularnej, ludowej, sponsorowany przez rząd kanadyjski, od nurtu „sztuki wysokiej”, tworzonej przez profesjonalistów, tłumacząc, że są to odmienne przejawy sztuki polskiej i nie należy ich łączyć w całość, jako jedną formę polskiej sztuki. „Takie podejście hamuje rozwój sztuki wysokiej. Nie mając często wyboru, profesjonaliści dołączają do sponsorowanych przez rząd wydarzeń folklorystycznych, co potwierdza tezę o „sztuce etnicznej”, gdzie prawdziwa sztuka przegrywa z kiczem, reprodukcją, rzemiosłem”⁹. Sytuacja wymaga zmiany, gdyż inaczej Polonii grozi zasklepienie się w „społeczności wieśniaków”.

Drugą ważną kwestią podejmowaną przez profesor Bieńkowską jest pytanie postawione przez nią w tytule tekstu: „kultura polska czy polonijna?”. Pada zdecydowana odpowiedź: „Nie ma kultury polonijnej, jest tylko kultura i sztuka polska, której korzenie tkwią w dziedzictwie polskim – stamtąd płynie siła i inspiracja”¹⁰. Tekstem swoim autorka zdecydowanie przeciwstawiła się marginalizowaniu dokonań artystów-emigrantów: z jednej strony przez kanadyjskie instytucje kultury, z drugiej przez środowiska polonijne i polskie. Włączanie „sztuki wysokiej” w nurt kultury ludowej, przyklejenie jej określenia „polonijna”, marginalizowanie tej twórczości jako wytwórczości patriotyczno-religijnej – to działania, które nie ułatwiają rozwoju polskiej sztuce w Kanadzie.

Dwadzieścia lat działań artystycznych

Dwadzieścia lat – od 1940 do 1960 roku – działań artystycznych artystów polskich na ziemi kanadyjskiej stało się tematem podsumowania, jakiego dokonał Wacław Iwaniuk – poeta, literat, autorytet w środowiskach emigracyjnych. W tekście *Własne oblicze Polonii* na łamach „Związkowca”¹¹ Iwaniuk, obok sukcesów, wypunktowuje problemy, z jakimi się zmagają polscy plastycy.

⁸ Ibidem.

⁹ Ibidem.

¹⁰ Ibidem.

¹¹ W. Iwaniuk, *Własne oblicze Polonii* „Związkowiec” 1960, październik, s. 6.

„Krystyna Sadowska, Mary Schneider, Bronka Michałowska, kończyły studia w Europie i tam osiągnęły dojrzałość artystyczną. Do Kanady przywiozły ukształtowane talenty. Sadowska, której nazwisko spotkać można w europejskich publikacjach artystycznych, jest w swoich osiągnięciach klasą samą w sobie, a jej rzeźby, obrazy, tkaniny artystyczne i batiki są w wielu galeriach i u prywatnych kolekcjonerów. Mary Schneider i Bronka Michałowska są szeroko znane w środowisku kanadyjskim.[...] Rzeźbę reprezentuje Genowefa Staroń i Edward Koniuszy. Eugeniusz Chruścicki i Henryk Hoenigan od wielu lat są także częścią pejzażu artystycznego tutejszej Polonii. Obaj malarze tworzący w Toronto są powszechnie cenieni. Zwłaszcza Chruścicki, który nigdy nie uchylał się od społecznych obowiązków, nałożonych na nas wszystkich obowiązkami emigracyjnymi, służy swoim talentem Polonii. Trójka artystów, która od niedawna znalazła się na emigracji – Tamara Jaworska, Aleksander Popłoński i Kazimierz Głaz – to są już talenty wykształcone i uformowane w Polsce na znanych uczelniach”¹².

Iwaniuk wymienia najważniejszych artystów, którzy dali się zauważyć w kanadyjskich i polskich środowiskach, wnosząc swój wkład w rozwój sztuki. Jednocześnie dostrzega trudności, jakie ich spotykają w nowym miejscu: „Artysta potrzebuje wsparcia, zwłaszcza w takim kraju jak Kanada, gdzie sztuka nie jest jeszcze doceniana i gdzie – jak mogliśmy zauważyć – zaczyna się zarysowywać niezdrowy nacjonalizm”¹³. Wyczuwa się ton niepokoju o kondycję sztuki polskiej w Kanadzie i chęć przekonania organizacji polonijnych, by zajęły się promowaniem i wspieraniem polskich plastyków. Brak programów edukacyjnych wychowujących młode pokolenia w kontakcie ze sztuką, brak mecenatu rządu wspierającego rozwój sztuki, izolowanie artystów-emigrantów od rdzennej sztuki kanadyjskiej – to tematy, które przez wiele lat nie były rozwiązywane. Zajął się nimi rząd Pierre’a Elliota Trudeau, który opowiedział się w 1971 roku za polityką wielokulturowości. Oficjalnie zaprojektowana wielokulturowość stworzyła wyidealizowany obraz inwestowania w rozwój kultur przybyszy, przy czym znów były popierane działania etniczne kosztem nurtu sztuki profesjonalnej. Powszechnie chwalona polityka wielokulturowości z czasem zaczęła być postrzegana i

¹² Ibidem.

¹³ Ibidem.

krytykowana jako dyskryminacja „sztuki wysokiej”. „Sprzedawanie iluzji” – tak określa politykę wielokulturowości Neil Bissoondath w swojej pracy: *Selling Illusions. The cult of multiculturalism in Canada*¹⁴, włączając się w ogólny dyskurs mający na celu wypracowanie nowego spojrzenia na sztukę imigrantów. Fenomen niewłaściwie rozumianej wielokulturowości, utrudniającej rozwój artystom-imigrantom, rozważa w swoim eseju Kinga Araja, artystka mieszkająca w Kanadzie w latach 90.:

„Zagadnieniem tożsamości artysty w Kanadzie zajmuje się pisarka kanadyjska urodzona w Indiach, Himani Bannerij. Wyraża ona swój sprzeciw wobec faktu postrzegania jej jako imigrantki w kraju, którego zmartwieniem nie powinna być próba własnego zdefiniowania, gdyż kultura jest zjawiskiem żywym, nieustannie zmieniającym się. Pisarka uważa, że trudno mówić o dobrej kondycji kultury kanadyjskiej, skoro większość ludzi, która wnosi do niej tak wiele, nie czuje się w Kanadzie u siebie”¹⁵.

Dyskurs na temat roli artysty-przybysza jest otwartym, ciągle toczącym się dialogiem innych kultur przybywających do Kanady z kulturą i sztuką krajów założycielskich.

„Nie jestem artystą polonijnym”

Wydarzenia w Polsce lat 80. mocno zmieniły życie artystyczne oraz zintegrowały polskich artystów, jak również odbiły się na życiu polskiej diaspory w Kanadzie. Skupiska w Montrealu, Toronto, Ottawie ożywiły się kulturalnie dzięki nowej inteligencji solidarnościowej. Vancouver, Calgary, Edmonton stały się polskimi centrami z ambicjami artystycznymi. Na mapie kulturalnej pojawiły się polskie galerie: Galeria PEKAO (**il. 1**), Sir Nicholas Gallery, Galeria Artystów Polskich na Dundas, Gallery 805 Queen St. Wojtka Kozaka, Gallery 805A Queen St. Piotra Kasprzaka – wszystkie w Toronto¹⁶. W Montrealu artyści skupili się wokół Galerii Malbork. W Vancouver swoją galerię otworzył Zbigniew Kupczyński. Do najaktywniejszych artystów tej dekady w Toronto należeli: Jerzy Denisiuk, Marian Mularczyk, Wiktor Zajkowski-Gad, Iriko i Adam Kołodziej, Wojciech Gorczyński, Zbigniew

¹⁴ N. Bissoondath, *Selling Illusions. The cult of multiculturalism in Canada*, Toronto 1994.

¹⁵ K. Araja, *Dekonstruując wielokulturowość kanadyjską*, [w:] *Państwo – naród – tożsamość...*, op. cit.

¹⁶ A. Pawłowski, *A Polish Way to Canadian Art*, [w:] *A Community in Transition...*, op. cit.



il. 1. Zaproszenie na wernisaż Tadeusza Biernota w Galerii PEKAO w Toronto, 1992

Pospieszyński, Zbigniew P. Krygier. W Montrealu pojawili się z fali solidarnościowej : Janusz Migacz, Mira Reiss, Ludmiła Armata, Piotr Królikowski, Bożena Happach, Marek Żółtak. W Ottawie osiedlili się: Maciej Malicki, Regina Czapiewska, Janusz Czaban, Ewa Kujawska, Ewa Konopacka, Wojciech K. Jakóbiec, Wojciech Kulikowski, Antoni Romaszewski, Ryszard Mrugalski, Roman Wodejko. W Calgary wybili się: Helen Hadala, Teresa Posyniuk, Janusz Wojciech Malinowski, Reinhard Skoracki, Bożena i Witek Wiśniewscy; w Vancouver: Wojtek Nowakowski i Ryszard Wojciechowski. Był to niezwykle twórczy okres zarówno dla plastyki polskiej w Kanadzie, jak i dla całego życia artystycznego diaspory polskiej, zasługujący na osobne studium. Emigracja, która zawsze łączy się z wyrwaniem ze środowiska i osamotnieniem, w tym okresie była wspólnotą działań, odnalezieniem w obcej rzeczywistości środowiska artystycznego.

Na początku lat 80. ukazał się w „Związkowcu” tekst Andrzeja Pawłowskiego (**il. 2**): *Sztuka twórców polonijnych*¹⁷. Pawłowski omówił w nim dokonania polskich artystów w Toronto i nie wyczuwając negatywnej

¹⁷ Idem, *Sztuka twórców polonijnych* „Związkowiec” 1983, październik, s. 5.

konotacji słowa, użył określenia „polonijny”, pragnąc oddzielić powstałą tu sztukę od jej etapu polskiego. Wznieciło to falę reakcji, gdyż artyści nie



il. 2. Katalog prac Andrzeja Pawłowskiego, Toronto 1994

konotacji słowa, użył określenia „polonijny”, pragnąc oddzielić powstałą tu sztukę od jej etapu polskiego. Wznieciło to falę reakcji, gdyż artyści nie uważali się za artystów polonijnych. Kazimierz Głaz wytłumaczył na łamach „Głosu Polskiego”¹⁸, dlaczego czuje się artystą polskim, a nie polonijnym. Argumentował, że Polonia i jej organizacje nigdy nie wspierały polskiej sztuki powstającej w Kanadzie i nie finansowały kultury wysokiej. „Zaryzykuję śmiało twierdzenie, że Polonia nie istnieje wcale. Polonia jest zjawiskiem anonimowym. Polska, Polacy w kraju, mają, oprócz wielu wspólnych spraw, wspólną kulturę. Polonia nie ma własnej kultury”¹⁹. Głaz wytknął zaniedbania narastające w środowisku organizacji polonijnych, wynikające z odcinania się od sztuki tworzonej przez profesjonalistów. W rezultacie Polonia nie stanowi żadnego autorytetu dla twórców, nie wytworzyła swojej

¹⁸ K. Głaz, *Kultura towar poszukiwany*, „Głos Polski” 1985, lipiec, s.10.

¹⁹ Ibidem.

kultury i dlatego nie można mówić ani o „artyście polonijnym”, ani o „sztuce polonijnej”. Artysta przedstawił program naprawy tej sytuacji:

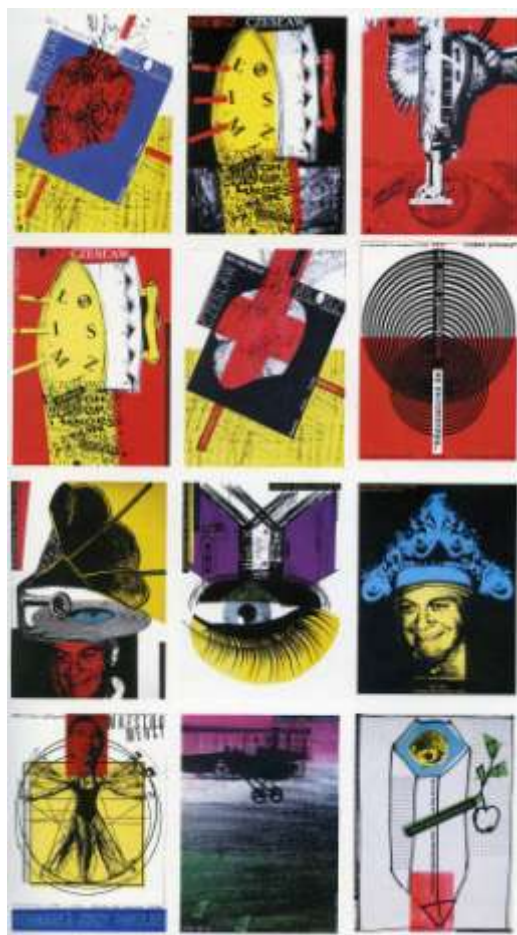
„Potrzebna jest jedna prężna organizacja z sensownym programem pomocy, opieki, konserwacji i zabezpieczenia dóbr do tej pory stworzonych. Potrzebne jest równomierne rozłożenie kontrybucji finansowej na wszystkich – kulturalnych i kulturalnie nieświadomych, ażeby posiadać odpowiednie fundusze do tworzenia nowych i interesujących wartości kulturalnych. Mamy podobno siedemdziesiąt tysięcy Polaków mieszkających w Toronto. Jeżeli każdy opodatkuje się dobrowolnie w wysokości 100 dolarów rocznie, to będziemy posiadać kapitał zdolny zapewnić prawidłowy rozwój tym wszystkim przejawom, które nazywamy kulturą”²⁰.

Poza propozycją wspierania sztuki polskiej przez organizacje polonijne, Kazimierz Głaz podkreślił, że źródła jego inspiracji i sił twórczych tkwią w kulturze polskiej i dlatego czuje się artystą polskim. Polemika stoczona na łamach prasy pokazała, jak ważne dla artysty jest trafne określenie jego tożsamości.

Powroty

O przynależności polskich artystów mieszkających w Kanadzie do polskiego dziedzictwa świadczą w sposób istotny darowizny prac i prywatnych archiwów, jakie napłynęły i ciągle napływają do kraju: do placówek muzealnych i instytucji gromadzących archiwa. W Archiwum Emigracji Biblioteki UMK w Toruniu znajduje się dokumentacja: Daniela Agopsowicz, Kazimierza Głaza, Alfreda Hałasy (**il. 3**), Jana Kamieńskiego, Bronki Michałowskiej, Andrzeja Pawłowskiego i Feliksa Węgieńskiego. Wybitna gobelinistka Tamara Jaworska przekazała Muzeum Narodowemu w Gdańsku siedemnaście gobelinów i część prywatnego archiwum (**il.4**). Muzeum Rzeźby Polskiej w Orońsku otrzymało w darze rzeźby Edwarda Koniuszego i Andrzeja Pawłowskiego. Kazimierz Głaz większość swoich prac malarskich sprowadził do Polski, gdzie często biorą udział w wystawach.

²⁰ Ibidem.



il. 3. Plakaty Alfreda Hałasy



il. 4. Tamara Jaworska, *Przestrzeń wewnętrzna*, gobelin w kolekcji Ewy Jaworskiej

Leszek Wyczółkowski stara się na bieżąco prezentować w kraju swoją twórczość graficzną (**il. 5**). Iriko i Adam Kołodziej są w kontakcie z

krakowskim środowiskiem sztuki i regularnie biorą udział w wystawach organizowanych przez Związek Polskich Artystów Plastyków/okręg krakowski. Obraz Iriko został przyjęty do kolekcji Muzeum Historycznego Miasta Krakowa, a drugi włączony do kolekcji Muzeum Akademii Sztuk Pięknych im. Jana Matejki. Plakaty Alfreda Hałasy



il. 5. Leszek Wyczółkowski na tle swoich prac

znalazły się w zbiorach Archiwum Emigracji UMK w Toruniu oraz Fundacji dla Polskiej Sztuki Emigracyjnej 1939-1989.

Od początku lat 90. wystawy w Polsce mieli: Leszek Wyczółkowski, Kazimierz Głaz, Jerzy Denisiuk, Mira Reiss, Ludmiła Armata, Tadeusz i Ilona Biernot, Iriko (**il.6**) i Adam Kołodziej, Alfred Hałasa, Andrzej Pijet, Zbigniew Smolarek, Zbigniew Kupczyński. Ludmiła Armata i Adam Kołodziej, po latach, zdecydowali się na powrót do swej uczelni macierzystej i zrobienie doktoratu: Armata na katowickiej ASP, Kołodziej na krakowskiej ASP.

Jak widać, sami artyści dokonują starań, by zaprezentować swoje prace w Polsce. Z drugiej strony coraz więcej działań podejmowanych jest w kraju w celu stworzenia pełnej panoramy współczesnej historii sztuki polskiej z



il. 6. Iriko Kołodziej, *Nature Untamed*, olej na płótnie
włączeniem doń dorobku artystów plastyków powstałego poza historycznymi granicami Polski, co dokładnie omawia Jan W. Sienkiewicz w artykule „Współczesna sztuka w Polsce, współczesna sztuka polska. Stan obecny, diagnoza potrzeb – strategia działań”²¹. Idea zorganizowania wystawy dzieł artystów polskich powstałych poza Polską, by pokazać pełną panoramę osiągnięć współczesnej sztuki, jest znakomitym projektem, do którego artyści polscy mieszkający w Kanadzie są chętni od dawna.

²¹ J. W. Sienkiewicz, *Współczesna sztuka w Polsce, współczesna sztuka polska. Stan obecny, diagnoza potrzeb – strategia działań*, „Sztuka i Krytyka/Art and Criticism”, Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata, 2019, nr 2.

Nowe publikacje:

POZA SERIAMI / OUT OF SERIES



La Espiritualidad en América Latina, ADRIANA SARA JASTRZĘBSKA & KATARZYNA SZOBLIK (redactoradas)

Spis treści / Contents: Introducción; TERESA JAROMIN, El mito de origen de los incas en las crónicas y su relación con el trabajo; KATARZYNA SZOBLIK, Figuras de memoria en las narraciones nahuas sobre el pasado: el topos de la agencia femenina en la escena política del Centro de México; EWA KUBIAK, *Alegoría de la Ley Antigua y de la Ley Nueva* – la lectura iconográfica de un cuadro del Museo de San Francisco en La Paz; DAVID TERRAZAS-TELLO, El mito de origen mixteco y la complejidad: Cultura Espiritual en *El pensamiento simbólico-mitológico-mágico*; EDYTA ANDZEL-O'SHANAHAN, El mito, el rito y la ficción - *Regina – 2 de octubre no se olvida* de Antonio Velasco Piña y la función mitopoética de la narrativa moderna; IZABELA LASKOWSKA, Sigla y Macondo: pueblos hermanos Los mundos mágicorrealistas de Gabriel García Márquez y Jerzy Pilch; MAJA ZAWIERZENIEC, Algunas observaciones sobre la narcoespiritualidad mexicana en el siglo XXI en su contexto sociopolítico; CARLOS DIMEO ÁLVAREZ, Performance DADA su historia y búsqueda; MARCIN SARNA, Ritos de violencia en Roberto Bolaño.

La Campana Sumergida Editorial & Polish Institute of World Arts Studies
Bielsko-Biała 2019 ISBN 978-83-949807-1-9 ISBN 978-83-945211-6-5 (s.
151).

SERIES BYZANTINA. Studies on Byzantine and Post -Byzantine Art



Red. WALDEMAR DELUGA, VOL. XVI – Art of the Armenian Diaspora. Proceedings of The Third Conference. Warsaw, March 30–31, 2017.

Contents: Introduction (WALDEMAR DELUGA); CLAUDE MUTAFIAN, La Roumanie et les manuscrits arméniens; S. PETER COWE, Selected Armenian Poems on Caffa (Theodosia) from the Ottoman Period (1475-1774); MARIYA HELYTOVYCH, Hodegetria from the Chapel of Armenian Archbishops in Lviv. Clarifying Attribution; SATENIK CHOOKASZIAN, The Decoration of St. All Saviour Cathedral of New Julfa; RUBEN ATOYAN, The Cartographic Heritage of the Mekhitarist Congregation

University of Ostrava, Polish Institute of World Art Studies & Cardinal Stefan Wyszyński University, Warsaw 2018 ISSN 1733-5787



**POLSKI
INSTYTUT
STUDIÓW
NAD SZTUKĄ
ŚWIATA**