

SZTUKA I KRYTYKA



ART AND CRITICISM

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

nr 7-8 (94-95) lipiec – sierpień

2020

SZTUKA I KRYTYKA / ART AND CRITICISM

Komunikat Zarządu

Polskiego Instytutu Studiów nad Sztuką Świata

2020, nr 7-8 (94-953) lipiec-sierpień

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:

Magdalena Milerowska, **Autoportrety Felixa Nussbauma**

Agata Knapik, **Umiejętność patrzenia według Ara Gülera i Gabriela Basilico**

Aleksandra Kolan, **W poszukiwaniu *katharsis* – proces pracy twórczej z perspektywy artysty drugiej połowy XX wieku**

Dorota Grubba-Thiede, **Bob-Nosa Uwagboe – metafory: ciało, grunt, fundament[alizm]**

*

Wybory Zarządu, Komisji Rewizyjnej i Przewodniczącego Rady Naukowej odbędą się na przypuszczalnie na początku października 2020 roku. Planowane na wiosnę i lato konferencje i wydarzenia zostały przesunięte na jesień lub następny rok.

Zarząd prosi o wpłacanie składek i darowizn na konto Instytutu

24 1940 1076 3101 7420 0000 0000

Członkowie płacą 10 zł miesięcznie, doktoranci, emeryci i renciści 5 zł miesięcznie

Autoportrety Felixa Nussbauma

Felix Nussbaum to niemiecki malarz żydowskiego pochodzenia, którego świat ponownie odkrył w latach 80. XX wieku i na stałe związał jego życie i sztukę z niezrozumiałą i wciąż niewytłumaczalną tragedią Holokaustu. Prace artysty z okresu II wojny światowej są swego rodzaju pamiątkiem obrazującym tamte wydarzenia, chronologicznym zapisem narastających represji, malarskim uchwyceniem zwerbalizowanego języka antysemityzmu. Nussbaum, pozbawiony możliwości prezentowania swych prac publiczności, skazany na tułaczkę, a finalnie – na życie w ukryciu – na nowo zdefiniował swą tożsamość artystyczną jako czytelny antywojenny przekaz. Po blisko osiemdziesięciu latach od tamtych wydarzeń intrygujące dzieła zasługują na reinterpretację, lecz nie jako zapis czasu Zagłady, której stały się trwałym znakiem i testamentem, ale uniwersalna forma wewnętrznego dialogu osamotnionej jednostki w obliczu śmierci. Na pierwszy plan wysuwają się zwłaszcza autoportrety, na których przedstawił siebie jako zdegradowanego społecznie artystę i jako prześladowanego Żyda. Posłużył się w nich m.in. motywem maski i lustra, a mierząc się z nurtującymi go pytaniami o kondycję ludzkości oraz wzniosłe idee humanizmu, świadomie wyznaczył nowe granice między obrazem i rzeczywistością.

Wszelkiego rodzaju konflikty zbrojne szczególnie wyraziście uświadamiają efemeryczność naszej egzystencji. Roger Caillois¹, francuski filozof i socjolog, poddał analizie mechanizm funkcjonowania społeczeństw w stanie zagrożenia, a wojnę zestawił ze świętem – paroksyzmem pierwotnych kultur. Wydarzenia te w każdym szczególe są sobie przeciwstawne, lecz samym punktem kulminacyjnym, gdy temperatura przekracza „punkt wrzenia”, doprowadzają one do irracjonalnych zachowań w życiu zespołowym. „Wojna to niewątpliwe groza i klęska, to rozpętanie żywiołu

¹ Caillois 1995: 188.

śmierci, jak święto jest rozpętanem żywiołu życia i radości. (...) Obraz jaki pozostawiają po sobie w duszy jednostki”² sprawia, że stanowią one cezurę między życiem przed i po. Druga wojna światowa była okresem, który zmienił bieg historii ludzkości. Barbara Engelking pisała o wojnie jako o doświadczeniu podobnym do obcowania z sacrum, jako o szczególnym okresie z odmiennymi regułami postępowania. Natomiast doświadczenie niemieckiej okupacji badaczka określiła jako rodzaj „dziury w czasie, gdzie nie ma już owej wzniosłości i podniecenia”³. Na terenie okupowanej Europy w ekstremalnie trudnych warunkach znalazła się ludność żydowska, która wprowadzanymi przez nazistowską administrację kolejnymi ustawami została wykluczona z każdej możliwej formy uczestniczenia w życiu publicznym i społecznym. W nowej sytuacji politycznej nie potrafili się odnaleźć przede wszystkim żydowscy inteligenści, którzy starali się kultywować przywiązanie do niemieckiej kultury wbrew kolejnym aktom agresji. Gdziekolwiek znaleźli się na emigracji, podążała za nimi tęsknota do ich przedwojennej ojczyzny⁴. Sytuacja ta wywoływała u wielu z nich zagubienie i konflikt tożsamości.

Felix Nussbaum urodził się w 1905 roku w zasymilowanej, dobrze sytuowanej rodzinie mieszczańskiej jako drugi syn Phillipa Nussbauma i Racheli van Dijk. Ojciec prowadził dobrze prosperujący interes związany z handlem złomem⁵. Zamieszkiwali w willowej dzielnicy Osnabrück – miasta, w którym starotestamentowych wzmiankowano już od XIII wieku⁶. Na ścianach domu Nussbaumów wisiały dzieła sztuki, a ojciec Felixa miał dwie wielkie miłości – malarstwo (sam próbował swych sił jako amator) i niemiecką ojczyznę (w trakcie I wojny światowej służył jako żołnierz w pułku kawalerii⁷). Felix dość długo nie potrafił zdefiniować własnej tożsamości, a w pracach z

² Ibidem: 189.

³ Engelking 1994: 27.

⁴ Bardzo dobrze tę sytuację oddał Erich Maria Remarque, gdy w trakcie jednego z powojennych wywiadów pytany, czy myśli o powrocie do swojego kraju, odparł: „Dlaczego miałbym tęsknić za Niemcami, nie jestem przecież Żydem”. Elon 2012: 433.

⁵ Heese 2015: 268.

⁶ Więcej o Żydach w Osnabrück można przeczytać w: Kuehling, *Die Juden In Osnabrueck* (1969).

⁷ Phillip Nussbaum po zakończeniu I wojny został członkiem Stowarzyszenia Weteranów Wojennych, z którego usunięto go w połowie lat 30. XX wieku. „Po raz ostatni, drodzy towarzysze broni, pozdrawiam was jako lojalny żołnierz. I jeśli znowu dostanę powołanie, będę gotów i chętny” (tłum. autorki) Berger, Jaehner, Jung 1995: 163.

lat 20. nie odnosił się ani do kwestii politycznych, ani społecznych. Gdy w 1929 roku w czasopiśmie „Menohra” Will Pres określił go mianem żydowskiego artysty, wyraził sprzeciw wobec tak jednoznacznej wypowiedzi, choć w jego wcześniejszych pracach (*Synagoga w Osnabrück*) pojawiały się elementy nawiązujące do jego identyfikacji z judaizmem. W 1932 roku przeniósł się z Berlina⁸ do Rzymu, co było następstwem uzyskania prestiżowego stypendium w Villa Massimo, filii niemieckiej Akademii Sztuk Pięknych⁹. W tym też roku wybory parlamentarne wygrała NSDAP, a dojście do władzy Adolfa Hitlera było dla Nussbauma jednoznaczne ze stopniową utratą przywilejów i wypracowanej pozycji pośród młodych niemieckich artystów. W grudniu w jego berlińskiej pracowni¹⁰ wybuchł pożar (nie zostało ustalone, czy był to akt na tle antysemitycznym, czy nierozważne obchodzenie się z ogniem przebywających w niej osób), w wyniku czego zniszczeniu uległo około 150 prac oraz osobistych notatek¹¹. Gdy dwa miesiące później spłonął Reichstag, malarz bardzo osobiście odebrał konsekwencje tych zdarzeń i zdecydował o kontynuowaniu życia na emigracji. Ostatecznie wraz ze swoją partnerką Felką Płatek¹² zamieszkał w Ostendzie (tu spotkanie z Jamesem Ensorem¹³), a następnie w Brukseli. Oddalenie od rodziny i ojczyzny wpłynęły na literackość jego sztuki, która stała się formą rozważań pomiędzy artystą a niezamalowaną przestrzenią płócien, odgrywających rolę powiernika. Spoglądając na autoportrety, można odnieść wrażenie, że są one formą (samo)egzaminowania, gdyż Nussbaum krytycznie oceniał siebie, jednocześnie sprawdzając, czy wypracowana/wyćwiczona kreacja odpowiada: po pierwsze – jego własnym wyobrażeniom, po drugie – dostosowuje się do aktualnej sytuacji społeczno-politycznej. Za dobry przykład może tu posłużyć

⁸ Artysta po etapach edukacji w Osnabrück i Hamburgu w 1923 r. przeprowadził się do Berlina, gdzie kontynuował naukę w prywatnej szkole malarstwa i rzeźby Lewin Funcke Schule.

⁹ Niemiecka Akademia Sztuki Villa Massimo została założona w 1910 r. przez Eduarda Arnholda (1849-1925), jej stypendystami byli studenci Pruskiej Akademii Sztuk Pięknych. W latach 1929-1933 w Rzymie przebywało wielu najważniejszych współczesnych artystów niemieckich (zob. Knige 2013: 9).

¹⁰ Pracownia mieściła się przy Xantener Strasse 23.

¹¹ Jaehner 2004: 15.

¹² Felka Płatek, ur. 1899 w Warszawie. Poznali się w 1924 r. w szkole Lewina Funcke, pobrali w Brukseli trzynaście lat później. Płatek była zdolną portrecistką, niestety niewiele jej prac przetrwało wojnę. Zginęła w Auschwitz, najprawdopodobniej 2 sierpnia 1944 r.

¹³ O spotkaniu z J. Ensorem można przeczytać w jednym z listów, które Nussbaum z Belgii słał do Ludwika Meidnera.



1. *Autoportret z maską*, 1928, olej na płótnie, 62 x 50,5, kolekcja prywatna

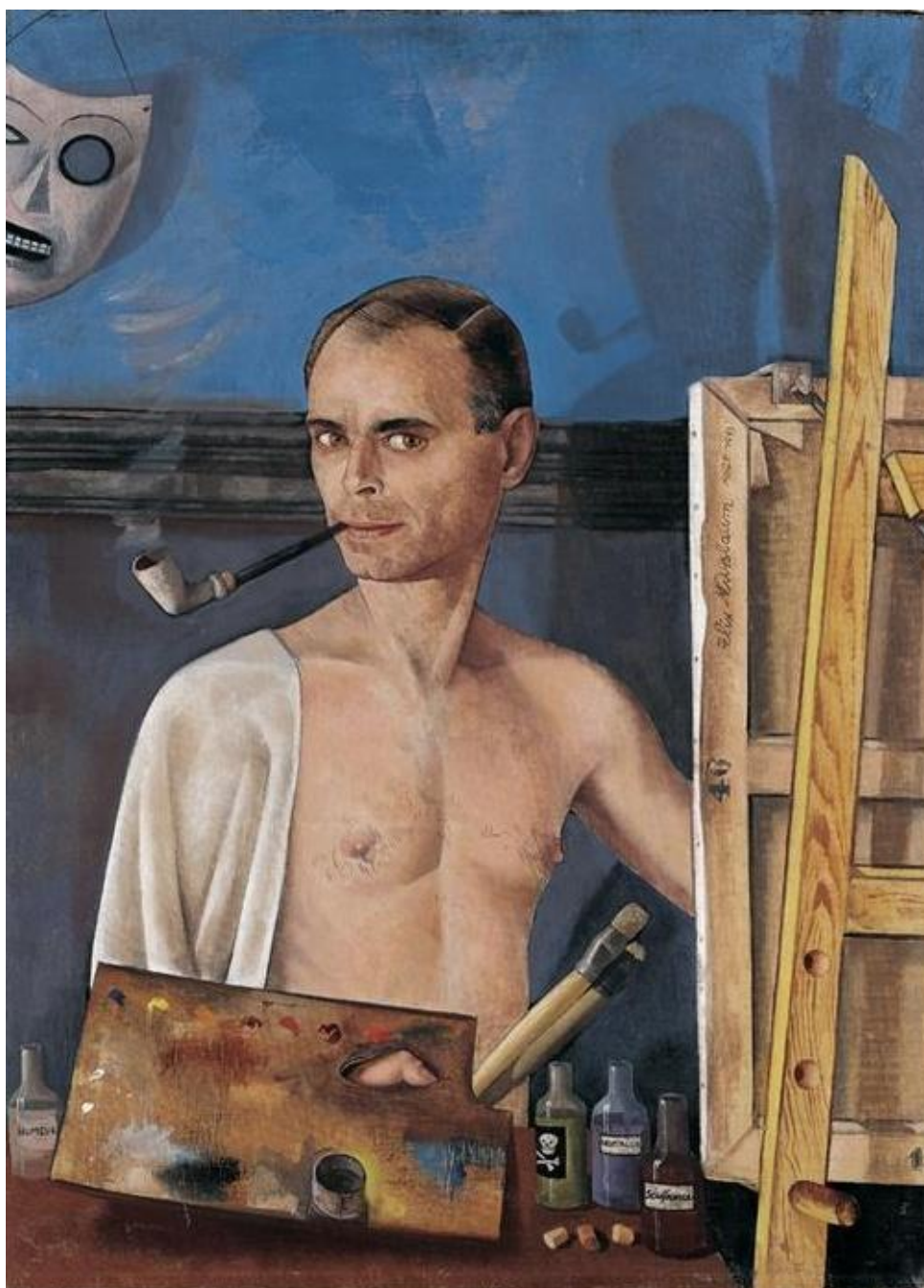
Autoportret z maską z 1928 roku (**il. 1**), czyli jeszcze z okresu pobytu w Berlinie, na którym artysta przenikliwym wzrokiem zerka w swe lustrzane odbicie¹⁴. Nakrycie głowy i pędzle (przywodzące na myśl bukiet świeżych kwiatów) to detale, którymi zaakcentował uprawianą profesję. Dolną część twarzy przesłonił maską smutnego kłowna, którą w tym wypadku można powiązać z melancholijną duszą malarza¹⁵. Kim jestem – zdaje się pytać Nussbaum nas/siebie – czy niemieckim Żydem, czy Niemcem żydowskiego pochodzenia, czy przypadkowi obserwatorzy widzą we mnie artystę? Zdaniem badaczy biografii Nussbauma¹⁶, akt artystyczny był dla niego rodzajem

¹⁴ Felix Nussbaum był praworęczny, stąd wiemy, że to lustrzane odbicie.

¹⁵ Trójkąt namalowany na masce wskazuje na postać artysty, który prawdopodobnie obawia się okazywać swe emocje, odgrywając tym samym rolę błazna. To ja nim jestem, uświadamia nas Felix.

¹⁶ Są to m.in. Inge Jaehner, Karl Georg Kaster, Peter Jung, Wendelin Zimmer.

lustra, poprzez które sondował swe stany emocjonalne, a po agresji Trzeciej Rzeszy na Belgię (życie w ukryciu) impuls ten przybrał na sile. Przestrzeń obrazów stała się ostatnim wolnym miejsce, w którym mógł on decydować o sobie i za siebie, minimalnie niwelując tym samym ciężar niemieckiej okupacji.



2. *Autoportret przy sztaludze*, 1943, olej na płótnie, 75 x 55, Muzeum Felixa Nussbauma w Osnabrück

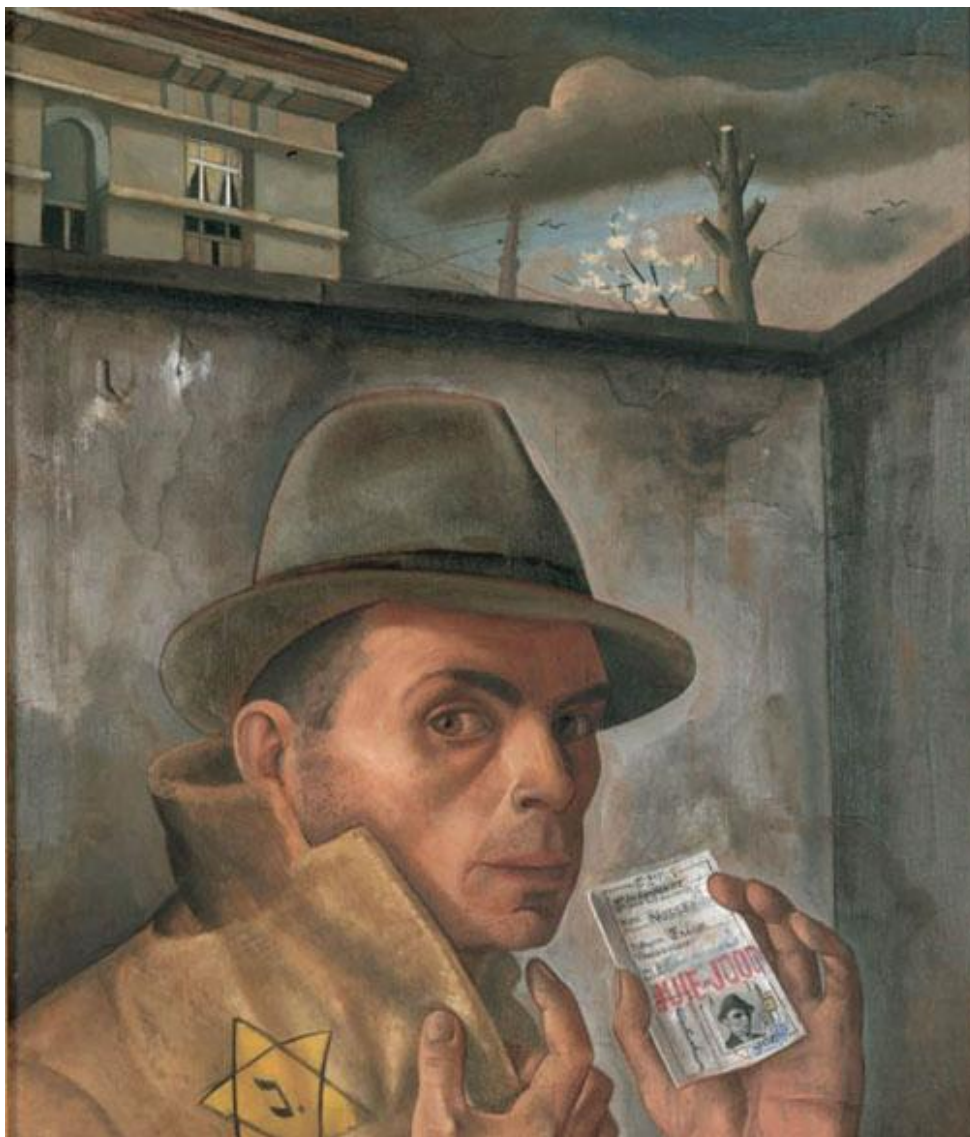
Twarz służy nam zarówno do reprezentowania nas samych, jak i komunikacji z innymi. Zakładając maskę, odgrywamy rolę kogoś, kim chcielibyśmy być albo przyjmujemy cechy i funkcje nam narzucone. Maria Janion słusznie zauważyła, że ukrywanie się oznaczało dla Żydów „nakładanie maski”¹⁷. Artysta dostrzegał beznadziejność własnej egzystencji, życia na scenie w swoistym *teatrum mundi*, o którym to Szekspir pisał, że „jest tylko przechodnim półcieniem” (zob. *Makbet*). W opinii Hansa Beltinga¹⁸ twarz jest naszą częstką społeczną, ale to dzięki maskom możemy swobodniej odgrywać określone role, gdyż „są medium dla twarzy”. Markus Mauss zauważył, że abstrahując od swojego „ja”, wcielamy się w pewne role, aby komunikować się ze społeczeństwem, a wchodząc w określone relacje, sami stajemy się maskami¹⁹. Felix Nussbaum „przywdziewał” je dla uzyskania aprobaty – najpierw w kręgu najbliższej rodziny i w środowisku artystycznym, a w trakcie emigracji starał się zamaskować swą żydowskość, by egzystować w okupacyjnej rzeczywistości.

Niezwykle wymowne są ostatnie dwa autoportrety Nussbauma – *Autoportret przy sztaludze* (il. 2) i *Autoportret z żydowskim paszportem* (il. 3), datowane na wiosnę i jesień 1943 roku. Pierwszy z nich przedstawia lustrzane odbicie artysty z nagim torsem i narzuconą na ramię szatą – oznaką statusu społecznego. W lewym górnym rogu wisi maska (atrybut minionych dni), co może sygnalizować, że malarz odrzucił ją i prezentuje nam wreszcie swoje prawdziwe „ja”. Zwróćmy uwagę, że maska została tu użyta jako istotny element w grze o tożsamość, a odrzucając ją, Nussbaum zaakceptował siebie i to, w jaki sposób widzą go inni, a tym samym oswoił w sobie wszelkie lęki. Ciekawa wydaje się być również interpretacja zawieszanej na ścianie maski jako metafory donosiciela czekającego na najmniejszy błąd artysty. Paleta malarska widoczna na pierwszym planie odgrywa rolę ochronnej tarczy (sztuka jako tajna broń), ale także jest ponownym podkreśleniem jego zawodu. Nussbaum spogląda ku nam, ale i w lustrzane odbicie, jego wzrok wyraża pewność i przenikliwość, gdyż jest świadom własnej mocy twórczej i świadom pochodzenia. Autoportret ten wpisuje się w

¹⁷ Janion 2009: 72.

¹⁸ Belting 2015: 8.

¹⁹ Ibidem: 13.



3. *Autoportret z żydowskim paszportem*, 1943, olej na płótnie, 56 x 49, Muzeum Felixa Nussbauma w Osnabrück

narrację emigrujących/ukrywających się ocalałych z Holokaustu, którzy odnosząc się do wojennych doświadczeń częstokroć powtarzali, że „jeśli nawet zapomniałeś, że jesteś Żydem, świat wokół ciebie szybko ci to przypomni”²⁰. Nussbaumowi już nikt tego nie musiał uświadamiać, doświadczenia ostatnich lat bowiem spowodowały akceptację faktu, iż wcześniej czy później dosięgnie go machina Zagłady.

²⁰ Berger, Jaehner, Jung 1995: 407.

Drugi przywołany autoportret artysty m.in. w opinii autora książki *Śmierć nie ma ostatniego słowa. Sztuka w tragicznych latach 1933-1945*²¹ jest wyrazem epoki, obrazem historycznym, alegorią prześladowań. W tej pracy na pierwszy plan wysuwają się uwidocznione symbole żydowskiej tożsamości, które jednak nie odnoszą się tu bezpośrednio do judaizmu, ale są synonimem prześladowań i upokorzenia. Gdy wpatrujemy się w pozbawione strachu oczy artysty, to możemy zastanowić się jeszcze nad jednym aspektem maski – portretem właśnie jako wyrazem jej reprezentacji, gdyż „twarz jest obecna fizycznie, a portret zastępuje jej miejsce w czasie jej fizycznej nieobecności. Portret jest więc uprzedmiotowiony jako reprezentacja. Paradoksalnie więc portret sprowadza twarz do jakiegoś jednego wyobrażenia jej samej dopiero przez to, że wytwarza jakąś jej maskę. Portret stanowi wspomnienie, zmienia twarz na obraz”²². Definitywne zrzucenie maski przez Felixa Nussbauma jest pogodzeniem się z nieodwołalnością losu. Hannah Arendt stwierdziła, że od judaizmu można było uciec, konwertując na chrześcijaństwo, lecz od żydostwa ucieczki nie było²³. Skuteczność totalitaryzmu polegała na zredukowaniu ludzi do wymienialnych przedmiotów, pozbawionych praw i wolnej woli, a nawet osobowości. Dokładnie to można wyczytać w obliczu artysty prezentującym nam swój nieważny paszport (wojna sprawiła, że stał się apatrydą), w którym słowo „Żyd” ma czerwone zabarwienie. Bardzo wymowne jest ukazanie gwiazdy Dawida, eksponowanej spod szerokiego kołnierza palta, gdyż Nussbaum nigdy nie nosił siłą narzuconej opaski identyfikującej jego przynależność narodową. Teraz jest gotów do zmierzenia się z tą kwestią. Omawiając obraz, warto zwrócić też uwagę na dwie rzeczy po „tamtej” stronie muru – zgaszone światła w oknach kamienicy (obojętność mieszkańców?) oraz fragment błękitnego nieba wyłaniający się spośród ciężkich, ciemnobrązowych chmur, a na jego tle rozkwitającą młodą gałązkę drzewa, brutalnie pozbawionego starych konarów (nadzieja umiera ostatnia?). Cytując raz jeszcze książkę Kaumköttera, nie sposób się nie zgodzić, iż obraz

²¹ Kaumkötter 2015: 200.

²² Belting 2015: 120.

²³ Arendt 1993: 127.

ten jest fundamentalnym wkładem w historię autoportretów i symbolem Shoah²⁴.

W 1984 roku zostały wydane wspomnienia Fritza Steinfelda, lekarza i przyjaciela Felixa Nussbauma, któremu jako jednemu z nielicznych z najbliższego otoczenia artysty udało się przetrwać drugą wojnę światową²⁵. Z *Vergast – nicht vergessen – Erinnerungen an den Malerfreund Felix Nussbaum* wyłonił się nam obraz młodego człowieka, zdeterminowanego do tego, by osiągnąć sukces, ale też zagubionego, cierpiącego na silną nerwicę, stany lękowe i depresyjne, nasilające się w okresie przymusowej emigracji²⁶. Steinfeld, analizując artystyczną drogę Felixa Nussbauma, zwrócił szczególną uwagę na jego przywiązanie do narracyjności prac. Niezwykle istotną kwestią dla tego artysty była możliwość komunikowania się z widzem, a obrazy traktował jak swoiste medium, dbał o najmniejsze nawet detale i rzetelnie opracowywał ich stronę ikonograficzną. Kolory nałożone na poszczególne płótna miały zintensyfikować ich wymowę, a także stanowiły metaforę aktualnego samopoczucia malarza. Aby odnaleźć klucz do odczytania tej specyficznej „mowy barw”, trzeba raz jeszcze pochylić się nad *Autoportretem przy sztaludze* (**il. 2**). Pierwszy plan wypełniają w nim cztery otwarte fiolki z sugestywnymi naklejkami, każda w innym kolorze, które mają symbolizować: śmierć – zgniła zieleń, melancholię – niebieski/fioletowy (tło obrazu świadczy o ówczesnym nastroju malarza), cierpienie – brąz oraz *Humeur*²⁷ – transparentny²⁸.

Założeniem programowym postawy artystycznej Nussbauma była przede wszystkim komunikacja przez kolory i symbole, a autoportrety stanowiły jeden z najistotniejszych jego wyborów gatunkowych. W latach 1939-1944 nadał swej sztuce charakter egzystencjalno-polityczny, co potwierdzał tytułami prac, jak choćby: *Uchodźcy*, *Żyd Wieczny Tułacz*,

²⁴ Kaumkötter 2015: 200.

²⁵ Urodzony w 1900 r. w Osnabrück Fritz Steinfeld był lekarzem i przyjacielem artysty. *Vergast – nicht vergessen. Erinnerung an den Malerfreund Felix Nussbaum* drukiem ukazały się w 1984 r. i ustanowią cenny materiał źródłowy do opracowania portretu psychologicznego żydowskiego malarza. Steinfeld w połowie lat 30. wyemigrował do Palestyny, do czego też namawiał Felixa, lecz ten zdecydował się zostać w Europie.

²⁶ Steinfeld 1984: 40, 41, 44.

²⁷ Bezbarwna substancja może sugerować stan psychiczny artysty (bezbarwność = obojętność?).

²⁸ Berger, Jaehner, Jung 1995: 405.

Bombardowanie, Sekret. Jednak Nussbaum nie ukazywał konkretnych wydarzeń, lecz starał się pod zasłoną czytelnej metafory zobrazować ich skutki. Prace te w mnogości aspektów należałoby interpretować uniwersalnie, gdyż odnoszą się do tematu samotności, ujawniają lęki niszczonego fizycznie i psychicznie człowieka, skazanego na zagładę w zderzeniu z machiną totalitarnego systemu. Twórczość ta nie traci na aktualności, a sztuka jako akt oporu, jako forma wyparcia i schronienia stała się częścią języka artystycznego XX wieku. Mierząc się z autoportretami, wciąż mamy powinność identyfikować się z artystą, ale i być wrażliwym na los jemu podobnych, egzystujących na marginesie społeczeństwa. To było właśnie przesłaniem Felixa Nussbauma kierowanym ku następnym pokoleniom – kwestia humanitaryzmu i sposobu traktowania drugiego człowieka. Nussbaum znalazł się w tej straszliwej dziurze w czasie, ale starał się za wszelką cenę, aby wzniosła idea człowieczeństwa przetrwała²⁹, dlatego utrwalił to, co niosła ze sobą wojna światowa, a czego skutkiem było zdewastowanie całej zachodniej cywilizacji. Niezwykle wzniośle o sztuce artysty mówił w trakcie jednej z wizyt w Osnabrück architekt David Libeskind³⁰:

„[Nussbaum] mówi o Shoah, podczas którego zamordowano miliony ludzi. Jednocześnie opowiada historię jednej osoby, która nie przeżyła Holokaustu. Spogląda się na jego wiarę, talent i upadek. (...) Historia Felixa Nussbauma dotyczy innych ludzi, niezależnie od tego, skąd pochodzą i kim są. Ta historia dotyczy także jego sztuki, która nadal żyje. Te obrazy są ostrzeżeniem i jednocześnie wyrażają nadzieję na powrót człowieczeństwa”³¹.

Reasumując przytoczony fragment, stanowiący doskonałe podsumowanie moich rozważań, możemy przyjąć, że (My) odnosząc się do prac artysty (jego life story), jesteśmy bogatsi w wiedzę, której (On) nie mógł

²⁹ Nussbaum wielokrotnie opuszczał kryjówkę, narażając swe życie, aby w jednym z brukselskich zakładów fotograficznych zlecić wykonanie zdjęć wybranych prac. Miał nadzieję, że jeśli nie obrazy, to chociaż fotografie zostaną ocalone.

³⁰ Architekt był autorem planów muzeum poświęconego artyście w Osnabrück.

³¹ Sieradzka 2017: 32.

posiąść (life history)³², stąd też podróż przez ten labirynt znaków i barw dostarcza mnogości przeżyć i interpretacji gdzieś ponad czasem, ponad historią.

Bibliografia

Arendt 1993 – Arendt Hannah, *Korzenie totalitaryzmu*, Warszawa: Niezależna Oficyna Wydawnicza.

Belting 2015 – Belting Hans, *Faces. Historia twarzy*, Gdańsk: Słowo/Obraz/Teoria.

Berger, Jaehner, Jung 1997 – Berger Eva, Jaehner Inge, Jung Peter, Kaster Karl G., Meinz Manfred, Zimmer Wendelin, *Felix Nussbaum. Art Defamed, Art in Exile, Art in Resistance*, Bramsche: Rasch Druckerei und Verlag GmbH & Co.KG.

Caillois 1995 – Caillois Roger, *Człowiek i sacrum*, Warszawa: Oficyna Wydawnicza Volumen.

Elon 2012 – Elon Amos, *Bez wzajemności. Żydzi – Niemcy 1743-1933*, Warszawa: Nisza.

Engelking 1994 – Engelking Barbara, *Zagłada i pamięć. Doświadczenie Holocaustu i jego konsekwencje opisane na podstawie relacji autobiograficznych*, Warszawa: Instytut Filozofii i Socjologii PAN.

Jaehner 2004 – Jaehner Inge, *Ich wahre mich und werden nicht müde. Es geht*, [w:] Guratzsch Herwig, Dettmer Frauke, red. *Felix Nussbaum 1904-1944: Jüdisches Museum Rendsburg, 29. August bis 7. November 2004*, Schleswig: Stiftung Schleswig-Holsteinische Landesmuseen Schloss Gottorf.

Kaumkötter 2015 – Kaumkötter Jürgen, *Śmierć nie ma ostatniego słowa. Sztuka w tragicznych latach 1933-1945*, Kraków: Mocak.

Kaźmierska (2012) – Kaźmierska Kaja (red.), *Metodologia biograficzna w socjologii. Antologia tekstów*, Kraków: Zakład Wydawniczy Nomos.

Knige 2013 – Knige Jobst C., *Die Villa Massimo in Rom 1933-1943. Kampf um künstlerische Unabhängigkeit*, Berlin: Humboldt-Universität (open access).

³² Kaźmierska 2012: 115.

Sieradzka 2017 – Sieradzka Agnieszka, *Twarzą w twarz. Sztuka w Auschwitz*, Muzeum Narodowe w Krakowie.

Steinfeld 1984 – Steinfeld Fritz, *Vergast – nichtvergessen. Erinnerungen an den Malerfreund Felix Nussbaum*, Bramsche: Rasch Druckerei und Verlag GmbH & Co.KG.

Agata Knapik
Stacja PAN w Rzymie
PISnSS

Umiejętność patrzenia według Ara Gülera i Gabriela Basilico

W niniejszym artykule chciałabym przybliżyć postaci dwóch fotografów, których dokonania w ostatnich miesiącach można było obejrzeć w rzymskich muzeach. Zdawałoby się, że ich twórczość jest bardzo różna; jeden znany jest jako fotograf architektury, miast, drugi natomiast fotografował przede wszystkim ludzi i ich najbliższe środowisko. Jednak to, co łączy obydwóch, to podobna wrażliwość patrzenia na otaczającą rzeczywistość, na środowisko człowieka, jego interakcje z nim i przemiany, jakim je poddaje. Swoimi ujęciami potrafili wydobyć ulotność chwili, wielość historii, niuansów, perspektyw. Tymi fotografami są Ara Güler i Gabriele Basilico, a ich prace można było zobaczyć na wystawach w Palazzo delle Esposizioni (Gabriele Basilico, Metropoli)¹ oraz w Museo di Roma in Trastevere (Ara Güler)².

Ara Güler – „Oko Stambułu”

„Życie jest miłością albo przypadkiem, być może wspomnieniem. Czymkolwiek jest, jest czymś dobrym, jest piękne. Cześć życie...”³

Tym cytatem chciałabym rozpocząć prezentację twórczości tego charyzmatycznego, kochającego życie, tureckiego fotografa, który do końca swoich dni nie rozstawał się z aparatem fotograficznym. Swoją żywotność, optymizm, pasję przenosił na zdjęcia, które stały się niezwykłym świadectwem minionego czasu.

¹ Gabriele Basilico, Metropoli, Palazzo delle Esposizioni, 25.01. – 13.04.2020.

² Ara Güler, Museo di Roma in Trastevere, 30.01. – 20.05.2020.

³ Cytat z wystawy: „La vita è un amore, oppure una coincidenza, o magari un ricordo. Ma qualsiasi cosa succeda, porta del bene ed è bella. Ciao vita...”

Wystawa monograficzna Ara Gülera, zaprezentowana w Museo di Roma in Trastevere, pokazuje jedynie niewielką część jego działalności. Spośród prawie dwóch milionów zdjęć pozostawionych przez Gülera wybrano 80, które mają jedynie przybliżyć nam bogate portfolio oraz charakter jego pracy. Obok fotografii znanych postaci ze świata sztuki i polityki, takich jak Sophia Loren, Krzysztof Kieślowski, Federico Fellini, Pablo Picasso czy Salvador Dali, są na wystawie ujęcia z życia codziennego Stambułu oraz jego mieszkańców. Samo miasto Güler fotografował nieprzerwanie od lat 50. aż do swojej śmierci w 2018 roku. Krążąc po swoim mieście, trzeźwym okiem obserwatora historii i społeczności tureckiej „chwycił” obiektywem wszelkie przejawy codziennego rytmu miasta i jego mieszkańców, tym samym nadając sobie tytuł „Oka Stambułu”.

Ara Güler urodził się 16 sierpnia 1928 roku w Stambule. Już od młodych lat wykazywał zamiłowanie do sztuki, teatru i kina. Swoją karierę jako fotoreporter rozpoczął w 1950 roku, kiedy zaczął współpracę z turecką gazetą „Yeni Istanbul” („Nowy Stambuł”). W tym czasie też kontynuował studia ekonomiczne na Uniwersytecie w Stambule. W następnych latach rozwijał swoją karierę, pracując dla takich pism, jak „Hayat”, „Time Life”, „Stern”, „Paris Match” czy „Sunday Times”. Z początkiem lat 60., dzięki znajomości z Henri Cartier-Bressonem, związał się z agencją Magnum Photos, dzięki której zyskał międzynarodową sławę. Jego zdjęcia zaczęły pojawiać się w wielu publikacjach na całym świecie.

W 1961 roku został nominowany przez „British Journal of Photography Yearbook” do grupy siedmiu najlepszych fotografów na świecie. Od tej pory jego prace były wielokrotnie nagradzane. W 1962 roku otrzymał prestiżowy tytuł „Master of Leica” i był bohaterem specjalnego wydania czasopisma „Camera” – w tym czasie najważniejszego pisma fotograficznego na świecie. Ważnym momentem w jego karierze była wizyta w Stanach Zjednoczonych w 1974 roku, podczas której uwiecznił na swoich zdjęciach wiele sławnych postaci ze świata sztuki, filmu, literatury czy polityki. Fotografie te zostały zaprezentowane na wystawie „Creative Americans” w wielu miastach na świecie. Począwszy od 1989 roku, współpracując z najlepszymi fotografami,

prowadził projekt „A Day in the Life of...” w takich krajach, jak Indonezja, Malezja i Brunei. Jego zdjęcia zostały wykorzystane w licznych publikacjach, m.in. w: *Living in Turkey* (1992), *Sinan: Architect of Süleyman the Magnificent and Ottoman Golden Age* (1992) czy *Ara Güler's Istanbul* (2009).

W ciągu całej swojej imponującej działalności otrzymał wiele nagród i honorowych tytułów (m.in. Legion d'Honneur Officier des Arts et des Lettres – nadany przez rząd francuski), które potwierdziły jego zasługi dla współczesnej fotografii oraz wartości, jakie wniósł dla upamiętnienia swojego miasta, swojej kultury i społeczności.

16 sierpnia 2018 roku, na 90. urodziny, dwa miesiące przed śmiercią (17 października), zainaugurował otwarcie Ara Güler Museum, w którym można obejrzeć zdjęcia fotografa wyselekcjonowane spośród około 80 tysięcy prac. Dla zafascynowanych jego twórczością ciekawa może się okazać wizyta w kawiarni Kafe Ara, w której Güler był stałym gościem. Nad nią znajdowała się pracownia fotografa, która obecnie została przekształcona w archiwum⁴.

* * *

Podczas wywiadu przeprowadzonego w 1986 roku⁵ Güler przyznał, że jako fotograf lubi patrzeć na rzeczy. Jego zadaniem było dokumentowanie swoich obserwacji. Oddanie prawdy stało się nadrzędną wartością jego pracy. Nazywał siebie wizualnym historykiem, dla którego sednem są ludzie i ich życie, ich radości, cierpienia oraz codzienne zwyczajne czynności.

Fotografia miała być narzędziem do zatrzymania tych ulotnych stanów, dokumentem, dzięki któremu możemy uczyć się historii. Jego fotografie miały zatrzymywać rzeczywistość taką, jaką była. Według Gülera bycie artystą jest ważne, ale bycie świadkiem jest znacznie ważniejsze. Dlatego daleki był od nazywania siebie artystą, a jego zdjęcia nie miały być dziełami sztuki, które – jak uważał – mogłyby z łatwością zafałszować prawdę. Jego zadaniem jako świadka, fotoreportera było zatrzymanie w swoich ujęciach czasu, a dzięki nim opowiedzenie historii.

⁴ Więcej informacji: <http://www.araguler.com.tr/index.html>

⁵ Wywiad został wyemitowany podczas programu Showcase Special: Ara Güler, the eye of Istanbul, 19.10.2018: https://www.youtube.com/watch?v=tBqCyV3nA_Q.

„Fotografowie, dziennikarze, reporterzy telewizyjni dokumentują naszą historię, nie zdając sobie nawet z tego sprawy. Piszemy historię poprzez obrazy. Historycy dawnych czasów niekoniecznie to robili. Mogli pisać historię według własnych opinii. Ale my pozostawiamy najdokładniejsze dowody tego, co się wydarzyło. Na całym świecie toczą się wojny, a fotoreporterzy i kamerzyści relacjonują je z tych miejsc i to oni piszą prawdziwą historię. My, jako fotoreporterzy, pozostawiamy lustro, w którym nasze społeczeństwo może się przejrzeć w przyszłości. Dlatego o wiele ważniejsze dla fotografa jest, aby jego praca była dokumentem, a nie dziełem sztuki. Niezależnie od tego, czy jest to sztuka czy nie, strona artystyczna zajmuje drugorzędne miejsce. (...) Co więcej, powiedzenie, że «fotografia jest dziełem sztuki», wcale nie jest zaszczytem dla fotografii”⁶.

Dla Gülera była to niezwykle istotna kwestia, którą podkreślał w wielu wypowiedziach. Swoją rolę obserwatora historii traktował z wielkim zapalem i zaangażowaniem do końca życia. Według fotografa jest to pewnego rodzaju zdolność patrzenia, a z czasem także rozumienia świata i opowiadania o nim. Albo lepiej – pozwolenia mu na to, by opowiedział o samym sobie.

„Są ludzie, którzy chodząc, nie dostrzegają wielu rzeczy, dlatego nigdy nie zostaną fotografami. Ale są tacy, którzy idąc z punktu A do punktu B, widzą bardzo dużo. Ci ludzie powoli przyzwyczajają się do «widzenia». Wówczas zaczynają analizować to, co zobaczyli, i wkrótce po tym będą gotowi uchwycić ten moment za pomocą aparatu. Fotografem powinien być ktoś, kto jest

⁶ Zob. Showcase Special: Ara Güler, the eye of Istanbul, 19.10.2018: „Photographers, journalists, TV reporters document our history without even knowing it. we're writing the visual history. Historians of old times didn't necessarily do this. They could write history according to their own opinions. But we're leaving out the most accurate account of what has happened. There are wars happening all around the world now and there are photojournalists and cameramen who are reporting from those places and they're the ones writing the real history. So, we as photo journalists essentially leave behind a mirror reflecting our society for the future. Therefore, it's much more important for a photograph to be a document than for it to be a work of art. Whether or not it's art, the artistic side comes second in order of importance. I mean, of course all photographers are a bit artistic and they have a wider perspective on life: those sort of people usually become photographers. But having an artistic side isn't enough to make photography into art. What's more, saying 'photography is art' is not that much of an honour for photography anyway”.

gotowy na każdy moment. Jak cowboy z rewolwerem. Dodatkowo, fotograf musi mieć coś do powiedzenia poprzez swoje zdjęcia. Powinien chcieć opowiedzieć historię i być gotowy, aby to zrobić”⁷.

Pomimo niezgody autora na nazywanie jego fotografii dziełami sztuki trudno odmówić im artystycznej wartości, swoistej ikoniczności, a nawet malowniczości. Prowizoryczne czynności, zupełnie błahe i nieistotne „fragmenty życia”, zamieniał w kadry pełne żywotności, energii, dynamiczności, nadając im przy tym ważności czy nawet wzniosłości. Güler jako wnikliwy obserwator życia codziennego daleki był od idealizacji, zatrzymywał w swoich ujęciach momenty, chwile w ich najszczerzych przejawach.

Stambuł był dla Gülera niezwykle ważnym miejscem. Przyglądał się miastu z wielką uwagą i gotowością do wyłapania szczegółów, często ukrytych lub ledwo wystających spod „płaszczka zwyczajności”. Dzięki jego zdjęciom możemy przyglądać się zatrzymanym obrazom życia, które zaczynają „dziać się” na naszych oczach. Wchodzimy w dyskusję, w odpoczynek, w pożegnanie, w osamotnienie razem ze sfotografowanymi postaciami. Niekiedy fotografie są przepełnione nostalgią, niekiedy melancholią za tym, co przemija, co bezpowrotnie odchodzi. Fotografia zatrzymuje przy życiu, ratuje od zapomnienia.

Atmosferę melancholijności oddaje na przykład zdjęcie Kandilli (1965) **(il. 1)**, na którym widzimy dwa puste krzesła nad brzegiem portu. Ujęcie pozostawia nam przestrzeń do naszych własnych interpretacji i snucia opowieści o tym, co mogło się wydarzyć tuż przed utrwaleniem tego kadru, albo co może się jeszcze wydarzyć. Fotografia Galata rihtiminda ayrılık (1955) **(il. 2)** to moment pożegnania, który łapie za serce. Niezwykle mocno uderza w tym ujęciu wrażenie nadchodzącego osamotnienia, separacji. Prostota

⁷ Zob. Ara Güler, the eye of Istanbul – Showcase. 19.10.2018_Archiwum z 1986 roku: „There are people who walk around without actually seeing anything. These people cannot become photographers. But there are some who see lots of things walking from A to B. These people slowly get used to ‘seeing’. Then, they start analysing what they saw and soon after, they’ll be ready to capture that moment with their camera. A photographer should be someone who’s ready for the moment. Like a cowboy with a gun. A photographer should have something to say with it. First of all, you need to want to tell a story. Then, you should be ready to tell it. that’s how you tell a story with photography”.



1. Kandilli (1965)



2. Galata rihtiminda ayrilik (1955)

wyrazu kryje w sobie siłę budzących się emocji, związanych z rozłąką, samotnością czy starością.

Umiejętność uchwycenia chwili w jej ekspresji i żywotności jest szczególnie widoczna w zdjęciu Gülera Yol üstünde bir kafe..., Beyoğlu, Istanbul (1958) (**il. 3**). Jest to jedno z moich ulubionych ujęć, na którym można się dopatrzeć wielu historii, a każda z nich ożywa na naszych oczach. Fotografia przedstawia moment, w którym trzech siedzących na taboretach mężczyzn oddanych jest dyskusji (kłótni lub gawędom). Po ich lewej stronie znajduje się kramik z kawą, czy po prostu kawiarnia, w którym kawiarz nalewa napój z metalowego samowara do małych miseczek. Przy nim stoi odwrócony do nas tyłem mężczyzna, który trzyma tacę, czekając na odebranie kawy.



3. Yol üstünde bir kafe..., Beyoğlu, Istanbul (1958)

Każdy szczegół, wyraz twarzy, poza, każdy element, przedmiot, który możemy odnaleźć na zdjęciu, składają się na niezwykle żywy obraz. W tym ujęciu chwila trwa bez końca, wchodzimy w nią i uczestniczymy w niej. Możemy przystanąć, poczekać na mocną, aromatyczną kawę, którą wypijemy w

ozdobnych miseczkach podanych na specjalnej tacy albo zapatrzyć się na procedurę parzenia kawy, na naczynia i akcesoria, które są przy tym wykorzystane. Możemy nieśmiało przysłuchać się rozmowie zaciekawieni, jaka to kwestia tak wciągnęła rozmówców. Możemy w końcu przejść zupełnie obok, zostawiając kadr, tak jak mijamy sklepy i przechodniów podczas naszych spacerów. Niezwykle sugestywne zdaje się być wrażenie, że możemy „przywłaszczyć” sobie ten moment jako chwilę naszej własnej rzeczywistości.

Gecekondulara taşınan su, Eyüp (1965) **(il. 4)** to ujęcie grupy dziewczynek na tle biednej dzielnicy miasta i rozpadających się zabudowań. Niektóre z nich trzymają na swoich ramionach grube belki, do których, po obu stronach, są zawieszone wiadra i naczynia na wodę. Również i na tym zdjęciu uderza nas dynamiczność przedstawienia, chwili, postacie zdają się być w ciągłym ruchu, a my, razem z nimi, odczuwamy fatygę i trud wykonywanych przez nie czynności.



4. Gecekondulara taşınan su, Eyüp (1965)

Praca, która była dla fotografa nierozrwalną częścią mozaiki stambulskiego społeczeństwa, stała się częstym motywem jego zdjęć. Najczęściej były to kadry portów, rybaków o twarzach napiętnowanych trudem ciężkiego, fizycznego wysiłku. Niezwykle wrażenie wzniosłości robi na



5. Kumkapi (1950)

widzu zdjęcie podpisane Kumkapi (1950) (**il. 5**). Sposób przedstawienia powracających z połowu rybaków, atmosfera, kontrasty światła i cienia, skupione i zmęczone twarze – te wszystkie elementy pozwalają nam odczytać intencje Gülera – apoteozę heroicznej i wymagającej pracy, którą wykonują każdego dnia. W tle ciężkie, kontrastujące chmury, spod których przedzierają się pierwsze promienie wschodzącego słońca, potęgują swoiste napięcie, a zarazem dodają temu ujęciu malowniczości. W oddali delikatne zarysy tureckiej architektury miasta.

Na wystawionych zdjęciach można zauważyć zamiłowanie Gülera do architektury minionych wieków, którą zdaje się interesować bardziej niż współczesną. Ruiny starożytnych zabytków osmańskich często stanowiły dla niego tło zdjęć. Dzięki temu fotografie te są nieocenionym dokumentem miasta – wraz z jego cmentarzami, zniszczonymi budynkami, nieznanymi zakamarkami, zaniedbanymi uliczkami, portami, przedstawiają oblicze miasta, które już przeminęło.



6. Zeyrek'te bir akşamüstü (1960)



7. Beyoğlu'nda oynayan çocuklar İstanbul (1984)

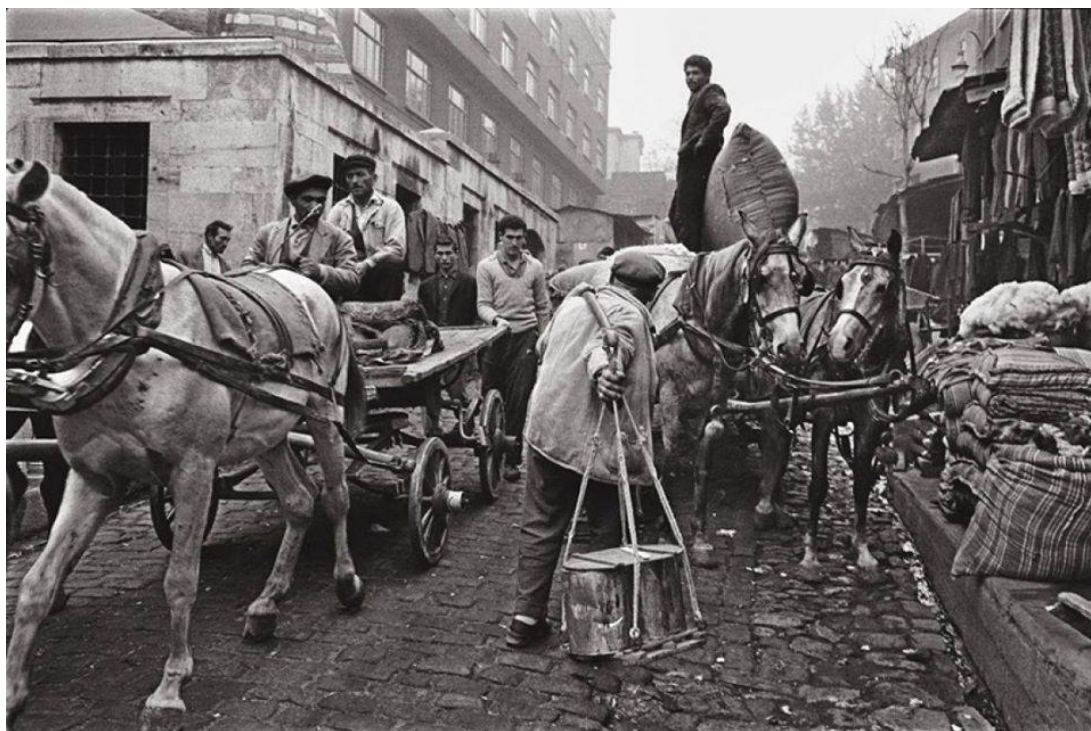
Zeyrek'te bir akşamüstü, (1960) (**il. 6**) to widok ulicy, którą tworzą prowizoryczne dobudówki z odpadającymi tynkami, niezdarnie przybitymi deski, które tylko pozornie chronią nieszczelne okna. Widok, który pomimo biedy i upadku, przyciąga, zatrzymuje oko, zachęca do eksploracji.

Na zdjęciu dzieci bawiących się na dziedzińcu Beyoğlu'nda oynayan çocuklar Istanbul (1984) (**il. 7**) możemy wkraść się na chwilę w ukryte za oknami prywatne życie mieszkańców. Şehzadebaşı, Istanbul (1958) (**il. 8**) i Tahtakale, Istanbul (1956) (**il. 9**) to widoki ulic, na których oprócz kolejnych odsłon miasta możemy przyjrzeć się twarzom mijanych osób, ich strojom, ich zajęciom i praktykom. Na drugim zdjęciu „włączamy się” w ruch zatłoczonej ulicy, z końskimi zaprzęgami, z tragarzami. Słysząc stukot końskich kopyt, turkot kół, krzyki kupców. Ujęcie, zdawałoby się, zwyczajnego ulicznego ruchu stanowi swoistą kolektywną pamiątkę. Oprócz tego jest także niezwykle cennym źródłem informacji o tureckiej społeczności, jej zwyczajach, strojach, kulturze, o zwykłych, codziennych sprawach.



8. Şehzadebaşı, Istanbul (1958)

Ara Güler całe swoje życie poświęcił fotografii, dzięki której „łapał” w obiektyw otaczający go świat i ludzi. Z coraz większą wrażliwością i dociekliwością, które uczyniły z niego jednego z ważniejszych współczesnych fotografów, uczył nas (i robi to nadal za pośrednictwem swoich fotografii) obserwować, poznawać i rozumieć rzeczywistość, w której żyjemy.



9. Tahtakale, Istanbul (1956)

„Istniejemy tylko my i świat, który poznajemy naszymi oczami i naszymi uczuciami. To właśnie dzięki nim zapuszczamy się w świat, który jest poza nami. Od dzieciństwa przez wszystkie kolejne lata uczymy się poznawać go i dostosowujemy się do niego; tak staje się światem, w którym żyjemy”⁸.

Bibliografia

1. Ara Güler, 30/01-03/05/202, Museo di Roma in Trastevere, Rzym.
2. <https://www.araguler.com.tr/>.
3. <https://www.apollo-magazine.com/ara-guler-eye-of-istanbul/>.

⁸ Cytat z wystawy: „Esistiamo solo noi e il mondo che conosciamo attraverso i nostri occhi e i nostri sentimenti. È proprio grazie a loro che ci avventuriamo in un mondo, che sta al di fuori, di noi, fin dall’infanzia e per tutti gli anni a seguire. Dopofiché impariamo a conoscerlo e ci adattiamo ad esso; così diventa il mondo che noi viviamo”.

Gabriele Basilico
– umiejętność patrzenia⁹

„Zrozumiałem, że rzeczą ważną nie jest zrobienie zdjęcia, ale umiejętność patrzenia. We wrażliwości patrzenia, kontemplacji patrzenia jest wszystko, fotografia jedynie jest tego świadectwem”¹⁰.

Wystawa zatytułowana „Metropoli”, której kuratorami są Giovanna Calvenzi i Filippo Maggia, została zrealizowana w Palazzo delle Esposizioni i prezentuje ponad 250 fotografii Gabriela Basilico – jednego z najbardziej cenionych fotografów architektury i urbanistyki.

Wystawę podzielono na kilka głównych tematów. Zaczyna się zdjęciami z pierwszego projektu Basilico z lat 1978-1980, zatytułowanego „Milano. Ritratti di fabbriche” („Mediolan. Portrety fabryk”). Następnie zaprezentowano fotografie zatytułowane „Sezioni del paesaggio italiano” („Sekcje włoskiego krajobrazu”) – projekt eksplorujący temat włoskiego przydrożnego krajobrazu, zrealizowany w 1996 roku we współpracy z urbanistą Stefano Boerim i zaprezentowany podczas Biennale Architektury w Wenecji. Kolejnym działem są ujęcia miast, które Basilico wykonał podczas swoich licznych podróży po świecie. Były to m.in. takie miejsca, jak Palermo, Bari, Neapol, Genua i Mediolan aż po Sztambuł, Jerozolimę, Szanghaj, Moskwę, Nowy Jork, Rio de Janeiro i wiele innych. W końcu Rzym, któremu Basilico poświęcił wiele uwagi, konfrontując miasto współczesne z XVIII-wiecznymi fragmentami sportretowanymi przez Giambattistę Piranesiego.

Ostatnią serią wystawioną na wystawie są prace pod wspólnym tytułem „Bejrut”. Należą do nich dwie kampanie fotograficzne po raz pierwszy wystawione razem. Pierwsza z 1991 roku to czarno-białe zdjęcia wykonane tuż po długiej, 15-letniej wojnie, druga, z 2011 roku, pokazuje zrekonstruowane miasto na kolorowych fotografiach.

⁹ Informację zaczerpnęłam z broszury informacyjnej dostępnej również na stronie internetowej Palazzo delle Esposizioni, oraz zebrane z filmu dokumentalnego zrealizowanego w 2005 roku przez Medialogo i zatytułowanego Gente da Milano. Storie, volti e figure della cultura milanese contemporanea: <https://www.youtube.com/watch?v=-kUvY565AM>.

¹⁰ Gente da Milano, 2005.

Oprócz zdjęć na wystawie zostały również zaprezentowane liczne informacje biograficzne, z których możemy zapoznać się z drogą artystyczną i zawodową artysty (które bardzo często się ze sobą krzyżowały). Dodatkowym materiałem do poznania zarówno jego pracy, jak i ogólnie problematyki urbanistyki i architektury są trzy filmy: pierwszy zrealizowany w 1991 roku w Bejrucie, wywiad reżysera-architekta Amosa Gitaia z 2012 poświęcony Rzymowi i Piranesiemu oraz wywiad z urbanistą Stefano Boerim zrealizowany przez Marine Spada w 2002 roku.

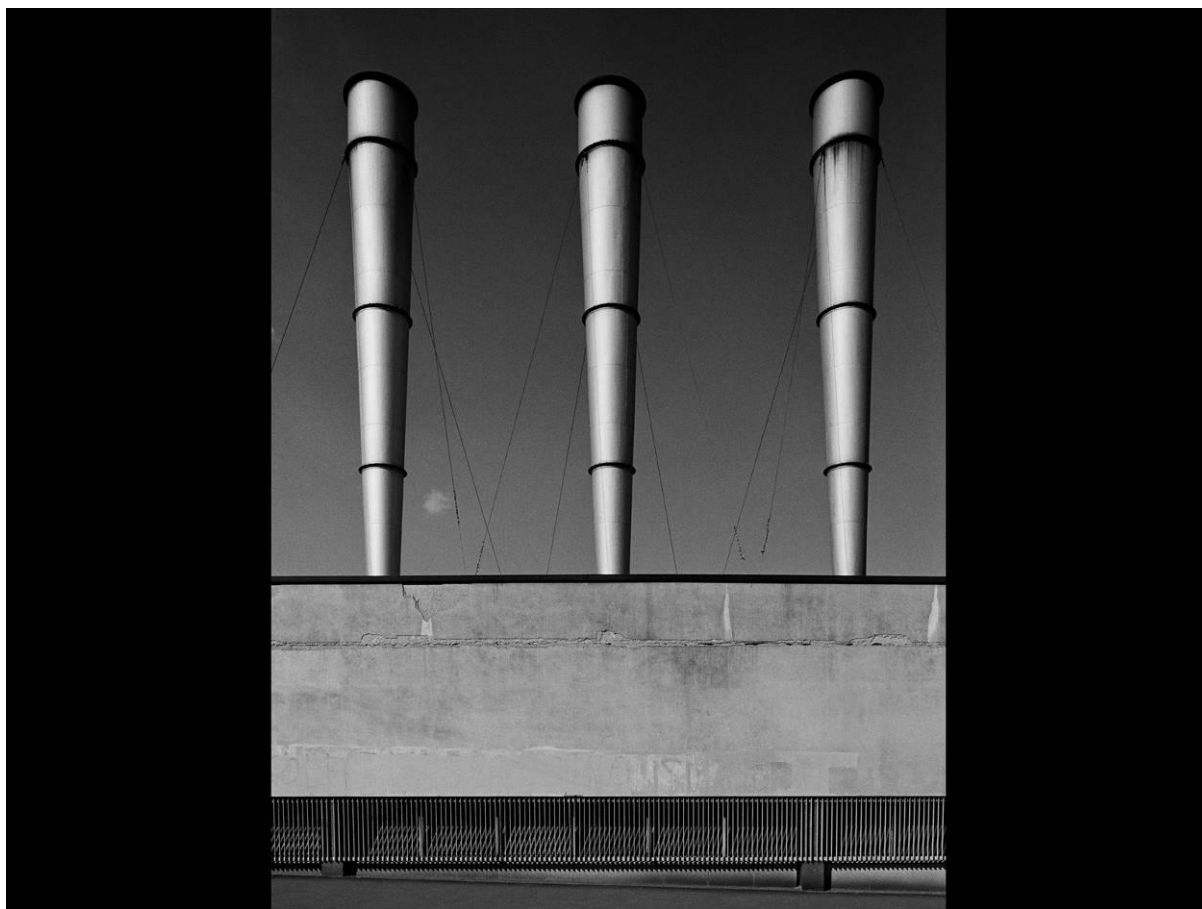


1. Ritratti di fabbriche, Mediolan, 1978

Gabriele Basilico urodził się w Mediolanie w 1944 roku. Tutaj też zaczął „ćwiczyć” swoje oko, eksplorując peryferyjne dzielnice miasta.

Kiedy w 1973 ukończył studia architektoniczne na Politechnice Mediolańskiej, zdecydował się poświęcić fotografii. Jego głównym tematem badań stało się miasto wraz ze jego przemianami, identyfikacją, historią. W 1978 roku zaczął fotografować mediolańskie peryferie, aby wkrótce rozpocząć swój pierwszy projekt związany z architekturą industrialną i fabrykami tego

miasta. Rezultatem tych badań jest seria zatytułowana „Milano. Ritratti di fabbriche” (1978-1980) (**il. 1, 2**), która doczekała się wystawy w Pawilonie Sztuki Współczesnej w Mediolanie w roku 1983.



2. Ritratti di fabbriche, Mediolan, 1978

W 1984 roku Basilico wziął udział w projekcie „Viaggio in Italia”, którego pomysłodawcami byli Luigi Ghiri, Gianni Leone i Enzo Velati. Powstały wówczas książka oraz wystawa w Pinakotece w Bari. Tego samego roku zrealizował serię portretów architektów i designerów, które pojawiły się na okładkach magazynu „Domus”, w tych latach pod redakcją Alessandro Mendiniego.

Również w 1984 roku, jako jeden z najlepszych fotografów na świecie, wziął udział we francuskim projekcie „Mission Photographique de la DATAR”¹¹, którego celem była fotograficzna dokumentacja krajobrazu i jego transformacji. Basilico zaproponował wówczas, aby przyjrzeć się francuskiej

¹¹ Délégation à l'Aménagement du Territoire et l'Action Régionale (DATAR) sur l'identité géographique de la France

linii nadbrzeżnej, tytułując swój temat „Bord de Mer” (**il. 3, 4**). Można przyjąć, że od tego czasu jego kariera nabrała tempa, a on sam stał się znanym i cenionym fotografem na całym świecie.



3. Bord de Mer, Francja, 1978



4. Bord de Mer, Francja, 1978

Gabriele Basilico studiował w czasach, jak sam przyznał, znamiennych i radykalnych przemian społecznych, czyli pod koniec lat 60. Fotografia w tym czasie stała się idealnym środkiem nie tylko do opowiadania tego, co się działo o ówczesnej rzeczywistości, ale również jako świadectwo, dokument i narzędzie polityczne. Od początku jego działalność fotograficzna była ciągłym ustanawianiem równowagi między krytyką rzeczywistości a takim sposobem jej przedstawienia, który jej nie deformuje, ale zachowuje wobec niej szczerść, obiektywizm, dystans. Według Basilico są to najtrudniejsze zadania i wyzwania, przed którymi stoi fotografia dokumentalna.

Fotografia stała się dla niego również narzędziem do kontemplacji i do zrozumienia procesów przemian, jakim jest poddawane środowisko człowieka, jak zmieniał je czas, sytuacje polityczne, społeczne i ekonomiczne. Świadectwa tych przemian odnajdywał na peryferiach miast i te miejsca stały się głównym motywem jego pracy.

„Jako fotograf architektury fotografowałem pomniki, budynki, architekturę współczesną, miejskie krajobrazy etc. Jednak, osobiście, zawsze byłem zafascynowany, począwszy od mojego pierwszego projektu mediolańskich fabryk, tymi rejonami miast, które są uważane, traktowane za kulturę architektoniczną wolną od wszelkich interesów i wpływów”¹².

Nie interesowało go miasto jako sekwencje architektury, lecz jako zjawisko samo w sobie. Rozumiał miasto jako przestrzeń, w której łączą się ze sobą wymiary historii i współczesności. W swoich zdjęciach chciał uwiecznić zarówno jego piękno – historyczne i zdefiniowane, jak i przeciętność, brzydotę. Przeciętność, której nikt nie chce oglądać, nikogo nie obchodzi, ale która stanowi nieodłączny element miejskiego krajobrazu. Uważał bowiem, że te „brzydkie” miejsca, kiedy się na nie spojrzy z uwagą, przestają być aż tak rażące. Przyglądanie się tym właśnie miejscom daje fotografowi możliwość nadania im waloru, który utraciły, lub którego wcześniej nie miały. Tym samym pozwala tym miejscom przemówić, przywraca im pewnego rodzaju godność, honor, ważność. Tak było m.in. w

¹² Wypowiedź Gabriele Basilico, Gente da Milano, 2005.

przypadku fotografii przedstawiających typologię fabryk, opuszczonych budynków przemysłowych, które Basilico „odkrył na nowo”. Często na swoich fotografiach przedstawiał miejsca mocno skonstrastowane, różne typograficznie, zdegradowane. Na przykład fotografie mediolańskich drapaczy chmur, które w latach 60. były symbolem nowoczesności, mediolańskiego city, odzwierciedlały władzę, siłę ekonomiczną i przemysłową, obecnie są synonimem kryzysu, ukazują obraz „niezagojonych ran” miasta.



5. Jerozolima, 2006

Basilico zasłynął jako fotograf miast. Na swoich zdjęciach uwiecznił ich kilkaset z całego świata. Każda podróż w kolejne miejsca była dla niego nowym projektem, w który angażował się, poszukując właściwych ujęć, widocznych śladów pozostawionych przez kulturę, naturę, historię i czas. Niekiedy z lotu ptaka, niekiedy z poziomu ulicy, Basilico swoimi fotografiami obejmował wielkość aglomeracji, zabudowań ciągnących się po horyzont (**il. 5, 6**). Skupiał się albo na jednym obiekcie (**il. 7**), albo na całym kompleksie



6. San Francisco, 2007

architektonicznym (**il. 8**). Jego spojrzenie „łapało” w obiektyw miejski ruch, kawałek dziejącej się rzeczywistości – jak na fotografiach przedstawiających ulice Madrytu lub Stambułu (**il. 9, 10**). W serii poświęconej Rzymowi odnajdywał kadry, w których ukazywał wielość twarzy Wiecznego Miasta (**il. 11**). Za każdym razem fotograf starał się uchwycić sedno każdego z tych miejsc – jego energię, rytm, krajobraz, atmosferę. Na wszystkich tych zdjęciach widzimy jednak pewną spójność, ład, harmonię. Urbanista Stefano Boeri w swojej wypowiedzi na temat pracy Basilico podkreślił jego niezwykłą umiejętność ujmowania nieuporządkowanej rzeczywistości w porządkowanym kadrze.

Poznawanie, doświadczanie miejsca były dla fotografa etapami odnajdywania odpowiedniego ujęcia. Mawiał, że kluczem do tego jest nawiązanie relacji z danym miejscem, nabranie pewności wobec niego,



7. Rzym, 2007

zadomowienie się w nim i wówczas dostrzeżenie nowych punktów widzenia, charakteru danego miejsca, jego historii, która napiętnowała krajobraz. Dlatego procesem jego pracy było nawiązanie emocjonalnej więzi, a w konsekwencji stworzenie dialogu, tak aby te miejsca same, poprzez zdjęcia, przemówiły. Tak było w przypadku zdjęć wykonanych w Bejrucie rok po skończonej wojnie (**il. 12, 13**). Projekt ten był dla fotografa nie tylko nowym doświadczeniem, ale również niezwykle emocjonującym przeżyciem.

„Kiedy przyjeżdża się do Bejrutu, czuje się ciężar historii. Pamiętam, że przyjechałem w nocy, to była bardzo jasna noc. Miasto nie było oświetlone, a budynki wydawały mi się niczym duchy. Przestrzeń była wyczuwalna, ale nie materia”¹³.

¹³

Gabriele Basicilo, Beirut (Art&; 1994), cyt. za: *Gabriele Basilico. Metropoli*.



8. Paryż, 1997



9. Madryt, 1993

Basilico zdawał sobie sprawę z odpowiedzialności, jaką bierze na siebie, fotografując to miasto. Widząc zniszczone ulice, chciał nie tylko pokazać miejsce śmierci, dramatu, ale również odnaleźć w nim te elementy, które nadal tworzyły miasto i decydowały o jego identyfikacji. Starał się przy tym o takie przedstawienie, które nie zabarwi go spotęgowanym tragizmem, a z drugiej strony pozwoli uniknąć transfiguracji tej tragedii w piękno. Dlatego zdjęcia te zdają się oddawać pokorę, jak i nieustępliwość fotografa. Taką postawą, jak przyznał, zainspirował się, poznając prace Walkera Evansa. Dostrzegał w jego zdjęciach szacunek wobec przedstawianych przez niego obrazów klęski, biedy czy śmierci¹⁴. Starając się o obiektywizm, Basilico wykonał zdjęcia, które są owocem uważnej obserwacji oraz stanowią materiał do refleksji nad konsekwencjami wojny, zmian, do jakich doprowadziły zarówno w warstwie społecznej, jak i urbanistycznej i architektonicznej.



10. Bejrut, 1991

Basilico zdawał sobie sprawę z odpowiedzialności, jaką bierze na siebie, fotografując to miasto. Widząc zniszczone ulice, chciał nie tylko pokazać miejsce śmierci, dramatu, ale również odnaleźć w nim te elementy, które nadal tworzyły miasto i decydowały o jego identyfikacji. Starał się przy

¹⁴ Gente da Milano, 2005.

tym o takie przedstawienie, które nie zabarwi go spotęgowanym tragizmem, a z drugiej strony pozwoli uniknąć transfiguracji tej tragedii w piękno. Dlatego zdjęcia te zdają się oddawać pokorę, jak i nieustępliwość fotografa. Taką postawą, jak przyznał, zainspirował się, poznając prace Walkera Evansa. Dostrzegał w jego zdjęciach szacunek wobec przedstawianych przez niego obrazów klęski, biedy czy śmierci¹⁵. Starając się o obiektywizm, Basilico wykonał zdjęcia, które są owocem uważnej obserwacji oraz stanowią materiał do refleksji nad konsekwencjami wojny, zmian, do jakich doprowadziły zarówno w warstwie społecznej, jak i urbanistycznej i architektonicznej.

Gabriele Basilico dzięki swojej pracy stał się znanym na całym świecie fotografem. Jego działalność charakteryzowała się przede wszystkim umiejętnością poruszania się w mieście i dostrzegania tego, co wydawałoby się, że jest niedostrzegalne, niegodne uwagi, a być może zbyt bolesne do zobaczenia. Zachowywał przy tym równowagę między różnorodnością i złożonością rzeczywistości, którą miał przed sobą, a swoim obiektywnym spojrzeniem. Dzięki jego fotografiom możemy wyruszyć w podróż po odległych miastach na całym świecie, poznawać je, przyglądać się im i zaznawać przy tym fascynacji, odkrywając tajemniczość, różnorodność i żywotność tych miejsc.

Bibliografia

1. Gabriele Basilico, Metropoli, Palazzo delle Esposizioni, Rzym, 25 stycznia – 13 kwietnia 2020.
2. Gente da Milano. Storie, volti e figure della cultura milanese contemporanea, Milano 2005.
3. Gabriele Basilico, Beirut, Art&, 1994.

¹⁵ Gente da Milano, 2005.

**W poszukiwaniu *katharsis* –
proces pracy twórczej z perspektywy artysty drugiej połowy XX wieku**



1. Bez tytułu. fot. Radosław Hebał (archiwum prywatne Aleksandry Kolan)

Nie ma czegoś takiego jak sztuka, są tylko artyści¹ – pisał Gombrich. To oni z różnorodnych form i przeżyć tworzą nowe światy. Komentują, prowokują, szokują, ale też wzruszają, bawią. Artyści przez swoje odczuwanie i interpretowanie rzeczywistości potrafią burzyć istniejące konwencje, rozszerzać granice empatii i wiedzy innych.

Poza otwieraniem oczu na otoczenie i jego problemy artyści za pośrednictwem sztuki oddziałują także na świat wewnętrzny odbiorcy, uwalniają od napięć i skrywanych emocji. Nie ma w tym nic odkrywczego. O oczyszczającej funkcji sztuki pisał już Arystoteles, przywołując w tym

¹ E. H. Gombrich, *O sztuce*, Poznań 2019, s. 15.

miejscu słynne pojęcie *katharsis*. W jego *Poetyce* czytamy, że tragedia „przez wzbudzenie litości i trwogi doprowadza do oczyszczenia (*katharsis*) tych uczuć”². Przez wieki badacze nie byli zgodni co do definicji i granic samego pojęcia *katharsis*. Jak czytamy u Leszka Sosnowskiego:

„Zasadnicza linia podziału dotyczy opcji wewnętrznej lub zewnętrznej ulokowania *katharsis*. Problem można wyrazić pytaniem, czy *katharsis* jest końcowym efektem w psychice i umysłach publiczności, czy też – jak głosił Else – łańcuchem wydarzeń dziejących się w ramach samej struktury tragedii, co prowadzi do oczyszczenia tychże wydarzeń oraz ich bohaterów, a czego siłą napędową jest *anagnorisis*, rozpoznanie”³.

Na potrzeby niniejszego artykułu nie wydaje się konieczne przytaczanie i analizowanie poszczególnych podejść i interpretacji pojęcia *katharsis*. Mając jednak na uwadze jego płynność interpretacyjną, możemy zrozumieć, z jaką łatwością pojęcie to mogło poszerzać przestrzeń swojego funkcjonowania. Przekraczając granice obszaru sztuki, dzięki Freudowi wkroczyło także do psychologii. W samej zaś sztuce nie musiało już dotyczyć jedynie samego odbiorcy czy tragedii, ale dzieła sztuki w ogóle, a także jej twórców. Jego nowe obszary istnienia niewątpliwie wpłynęły na ugruntowanie *katharsis* także w języku potocznym. Tym samym coraz trudniej zamknąć je w jakichkolwiek kategoriach. Dziś mówi się o doświadczeniu *katharsis* w odniesieniu do każdego (zarówno odbiorcy, jak i twórcy sztuki), w każdej przestrzeni (w różnych dziedzinach sztuki, a nawet w psychologii). W moich rozważaniach chciałabym skoncentrować się przede wszystkim na artyście i jego procesie twórczym. Na potrzeby niniejszego artykułu przyjmę ogólną definicję *katharsis* za *Słownikiem języka polskiego* PWN, funkcjonującą dziś także w języku potocznym, a która brzmi: *katharsis* to „rozładowanie uczuć w

² Arystoteles, *Etyka wielka, Poetyka*, Warszawa 2010, s. 135.

³ L. Sosnowski, *Emocjonalizm Arystotelesa i znaczenie pojęcia katharsis*, 02.2011, s. 144, https://depot.ceon.pl/bitstream/handle/123456789/3074/Leszek_Sosnowski.pdf?sequence=1&isAllowed=y [dostęp: 27.07.2020].

wyniku głębokiego przeżycia”⁴. Zakładając, zgodnie z moją opinią, że *katharsis* jest zjawiskiem pożądanym w procesie twórczym, chciałabym skupić się na jego pozytywnych aspektach. Stąd zadaje sobie pytanie: jakie korzyści może przynieść *katharsis* artyście w procesie twórczym i całej drodze artystycznej?

Nie ulega wątpliwości, że podejmując taki temat, poruszamy się po gruncie niepewnym. Bo

„Czy działalność artystyczną należy traktować jako ścisłą umiejętność zbliżoną do nauki, czy raczej jako akt natchnienia i ekspresji, zależny nie od wyliczeń, lecz od intuicji, «iskry bożej»? Od poglądu w tej sprawie zależy interpretacja dzieła sztuki, uważanego bądź za obiekt możliwy do zbadania, bądź za fenomen wymykający się jednoznacznej analizie”⁵.

Mając na uwadze ograniczenia i trudności w opisywaniu procesu twórczego, postaram się poruszać między obiektywizmem badacza a subiektywnym twórcą.

Być artystą

Jako dzieci staramy się poznać otaczający nas świat i odkryć swoje miejsce w nim. Wszystko wydaje się nowe i niezwykle, każdy element rzeczywistości zasługuje na uwagę. Zbierając elementy rzeczywistości, staramy się je w różny sposób usystematyzować, nadać konkretne formy czy to muzyczne, czy plastyczne. Edward Nęcka nazywa takie działania aktywnością potencjalnie twórczą i definiuje jako najprostszą i najczęściej występującą odmianą twórczości. Rozpoznać ją można m.in.

„na podstawie ciekawości poznawczej, nietypowego kojarzenia faktów czy łatwości wytwarzania pomysłów (płynności ideacyjnej). Tego rodzaju zjawiska występują już u małych dzieci,

⁴ *Słownik języka polskiego* PWN, <https://sjp.pwn.pl/sjp/katharsis;2563219.html> (dostęp: 27.07.2020).

⁵ E. Kuryluk, *Podróż do granic sztuki*, Warszawa 2005, s. 124.

i choć najczęściej nie prowadzą do wybitnych dzieł, świadczą o twórczych predyspozycjach umysłu”⁶.

Oczywiste jest jednak, że nie każde dziecko staje się w przyszłości artystą. W miarę upływu czasu nasza aktywność twórcza może się przekształcić w działalność bardziej pasywną, sprowadzając nas tym samym do roli jedynie odbiorcy sztuki. Nie ma w tym nic dziwnego. Biorąc pod uwagę wielość czynników wpływających na kształtowanie się naszej osoby, nie zawsze znajdzie się w niej przestrzeń na twórczość własną, a raczej nie zawsze znajdzie się potrzeba, by próbować zrozumieć otaczający nas świat poprzez jego aktywne komentowanie i formowanie na przykład dzieł sztuki. Jak pisze dalej Nęcka:

„Twórczość bardziej dojrzała polega na rozwiązywaniu ważnych problemów (np. naukowych lub inżynierskich) lub podejmowaniu interesujących tematów (np. w sztuce lub literaturze) w sposób świadczący o oryginalności i niezależności myślenia autora. Na najwyższym poziomie występuje twórczość wybitna, właściwa tylko bardzo nielicznym jednostkom. Polega ona na rozwiązywaniu problemów lub podejmowaniu tematów o fundamentalnym znaczeniu dla cywilizacji, nauki lub kultury”⁷.

Oczywiście w przytoczonym powyżej cytacie mowa o twórczości w szerszym znaczeniu tego pojęcia, czyli odnoszącym się nie tylko sztuki. Na potrzeby naszych rozważań spróbujmy jednak skoncentrować się na twórczości funkcjonującej w przestrzeni artystycznej. Niestety, nawet w tym zawężonym polu napotykamy kolejne przeszkody. Mówiąc o sztuce z punktu widzenia jej twórcy musimy wiedzieć, kogo tak naprawdę mamy na myśli. Co odróżnia artystę od reszty społeczeństwa? Czy artystą się jest czy się nim

⁶ *Encyklopedia PWN*, <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/tworczosc;3990348.html> [dostęp: 27.07.2020].

⁷ *Ibidem*.

bywa? „Czyż nie jest tak, że każdy jest po trosze artystą?”⁸. Wiadomo, że samo pojęcie artysty stale ewoluowało na przestrzeni wieków, zmieniając swoje ramy i punkty ciężkości. Jak czytamy u Sztabińskiego:

„Definiowanie pojęcia artysty było procesem złożonym, zmierzającym do wyodrębnienia tej roli spośród innych grup zawodowych przez przypisanie jej szczególnych cech i funkcji. Proces ten pozostawał w związku z przemianami w sposobie pojmowania sztuki, choć nie w całkowitej z nimi zgodności”⁹.

W niniejszych rozważaniach chciałabym zaproponować własną, subiektywną definicję artysty. Mając na myśli artystę, widzę przed sobą człowieka owładniętego potrzebą tworzenia, dla którego sztuka staje się sensem i treścią życia. Posługiwanie się językiem sztuki w odniesieniu do otaczającej rzeczywistości czy też wewnętrznych emocji oraz formowanie za jego pomocą nowych jakości jest pasją, której nie da się zatrzymać. Wydaje się, że definiowanie artysty z położeniem nacisku na powyższe aspekty odnosi się do najgłębszych korzeni jego funkcjonowania. W tym miejscu można zadać sobie pytanie, które osobiście towarzyszy mi od dawna: Czy można być prawdziwym artystą bez całkowitego oddania? Jak pisał Peter Brook po powrocie od Grotowskiego:

„Wstrząsem jest uświadomienie sobie, że gdzieś na świecie aktorstwo [jako jeden z przykładów realizacji artystycznej – A. K.] jest sztuką całkowitego, totalnego oddania, podobnego poświęceniu mnicha (...) Z jednym zastrzeżeniem. To poświęcenie się aktorstwu nie oznacza, że aktorstwo jest celem samym w sobie”¹⁰.

⁸ W. Gombrowicz, *Ferdydurke*, Kraków 2012.

⁹ G. Sztabiński, *Artysta: definiowanie, redefiniowanie, dodefiniowanie*, s. 2, <https://www.asp.wroc.pl/dyskurs/Dyskurs2/GrzegorzSztabinski.pdf> [dostęp: 27.07.2020].

¹⁰ P. Brook, *Ruchomy punkt*, Poznań-Wrocław 2004, s. 58.

Mowa tu o samym aktorstwie w dość specyficznym i unikatowym teatrze, jakim był teatr Jerzego Grotowskiego, ale czy nadużyciem byłoby odniesienie powyższego cytatu do refleksji na temat artysty w ogóle?

To, co moim zdaniem jest ważne, nie sprowadza się do problemu samych definicji, ale raczej do odnalezienia źródła wewnętrznej potrzeby, która popycha człowieka do działania artystycznego. Potrzeby, która zmusza go do życia trudnego i wymagającego wielu wyrzeczeń.

„Wybór twórczej drogi życiowej oznacza konieczność pogodzenia się z faktem, że uznanie ze strony społeczności może przyjść późno lub wcale. Odraczenie gratyfikacji w postaci społecznego uznania dla własnej pracy i jej owoców jest trudne, a dla większości osób niemożliwe do spełnienia. Jest to jeden z powodów, dla których niektóre osoby uzdolnione i potencjalnie twórcze nie decydują się na wybór twórczej drogi życiowej”¹¹.

Niewidzialna potrzeba, niezwykła siła, która nadaje kierunek działaniom artysty często definiowana jest krótkim słowem: autoekspresja. Hasło to jednak, w moim odczuciu, umniejsza mocy potrzebie, której istoty poszukujemy. Siła wewnętrznej potrzeby twórczej była i jest treścią rozważań wielu artystów. Przytoczmy choćby Michaiła Czechowa i stawiane przez niego pytania dotyczące aktorstwa: „Jak wiele poświęceń czyni aktor, żeby grać? Czy jakaś siła ziemską może go powstrzymać od tej miłości?”¹².

Przywołanie przez Czechowa pojęcia miłości w tym kontekście wydaje się rzeczywiście oddawać siłę uczucia, jakie włada artystą. Żeby uprawiać sztukę z całkowitym oddaniem, trzeba ją kochać. Oczywiście czasem miłość ta się wypacza i deformuje, przybierając kształt nienawiści. Niezależnie od tego umiejscawiamy ją jednak w przestrzeni uczuć silnych, namiętności, pasji. To wewnętrzna powinność, która nie pozwala na bycie obojętnym.

¹¹ *Encyklopedia PWN*, <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/tworczosc;3990348.html> (dostęp: 27.07.2020).

¹² M. Chekchow, *On the Theatre and the Art of Acting. Five-hour CD Master Class. A Guide to Discovery with Exercises*, by Mala Powers, [w:] K. Suszczyński (red.), *Technika aktorska Michaiła Czechowa w historii, teorii i praktyce*, Białystok 2019, s. 137.

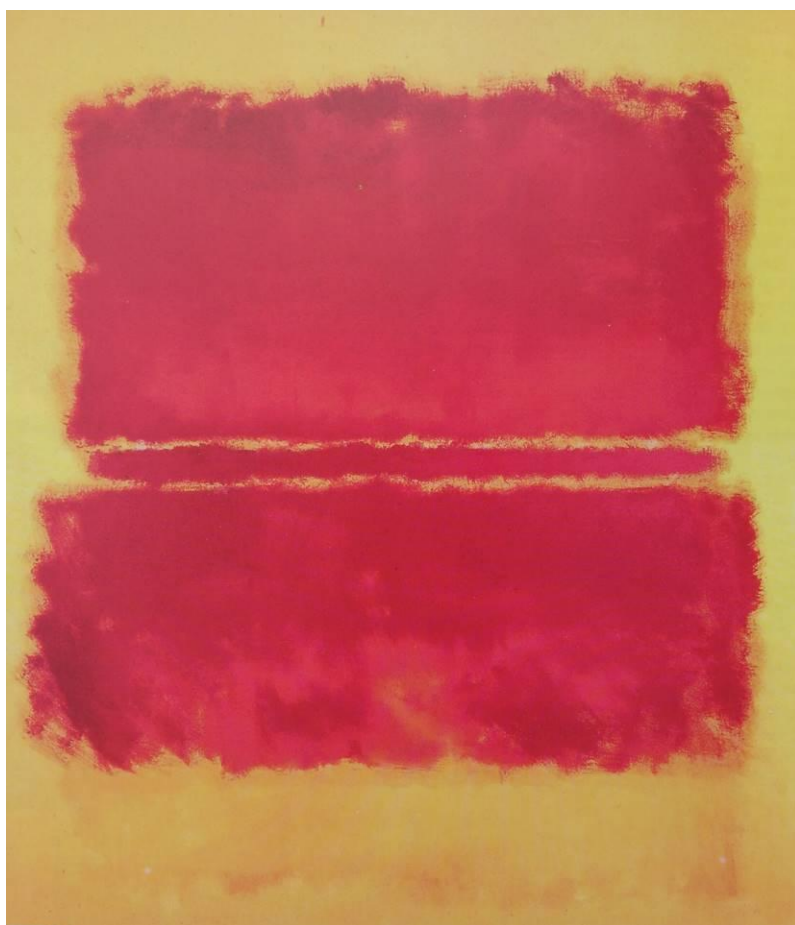
Gdy poruszamy się w obszarze silnych napiętości, oczywiste wydaje się stwierdzenie, że sztuka tak rozumiana musi kosztować – wysiłek, poświęcenie, oddanie. Niejednokrotnie trudności te, jakkolwiek duże by były, nie mają jednak większego znaczenia dla artysty w procesie pracy. Przyspływają chwile, gdy potrzeba tworzenia zawładnie nami do tego stopnia, że wszystko inne traci znaczenie. Zatrącenia i pochłonięcia przez proces tworzenia nie sposób skategoryzować. Posłużmy się przykładem ze świata teatru. Ta sama sztuka może okazać się dla jednego aktora najgłębszą podróżą wewnętrzną, a dla drugiego pracą rzemieślniczą. Na potrzeby niniejszych rozważań skoncentrujemy się na artystach wykraczających poza granice zwykłego rzemiosła. Spójrzmy jak na ich drodze artystycznej mogło funkcjonować pojęcie *katharsis*.

Na kilku przykładach nie jesteśmy oczywiście w stanie stworzyć pełnego obrazu funkcjonowania artysty wobec pojęcia *katharsis*. Szczególnie biorąc pod uwagę trudność jakiegokolwiek kategoryzacji i zamykania artystycznej działalności w wyznaczonych ramach. Wierzę jednak, że przyjrzenie się kilku indywidualnościom z różnych dziedzin sztuki wskaże nam pewien wspólny mianownik, który może być wskazówką czy też dopełnieniem w późniejszym procesie przyglądania się procesowi twórczemu innych. Wybrałam trzech artystów realizujących swoje działania w różnych dziedzinach sztuki. Pierwszy – Mark Rothko – tworzący w przestrzeni płótna malarskiego. Drugi – Hermann Nitsch – także o korzeniach w sztukach plastycznych, ale poszukujący wyrazu w działaniu i sztuce performatywnej. Trzecim artystą jest Krystian Lupa – tworzący w przestrzeni teatralnej i tym samym w ścisłej współpracy z aktorami jako współautorami ostatecznego kształtu dzieła.

Mark Rothko – *katharsis* jako cel ostateczny

Jego twórczość jako jednego z głównych przedstawicieli ekspresjonizmu abstrakcyjnego była niewątpliwie ważnym głosem wyrażającym egzystencjalną pustkę człowieka połowy XX wieku. Sam pisał: „Bardzo wielu malarzy twierdzi, że nieważne, co się maluje, o ile to

namalowane jest dobrze. Jest to esencja akademizmu. Nie ma czegoś takiego jak dobre malarstwo o niczym”¹³. W twórczości Rothki nad problemami kompozycyjnymi czy dekoracyjnością przewagę zyskuje moralno–teologiczny wymiar dzieł. Harold Rosenberg podkreślał, że malarz poprzez swoje obrazy starał się dotrzeć do ostatecznego sensu, umiejscawiając go tym samym w teologicznej frakcji ekspresjonizmu abstrakcyjnego¹⁴. Z różnych źródeł wiemy, że fundamentem całej twórczości Rothki jest głęboka wewnętrzna podróż i nieustanne zmaganie się z fatum, mitem czy nieuchronnością śmierci.



2. Mark Rothko, *No. 15*, 1952 (za: J. Baal-Teshuva, *Mark Rothko*, Bonn 2015)

Abstrakcyjne plamy czy jednokolorowe płaszczyzny „nie mają żadnego bezpośredniego odniesienia do jakiegokolwiek widzialnego doświadczenia, ale to w nich można rozpoznać zasady i dążenia organizmów”¹⁵. Jego

¹³ B. Hess, *Ekspresjonizm abstrakcyjny*, Warszawa 2006, s. 9.

¹⁴ Ibidem, s. 42.

¹⁵ Loc. cit.

wielkoformatowe płótna, szczególnie w późniejszym okresie twórczości, zdają się pochłaniać odbiorcę. Jak mówił sam artysta:

„Malując mały obraz stawiamy siebie poza własnym doświadczeniem, patrzymy na nie przez pomniejszające szkło. Gdy jednak malujemy wielki obraz, jesteśmy w nim. Nie możemy nim rządzić”¹⁶.

Rothko zatem tworzy sztukę, która poprzez swój rozmiar i głębię otwiera nową transcendentną przestrzeń, odczuwalną na innym poziomie świadomości. Rothko nie kończy przy tym na samym płótnie. Wszędzie, gdzie wystawiane były jego obrazy, znany był z niezwyklej wagi, jaką przywiązywał do otoczenia, w którym wisiały jego prace. Odpowiednie światło, obowiązkowe ławeczki dla odbiorców tworzyły klimat niezwyklego duchowego spotkania człowieka z obrazem, dzięki któremu sztuka ożywała. Rothko pisze:

„Obraz istnieje dzięki poczuciu wspólnoty, która ożywa i rozkwita w oczach wrażliwego odbiorcy. W ten sam sposób obraz umiera. Jest więc ryzykiem i bezduszością posyłanie go w świat. Jakże często zostaje bezpowrotnie zniszczony spojrzeniem ordynarnego, okrutnego impotent, który jest w stanie rozprzestrzenić tę chorobę na cały świat”¹⁷.

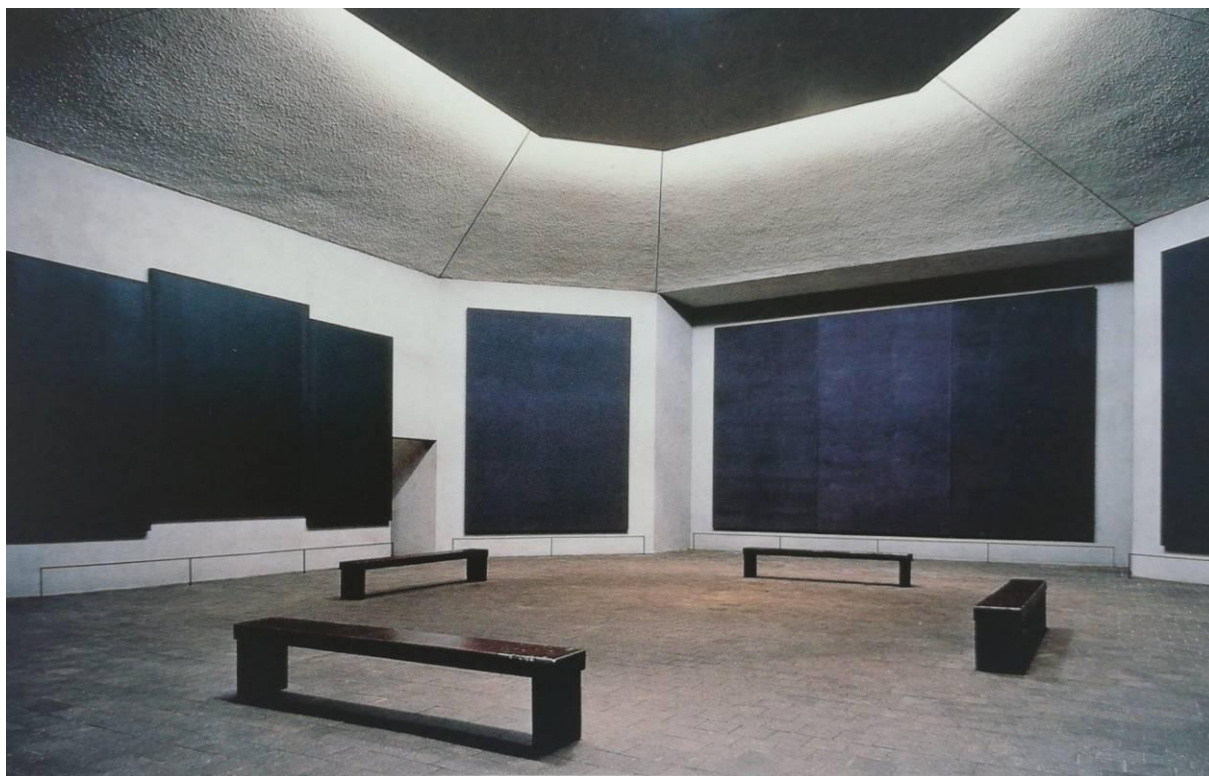
Właściwy odbiorca jest tu zatem konieczny do osiągnięcia celu i tym samym możliwe, że często jako ostateczne dopełnienie dzieła artysty staje się bezpośrednim źródłem *katharsis*.

A co z relacją między samym twórcą i jego obrazem? Rozpoznając w sztuce Rothki uniwersalne zasady i dążenia jednostek, o czym wspominałam wcześniej, docieramy do rdzenia człowieczeństwa, tego, co niezmiennie i prawdziwe. Tak głęboki wyraz prezentowanych prac prawdopodobnie musi

¹⁶ Ibidem, s. 72.

¹⁷ Ibidem, s. 42.

być wynikiem równie głębokiego procesu twórczego. Jeżeli weźmiemy jeszcze pod uwagę zatracanie się w swojej sztuce, zmaganie z depresją i bólem egzystencji towarzyszącym procesowi, o których można przeczytać w wielu źródłach, staje przed nami obraz człowieka poszukującego siebie poprzez sztukę, zmagającego się z własnymi demonami i starającego się właśnie poprzez sztukę od nich uwolnić. Czy możemy zatem stwierdzić, że widzimy artystę w poszukiwaniu swojego osobistego *katharsis*? Sam Rothko sprzeciwiał się, by ktokolwiek pisał o jego sztuce, a tym bardziej sam o niej nie chciał wiele opowiadać. Sztuka mówi sama za siebie. Myślę jednak, że analizując jego drogę artystyczną, możemy przypuszczać, że to droga w poszukiwaniu innego duchowego wymiaru, droga ku oczyszczeniu, czyli właśnie *katharsis*.



3, Kaplica Rothki, Houston (za: J. Baal-Teshuva, *Mark Rothko*, Bonn 2015).

W kontekście tego artysty możemy zadać jeszcze jedno pytanie – czy Rothko doznał ostatecznego *katharsis*? W ostatnich dwóch latach życia zmagał się z głęboką depresją, a w jego pracach coraz bardziej była obecna tematyka śmierci. Jego ostatnie prace, namalowane na zamówienie Dominique i Johna de Menil do kaplicy ekumenicznej w Teksasie przepełniają przytłaczająco ciemne barwy, a ich koniec wyznacza samobójcza

śmierć. Co ciekawe, przyjaciele artysty nie byli zdziwieni tą wiadomością, twierdzili, że Mark zmagał się z utratą inspiracji i pasji, co powodowało w nim głęboką frustrację. Czy zatem przyczyny samobójczej śmierci artysty należy szukać w niemocy twórczej, czy może stała się ona ostateczną formą artystycznego *katharsis*?

Hermann Nitsch – *katharsis* w działaniu transgresyjnym

„Odwiązuję jagnię, podnoszę je za tylne kończyny i kilkakrotnie mocno uderzam nim o ścianę, następnie walę głową zdechłego zwierzęcia o krawędź stołu przykrytego białym obrusem, w końcu rzucam obdarte ze skóry zwierzę na podłogę, kopię je (...) w ekstazie rozrzucam po ścianach i podłodze kawałki surowego mięsa i wnętrzności zamoczone w oślizgłej surowicy krwi. Podnoszę jagnię z podłogi, kładę się z nim w łóżku (...) całuję jego ciało, a następnie przybijam je gwoździami do łóżka, co przypomina ukrzyżowanie”¹⁸.

Ten szokujący opis pochodzi z jednej z akcji organizowanych przez Hermanna Nitscha, zwanego rzeźnikiem, głównego przedstawiciela akcjonizmu wiedeńskiego, który to ruch narodził się w powojennej Austrii. Ta i inne podobne skrupulatnie i z pełną świadomością przygotowywane akcje podobno nigdy nie miały na celu szokowania publiczności. Nitsch, mocno zakorzeniony w sztukach plastycznych, a w szczególności w malarstwie, pełni swojego wyrazu szukał w działaniu nazywanym później przez krytyków – transgresyjnym. Jak pisze Marcin Borhardt:

„Grupa [akcjonistów – M. K.] fizycznie zderzyła sztukę ze światem potworności, tematów wypartych, ohydnych, zakazanych. Aplikując sobie, i pośrednio także publiczności, całkowicie realny *danse macabre*, musiała zmierzyć się oko w

¹⁸ M. Borhardt, *Akcjonizm wiedeński – transgresja jako sztuka społecznej negacji*, s. 110 <https://www.asp.wroc.pl/dyskurs/Dyskurs2/GrzegorzSztabski.pdf> [dostęp: 27.07.2020].

oko z wyjątkowym doświadczeniem zmysłowym – autoagresją, obsceną, ikonoklazmem, skatologią, zabijaniem zwierząt”¹⁹.

Trudno byłoby jednak uwierzyć, że tak drastycznego języka artystycznego można używać jedynie w celu obudzenia społeczeństwa austriackiego, zamiatającego wojenny nazizm pod dywan. Wydaje się, że szokująca doktryna sztuki akcjonistów i samego Nitscha musi mieć głębsze, bardziej osobiste źródło. Śledząc biografię artysty, widzimy, że wojna zastała go jako kilkuletniego chłopca. Podwórkowym zabawom dziecka towarzyszyły alianckie bombardowania Wiednia. Jak pisze sam Nitsch w późniejszych wspomnieniach, „Koszmary prześladują mnie do dziś, a dźwięk alarmu bombowego, syreny przeciwlotniczej wstrząsał i nadal wstrząsa mną do głębi”²⁰. Trauma wojny, jak każda inna trauma musi w końcu znaleźć swoje ujście. Twórca pionierskiej metody leczenia traumy, P. A. Levine, wielokrotnie zwraca uwagę na różnicę między przyjemnymi czy smutnymi



4. Akcja Hermanna Nitscha, Wiedeń, kwiecień 1978, fot. H. Kirchner (za: E. Kuryluk, *Podróż do granic sztuki*, Warszawa 2005)

¹⁹ Ibidem, s. 105.

²⁰ Ibidem, s. 107.

wspomnieniami a tymi traumatycznymi. Z tych pierwszych można stworzyć spójną narrację, te drugie zaś „zwykle pojawiają się w postaci pofragmentowanych odprysków, zapachów, smaków, myśli”²¹. Jeżeli przyjąć, że sztuka jest jednym ze sposobów ekspresji własnych przeżyć wewnętrznych, także tych traumatycznych, możemy zrozumieć, dlaczego twórczość Nitscha, dziecka obarczonego traumą wojny, wyzwala się w tak specyficznych formach. Język sztuki jest kształtowany przez nasz wewnętrzny język, który przybiera niejednokrotnie bardzo wypaczone formy.



5. Akcja Hermanna Nitscha, Prinzendorf, 1978, fot. Karin Mack (za: E. Kuryluk, *Podróż do granic sztuki*, Warszawa 2005)

Obserwując drogę artystyczną Nitscha, możemy zauważyć jego nieustające poszukiwania najwłaściwszego języka na wyrażenie swoich obrazów wewnętrznych i wyzwolenie się od nich. Czy Nitsch nie poszukiwał właśnie *katharsis*? W pierwszych latach swojej twórczości zaczął przekraczać konwencjonalny język sztuki, by poza jego granicami znaleźć siłę osobistego wyrazu. Jak czytamy u Borchardta:

„Jego pierwsze akcje malarskie nawiązywały jeszcze do technik stosowanych przez amerykańskich abstrakcyjnych ekspresjonistów. Z jedną różnicą, dla Nitscha nie był istotny ostateczny efekt rozlewania, chlapania, mazania, taplania się w

²¹ P. A. Levine, *Uleczyć Traumę. 12-stopniowy program przywracania mądrości swojego ciała*, Warszawa 2015 s. 28.

farbie, lecz sam akt procesu malowania oraz, a może przede wszystkim, jego fotograficzna i filmowa dokumentacja. Arkusze papieru poplamione najtańszą farbą po zakończeniu akcji niszczone”²².

Nitsch przez lata szukał kontaktu z odbiorcą, by w dialogu z nim, w zjednoczonej energii podobnej średniowiecznym misteriom, mógł nadać właściwy kształt swojej sztuce. Jego największe artystyczne marzenie spełniło się w 1998 roku, kiedy to zaprezentował sztukę, będącą konsekwencją długoletniej idei Teatru Orgii Misteriów. Aktorami uczynił tu Nitsch widzów:

„Ich zdolność do doświadczenia transgresji – podczas orgii, zabijania zwierząt, smakowania ich krwi i wnętrzności czy symbolicznych ukrzyżowań – wyznaczały kolejne, następujące po sobie akty dramatu”²³.

To, czy Nitsch spełniając swoje artystyczne marzenie, przeżył wewnętrzne *katharsis*, może ocenić on sam. My jednak jako odbiorcy i obserwatorzy jego późniejszej twórczości możemy na pewno zauważyć, że jego artystyczne poszukiwania weszły w nową fazę. Coś się na pewno zmieniło, coś przewartościowało. Dziś jako uznany profesor uniwersytecki wrócił do płótna. Nadal eksperymentuje, ale w innych przestrzeniach. Jak pisze Mark Wolynn:

„Nasz wewnętrzny język domaga się wysłuchania. Kiedy pójdziemy tam, dokąd prowadzi, i wysłuchamy jego opowieści, ujawni się jego moc rozpraszania naszych najgłębszych lęków”²⁴.

W tym przypadku *katharsis* wydaje się konieczne, by móc kontynuować rozwój artystyczny.

²² M. Borchardt, *Akcjonizm...*, s. 109.

²³ Ibidem, s. 111.

²⁴ M. Wolynn, *Nie zaczęło się od ciebie*, Warszawa 2017, s. 26.

Krystian Lupa i jego aktorzy – *katharsis* we wspólnocie

Wybitny reżyser i pedagog, jedna z największych osobowości teatralnych ostatniej dekady. Jak pisze Beata Guczalska:

„Twórczość Krystiana Lupy nie ogranicza się do produkcji przedstawień. Może ważniejszą, choć trudniej uchwytną stroną jego artystycznego wizerunku jest ogromna sprawcza siła, z jaką oddziałuje na otoczenie. Jego współpracownicy, aktorzy i studenci najpierw podczas bezpośredniego kontaktu przeżywają fascynację fenomenem Lupy, by potem, już w samodzielnych życiu artystycznym, trwale korzystać z jego inspirującej mocy. Nawet aktorzy, którzy stykają się z reżyserem jako dojrzałym praktycy sceny, po pracy z nim czują się odmienieni, naznaczeni niezbywalnym duchowym śladem”²⁵.



6. Krystian Lupa, *Persona. Marilyn*, Teatr Dramatyczny im. G. Holoubka w Warszawie, 2009, *Marilyn* – Sandra Korzeniak, fot. Katarzyna Paletko (za: K. Lupa, Ł. Maciejewski, *Koniec świata wartości*, Łódź 2017)

²⁵ B. Guczalska, *Krystiana Lupy prawda i metoda*, [w:] T. Plata (red.), *Strategie publiczne, strategie prywatne*, Warszawa 2006, s. 43.

W świecie teatru niewątpliwie środek ciężkości procesu twórczego rozkłada się na kilku artystów (m.in. aktorów, reżysera, scenografa), którzy w różnym stopniu odpowiadają i współtworzą efekt artystyczny.

Nawet w teatrze Lupy, który jest niewątpliwie teatrem autorskim, siła oddziaływania i moc energii twórczej jest zasługą całej zaangażowanej w przedsięwzięcie grupy. Sam reżyser pisze:

„Bycie razem w teatrze jest współtworzeniem. Jesteśmy w komunie esencji wampirycznej, sztuczno-prawdziwej, która nieustannie się w nas rozlewa. (...) Dziwny płyn. Destrukcyjny i życiodajny. Jednocześnie”²⁶.

Cel drogi jest wspólny, ale sam proces przed każdym stawia inne przeszkody i ograniczenia, których przekroczenie jest konieczne, by pójść dalej. To niezwykle delikatna materia, trudna praca wewnętrzna wymagająca ofiary. Idąc za Lupa:

„Jeśli przez aktora ma się wyrazić coś prawdziwego, jeśli ma być «ciałem przekazu duchowej energii» (co jest istotą wszelkiej sztuki), nie może nie wkroczyć w tworzoną przez siebie postać własną osobowością, tym, co w niej jest jednorazowe i niepowtarzalne”²⁷.

W innym zaś miejscu czytamy:

„[Moja] fascynacja kryzysem jest bez wątpienia próbą zmiany optyki. Polega na zwróceniu się do tych rejonów naszych lęków, cierpień, a wreszcie naszego upadku, które dotąd uporczywie odrzucaliśmy jako złe albo niegodne. Jestem jednak przekonany, że w momencie, kiedy zaczynamy się tym interesować, podążamy we właściwym kierunku. Poznajemy te elementy naszej

²⁶ K. Lupa, Ł. Maciejewski, *Koniec świata wartości*, Łódź 2017, s. 47.

²⁷ Ibidem, s. 127.

osobowości, które były dotąd szczelnie zasłonięte, obwarowane milczeniem, tabu, podczas gdy my staliśmy na ich straży niczym starożytni cerberzy, zwierzęta strzegące wejścia do pieczary”²⁸.

Mamy tu zatem do czynienia nie tylko z całkowitym oddaniem obejmującym całą osobowość twórcy, ale też nieustanną walką o odkrycie własnej prawdy. Piotr Skiba w „Notatniku Teatralnym” mówił o pracy z Lupa:

„Krystian nauczył mnie rzeczy najważniejszej, że teatr służy czemuś więcej niż popisowi, zaprezentowaniu się, czemuś więcej niż zaspokojeniu własnej próżności. Teatr powinien być mostem do krainy duchowości”²⁹.

Oczywiście nie możemy zaprzeczyć istnieniu teatru czy aktorstwa, które w uproszczeniu sprowadza się do opanowania „umiejętności technicznych”. Wydaje się jednak, że jak w każdej dziedzinie artystycznej są działania sprowadzające się do tzw. rzemiosła i te, które możemy określić mianem sztuki. Jak zauważył Paweł Miśkiewicz na jednej z konferencji poświęconej teatrowi:

„Tak jak dobry teatr powstaje wtedy, kiedy tworzy go artysta myślący samodzielnie, interpretujący rzeczywistość, mówiący w sposób indywidualny, tak aktor «używany» przez reżysera i coraz częściej wypychany na pierwszy plan – powinien być w coraz większym stopniu artystą. A nie rzemieślnikiem”³⁰.

To od wykonawcy, w tym przypadku aktora, zależy, jak poważnie i twórczo podejdzie do procesu „tworzenia dzieła”. W naszych rozważaniach skupiam się na tych przypadkach, w których proces twórczy jest napędzany przez wewnętrzną potrzebę i zaangażowanie, stając się tym samym osobistą drogą w poszukiwaniu własnego *katharsis*.

²⁸ Ibidem, s. 98.

²⁹ Ibidem, s. 152.

³⁰ J. Orłowski, *Konflikt między starym i nowym, czyli o tym kto ważniejszy: autor tekstu, reżyser czy widz?*, [w:] I. Gańczarczyk (red.), *Stare i nowe w teatrze*, Kraków 2009, s. 44.

Teatr Lupy poprzez swój nacisk na wewnętrzne poszukiwania w trakcie procesu, staje się dla aktora szansą na indywidualne przekroczenie siebie. Nieustanne pogłębianie i penetrowanie nowych, wcześniej nieznanych przestrzeni niejednokrotnie na pewno tworzy wewnętrzne bariery, których pokonanie otwiera drzwi do nowego etapu drogi twórczej. Idąc za Lupą:

„O wiele łatwiejsze: zrobić «warsztatowo» rolę w jakiejś wybranej konwencjonalnej stylistyce, niż zmierzyć się z głębszymi, nieoczywistymi obszarami człowieczeństwa swojej postaci, z paradoksami prawdy i fałszu w mechanizmach swego aktorstwa. Warsztat aktora to nie tylko klawisze teatralnej ekspresji, to głównie strategie postępowania z własnym «ja»”³¹.

Można przypuszczać, że poprzez indywidualne przekroczenia swoich aktorów, którzy aktywnie formują kreowaną przez Lupę rzeczywistość sceniczną, reżyser poszukuje także swojego osobistego *katharsis*.



7. Robert Musil, *Kuszenie cichej Weroniki*, Teatr Polski we Wrocławiu, 2009, Weronika – Ewa Skibińska, fot. Katarzyna Paletko (za: K. Lupa, Ł. Maciejewski, *Koniec świata wartości*, Łódź 2017)

³¹ K. Lupa, Ł. Maciejewski, *Koniec...*, s. 128.

Sam Lupa, nazywając siebie „reżyserem kryzysu”, powiedział, że ceni trudne doświadczenia, bo właśnie na podstawowym rozumieniu kryzysu buduje własne intuicje o naturze ludzkiej. W jednym z wywiadów czytamy:

„Uważam, że długie pozostawanie w najlepszym o sobie mniemaniu przypomina żenującą sytuację, w której zbyt długo pozostajemy z kimś w uścisku dłoni. (...) Nic na to nie poradzę, ale mnie każdy sukces natychmiast dusi. Żeby się nie udusić, zaczynam od nowa”³².

Wspólny mianownik

Przytoczone powyżej przykłady artystycznych dróg naświetlają nam obraz artysty jako człowieka ofiarnego, wiecznie poszukującego i nieznoszącego stagnacji. Dla każdego z nich sztuka jest sensem i treścią życia, która wyznacza kolejne jego kroki. Ten wspólny mianownik wskazuje nam na nieuchwytną wewnętrzną potrzebę tworzenia, o której pisałam na początku. Tylko jej istnienie może stać się dla artysty siłą napędową do działania. Na końcu cel jest jeden – prawda. Prawda – jakakolwiek by była – uniwersalna, bardzo osobista, zawsze wyzwoli i da możliwość pójścia dalej. Jak słusznie zauważył Peter Brook:

„Bo trzeba być wiernym samemu sobie i pracować z pełnym oddaniem, a jednocześnie pozostawać wiernym przekonaniu, że prawda jest zawsze gdzie indziej. Właśnie dlatego tak cenna jest możliwość bycia sobą i przekraczania siebie”³³.

Moment odkrycia prawdy, dużej czy małej, osobistej czy uniwersalnej, na pewno można niejednokrotnie utożsamiać z przeżyciem *katharsis*. Można by nawet stwierdzić, że odkrycie nowej prawdy przez artystę zawsze jest wynikiem *katharsis*. Wewnętrzny wstrząs burzy dotychczasowy porządek,

³² Ibidem, s. 83.

³³ P. Brook, *Ruchomy...*, s. 27.

przynosząc poznanie nowej prawdy, a tym samym oczyszczając ze starego schematu.

Pablo Picasso podobno mawiał, że sztuka jest kłamstwem, które obnaża prawdę. Silna potrzeba tkwiąca w artyście i będąca motorem jego działania jest dążeniem do odkrycia najgłębszego sensu naszego istnienia poprzez znalezienie prawdy własnej. Ta zaś, choć wynikająca z wewnętrznej potrzeby uwolnienia się i wyzwolenia od osobistych doświadczeń, lęków, przeżyć, często okazuje się uniwersalna. Stąd właśnie artyści mogą stać się lustrem dla społeczeństwa.

Odkryć prawdę, wyzwolić się, czyli właśnie przeżyć swoje *katharsis* można na różnych etapach pracy. Czasem dzieje się to w trakcie indywidualnego procesu formowania dzieła sztuki, a czasem dopiero po prezentacji jego efektu. W ostatecznym dopełnieniu bierze wtedy udział również widz, jego reakcje i dialog, jaki zachodzi między nim a dziełem. Niejednokrotnie na pewno do takiego wyzwolenia dochodzi po obu stronach jednocześnie. Z punktu widzenia samego zaistnienia *katharsis* moment oczyszczenia nie ma znaczenia. Ważne, że ono jest, bo tylko przekraczając kolejne granice, otwiera się przed nami nowy świat, który był przecież celem całej wędrówki.

Przeżycie *katharsis* czy samo dążenie do niego czyni zapewne drogę artysty o wiele piękniejszą i pełniejszą dzięki możliwości wyzwolenia i stworzenia odpowiedniej formy dla swoich wewnętrznych światów. W dużej mierze właśnie dzięki *katharsis* artysta może nadać nowy kierunek swojej sztuce i wzbogacać świat własną prawdą.

Bibliografia

Arystoteles, *Etyka wielka. Poetyka*, Warszawa 2010.

Baal-Teshuva J., *Mark Rothko*, Bonn 2015.

Borchardt M., *Akcjonizm wiedeński – transgresja jako sztuka społecznej negacji*, s. 110,

<https://www.asp.wroc.pl/dyskurs/Dyskurs2/GrzegorzSztabinski.pdf>
[dostęp: 27.07.2020].

Brook P., *Ruchomy punkt. Czterdzieści lat poszukiwań teatralnych. 1946-1987*, Wrocław-Poznań 2004.

Encyklopedia PWN,
<https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/tworczosc;3990348.html> [dostęp: 27.07.2020].

Gombrich E. H., *O sztuce*, Poznań 2019.

Gombrowicz W., *Ferdydurke*, Kraków 2012.

Guczalska B., *Krystiana Lupy prawda i metoda*, [w:] T. Plata (red.), *Strategie publiczne, strategie prywatne*, Warszawa 2006 s. 43-58.

Hess B., *Ekspresjonizm abstrakcyjny*, Warszawa 2006.

Kuryluk E., *Podróż do granic sztuki*, Warszawa 2005.

Levine P. A., *Uleczyć Traumę. 12-stopniowy program przywracania mądrości swojego ciała*, Warszawa 2015.

Lupa K., Maciejewski Ł., *Koniec świata wartości*, Łódź 2017.

Orłowski J., *Konflikt między starym i nowym, czyli o tym kto ważniejszy: autor tekstu, reżyser czy widz?*, [w:] Gańczarczyk I. (red.), *Stare i nowe w teatrze*, Kraków 2009 , s. 37-47.

Słownik języka polskiego PWN,
<https://sjp.pwn.pl/sjp/katharsis;2563219.html> [dostęp: 27.07.2020].

Sosnowski L., *Emocjonalizm Arystotelesa i znaczenie pojęcia katharsis*, 02.2011, s. 144,
https://depot.ceon.pl/bitstream/handle/123456789/3074/Leszek_Sosnowski.pdf?sequence=1&isAllowed=y [dostęp: 27.07.2020].

Suszczyński K.(red.), *Technika aktorska Michaiła Czechowa w historii, teorii i praktyce*, Białystok 2019.

Sztabiński G., *Artysta: definiowanie, redefiniowanie, dodefiniowanie*, s. 2,
<https://www.asp.wroc.pl/dyskurs/Dyskurs2/GrzegorzSztabinski.pdf> [dostęp: 27.07.2020].

Wolynn M., *Nie zaczęło się od ciebie*, Warszawa 2017.

BOB-NOSA Uwagboe – metaforę: ciało, grunt, fundament[alizm]

Black is the Color of My True Love's Hair

Nina Simone

Doświadczenie sztuki, jaką uprawia nigeryjski wybitny artysta Bob-Nosa Uwagboe, wiąże się ze połączeniem odczuć: podziwu i psychicznego bólu. Prawdziwie mistrzowska, inwencyjna gra figuracją w polach obrazowych, doprowadzająca go w rejony sztuki przestrzennej, wydaje się na wpół „natarciem gniewu”, na wpół lamentacją... Imponującą grupę jego wielkoformatowych kompozycji malarskich oraz intymnych gestualnych rysunków prezentuje aktualnie Muzeum Narodowe w Gdańsku, Oddział Sztuki Nowoczesnej – Pałac Opatów w Oliwie. Ekspozycja „Bob Nosa Uwagboe – *TRANSIT*” – jest wynikiem kilkuletniej współpracy samego artysty i zaangażowanej kuratorki Małgorzaty Paszylki-Glasy. Zrozumienie złożonej socjologicznej kondycji mieszkańców różnych regionów Afryki wymaga pogłębionych badań, wręcz studiów polityczno-historyczno-kulturowych – jest to kontynent naznaczany mutującą, estymującą, falową przemocą. Niestety sytuacja ta od dekad nie wzbudza w „reszcie świata” zbyt wielu reparacyjnych gestów, a poszczególne kraje można badać z umownej perspektywy mniejszego albo większego „piekła”. Do tragicznych kontekstów rasizmu, a też diagnozowanych przez Uwagboe odczuwanych praktyk stosowanych wewnątrz kontynentu na ludziach najbiedniejszych, również przez „elity” potentatów finansowych, dochodzą jeszcze nieprawdopodobnie siły niekorzystnych zmian klimatycznych (jak w Somalii, czy Jemenie), wynikających ze „zranienia” całej kuli ziemskiej.

Coraz większe rejony świata, zwłaszcza Afryki, doświadczają dramatycznego przeobrażenia w postaci długotrwałych susz, głodu, chorób, permanentnych wojen domowych, zewnętrznej agresji, czystek etnicznych,



1. Bob-Nosa Uwagboe, *Śpiąc obok broni na pojemniku z kulami z oboma oczami otwartymi* [Sleeping by the gun on a bullet box with 2 eyes open], 2012 (fragment)

dramatycznego osamotnienia społeczności i braku pomocnych, skutecznych reakcji ze strony państw wysokorozwiniętych. Już w 2008 roku w raportach naukowców Somalię uznano za przestrzeń o najtrudniejszych warunkach do życia w skali globu, w 2011 zmarło w tym rejonie blisko 260 tysięcy ludzi, miliony ciągle są zagrożone głodem.

„PROTEST ART STUDIO”

„Gdy uprawia się komentarz społeczny, opowiada się o tym, co się dzieje w społeczeństwie”.

Bob-Nosa Uwagboe¹

Afryka jest również miejscem, w którym społeczności wypracowują niezwykle oryginalne praktyki autoterapeutyczne, w tym wzmacniające siły witalne odmiany „oceanicznego” eksperymentu muzycznego, najczęściej z użyciem samorodnych, unikatowych instrumentów, wreszcie transowego tańca, czy [jak w Dahomeju] z pomocą figurek *bocio* [bo]. Ich drewniany korpus wykonywany przez artystów zostaje „dorzeźbiony” przez osobę potrzebującą psychicznej pomocy. Ta finalnie polimateriałowa figurka,

¹ Bob-Nosa Uwagboe, *U mnie wszystko w porządku*, wywiad przeprowadzony z artystą w Gdańsku 12.05.2020, <https://www.youtube.com/watch?v=zUXhA5RzxQs>

według tradycji jest obdarzona symboliczno-magiczną mocą i niejako przechwytuje nadwyżki traum, przywracając osobie potrzebującej duchowy spokój². Natarczywość, wielomateriałowość, tragiczna zażyłość nawarstwianych gestów Boba-Nosy Uwagboe wydaje się być zakotwiczona w praktykach poszukiwania metod uzdrowienia „Rany Afryki”. Jego mistrzowska od strony warsztatu twórczego inwencyjno-sekwencyjna sztuka oddziałuje na odbiorców skondensowaniem i esencjonalnością. Zrazem wydaje się medycznym „opisem” śmiertelnej choroby ze wskazaniem, że można toczyć z nią walkę, ale – jak postuluje Wanda Czełkowska – przeciwnik jest silny i trzeba trzymać go krótko, nie wolno schodzić mu z drogi³.



2. Bob-Nosa Uwagboe, *Zatruty posiłek* / [Poisoned meal], 2019

² Fenomen figurek *bocio* tworzonych w Dahomeju bada Suzanne Preston Blier, por. A. d'Alleva, *Metody i teorie historii sztuki*, tłum. E. i J. Jedlińscy, Kraków 2008, s. 122; S. Preston Blier, *African Vodun: Art, Psychology, and Power*, University of Chicago Press, Chicago 1995; eadem, *Assemblage: Dahomey Art and the Politics of Dynasty*, „Anthropology and Art Vol” 2003, Vol. 45, s. 186; eadem, „Fon Art”. *The Dictionary of Art*, ed. J. Turner, Oxford University Press, New York 1997.

³ Rozmowa z Wandą Czełkowską, wybitną współczesną artystką, w jej warszawskiej pracowni w 2010 r.

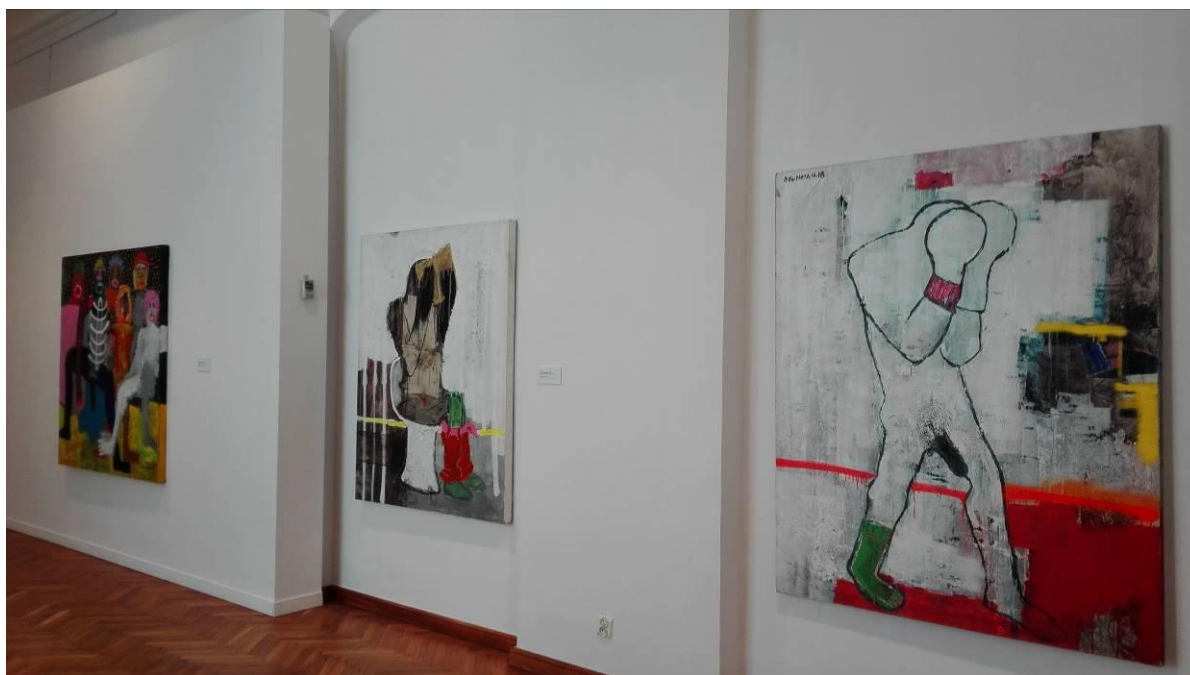
Bob-Nosa w figuracjach podejmuje tragiczny kontekst fizycznych i psychicznych tortur, defragmentacji ciała, wreszcie brutalnej dominacji także w strefach seksualnych. Nigeryjski artysta równolegle do badań wybitnego teoretyka politycznego Achille’a Mbembego (urodzonego w Kamerunie wykładowcy paryskiej Sorbony) wskazuje na nasilające się fobie dotyczące nie tylko „czarnej rasy”, ale i fetyszizowanych ikonosfer fallicznych w kontekście ciemnoskórych etnicznych grup. Mbembe pisał:

„Rasizm powinien być rozpatrywany w relacji zarówno do bioekonomii, jak i ekobiologii. (...) Rasizm kulturowy był w istocie wynikiem mutacji rasizmu wulgarnego (...) Dziedzinami najbardziej narażonymi na tego rodzaju podstępne zabiegi były ubiór, język, technika, sposoby jedzenia, siedzenia, odpoczywania, zabawy, śmiechu, a zwłaszcza stosunek do seksualności. (...) Do tej potrójnej struktury neurotycznej, psychotycznej i urojeniowej (...) rasizm to [też] sposób, w jaki podmiot zwraca ku Innemu głęboki wstyd za siebie samego; przenosi go na kozła ofiarnego. Fanon nazwał ten mechanizm projekcji t r a n z y t y w i z m e m⁴.

„Transit”

Kuratorka wystawy Małgorzata Paszylka-Głaza wskazuje na nieoczekiwane, przyniesione przez los, interpretacje tytułu ekspozycji „TRANSIT” – badawczy wobec m.in. problemów możliwości przemieszczenia zarówno ludzi, wszelkich istot, ale i idei. Nigeryjczyk przyleciał do Gdańska na uroczyste otwarcie zaplanowane w Pałacu Opatów 14 marca 2020 roku. Z przyczyn pandemii, ogłoszonej dzień wcześniej, do otwarcia nie tylko nie doszło, ale sam wybitny artysta został w Gdańsku „uwięziony”. Od ponad czterech miesięcy zamieszkuje z dala od najbliższej rodziny w powierzonej mu pracowni na terenie Stoczni Gdańskiej, otoczony opieką kuratorki i

⁴ A. Mbembe, *Polityka wrogości* (Politiques de l’ennemi), *Nekropolityka*, tłum. U. Kropiwiec, K. Bojarska, wyd. Karakter, Kraków 2018, s. 122-124.



3. Bob-Nosa Uwagboe, fragment wystawy „TRANSIT” w Muzeum Narodowym w Gdańsku, na pierwszym planie *Bokser / [The boxing]*, 2018

społeczności artystycznej. Co więcej, jego pobyt w Polsce zbiegł się z ogólnościatowymi manifestacjami przeciwko przemocy także na tle rasowym, czego wyrazem był morderczy akt amerykańskiego „białego” policjanta, który w Minneapolis z zimną krwią zadusił niewinnego czarnoskórego mężczyznę, bez jakiegokolwiek interwencji przechodniów. Ofiarą tego morderstwa dokonanego 25 maja 2020 roku był 47-letni George Floyd, związany m.in. z kolektywem muzycznym Screwed Up Click. Jego śmierć spowodowała fale protestów pod hasłami „Black Lives Matter” oraz „George Floyd Protest”, które mimo pandemii skupiły tłumy ludzi, także w Gdańsku i innych miastach w Polsce.

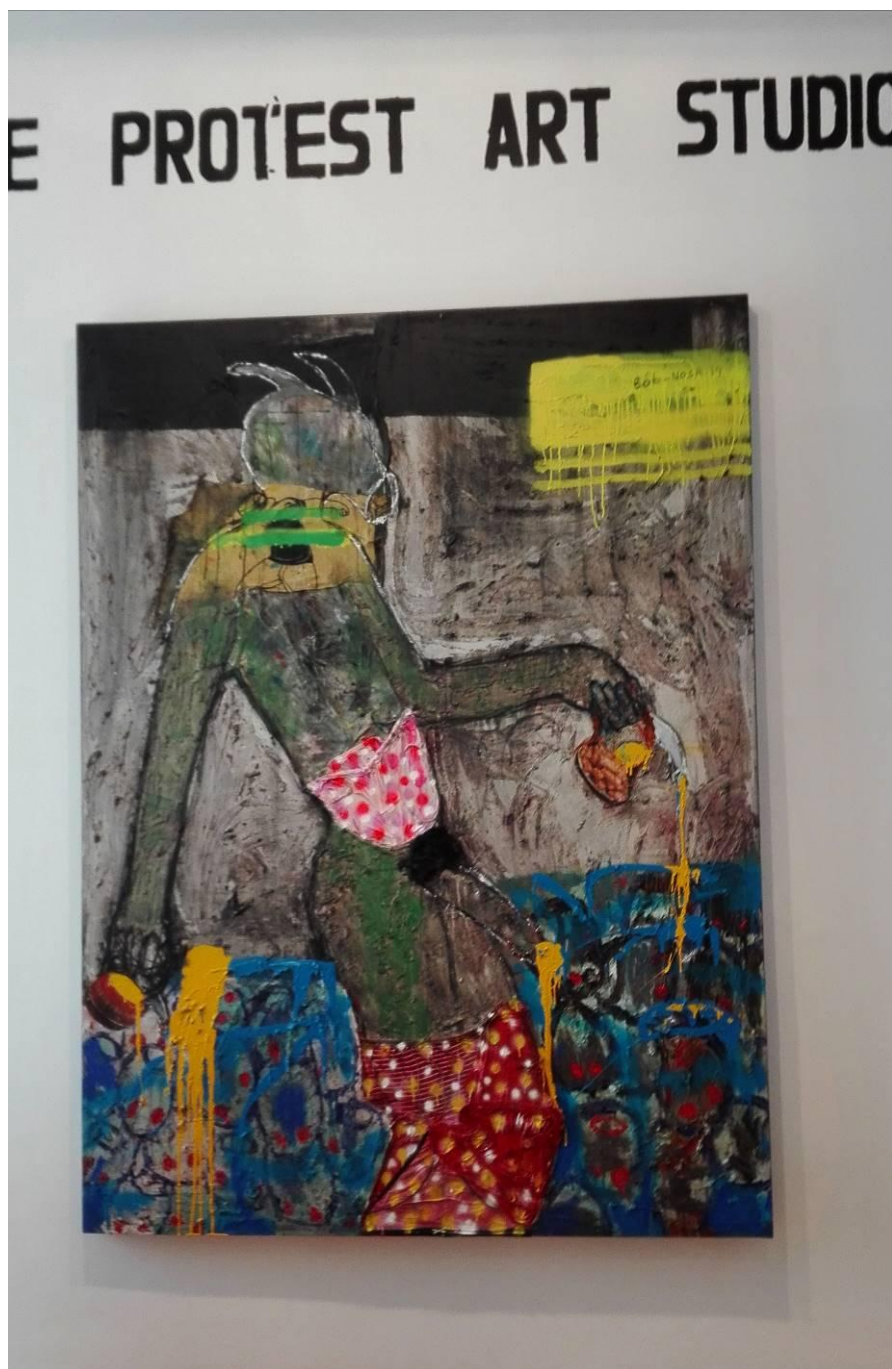
Mbembe pisał:

„przejdźmy do form cierpienia wytwarzanych przez rasizm. Jakiego rodzaju bólu doznają ci, którzy doświadczyli rasizmu w różnych (...) odmianach. Jak opisać rany, które im zadano, okaleczenia, które noszą, urazy, których doznali, i szaleństwo, jakie stało się ich udziałem? (...) Dramat Innego polega na tym,

że (...) jest w stanie ciągłego pogotowia. Żyje w oczekiwaniu o d e-
p c h n i ę c i a”⁵.

Skoro zajmuję się nielegalnymi imigrantami,
to jest to czymś szerszym, bardziej otwartym

Bob-Nosa Uwagboe⁶



⁵ Ibidem, s.125-126.

⁶ Bob-Nosa Uwagboe, *U mnie wszystko w porządku.*

Dla Uwagboe pojęcie „transit” jest przede wszystkim sposobem reagowania w sztuce na zło tego świata. Dla wzmocnienia własnego oddziaływania wiele lat temu założył „PROTEST ART STUDIO” (Egbeda, Lagos], by tworzyć swoiste „raporty” na temat m.in. korupcji przywódców państw i niesprawiedliwości. Podkreśla:

„moją sztukę traktuję jako broń ofensywną lub defensywną, przeciw nieludzkim cechom naszego społeczeństwa. (...) miejsce [w którym ludzie] mogliby się zatrzymać na chwilę w pościgu za sprawami materialistycznymi. (...) Moja sztuka jest bardzo osobista. Czuję się jak w potrzasku, kiedy nie mogłem wyrazić siebie. Może na skutek złych rządów w moim kraju, (...) moją uwagę zwróciło jak kruche jest ciało, jak nieludzko jest ranione w zderzeniu ze strasznymi sytuacjami. (...) obecnie w Lagos bandyci panoszą się na ulicach. Często są to młodzi chłopcy, bez pracy, bez środków do życia. Nawet rząd nie jest w stanie zapewnić im jedzenia, więc włamują się do domów, gwałcą kobiety, kradną pieniądze. (...) Ludzie są w trwodze (...) Często nie mogłem w nocy spać, martwiłem się o bezpieczeństwo moich bliskich, czy nic im się nie stało”⁷.

Artysta interpretuje kolejne swoje przejmujące metaforyczne kompozycje. Do *Nowej ludzkiej rzeźni* krwawą inspirację znalazł w RPA – państwie, w którym coraz częściej dochodzi do zbrodni „czarnych przeciw czarnym”. Także w 2019 roku rozpętały się tam wypadki uliczne i „Nigeryjczycy byli głównym celem przemocy. Dochodziło do podpaleń, zabójstw, a policja tylko się temu przyglądała. Nie było żadnej interwencji”. Pracę nad cyklem rysunków pt. *Ludzka rzeźnia w Libii* rozpoczął, gdy w listopadzie 2017 roku zobaczył w tym kraju grupy młodych ciemnoskórych kobiet i mężczyzn, którzy chcieli wydostać się z ogarniętej matnią przemocy Afryki. Nieprzyjęci do Europy, trafili do Libii, niestety tam zostali zamknięci w klatkach jak niewolnicy i byli sprzedawani. Bob Nosa podkreśla, iż wiele z tych tak okrutnie potraktowanych osób pochodzi z jego miejsca urodzenia:

⁷ Ibidem.

„z miasta Benin w stanie Edo. Ci ludzie, którzy utracili wiarę w system, mieli wielką nadzieję, że gdy udadzą się do Europy, to tam czeka ich lepsze życie. To zmusiło ich do nielegalnej migracji. Obrazy te poruszyły mnie tak bardzo, że musiałem je jak najszybciej wyrazić przez swoją twórczość, by zwrócić uwagę na to, co robią Afrykańczycy Afrykańczykom (...) na bestialstwo”⁸.



⁸ Bob-Nosa Uwagboe, Małgorzata Paszylka-Głaza, oprowadzanie online po wystawie „Bob-Nosa Uwagboe. Transit” w Oddziale Sztuki Nowoczesnej Muzeum Narodowego w Gdańsku.

Losowo przedłużony pobyt Boba-Nosy Uwagboe w Gdańsku jest czasem jego pracy nad nowym cyklem ekspresywnych, lawowanych i miejscami reliefowych rysunków oraz obrazów, dedykowanych również osobom, które odchodzą z powodu zetknięcia z wirusem Covid 19. Jak podkreśla Uwagboe, tytuł cyklu – *Spoczywajcie w pokoju* „niesie nadzieję, że w końcu będziemy w lepszej sytuacji niż teraz”⁹.



Artysta Bob-Nosa Uwagboe i kuratorka wystawy Małgorzata Paszylka-Głaza

⁹ Bob-Nosa Uwagboe. *U mnie wszystko w porządku.*

Ochrona konserwatorska
średniowiecznych dokumentów
z Archiwum Pojoannickiego w Kłodzku

Katalog wystawy

Warszawa – Kłodzko 2020

Opracowanie katalogu: Weronika Liszewska, Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata 2000. ISBN 978-83-956228-1-6 [Wystawa w Muzeum Archidiecezjalnym w Warszawie].

ZARZĄD POLECA

RADOSŁAW OKULICZ-KOZARYN
NIJOLĖ ADOMAVIČIENĖ
PETRAS KIMBRYŠ

MIKALOJUS KONSTANTINAS ČIURLIONIS

KORESPONDENCIJA

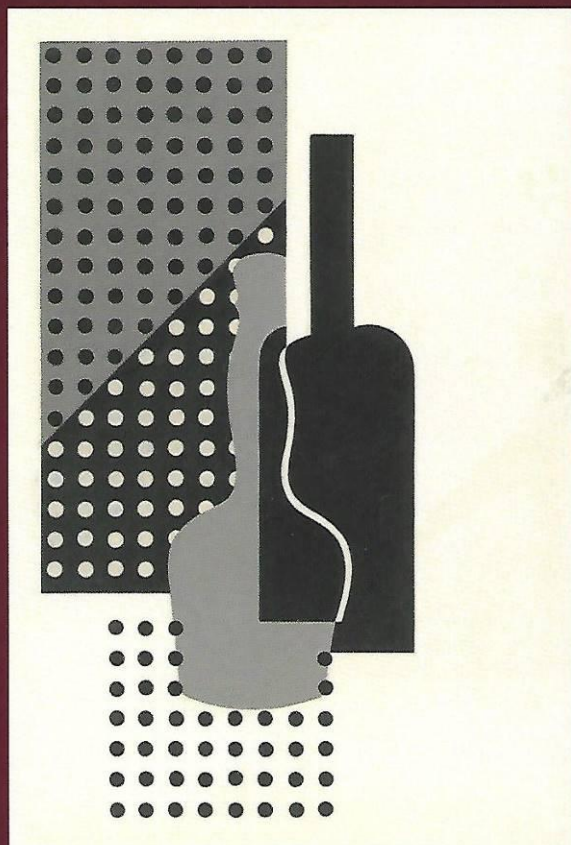
1892–1906

KORESPONDENCJA

1

Wyd. Nacionalinis M.K. Čiurlionio dailės muziejus – Narodowe Muzeum Sztuki in. M.K. Czurlanisa, Kaunas - Kowno 2019, ISBN 978-9955-471-71-4
Oczekiwana od wielu lat polsko-litewska dwutomowa edycja listów znakomitego malarza i kompozytora, związanego w Warszawą. Tom 2 ukaze się w końcu b.r.

Małgorzata Stolarska-Fronia (ed.)



Polish Avant-Garde in Berlin


PETER LANG

Publikacja Centrum Badań Historycznych PAN w Berlinie, 2019.

ISBN 978-3-631-78053-4.

Członkinie Instytutu dr Małgorzata Stolarska-Fronia była redaktorem tomu,
dr Małgorzata Gerin - autorką tekstu „Formists’ Relations with the Artistic
Milieus in Munich and Berlin”.



**POLSKI
INSTYTUT
STUDIÓW
NAD SZTUKĄ
ŚWIATA**