

SZTUKA I KRYTYKA



ART AND CRITICISM

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

nr 4-5-6 (91-92-93) kwiecień – maj – czerwiec

2020

SZTUKA I KRYTYKA / ART AND CRITICISM

Komunikat Zarządu

Polskiego Instytutu Studiów nad Sztuką Świata

2020, nr 4-6 (91-93) kwiecień-czerwiec

Pod redakcją:

Jerzego Malinowskiego, Grażyny Raj i Marcina Teodorczyka (sekretarz)

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

Adres redakcji:

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

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

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

Projekt okładki: Łukasz Aleksandrowicz

Copyright by Polish Institute of World Art Studies

ISSN 2544-9281

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

siedzibie Instytutu

oraz w

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

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

Spis treści:

Anna Dzierżyc-Horniak, **Hommage à Maria Stangret-Kantor**

Agata Knapik, **Robert Morris – Monumentum 2015-2018**
Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea

Informacja o organizacji Wystawy Współczesnej Tkaniny i Batiku Polskiego *Pola* (pod patronatem Instytutu) w maju-czerwcu 2021 roku w stolicy Indonezji - Dżakarcie.

*

Wybory Zarządu, Komisji Rewizyjnej i Przewodniczącego Rady Naukowej odbędą się 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.

Anna Dzierżyc-Horniak

Hommage à Maria Stangret-Kantor

W połowie maja dotarła do mnie smutna wiadomość, że odeszła od nas uznana artystka Maria Stangret-Kantor. Zmarła 15 maja 2020 roku w Warszawie, w wieku 90 lat.



Il. 1. Maria Stangret podczas wernisażu swojej wystawy *Maria Stangret-Kantor – Hommage à Simone Weil*, Galeria Starmach, Kraków 2008, fot. A. Dzierżyc-Horniak

Znamy ją z wielu ról. W pierwszej kolejności jako malarkę, choć nie zawsze miała na malarstwo czas, a sama czynność malowania była dla niej ciężkim fizycznym wyzwaniem, jak sama wspominała (il. 1). Była wybitną aktorką w teatrze Tadeusza Kantora. Grała Przeoryszę, Tadzia, Kobiętę z mechaniczną kołyską, Tego Pana dobrze znanego, Rabinka, Matkę i wiele innych postaci, biorąc udział prawie we wszystkich przedstawieniach Teatru Cricot 2. Była

postać opakowaną taśmą papieru na stadionie w Norymberdze, dziewczyna tarzająca się w pomidorowej brei na plaży w Łazach, a nawet malowała progi w Galerii Foksal – jako uczestnika najważniejszych happeningów i działań artystycznych Tadeusza Kantora. Blisko związana z ważnymi galeriami okresu PRL-u, krakowską Galerią Krzysztofory i warszawską Galerią Foksal. Była członkinią Stowarzyszenia Artystycznego II Grupa Krakowska. Niekiedy jednak patrzy się nią przez pryzmat żony Kantora, który mówił do niej „Maleńka” – a niewątpliwie była to niezależna artystka i on o tym dobrze wiedział¹.

Chciałabym opowiedzieć ponownie o artystce, przypomnieć jej drogę artystyczną, wywołać wspomnienia. Miałam zaszczyt osobiście poznać Marię Stangret-Kantor, pisałam o jej malarstwie, osoba artystki jest mi bliska. Skupię się tutaj na działalności malarskiej krakowskiej artystki. Niewątpliwie jej obrazy można traktować jako swoiste kartki malowanego gestem pamiętnika, ujawniającego jej świat wewnętrzny.

Maria Stangret-Kantor urodziła się w 1929 roku w Strzelcach Wielkich koło Krakowa. Głębsze zainteresowanie malarstwem zrodziło się u niej z różnych inspiracji, począwszy od literatury („która przecież stwarza obrazy działające na wyobraźnię”²), przez neorealistyczne filmy włoskiej nowej fali, po wystawę sztuki meksykańskiej, na której zobaczyła obrazy Fridy Kahlo („największej surrealistki świata”) i Davida Alfaro Siqueirosa³. Już jako osoba dojrzała zdecydowała się pójść na Akademię Sztuk Pięknych w Krakowie. Pierwszy rok był dla niej trudny, gdy odkryła, że nie potrafi realistycznie rysować.

¹ Wiesław Borowski. *Zakrywam to, co niewidoczne. Wywiad-rzeka. Rozmawiają Adam Mazur i Ewa Toniak*, Warszawa 2014, s. 376. Zob. W. i L. Janiccy, *Dziennik podróży z Kantorem. 14 listopada 1979 – 8 grudnia 1990*, red. L. Drewniak, Kraków 2000, s. 23.

² Słowa artystki z przeprowadzonego przeze mnie wywiadu, Kraków, 2003; druk *Względność spostrzegania. Z Marią Stangret-Kantor rozmawia Anna Dzierżyc-Horniak*, „Arteon” 2004, nr 9, s. 18–21; przedruk [w:] A. Dzierżyc-Horniak, *Kartki zapisane gestem. Twórczość malarska Marii Stangret-Kantor w latach 1957–2005*, Warszawa 2005, s. 169 [w dalszych przypisach podaję według tej reedycji].

³ *Wystawa sztuki meksykańskiej. Malarstwo współczesne i grafika XVI–XX wieku*, CBWA „Zachęta”, 19.02.–13.03.1955. Jej komisarzem był Roman Artymowski. Wystawa, przeniesiona następnie do Pałacu Sztuki w Krakowie (pokazano tam malarstwo) i Muzeum Śląskiego we Wrocławiu (grafika), wywołała wówczas sporo ożywczego fermentu. Zob. <https://zacheta.art.pl/pl/wystawy/wystawa-sztuki-meksykanskiej> [dostęp: 25.05.2020].

Biegała wówczas do kawiarni „Jama Michalika” i tam ćwiczyła się w rysunku. Profesor Jan Świdorski, znakomity kolorysta pejzażysta, który wysoko cenił w malarstwie kolor, stwierdził, że choć „z ledwością potrafi coś narysować, ma genialne wyczucie koloru i kładzie kolory tak, że można się od niej tylko uczyć!”⁴. To samo przekonanie miał również Tadeusz Kantor, wskazując, że ma „wrodzone poczucie koloru, tak jak ktoś ma wrodzony absolutny słuch”⁵. Artystka zakończyła studia i zdobyła dyplom w 1960 roku jako uczennica prof. Jana Świdorskiego i prof. Emila Krchy.



Il. 2. Maria Stangret i Tadeusz Kantor, Paryż 1959; źródło: *Марія Станґрет / Maria Stangret*, red. L. Stangret, kat. wyst., Kijów 2004, s. 2

Ważniejsze dla jej rozwoju artystycznego było jednak poznanie Tadeusza Kantora, co nastąpiło już na pierwszym roku studiów. W kraju nastąpiła odwilż, w krakowskich kawiarniach „U Warszawianek” czy w Związku Plastyków, kwitło życie artystyczne i towarzyskie, „a ludzie byli złańnieni sztuki, nie mieli innej nadziei, aby rozświetlić tę szarą ówczesną

⁴ Maria Stangret-Kantor, *Malując progi. Maria Stangret-Kantor o swoim życiu i twórczości. Spisał i zredagował Lech Stangret*, Kraków 2016, s. 24.

⁵ A. Dzierżyc-Horniak, *Kartki zapisane gestem*, op. cit., s. 170.

rzeczywistość”⁶. Młoda studentka, zafascynowana tym wszystkim, co wówczas się tam działo, dała się wciągnąć w świat Tadeusza Kantora. „To było równoległe, malarstwo i teatr. [...] Tadeusz miał naturę szalenie przebojową, innowatorską, był po prostu z powołania awangardowym artystą, świetnie znał historię sztuki i znakomicie umiał to przekazać” – opowiadała artystka⁷. Poznała wówczas m.in. Marię Jareme, Jonasza Sterna, Artura Sandauera, Kazimierza Mikulskiego i młodszych artystów, jak Piotra Skrzyneckiego i Romana Polańskiego. W 1957 roku zadebiutowała w Teatrze Cricot rolą Wołyżerki w *Cyrku* Mikulskiego w reżyserii Kantora. Dwa lata później Maria Stangret i Tadeusz Kantor wyjechali w swoją pierwszą wspólną podróż artystyczną do Paryża, znanego jej z opowiadań Kantora i legend (il. 2).

Tak zaczęły się szalone i twórcze dla Marii Stangret-Kantor lata. Nie sposób ich wszystkich szczegółowo opisać, dlatego też proponuję spojrzeć na jedną choćby dekadę aktywności – w formie skrótowego kalendarium. Wydaje mi się, że w pewien sposób ukaże to skalę działań, w których uczestniczyła artystka.

Rok 1961 – rok po skończeniu studiów na krakowskiej ASP występowała w spektaklu *W małym dworku* Teatru Cricot 2. Wyjechała do Paryża, gdzie w ambasadzie polskiej wzięła ślub z Tadeuszem Kantorem. Następnie młodzi małżonkowie odbyli podróż do Niemiec, Szwecji, Włoch, Francji. Rok 1962 – przeprowadziła się do dwupokojowego mieszkania-pracowni przy ul. Elbląskiej 6 (obecnie Spokojna) w Krakowie, gdzie przez następne lata wspólnie z Kantorem mieszkali i tworzyli. Właśnie w tym miejscu „w wolnych chwilach, najczęściej w kuchni” rozpoczęła pisanie swojej „powieści bez końca”, która:

jest rodzajem literackiego collage’u tekstów wyjętych z książek o tematyce nieważnej, peryferyjnej, dotyczącej życia praktycznego z przestarzałych poradników,

⁶ Ibidem, s. 171.

⁷ Ibidem, s. 173.

brostur opisujących banalne intrygi i konflikty moralne oraz z własnych tekstów dotyczących sytuacji aktualnych⁸.

Rok 1963 – pierwsza indywidualna wystawa, która odbyła się w Galerii Brinkien w Sztokholmie. Artystka pokazała 20 prac powstałych w latach 1959–1962. Nadal Teatr Cricot 2 był dla niej szalenie ważny, grała Przeoryszę w *Wariacie i zakonnicy* wg Stanisław Ignacego Witkiewicza. Rok 1964 – malarka przebywała z Kantorem w Chexbres w Szwajcarii na zaproszenie kolekcjonera Theodora Ahrenberga. Podróżowali w tym czasie do Niemiec i Francji (Paryż). Rok 1965 – debiut w kraju w krakowskiej Galerii Krzysztofory. Na indywidualnej wystawie pokazała gwasze z lat 1957–1958 i tempery z lat 1962–1965. Wyjechała na 7 miesięcy z mężem do Nowego Jorku i Kalifornii (na zaproszenie Fundacji Forda), gdzie małżonkowie mieli okazję poznać m.in. Marka Rothkę, George’a Segala, Claesa Oldenburgera. Wzięła udział w pierwszym polskim happeningu *Cricotage* w kawiarni Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Warszawie oraz w jego krakowskim rozwinięciu – *Linia podziału*, zrealizowanym w lokalu Oddziału Krakowskiego SHS. Rok 1966 – odbyły się jej kolejne wystawy indywidualne w Galerie de l’Entracte w Lozannie oraz w Staatliche Kunsthalle Baden-Baden. Uczestniczyła w niemieckojęzycznej wersji *W małym dworku* (*Der Schrank*), prezentowanej przez Kantora w Baden-Baden, w happeningu *Le Grand Emballage* w Bazylei oraz w I Sympozjum Artystów, Plastyków i Naukowców w Puławach. Rok 1967 – uczestniczyła w wielu działaniach związanych ze środowiskiem Galerii Foksal: happeningu *List* oraz *Panoramicznym Happeningu Morskim* (w tym w III części *Barbujązu erotycznym*). W tym samym roku odbyła się jej pierwsza indywidualna wystawa w warszawskiej galerii *Pejzaże kontynentalne*, oraz uczestniczyła w wystawie zbiorowej *Magazyn letni*. Wystąpiła ponadto w roli Tadzia w *Kurce wodnej* i brała udział w zbiorowym pokazie kolekcji Ahrenberga w Chexbres. Rok 1968 – wyjechała z Kantorem do Niemiec, gdzie na potrzeby niemieckiej telewizji wraz z Dietrechem Mahlovem, dyrektorem w Kunsthalle w Norymberdze,

⁸ M. Stangret-Kantor, *Pamiętnik Dziadka*, Łódź 2002, s. 3. Powieść, która ukazywała się we fragmentach w różnych katalogach, została wydana po 40 latach dzięki wsparciu Grzegorza Musiała i Janusza Głowackiego i ich łódzkiej Galerii 86 jako *Pamiętnik Dziadka*.

przygotowali happening *Die Grosse Emballage*. Uczestniczyła w wystawach zbiorowych w Warszawie (*Magazyn letni*, Galeria Foksal) i w Sztokholmie (*Fri Polsk konst*, Sveagalleriet).

Rok 1969 – malowała drzewa i progi podczas organizowanego w Galerii Foksal *Assemblage'u Zimowego* (il. 3). Współuczestniczyła w realizowanym wówczas happeningu *Lekcja anatomii wedle Rembrandta*. Jej twarz, wraz z innymi współzałożycielami galerii (Wiesławem Borowskim, Zbigniewem Gostomskim, Tadeuszem Kantorem, Edwardem Krasińskim, Anką



Il. 3. Maria Stangret-Kantor, *Malowanie progów* i *Malowanie pejzażu*, akcje w ramach *Assemblage'u Zimowego*, Galeria Foksal PSP, Warszawa 1969, fot. T. Rolke, źródło: A. Dzierżyc-Horniak, *Kartki zapisane gestem*, op. cit., il. 10

Ptaszkowską i Henrykiem Stażewskim), została uwieczniona na słynnym zdjęciu Tadeusza Rolke w ramach akcji warszawskiej galerii *My was widzimy*. Wraz z Kantorem wyjechała do Bled w Jugosławii, gdzie na potrzeby niemieckiej telewizji krakowski artysta zainscenizował osiem akcji

happeningowych – malarka uczestniczyła w *Małych operacjach kosmetycznych* i w *Malowaniu progów*. Kolejny wyjazd z Teatrem Cricot 2, tym razem do Włoch, gdzie pokazywana była *Kurka wodna*. Rok 1970 – współreprezentowała Galerię Foksal na prestiżowej wystawie *3e Salon International de Galeries Pilotes*, zorganizowanej w Musée Cantonal de Beaux Arts w Lozannie, przeniesionej później do Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris. Pokazała również swoje prace na następnej indywidualnej wystawie w Galerii Foksal w Warszawie.

Jak wyraźnie widać, był to czas ciągłych wyjazdów, podróży między Krakowem a Warszawą, czy między Polską a Niemcami, Francją, Szwajcarią, Włochami. Maria Stangret-Kantor, będąc w samym centrum świata artystycznego Tadeusza Kantora (około 30 lat), musiała znaleźć i sposób, i czas na swoje malarstwo. Nie było to łatwe, gdyż była zarówno „managerem” Kantora od „codziennych, życiowych spraw”, jak i aktorką (uczestniczką) jego spektakli oraz happeningów. Nieustanne artystyczne wyjazdy z jednej strony pomagały – bo, jak mówiła sama artystka:

miałam to szczęście wyjechać na początku lat 60. za granicę, wielkie szczęście, dlatego że w Paryżu wtedy był taki boom sztuki nowoczesnej, że w stosunku do tego, co było, teraz nic się nie dzieje. To był obłęd. Wystawiali wówczas i Tàpies, i amerykańscy malarze, awangarda z Pollockiem, Segalem – malarzem i rzeźbiarzem. Byłam tym odurzona⁹.

To wtedy i podczas kolejnych wyjazdów zobaczyła dzieła największych ówczesnych twórców, poznała wielu zagranicznych artystów (np. podczas pobytu w Szwecji – Niki de Saint-Phalle, Jeana Tinguely’ego, Christiana Boltanskiego), krytyków sztuki (Jeana-Clarence’a Lamberta, Claude’a Oliviera, Henry’ego Galy-Carles’a). Dla młodej artystki takie kontakty i wiedza o sztuce – zarówno tej współczesnej – francuskiej i amerykańskiej, jak i dawnej, podziwianej przez nich w muzeach – były bardzo ważne. „Szalenie istotne! Ja uważam, że nie ma dobrego malarstwa bez świadomości, co się

⁹ A. Dzierżyc-Horniak, *Kartki zapisane gestem*, op. cit., s. 173.

równocześnie dzieje wokół i co kiedyś się zdarzyło”¹⁰ – przekonywała artystka.

Z drugiej strony, nieustanne wyjazdy i udział w teatrze Kantora, który od swoich „aktorów” wymagał absolutnego zaangażowania i inicjatywy podczas wszystkich prób i występów, niejako „hamowały” jej malowanie.

Rzeczywiście, ciężko było to godzić, choćby z czysto praktycznych względów, bo gdybym np. była krytykiem sztuki czy pisarką, to brałabym ze sobą maszynę, wyjeżdżała i mogła spokojnie pracować, ale z malowaniem jest gorzej. Myśmy mało mieszkali u siebie, ciągle byliśmy w rozjazdach, przebywaliśmy nieustannie w hotelowych pokojach, gdzie trudno byłoby mi rozkładać moje wielkie płótna. Są tacy malarze, którzy np. codziennie muszą coś namalować, coś zrobić w obrazie, coś poprawić, a ja raczej nosiłam w sobie pewną wizję obrazu, którą potem realizowałam po powrocie do domu¹¹.

Artystka miała jednak świadomość, że staje się częścią niepowtarzalnego awangardowego zjawiska, jakim był Cricot 2, dlatego grała w teatrze, nie porzucając przy tym malarstwa. Starła się jednocześnie zachować swoją indywidualność malarską, co niewątpliwie przy takim artyście, jak Tadeusz Kantor, nie było zadaniem łatwym. Nigdy jako malarka nie używała nazwiska Kantora, od początku swojej ścieżki artystycznej zachowała swoją odrębność, podpisując się i wystawiając jako Maria Stangret.

Kiedy poznała krakowskiego twórcę, ten dopiero co wrócił z Paryża (1955) i był pod wrażeniem francuskiego informelu. Osoba 40-letniego Kantora, jego niekończące się opowieści o nowej i starej sztuce („miał ogromną wiedzę, wręcz nieprawdopodobną”¹²) oczarowały ją i wpłynęły na jej pierwsze zainteresowania artystyczne („chłonełam wszystko. Mogę powiedzieć, że wiedzę o malarstwie zawdzięczam jemu”¹³). Patrząc jednakże na kolejne podejmowane przez nią wybory i rozwiązania artystyczne, widać, że została

¹⁰ Ibidem, s. 175.

¹¹ Ibidem, s. 182.

¹² B. Matkowska-Święś, *Maria Stangret-Kantor, zawsze potrzebny jest impuls. Krakowskie gadanie*, Kraków 2001, s. 199.

¹³ M. Omilianowicz, *Okruchy pamięci*, „Fortuna Miliarder” 1995, nr 17-18 (113-114), 27 IV, s. 42-43.

na drodze artystycznej sobą. Pokazują to już jej obrazy informel, przy tym o ile Kantor skupiał się na rozlewaniu i łączeniu koloru – dla niej najważniejszą sprawą był malarski gest, który właściwie pozostał z nią do końca. Wydaje się, że te różnice między artystką a jej mężem wynikały z prostego faktu, że ich wyobraźnie artystyczne (ale i też doświadczenia pokoleniowe) były inne. Ona sama wspominała zaś, że tak naprawdę była zafascynowana Jimem Dine’em i Nicolasem de Staëlem¹⁴. Z kolei Wiesław Borowski, znający blisko twórczość obu artystów, pisał:

Malarstwo Marii Stangret, żony Kantora, było dużym odkryciem (...). Marysia nie malowała systematycznie, robiła to wielkimi skokami, po bardzo długich przerwach, gdyż była zajęta Kantorem i teatrem; lecz zawsze zaskakiwała rewelacyjnymi pomysłami. Co ciekawe, Marysia zupełnie nie była pod wpływem Tadeusza Kantora (...). Malarstwo Marysi ogromnie cenił Christian Boltanski, który zupełnie nie ceni malarstwa Kantora, choć wielbi go jako artystę teatralnego¹⁵.

Artystka miała specyficzne podejście do własnego malarstwa:

Ja długo noszę w sobie ideę obrazu, a jeśli już zaczynam ją realizować, to staram się robić to szybko i strasznie ryzykownie. Właściwie nie lubię malować, dlatego, że jak maluję, to strasznie się męczę. To jest nawet fizycznie ciężka praca, jak np. próśnienie z automatu. Do niektórych obrazów dostawiam przedmioty. Możliwe, że wzięłam to trochę z teatru Cricot i pojawiających się tam obiektów niskiej rangi, które zawsze mnie fascynowały, ale przedmiot niskiej rangi był i w malarstwie [...] kiedy zaczynam malować, zawsze ogromnie ryzykuję. Przy moim sposobie gestualnego malowania, jednym pociągnięciem pędzla można wszystko popsuć¹⁶.

Ta metoda towarzyszyła jej przez całe malarstwo, które przechodziło różne fazy.

Pierwszą z nich był oczywiście informel, który poza samym ważnym dla niej gestem, oczarowywał kolorem, działał bezpośrednio na zmysł wzroku, wielokrotnie budował całość obrazu. Kolor nabierał wagi we współbrzmieniu

¹⁴ A. Dzierżyc-Horniak, *Kartki zapisane gestem*, op. cit., s. 183.

¹⁵ Wiesław Borowski, *Zakrywam to, co niewidoczne*, op. cit., s. 263–264.

¹⁶ A. Dzierżyc-Horniak, *Kartki zapisane gestem*, op. cit., s. 175–176.

z resztą obrazu, działał jak rytm, jak ruch drobnych plam barwnych, odbijając się dalekim echem w wyobraźni. Artystka przenosiła w ten sposób na płótno swój temperament, tworząc nie wedle jakiejś z góry powziętej wizji, lecz przez proste uaktywnienie materii. Dla Anki Ptaszkowskiej owa metoda twórcza polegała na pobudzaniu „czystego żywiołu malarskiego – dziania się”, w którym liczyło się ryzyko trafności lub chybienia gestu¹⁷.

Maria Stangret-Kantor uważała przy tym, że należy występować przeciwko własnym gestom, jeśli by zaczynały stawać się przez powielanie nadto automatyczne¹⁸. I tak do kilku obrazów z przełomu lat 50. i 60. zostały wklejone na zasadzie collage'u odbitki główek barokowych aniołków, wizerunki królów z pocztu Matejki, głowy Mikołajów czy figurki kolorowych żołnierzyków. Obrazy kolaże można odebrać jako łącznik między czystymi obrazami informel a pracami z serii *Kartki z zeszytu*, powstałymi wiele lat później.

Informel, jak już wspomniałam, nie był tylko krótkim epizodem, ale pozostawił trwały ślad w jej malarstwie. Płótna informel zawierały w sobie, jak zauważył Piotr Krakowski, istotne dla jej twórczości „właściwości malarskie”, jak i „przedmiotowość”. Ta „dwuwartościowość» znalazła w dalszym rozwoju twórczości rozwiązania całkowicie niezależne i zaskakujące¹⁹.

¹⁷ H. Ptaszkowska, [bez tytułu], mpis, Archiwum Cricoteki,teczka Marii Stangret, bez dat., s. nlb.

¹⁸ P. Skrzynecki, *Z sal wystawowych. Możesz oceniać jak chcesz...*, „Echo Krakowa” 1965, nr 52 (3 III), s. 2.

¹⁹ P. Krakowski, *Wstęp*, [w:] *Maria Stangret*, kat. wyst., Galeria Starmach, Kraków 1993, s. nlb.



Il. 4. Maria Stangret, *Pejzaż kontynentalny*, 1967, fot. A. Dzierżyc-Horniak

Już wtedy krytycy zwrócili uwagę, że w jej pracach spod sfery chaosu, automatycznych gestów malarskich i napięć kolorystycznych wylaniały się „pejzaże wewnętrzne”.

Z informel, a jednocześnie przeciw niemu, wywodziła się koncepcja *Pejzaży kontynentalnych* (druga połowa lat 60.) (il. 40). Były to szeroko, syntetycznie zarysowane „informelowe” pejzaże, które artystka przekreślała conceptualnie zamaszystymi ruchami pędzla. Tym samym wskazywała niejako, że malowanie pejzaży, naśladowanie natury nie ma już sensu. Jej prace stawały się zatem pejzażami tylko w swej zewnętrznej postaci, bardziej były ich specyficznym wyobrażeniem, zabawą z tradycyjnym malarstwem. Już kompozycyjnie składały się z fragmentów wydzielonych kwater, w których pojawiał się pejzaż włączony w obraz na zasadzie collage’u. Artystka, przekreślając czy zamalowując swój pejzaż, traktowała go jako przedmiot, i to

przedmiot zarówno refleksji, jak i realizacji malarskiej, a nie jak tradycyjny gatunek malarstwa.

Była to zapowiedź późniejszych o kilka lat „przedmiotowych” poszukiwań Stangret, ale też ważny moment przejścia od spontanicznej, emocjonalnej ekspresji do wyraźnej intelektualizacji procesu twórczego. Na tym etapie pojawił się też po raz pierwszy problem ściany i obrazu, przestrzeni realnej i tej, którą stwarza obraz, problem wielokrotnie powracający w twórczości malarki. Artystka nie raz zrywała z konwencją obrazu, choćby z tym, że jest dwuwymiarowy. W swej grze intelektualnej, grze-umowie między konkretem a złudzeniem, płaszczyzną konkretną a płaszczyzną tworzącą iluzję, starała się pokazać dwoistość przedmiotu w wyobrażeniu i doznaniu zmysłowym.

Z poszukiwań prowadzonych w tym kierunku wyrastały prace tworzone przez artystkę w latach 70., w okresie, który można określić jako konceptualny. Zajęła się realizacją prac, które miały zadziwiać intelektualną czy też po prostu przewrotną treścią, ironicznym chwytem. Wieszala na ścianie prostokątne płótna z niebem, z namalowanym deszczem „spływającym” do wypełnionej wodą realnej rynny postawionej na podłodze (*Niebo z rynną*, 1970) (il. 5). Ważne one były nie jako obrazy, lecz jako fakty myślowe, istniejące dzięki ich relacji z naturą. Artystkę zainspirowała widziana w Paryżu wystawa Jima Dine’a, który przed obrazem postawił przedmiot, ale ona wykorzystała ten fakt na swój własny sposób. Konceptualizm tych prac można też łączyć z zainteresowaniem zwykłymi przedmiotami i czynnościami, co widać w takich „obiekтах”, jak *Metr I* i *Metr II* (1970–1974), czy *Gra w klasy* (1970). Dzieła te balansowały na granicy dziecinnego żartu i artystycznej powagi, dowodząc pozoru przedmiotowości.



Il. 5. Maria Stangret-Kantor, *Niebieskie niebo*, 1970, instalacja, olej na płótnie, rynna, 106 x 250 cm, kolekcja Muzeum Sztuki w Łodzi, źródło:

<https://zasoby.msl.org.pl/arts/view/4549>, dostęp: 25.05.2020

Był to też czas, kiedy krakowską artystkę inspirowało zapisywanie kartek poliniowanego papieru z czerwonym marginesem – jakby wziętych z uczniowskiego zeszytu. W 1970 roku powstała pierwsza *Kartka z zeszytu*, a później następne – proste lub zgniecione do połowy w harmonijkę.



Il. 6. Maria Stangret-Kantor, widok wystawy *Hommage à Danił Lider*, Galeria Starmach, Kraków, 2005, fot. A. Dzierżyc-Horniak

Dekadę później, artystka rozpoczęła cykl *Kartek zeszytu*, które z kolei stały się miejscem zapisu jej emocji. Przywodziły one na myśl dziecięcy pamiętnik wypełniony opisami refleksji, wrażeń, doznań. Malarkę oczarowała sama idea kartki, zwykła, a zarazem tajemnicza i poetycka przestrzeń do zamalowania. Forma kartki ze szkolnego zeszytu pojawiła się także w pracach z cyklu *Hommages*. Te liryczne, osobiste realizacje mają formę dialogu prowadzonego przez artystkę z ważnymi w jej życiu postaciami – zasadniczą rolę odgrywała więc w nich pamięć i wspomnienia²⁰. Taką formułę przyjęły m.in. *Hommage à Jesienin* (1986-1987 i 1989-1994) (il. 6), *Hommage à Tadeusz Kantor* (1992) czy *Odejście Marszałka* (1989, 1991, 1994). Artystka tak opowiadała o „ewolucji” swoich kartek:

²⁰ Z. Gołubiew, *Rozmowy*, [w:] *Maria Stangret... poza martwym pnem*, kat. wyst., Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 1995, s. nlb.

One są chyba (...) moim malowanym pamiętnikiem. Odbija się w nich wszystko, co mnie w danym okresie zajmowało”. Najpierw tylko na nich malowałam, a potem wydawało mi się, że mogę włączyć jakiś tekst do tego obrazu, jak w *Hommage à Jesienin*²¹.

Prace te uzupełniała realnymi przedmiotami. Pojawiało się namalowane drzewo złączone z rzeczywistym pniem, suche liście zwiędłe na wietrze wypełniały stojącą na podłodze skrzynię. Zabiegi tego rodzaju przełamywały schematy, zdawały się urealniać przywołany przez artystkę pejzaż. Anka Ptaszkowska pisała: „to nie o grę iluzji z konkretem tutaj chodzi, tylko wszystko po prostu staje się prawdziwsze w innym już planie”²². Dało to w rezultacie bardzo namacalne wspomnienia, my zaś w ten sposób dotykamy życia i pamięci artystki. Płótna z tego okresu to w istocie pejzaże wewnętrzne, pejzaże uczuć i wizji, urealnione przez kartki malowanego gestem pamiętnika.

Z tych właśnie powodów *Hommage à Anna Frank* (1990) jest dla mnie kwintesencją malarstwa Marii Stangret-Kantor. To nie tylko mój ulubiony obraz, ale i również punkt kulminacyjny jej malowanych wspomnień (il. 7).



Il. 7. Maria Stangret-Kantor, *Hommage à Anna Frank*, 1990, akryl na płótnie, 150 x 500 cm, 5 blejtramów, fot. M. Gargulski, A. Dzierżyc-Horniak, *Kartki zapisane gestem*, op. cit., il. XVI

²¹ A. Dzierżyc-Horniak, *Kartki zapisane gestem*, op. cit., s. 178.

²² A. Ptaszkowska, *Wyobraźnia*, „Odra” 1989, nr 3, s. 108–109.

Ta monumentalna praca składa się z pięciu połączonych ze sobą płócien, przedstawiających poliniowane, zamalowane na błękitny kolor kartki papieru, na tle których artystka namalowała dziewczynkę na rowerze pędzącą w kierunku gwiazdy Dawida. Bohaterką obrazu jest Anna, holenderska czternastoletnia Żydówka, ukrywająca się przez ponad dwa lata wojny w oficynie jednego z domów w Amsterdamie, gdzie aż do tragicznego końca prowadziła dziennik w formie listów do przyjaciółki. Artystka tłumaczyła:

Tragizm przeżyć Anny Frank polegał na tym, że ta właściwie jeszcze mała dziewczynka, bardzo dorosła na swój wiek (przeżyła taką dojrzałą miłość, w zamknięciu i z tą kołtuńską rodziną), w momencie, kiedy wszyscy oczekują wyzwolenia, prawie w ostatnich dniach wojny zostaje zamordowana. Ta dziewczyna, która tak marzyła o wolności, o tym, by wsiąść na rower i pojechać przed siebie, opisała swoje wszystkie przeżycia w zeszycie. Mniej więcej po roku od jej śmierci znaleziono ten wspaniały pamiętnik i wydano drukiem. Wkrótce adaptowano jego treść dla potrzeb teatru i mnóstwo zespołów teatralnych grało go na scenie. Tadeusz się tym nie interesował, ale ja to świetnie pamiętam i byłam zafascynowana tym pamiętnikiem, tą kartką z zeszytu, na której można zamieścić tyle treści i dlatego zrobiłam ten *Hommage Anny Frank*²³.

Artystkę zaciękała zatem nie tylko treść dziennika, ale i forma zapisu, przedmiotowość zeszytu, czyli konkretność o znaczeniu uniwersalnym i ponadczasowym, a jednocześnie szalenie osobistym. Jak sama wspominała, zaczęła się wtedy zastanawiać, co by było, gdyby Anna Frank nie miała tego zeszytu? Artystka przedstawiła rozdarcie młodej dziewczyny, pragnienie wolności i osaczenie. O Annie Frank Maria Stangret-Kantor zapisała z pewnością jedną z boleśniejszych kartek, a przy tym piękną wizualnie. Równie wspaniałą realizacją była instalacja *Hommage à Simon Weil*, pokazana w 2008 w Galerii Starmach, praca, która była szczególnie bliska samej artystce. Tworzyło je dwanaście białych płócien poliniowanych jak kartki papieru z niebieskimi i granatowymi plamami oraz sześć bursztynowych w kolorze, pleksiglasowych tablic z zatopionymi strzępkami papieru, na których krakowska artystka zapisała fragmenty tekstów

²³ A. Dzierżyc-Horniak, *Kartki zapisane gestem*, op. cit., s. 177–178.

niezwykle cenionej przez siebie niemieckiej filozofki. Tablice te, niczym skamieniała żywica, zachowywały zatopione w nich okruchy myśli Simone Weil, kolejnej – jak Sergiusz Jesienin, Anna Frank, Danił Lider, zamordowani lekarze – postaci z *Hommages*, które zostały wplecione w tryby ponurej historii nazizmu lub komunizmu²⁴.

Mam nadzieję, że w tym krótkim tekście udało się choć trochę przybliżyć sylwetkę niezwyklej artystki, której twórczość potrafi zachwycać i zaskakiwać na wielu poziomach. Artystki, która stała mi się bliska, bo za jej sprawą zaczęła się na poważnie moja „przygoda” z historią sztuki. Zdecydował jak to często bywa przypadek – znaleziony w „Twoim Stylu” wywiad z Marią Stangret²⁵. Czytając go, zastanawiałam się, jaką jest artystką, jak była w stanie tworzyć przy tak mocnej, absorbującej osobowości Tadeusza Kantora. Czy zachowała swoją niezależność twórczą? Zaintrygowała mnie jej osoba jako artystki, a nie jako żony „tego Kantora”. Zdecydowałam się poświęcić jej twórczości pracę magisterską, a później jej fragment ukazał się jako książka (2005).

Pierwszy telefon, rozmowa, przyjazd do Krakowa, wizyta w Hucisku, poznawanie jej zróżnicowanej twórczości nie byłyby możliwe bez nieocenionego wsparcia Lecha Stangreta, a także Wiesława Borowskiego i pracowników Galerii Foksal oraz Anny Baranowej (która od lat przyjaźniła się z Marysią i pisała artykuły o jej twórczości, a po latach napisała o niej i Kantorze swoją książkę²⁶), Józefa Chrobaka z Galerii Krzysztofory, Andrzeja Starmacha z Galerii Starmach.

²⁴ E. Gorządek, *Maria Stangret-Kantor*, culture.pl, <https://culture.pl/pl/tworca/maria-stangret-kantor> [dostęp: 25.05.2020]. Zob. W. Borowski, *Hommage à Simone Weil*, [w:] *Maria Stangret. Hommage à Simone Weil*, kat. wyst., red. A. Bujnowska, Galeria Starmach, 2008, s. 5-10.

²⁵ K. Nowak, *On nadal tu jest*, rozmowa z Marią Stangret-Kantor, „Twój Styl” 2001, nr 11, s. 56-64.

²⁶ A. Baranowa, *Osobno i razem. Szkice o twórczości Tadeusza Kantora i Marii Stangret*, Kraków 2015.

Pamiętam przede wszystkim ogromną serdeczność Artystki, która zachowała młodość ducha. I nie chodzi o to, że poprosiła, by zwracać się do niej po prostu „Marysia”. Wciąż przed oczyma mam jej uśmiech i życiową werwę. Zaprosiła mnie do Huciska, by pokazać swój i Tadeusza Kantora dom. Tam udało mi się odnaleźć zapomniane i niepokazywane wczesne gwasze, obrazy z „żołnierzami”. Spotkałyśmy się jeszcze nie raz z okazji jej wystaw, w Poznaniu (na wystawie w Galerii Muzalewskiej – 2003), w Krakowie (w Galerii Starmach – 2005 i 2008), w Warszawie (w Galerii Foksal – 2007). Artystkę udało mi się zaprosić do Torunia, a przychyłność Anny Jackowskiej sprawiła, że w Galerii Wozownia odbyła się przekrojowa wystawa *Maria Stangret-Kantor. Kartki zapisane gestem* (2004), której byłam kuratorką²⁷.

Gorący okres rozmów i spotkań przyczynił się do mojego badawczego zainteresowania sztuką polską dekady lat 60–80. i ponownego pojawienia się w Galerii Foksal, której przecież współtwórcą była też Maria Stangret, przez lata pokazująca tam swoje prace. W efekcie powstała moja praca doktorska dotycząca genezy i pierwszego okresu działalności Galerii Foksal, a wydana niedawno jako książka²⁸.

Niewątpliwie spotkanie Marii Stangret odegrało w mojej pracy badawczej niepoślednią rolę.

A teraz przyszło nam żegnać się z docenioną w wąskim gronie, ale chyba nadal nieznaną na szerszym polu sztuki Artystką. A przecież Maria Stangret-Kantor pokazywała swoje prace na wielu ekspozycjach indywidualnych w kraju, m.in. w Muzeum Narodowym w Krakowie (1995), Pałacu Sztuki w Krakowie (1989), warszawskiej Zachęcie (1997), krakowskich galeriach: Krzysztofory (1965, 1970, 1975, 1990) i Starmach (1993, 1999, 2005, 2008), łódzkiej Galerii 86 (2002, 2008), poznańskiej Galerii Muzalewska (2003, 2007) i oczywiście wielokrotnie w warszawskiej Galerii Foksal (1967, 1970,

²⁷ *Maria Stangret-Kantor. Kartki zapisane gestem*, kat. wyst., red. A. Jackowska, Galeria Sztuki Wozownia, Toruń 2004 (tekst do katalogu A. Dzierżyc-Horniak).

²⁸ A. Dzierżyc-Horniak, *Początki są zawsze najważniejsze... Geneza i działalność Galerii Foksal. Teksty programowe, wystawy, wydarzenia, artyści, 1955–1970*, Warszawa-Toruń 2019.

1974, 2002, 2007). Nie raz wystawiała też za granicą: indywidualnie w Kunsthalle w Baden-Baden (1967), Galerie de France w Paryżu (1982), Galerie d'Arts Contemporains w Orleanie (1991), brała też udział w zbiorowych pokazach, jak np. *Présences Polonaises* w Centre Georges Pompidou w Paryżu (1983) czy *Dialog* w Moderna Museet w Sztokholmie (1985). Jej prace znajdują się w Muzeum Sztuki w Łodzi, Muzeum Narodowym w Krakowie, Muzeum Narodowym we Wrocławiu, Galerii Foksal w Warszawie, Muzeum Guggenheima w Nowym Jorku.

Proponuję na koniec jeszcze raz przywołać słowa o jej twórczości przyjaciół, artystów i krytyków sztuki.

Obrazy Marii Stangret – to jest collage z malarstwa, ale równocześnie malarstwo samo – malarstwo sensualne, spontaniczne z wszystkimi dotykowymi niemal urokami warsztatu, robione z całą pasją i z całą frajdą.

Hanna Ptaszkowska, 1967²⁹

Motywy biedne, niewyszukane i „prozaiczne” wypełniają malarstwo Marii Stangret; naiwne i bardzo proste są także powody ich wyboru. Dopiero w wyniku niepozornego, lecz zdecydowanego gestu „uwięzienia” w obrazach przedmiotu realnego (prawdziwych drzew, sterty liści, kija czy szmaty) ujawnia się nagle poezja, głęboki dramat i wzruszenie. I objawia się w całej pełni jej malarstwo, sztuka niezwyklej inwencji, imaginacji i świeżości.

Wiesław Borowski, 1989³⁰

[Maria Stangret] wodzi po nas niespokojnym wzrokiem dziecka i dzięki magii jej sztuki codzienne przedmioty ulegają przeobrażeniom, poza skalą i kontekstem, stają się rekwizytami teatru bez słów.

Christian Boltanski, 1991³¹

Wszystkie te zacytowane słowa dość wyraźnie pokazują niezwykle charakter twórczości malarskiej Marii Stangret-Kantor, która tworzyła kolejne obrazy,

²⁹ H. Ptaszkowska, [wstęp], [w:] *Maria Stangret. Pejzaże kontynentalne*, kat. wyst., Galeria Foksal PSP, Warszawa 1967, s. nlb.

³⁰ W. Borowski, *Droga malarska Marii Stangret*, [w:] *Maria Stangret. Wystawa obrazów*, red. S. Balewicz, kat. wyst., Pałac Sztuki, TPSP, Kraków 1989, s. 7.

³¹ Ch. Boltanski, [w:] *Maria Stangret. Peintures*, kat. wyst., Centre d'Art Contemporains – Orleans, Orlean 1991, s. nlb.

czując w sobie po prostu przymus, „imperatyw”. „Nie ma to nic wspólnego z pracowitością, tylko z tym, że w momencie, gdy mam płótno, po prostu muszę malować”³² – wspominała.

Nie można zapomnieć o fakcie, iż była ona uczestniczką wielu ważnych dla polskiej sztuki spektakli teatralnych i happeningów. Wizerunek artystki byłby niepełny, wręcz nieprawdziwy, gdyby pominąć tę sferę jej twórczości. Henryk Stażewski, nestor polskiej awangardy powojennej, blisko związany z Galerią Foksal, spotykając artystkę w kawiarni SARP-u, zawsze jej mówił; „Oglądam teatr Cricot 2, gdzie pani jest najlepszą aktorką, jestem zachwycony”³³. Niewątpliwie jej życie pełne było pasji do malarstwa i teatru, w którym łączyła własny temperament i ambicje artystyczne z rolą żony i partnerki Tadeusza Kantora. Wiesław Borowski podkreślał przy tym: „Marysia jest moim zdaniem świetną artystką i bardzo mądrą osobą”³⁴.

Niech pamięć o Niej pozostanie nie tylko w dziełach, ale właśnie w słowach tych, którzy dobrze ją znali... Taką Ją pamiętajmy.

Bibliografia

- Baranowa A., *Osobno i razem. Szkice o twórczości Tadeusza Kantora i Marii Stangret*, Kraków 2015.
- Dzierżyc-Horniak A., *Kartki zapisane gestem. Twórczość malarska Marii Stangret-Kantor w latach 1957–2005*, Warszawa 2005.
- Gorządek E., *Maria Stangret-Kantor*, culture.pl [online].
- Janiccy W. i L., *Dziennik podróży z Kantorem. 14 listopada 1979 – 8 grudnia 1990*, red. L. Drewniak, Kraków 2000.
- Марія Станґрет / Maria Stangret*, red. L. Stangret, kat. wyst., Kijów 2004.
- Maria Stangret*, kat. wyst., Galeria Starmach, Kraków 1993.
- Maria Stangret. Hommage à Simone Weil*, kat. wyst., red. A. Bujnowska, Galeria Starmach, 2008.

³² A. Dzierżyc-Horniak, *Kartki zapisane gestem*, op. cit., s. 179.

³³ Cyt. za: Wiesław Borowski. *Zakrywam to, co niewidoczne*, op. cit., s. 534.

³⁴ Ibidem, s. 242.

Maria Stangret. Peintures, kat. wyst., Centre d'Art Contemporains – Orleans, Orlean 1991.

Maria Stangret. Pejzaże kontynentalne, kat. wyst., Galeria Foksal PSP, Warszawa 1967.

Maria Stangret... poza martwym pniem, kat. wyst., Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 1995.

Maria Stangret. Wystawa obrazów, red. S. Balewicz, kat. wyst., Pałac Sztuki, TPSP, Kraków 1989.

Maria Stangret-Kantor. Kartki zapisane gestem, kat. wyst., red. A. Jackowska, Galeria Sztuki Wozownia, Toruń 2004.

Matkowska-Święs B., *Maria Stangret-Kantor, zawsze potrzebny jest impuls. Krakowskie gadanie*, Kraków 2001.

Nowak K., *On nadal tu jest*, rozmowa z Marią Stangret-Kantor, „Twój Styl” 2001, nr 11, s. 56–64.

Omilianowicz M., *Okruchy pamięci*, „Fortuna Miliarder” 1995, nr 17-18 (113-114), 27 IV, s. 42–43.

Ptaszkowska H., [bez tytułu], mpis, Archiwum Cricoteki,teczka Marii Stangret, bez dat., s. nlb.

Ptaszkowska A., *Wyobraźnia*, „Odra” 1989, nr 3, s. 108–109.

Skrzynecki P., *Z sal wystawowych. Możesz oceniać jak chcesz...*, „Echo Krakowa” 1965, nr 52 (3 III), s. 2.

Stangret-Kantor M., *Pamiętnik Dziadka*, Łódź 2002.

Stangret-Kantor M., *Malując progi. Maria Stangret-Kantor o swoim życiu i twórczości. Spisał i zredagował Lech Stangret*, Kraków 2016.

Wiesław Borowski. *Zakrywam to, co niewidoczne. Wywiad-rzeka. Rozmawiają Adam Mazur i Ewa Toniak*, Warszawa 2014.

Względność spostrzegania. Z Marią Stangret-Kantor rozmawia Anna Dzierżyc-Horniak, „Arteon” 2004, nr 9, s. 18–21.

Agata Knapik

Robert Morris – Monumentum 2015-2018
Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea,
Rzym, 15.10.2019 –1.03.2020

A variety of structural fixes have been imposed on art – stylistic, historical, social, economic,
psychological.

Whatever else art is, at a very simple level it is a way of making –
Robert Morris (1970)

Wystawa „Robert Morris – Monumentum 2015-2018” w Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea w Rzymie zainspirowała mnie do przyjrzenia się bliżej działalności amerykańskiego artysty. Działalności zarówno artystycznej, jak i teoretyczno-krytycznej.

Robert Morris, amerykański artysta, krytyk i teoretyk sztuki, znany był przede wszystkim ze swoich projektów sztuki minimalnej, sztuki konceptualnej czy land artu. Pomimo tych powiązań nie był artystą na stałe związanym z żadnym ruchem, nie pracował w jednym stylu, ale przez całą swoją artystyczną działalność poszukiwał różnych form wyrazu¹. To, co charakteryzowało jego prace, to ciągle eksplorowanie i badanie kwestii percepcji, a więc skali, przestrzeni i relacji pomiędzy obiektem a widzem, tym co naturalne i tym co mechaniczne w procesie powstawania obiektu. Innymi słowy, jak ujęła to Gabriela Świtek w książce *Gry sztuki z architekturą: Nowoczesne powinowactwa i współczesne integracje*, Morris „podkreślał znaczenie triady: dzieło – przestrzeń – widz”².

¹ Robert Morris tworzył instalacje, rzeźby, performance, filmy, teksty; korzystał z takich materiałów, jak: sklejka, filc, brud, tłuszcz, ołów, воск, tkaniny, pieniądze, drzewa, fotografie, dźwięki, eksplozje, nagość i wielu innych.

² Świtek 2013: 277.

Robert Morris to artysta, który pozostał „milczącym” i „niedostępnym”. Podczas swojego wystąpienia w Logan Center w 2013 roku przyznał, że nigdy nie chciał opowiadać ani o sobie, ani o swojej sztuce, nie chciał odpowiadać na pytania o wybór takiej a nie innej techniki ani wskazywać powodu, dla którego nie pracował w jednym stylu. Jak przyznał, powodem był brak powodu³. Od początku swojej działalności artystycznej zamiast opowiadać o koncepcjach, pisał eseje, w których przedstawiał swoje teorie.

Nie chcę być portretowanym. Każdy używa każdego do swoich własnych potrzeb, i cieszę się, że jestem tylko materiałem dla kogoś innego, tak długo jak mogę ćwiczyć moje prawo do pozostania milczącym, nieruchomym, możliwie uzbrojonym, i oddalonym o kilka mil⁴.

Jego teksty koncentrują się przede wszystkim na kwestiach nowej sztuki i jej odbioru, na materiałach i procesie twórczym, na relacjach między obiektem rzeźbiarskim, przestrzenią, w której ów obiekt się znalazł, oraz obserwatorem. Obiekty stworzone przez Morrisa były zatem praktycznymi odniesieniami teoretycznych dociekań artysty. Poprzez nie badał właściwości przestrzenne, właściwości przedmiotu, jego materiału, aż w końcu uwzględniał ruchowe możliwości odbiorcy⁵. W przedmowie do książki *Uwagi*

³ „I do not want to be interviewed by curators, critics, art directors, theorists, aestheticians, aesthetes, professors, collectors, gallerists, culture mavens, journalists or art historians about my influences, favorite artists, despised artists, past artists, current artists, future artists. A long time ago I got in the habit, never since broken, of writing down things instead of speaking. (...) I do not want to be asked my reasons for any of the art that got made (the reason being that there are no reasons in art). I do not want to answer questions about why I used plywood, felt, steam, dirt, grease, lead, wax, money, trees, photographs, electroencephalograms, hot and cold, lawyers, explosions, nudity, sound, language, or drew with my eyes closed. (...) I do not want to document my starting points, turning points, high points, low points, good points, bad points, stopping points, lucky breaks, bad breaks, breaking points, dead ends, breakthroughs or breakdowns. I do not want to talk about my methods, processes, near misses, flukes, mistakes, disappointments, setbacks, disasters, obsessions, lucky accidents, unlucky accidents, scars, insecurities, disabilities, phobias, fixations, or insomnias over posters I should never have made”. Morris 2013: <https://www.youtube.com/watch?v=u9SEZtFsLIU>

⁴ „I do not want my portrait taken. Everybody uses everybody else for their own purposes, and I am happy to be just material for somebody else so long as I can exercise my right to remain silent, immobile, possibly armed, and at a distance of several miles”. Morris (2013)

⁵ Do najważniejszych dzieł Morrisa można zaliczyć m.in. *Continuous Project Altered Daily* (1969), *L-Beams* (1965), czy *Pink Felt* (1970). W tych projektach można dostrzec wyraźne

o rzeźbie. Teksty czytamy:

Robert Morris we wczesnych latach 60. wypracował fenomenologiczną perspektywę postrzegania sztuki, związaną z gestaltem i teorią percepcji, która później płynnie przeszła w bardziej antropologiczny sposób widzenia⁶.

W dokładniejszym omówieniu ostatnich prac wystawionych w Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea będę się odwoływać do niektórych tekstów Morrisa, które w moim odczuciu pomogą spojrzeć na jego artystyczną działalność w szerszej perspektywie. Do tych tekstów należą m.in. *Notes on Sculptures (Uwagi o rzeźbie, 1966-1969)*, *Anty-Form (1968)*, *Some Notes on Phenomenology of Making: The Search for the Motivated (Kilka uwag o fenomenologii wytwarzania: poszukiwanie tego, co umotywowane (1970))*⁷. Pomimo dystansu czasowego (teksty te napisał w latach 60. i 70.) stanowią one zarazem klucz do odczytania ostatnich prac Morrisa, świadectwo procesu rozwoju, jak i kontynuację pewnych stałych zainteresowań artysty. Były to przede wszystkim fenomeny nowej sztuki związane z procesem twórczym, z percepcją i materialnością obiektów.

* * *

WYSTAWA Robert Morris – Monumentum 2015-2018

Wystawa zatytułowana „Robert Morris – Monumentum 2015-2018” kuratorstwa Saretto Cincinello, miała być pierwszą poświęconą artyście po jego śmierci w listopadzie 2018 roku. Zaprezentowane prace to dwie serie nietypowych grup rzeźbiarskich, prezentujących „całuny” ludzkich figur. Pierwsza seria, zatytułowana *MOLTINGSEXOSKELETONSSHROUDS*, została wykonana z płócien nasączonych specjalną żywicą (il. 1). Druga natomiast – *Boustrophedons* wykonana z włókna węglowego (il. 2).

poszukiwania na polu percepcji przedmiotu, właściwości materiałów oraz ich roli w dochodzeniu do ostatecznej formy.

⁶ Titz, Krummel, Słoboda (2010:5).

⁷ Teksty te zostały opublikowane w języku polskim w książce wydanej pod redakcją Susanne Titz, Clemensa Krummela i Katarzyny Słobody zatytułowanej *Uwagi o rzeźbie. Teksty*, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2010.

Obydwie serie charakteryzują się oszczędnością form wyrazu, monochromatycznością, ekspresją, dynamicznością a wręcz teatralnością. Rozstawione w różnych miejscach sali muzealnej grupy rzeźbiarskie dają wrażenie totalnej bliskości i interakcji z widzem, który może podejść blisko, obejść, zajrzeć „pod płachtę”. Rzeźby-całuny od pierwszego spojrzenia



Il. 1. Robert Morris, *What Did You Expect*, Monumentum 2015-2018,
Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea, Rzym



Il. 2. Robert Morris, *Out of the Past*, Monumentum 2015-2018,
Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea, Rzym.

zadziwiają i pozostawiają widza w tej osobliwej relacji – integracji, a więc możliwości wejścia „do środka” kompozycji, stania „oko w oko”. Miało to pozwolić na stworzenie indywidualnej relacji między oglądającym a obiektem. Artysta przedstawia ideę rzeźby jako sztuki przestrzennej, w której grupy figur oddziałują na siebie wzajemnie oraz na widza. Nie mamy w tym przypadku do czynienia z typową rzeźbą, ale raczej swoistym trójwymiarowym obrazem, do którego możemy „wejść” jak do teatralnej sceny i współuczestniczyć w niej (il. 3).



Il. 3. Robert Morris, *Out of the Past, Monumentum*
2015-2018, Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea, Rzym

Dla Roberta Morrisa aspekt aktywnego odbioru trójwymiarowych obiektów był jednym z istotniejszych kwestii, na których skupiał się w swoich tekstach. Zmiany perspektyw, możliwość bezpośredniego oglądu, konfrontacja z obiektem były widocznie akcentowane w działaniach artystycznych Morrisa. W jego projektach, także tych ostatnich, jedną z

wartości instalacji rzeźbiarskich było m.in. odbieranie ich z różnych punktów widzenia, co pozwalało na dostrzeżenie zmieniających się właściwości obiektów. W swoim eseju, zatytułowanym *Some Notes on the Phenomenology of Making: The search for the Motivated*, Morris napisał:

To, co różni tworzenie przedmiotów, w przeciwieństwie do nakładania powierzchni, to to, że proces angażuje ciało lub jego technologiczne przedłużenia, poruszając się w głębie trójwymiarowości. Nie tylko produkcja obiektów, ale również ich percepcja wymaga cielesnej partycypacji w trójwymiarowym ruchu⁸.

Widz poprzez swój aktywny odbiór mógł je obejść, obrócić, zmanipulować tak, aby spojrzeć na nie z innej perspektywy. Słowa Morrisa można odnieść do Merleau-Ponty'ego⁹ oraz jego *Fenomenologii percepcji*, w której filozof pisał o postrzeganiu nie tylko za pomocą wzroku, ale także, a może przede wszystkim, za pomocą kinestezy, za pomocą motoryki ciała, ciała intencjonalnego¹⁰.

Mówiąc ogólnie, to, że postrzegamy przedmiot jako całość, a nie percypujemy jedynie jego jednego wyglądu, jest możliwe tylko dlatego, że percepcja zakłada możliwość ruchu ciała (spojrzenie z innej perspektywy) oraz interakcji (dotknięcie, obrócenie, uchwycenie itp.)¹¹.

Na temat problemu odbioru trójwymiarowego obiektu Morris pisał już we wcześniejszym eseju *Notes on Sculptures. Part 2*, w którym zwraca uwagę na zmieniające się, w zależności od punktu oglądania, formy obiektu:

Nawet jego najbardziej ewidentnie niezmienna właściwość – kształt – nie pozostaje

⁸ „What is different about making objects, as opposed to applying a surface, is that it involves the body, or technological extensions of it, moving in depth in three dimensions. Not only the production of objects, but the perception of them as well involves bodily participation in movement in three dimensions”. Morris (1970).

⁹ Nawiązania do francuskiego filozofa zostały „wytropione” już w katalogu do wystawy *Anti-Illusion: Procedure* (1969). Zwróciła na to uwagę również autorka Julie H. Reiss w swojej publikacji *From Margin to Center. The Spaces of Installation Art* (s. 82); Gabriela Świtek wzmacnia wpływ Merleau-Ponty'ego.

¹⁰ Patrz M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia percepcji*, przeł. M. Kowalska, J. Migasiński, Warszawa 2001.

¹¹ Pokropiński 2013: 57.

stała. Bowiem to obserwator ciągle zmienia kształt poprzez swoją zmianę pozycji względem dzieła¹².

Jedną z przesłanek odbioru dzieł była jego lokalizacja. Morris zaznaczył, że w przeciwieństwie do malarstwa obiekty rzeźbiarskie powinny znajdować się na podłodze, tak aby umożliwić ogląd z różnych stron i pod różnymi kątami. Tutaj można by było odnieść się do tekstu Morrisa do przytoczonych wyżej *Uwag o rzeźbie. 1* (1966), w którym artysta przyznaje:

Autonomiczna i dosłowna natura rzeźby domaga się swojej własnej, równie dosłownej przestrzeni – a nie powierzchni, którą dzieliłaby z malarstwem. Co więcej, przedmiot zawieszony na ścianie nie jest konfrontowany z siłą ciężkości; on po prostu dyskretnie się jej wymyka. Jednym z warunków poznania przedmiotu jest odczucie siły grawitacji działającej na niego w rzeczywistej przestrzeni. To znaczy w przestrzenie wyznaczanej trzema, a nie dwoma współrzędnymi. Powierzchnia podłogi, nie ściana, dostarcza maksimum oparcia dla świadomości przedmiotu. Innym zastrzeżeniem wobec reliefu jest ograniczona ilość punktów widzenia, narzucanych przez ścianę, ze stałymi kierunkami: góra, dół, prawo, lewo¹³.

Aby posłużyć się przykładem, odniosę się do projektu Morrisa zatytułowanego *L-Beams (L-Belki)* z 1965 roku. Identycznych rozmiarów, lecz różnie zorientowane obiekty stanowiły dla widza rodzaj przestrzennych puzzli, które wymagały „rozpracowania” dzięki zmianom punktów obserwacji, wejścia pomiędzy nie, czy też obejścia ich. W tym momencie odbiorca zdaje się szukać odpowiedzi na pytanie, czy patrzy na identyczne obiekty, o tych samych wymiarach i o tej samej strukturze, czy na obiekty zupełnie różne¹⁴.

¹² „Even its most patently unalterable property – shape – does not remain constant. For it is the viewer who changes the shape constantly by his change in position relative to the work”. Morris 1968: 234.

¹³ „The autonomous and literal nature of sculpture demands that it have its own, equally literal space – not a surface shared with painting. Furthermore, an object hung on the wall does not confront gravity; it timidly resists it. One of the conditions of knowing an object is supplied by the sensing of the gravitational force acting upon it in actual space. That is, space with three, not two coordinates. The ground plane, not the wall, is the necessary support for the maximum awareness of the object. One more objection to the relief is the limitation of the number of possible views the wall imposes, together with the constant of up, down, right, left”. Morris 1966; 2010: 15-16.

¹⁴ Kwestię tę porusza Rosalind Krauss w książce *Passages in Modern Sculpture* (1977), w której pisze: „Thus no matter how clearly we might understand that the three L's are

Aspekt „czynnej” relacji z dziełem, tym razem ze strony artysty, jest przez Morrisa rozwinięty w artykule *Some Notes on Phenomenology...*, w którym następująco opisuje związek między przedmiotem a podmiotem:

Aktywność ciała, gdy angażuje się w manipulowanie różnymi materiałami zgodnie z różnymi procesami, otwiera przed nim różne możliwości zachowania. To, co ruch dłoni i ramion może zrobić w stosunku do płaskich powierzchni, różni się od tego, co ruch dłoni, ramion i ciała może zrobić w stosunku do przedmiotów w trzech wymiarach. Takie różnice zaangażowania (i ich rozszerzenia środkami technologicznymi) sprowadza się do różnych form zachowania. W tym świetle zanika sztuczność medialnych rozróżnień (malarstwo, rzeźba, taniec itp.). (...)

Chciałbym jednak zwrócić uwagę, że cała działalność artystyczna stanowi podstawę do znalezienia granic i możliwości pewnych rodzajów zachowań, a samo to zachowanie produkcji, jakie się wyodrębniło, stało się tak rozpowszechnione i widoczne, że rozszerzyło się na cały profil sztuki. Ten rozszerzony profil to kompleks interakcji, na który składają się czynniki możliwości cielesnych, natury materiałów i praw fizycznych, czasowych wymiarów procesu i percepcji, a także wynikające z nich obrazy statyczne¹⁵.

Dochodzimy tutaj do kolejnej kwestii, którą zajął się Morris zarówno w swoich projektach, jak i tekstach. Jest to problem „artystycznych zachowań” (art making behavior), które artysta widział jako coś więcej niż tradycyjne,

identical (in structure and dimension), it is impossible to see them as the same. Therefore, Morris seems to be saying, the ‘fact’ of the objects’ similarity belongs to a logic that exists prior to experience; because at the moment of experience, or in experience, the Ls defeat this logic and are ‘different’ Their ‘sameness’ belongs only to an ideal structure – an inner being that we cannot see. Their difference belongs to their exterior – to the point at which they surface into the public world of our experience. This ‘difference’ is their sculptural meaning; and this meaning is dependent upon the connection of these shapes to the space of experience”. Krauss 1977: 266-267.

¹⁵ „The body’s activity as it engages in manipulating various materials according to different processes has open to it different possibilities for behavior. What the hand and arm motion can do in relation to flat surface is different from what hand, arm, and body movement can do in relation to objects in three dimensions. Such differences of engagement (and their extensions with technological means) amount to different forms of behavior. In this light the artificiality of media-based distinctions falls away (painting, sculpture, dance etc.). (...) However, what I wish to point out here is that the entire enterprise of art making provides the ground for finding the limits and possibilities of certain kinds of behavior and that this behavior of production itself is distinct and has become so expanded and visible that it has extended to entire profile of art. this extended profile is composed of a complex of interactions involving factors of bodily possibility, the nature of materials and physical laws, the temporal dimensions of process and perception, as well as resultant static images”. Morris 1970.

ujęcie psychologiczne czy interpretacja, i które implikuje opozycję arbitralności i niearbitralności. Na ów binaryzm zwracają uwagę, jak notuje Morris, zarówno psychologowie (Morris przywołuje Morse Peckham'a oraz Antona Ehrenzweiga), jak i lingwiści i antropologowie (Roland Barthes, Levi-Strauss czy Ferdinand de Saussure). Zarówno językoznawca de Saussure, jak i antropolog Levi-Strauss operowali w obrębie opozycji diachroniczny – synchroniczny, syntagmatyczny – asocjacyjny, arbitralny – motywacyjny¹⁶. Jak zauważa Morris, język, podobnie jak sztuka, są formami ludzkiego zachowania, które operują w podobnej strukturze, gdzie ta dwoistość jako tendencja zachowania jest ciągłym naprzemiennym przechodzeniem z jednego bieguna w drugi¹⁷.

Postacią, do której odwołuje w tym miejscu Morris, jest Morse Peckham¹⁸ i jego rozumienie sztuki jako praktyki prowadzonej przez całe życie. Psycholog wskazuje ją jako swoisty mechanizm adaptacyjny, antidotum na nawykowe funkcje aktywności umysłowych¹⁹. Peckham posługuje się terminem „dezorientacji” jako reguły do stworzenia nowych, innowacyjnych ruchów i wyjścia poza ustalone i znane schematy. Innymi słowy, dezorientacja to tworzenie nowej, innowacyjnej struktury w sztuce, która nie została jeszcze przyjęta. Takie podejście, jak się zdaje, przyświecało zarówno działalności artystycznej Morrisa, jak i jemu współczesnych.

Można powiedzieć, że obecna sztuka, z którą mam teraz do czynienia, prezentuje najmniejszą ilość formalnego porządku z coraz większym porządkiem implikowania

¹⁶ W tym miejscu Morris notuje, że cały system językowy opiera się na nieracjonalnej zasadzie arbitralności znaku, co jednak wymaga użycia go według określonych zasad, regulacji i porządku. „In fact, the whole system of language is based on irrational principle of arbitrariness of the sign, which would lead to the worst sort of complications if applied without restrictions. But the mind constructive to introduce a principle of order and regularity into certain parts of the mass of signs, and this is the role of relative motivation”. Morris 1970.

¹⁷ W tym miejscu Morris przywołuje psychologa Antona Ehrenzweiga, który sprowadził opozycję tych dwóch skrajności do podstawowego konfliktu między żądzami życia i śmierci, dualizmu Erosa i Tanatosa, i które to opozycje stale się między sobą przeplatają. Patrz A. Ehrenzweig, *The Hidden Order of Art*, Berkeley, Los Angeles 1967.

¹⁸ Patrz M. Peckham, *Man's Rage for Chaos*, New York 1967.

¹⁹ „That is, art's function as an adaptive mechanism is as an antidote to the habitual. Its social value lies in its presentation of a practice area where one can embrace the disorienting experience”. Morris 1970.

zachowań. To tak, jakby artysta chciał robić najbardziej nieciągłe, irracjonalne rzeczy w najbardziej rozsądny sposób²⁰.

Zatem sztuka, jak notuje Morris w *Some Notes on Phenomenology...*, aby się odnowić, musi wyjść poza siebie, poza utarte formy i metody oraz odnaleźć nowe sposoby tworzenia. Tę innowacyjną działalność widział w sztuce Marcela Duchampa, Johna Cage'a, Jacksona Pollocka, Jaspiera Johnsa, Franka Stelli²¹. Według tych artystów, sztuka jest czymś więcej niż aranżowaniem form zgodnie ze smakiem. Sztuka powinna wychodzić poza takie terminy, jak arbitralność, formalność czy estetyka²².

Rozwiązanie można sformułować jako opozycja (aranżacja – budowanie), tak też aktualne zmiany mogą być sformułowane dialektycznie: nie buduj..., ale co? Upuść, powieś, pochyl, w skrócie działaj. Jeśli rzeczownik statyczny «forma» zostanie zastąpiony czasownikiem dynamicznym «akt» jako priorytetem tworzenia, wówczas nastąpi dialektyczne sformułowanie²³.

W tym miejscu dochodzimy do podkreślenia roli materiału w procesie twórczym, jego właściwości, a także sposobu opracowania go przez artystę. Były to aspekty dominujące w ówczesnej amerykańskiej sztuce, skupionej na materiałach i procesie. Morris, po przywołaniu współczesnych twórców, wskazał znacznie wcześniejszy przykład podejścia, w którym artysta nadaje większe znaczenie roli materiału w procesie tworzenia. Opisuje Donatella i jego rzeźbę *Judyta i Holofernes*, w której artysta nałożył na figurę Judyty zamoczone w wosku szaty, aby w ten sposób uformowały się bez ingerencji

²⁰ „It might be said that the current art which I am dealing presents the least amount of formalistic order with an ever greater order of the making behavior being implied. It is as though the artist wants to do the most discontinuous, irrational things in the most reasonable way”. Morris 1970.

²¹ „The concerns are partly about innovative moves that hold in common a commitment to the means of production. Duchamp, Cage, Pollock, Johns, Stella, have all been involved, in different way, in acknowledging process”. Morris (1970).

²² „...that the problem was to base art making on something other than arrangements of forms according to taste” I dalej: „art making has to be based on other terms than those of arbitrary, formalistic, tasteful arrangements of static forms”. Morris (1970).

²³ „Just as that solution can be framed in terms of an opposition (arrange/build) so can the present shift be framed dialectically: don't build... but what? Drop, hang, lean, in short act. If for the static noun of „form” is substituted the dynamic verb of „act” in the priority of making, a dialectical formulation has been made”. Morris (1970).

ręki mistrza. W procesie wypalania brąz „przyjął” fakturę i kształty materiału²⁴. Podobnie artysta postąpił z nogami Holofernesa, które „pobrał” z odlewu modelu. Dla Morrisa jest to więc wczesny przykład systematycznego, strukturalnie odmiennego procesu tworzenia, który miał zastąpić tradycyjne podejście do rzeźby. Zamiast modelowania – odlewanie z natury.

Fragment ten można odnieść do ostatniej wystawy Morrisa. Może być pomocny w lepszym zrozumieniu jego koncepcji wyeksponowania właściwości materiału, techniki i procesu bardziej niż tradycyjnego kunsztu rzeźbiarskiego. Morris dosłownie potraktował szaty jako rzeźby same w sobie. Rzeźby nie zostały wyrzeźbione ręką artysty, lecz siłą grawitacji, właściwościami materiału, kształtem modelu. Dominuje w nich ślad aktu, zatrzymanie ruchu, dynamiczność udrapowanej szaty.

To, co jest charakterystyczne dla Donatella i podzielane przez wielu dwudziestowiecznych artystów, to fakt, że część systematycznego procesu tworzenia została zautomatyzowana. Wykorzystanie grawitacji i pewnego rodzaju „kontrolowanej szansy” jest kontynuowane przez wielu od czasu Donatella w interakcji materiał – proces. Jednakże automatyzacja ta służy do usunięcia personalnego smaku oraz ingerencji przez kooperujące siły, obrazy, procesy, aby zastąpić wcześniej podjęte formalne decyzje artysty.

I następnie dodaje: „Zautomatyzowanie pewnego etapu tworzenia zapewnia większą spójność całego działania”²⁵.

Morris pisał te słowa w latach 70., ale jestem w stanie odnaleźć w nich nić, która mogłaby połączyć jego ostatnie prace z tymi, które tworzył w

²⁴ „Rather than modeling parts of the costumes in the Judith and Holofernes, Donatello dipped cloth in got wax and draped it over the Judith figure”. Morris (1970)

²⁵ „What is particular to Donatello and shared by many 20th-century artists is that some part of the systematic making process has been automated. The employment of gravity and a kind of „controlled chance” has been shared by many since Donatello in the materials/process interaction. However it is employed, the automation serves to remove taste and the personal touch by co-opting forces, images, processes, to replace a step formerly taken in a directing or deciding way by the artist. (...) Automating some stage of the making gives greater coherence to the activity itself”. Morris 1970.

przeszłości. Również i w tym przypadku przyglądamy się rzeźbiarsko uformowanej materii, która zastygła w locie. „Całuny” są dosłownym zatrzymaniem procesu tworzenia, tego zautomatyzowanego momentu, który skupia się na właściwościach materiału oraz na działających na niego prawach naturalnych (il. 4).

W tym miejscu można dodać także fragment z katalogu do wystawy *Anti-Illusion: procedures/materials* (1969)²⁶, która miała miejsce w Whitney Museum of American Art w 1969 roku. Dotyczy on właśnie tego nowego pojęcia rzeźby, które redefiniuje jej walory i komponenty. Te nowe wartości leżą m.in. w użyciu materiałów, które wcześniej nie były kojarzone z klasycznym pojęciem rzeźby:



Il. 4. Robert Morris, *Keep It To Yourself*, Monumentum 2015-2018,

²⁶ Wystawa miała miejsce w Whitney Museum of American Art w Nowym Jorku, a udział w niej wzięli ówcześni artyści związani ze sztuką minimalną i konceptualną, m.in. Carl André, Keith Sonnier, Bruce Nauman, Joel Shapiro, Richard Serra, a wśród nich także Robert Morris.

Większość używanych materiałów jest powszechna i nie ma ani trwałości, ani inherentnej wartości materiałów zazwyczaj związanych z rzeźbą. Sznurki, siano, guma, ołów, tkanina lub brud nadają przedmiotom bezpretensjonalną, aktywną jakość, skupiając się na relacji z otaczającą przestrzenią, a nie na samych przedmiotach. Wybór materiału może dyktować ostateczną formę obiektu²⁷.

Niezwykle dosadnym przykładem takiego podejścia jest projekt *Theadwaste* (*Odpady nici*) z 1968 roku – rozrzucone po podłodze kłęбки nici, które za każdym razem, w każdej nowej przestrzeni nabierały zupełnie innej formy. W ten sposób projekt stawał się swoistym polem bardziej niż kompozycją czy obiektem²⁸.



Il. 5. Robert Morris, *Dark Passage*, Monumentum 2015-2018, Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea, Rzym

²⁷ „Most materials used are common place and do not have the durability nor inherent value of materials usually associated with sculpture. String, hay, rubber, lead, cloth or dirt give the objects an unpretentious, active quality, whose focus is often on a relationship to the surrounding space rather than to objects them-selves. The choice of material is allowed to dictate the final form of the objects”. Tucker, Monte 1969: 39-41.

²⁸ Patrz Susanne Titz, Robert Morris, *Uwagi o rzeźbie. Obiekty, instalacje, filmy*, Muzeum Sztuki w Łodzi: <https://www.youtube.com/watch?v=KSxAb8UuJXg>.

Czasem dokonuje się bezpośredniej manipulacji na danym materiale bez użycia żadnego narzędzia. W tych przypadkach kwestie grawitacji stają się tak samo ważne jak kwestie przestrzeni. Skupienie się na materii i grawitacji jako znaczeniach daje wyraz w formach, które nie były wcześniej zaprojektowane. Rozważania nad kolejnością są z konieczności przypadkowe, nieprecyzyjne i nie określone. Losowe układanie, rzucanie, zawieszanie nadaje formę materiałowi²⁹.

Wracając do ostatnich dwóch serii Morrisa, jasne wydaje się, że są one kontynuacją poszukiwań artysty nad z jednej strony kwestiami relacji przedmiot – podmiot, z drugiej – nowym potraktowaniem tematu tworzenia obiektów, w których przeplatają się różne dziedziny sztuki: rzeźba, malarstwo, a nawet taniec czy teatr (il. 5).



Il. 6. Robert Morris, Criss-Crosst, Monumentum 2015-2018, Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea, Rzym

²⁹ „Sometimes a direct manipulation of a given material without the use of any tool is made. In these cases considerations of gravity become as important as those of space. The focus on matter and gravity as means results in forms that were not projected in advance. Considerations of ordering are necessarily casual and imprecise and unemphasized. Random piling, loose stacking, hanging, give passing form to the material”. Morris 1968; 2000: 244.

Na zakończenie warto wspomnieć, że Morris był również blisko związany z teatrem i tańcem. W 1965 roku napisał *Uwagi o tańcu*, gdzie na wstępie artysta przyznał:

Moje zaangażowanie w teatr wiązało się z ciałem w ruchu. Bez względu na to, w jaki sposób ruch mógł być modyfikowany lub redukowany oraz na to, jak bardzo skomplikowane wykorzystywano do tego środki, w centrum uwagi zawsze był sam ruch³⁰.

W swoich badaniach szukał „alternatywnego rodzaju ruchu”, nieograniczonego grawitacją, czasem i przestrzenią.

Być może będzie to z mojej strony za daleko posunięta analogia do ostatnich prac Morrisa wystawionych w Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea. Jednak to, co w nich uderza, to właśnie „sceniczna” ekspresja, teatralność póz, zastygły w ruchu gest (il. 6).

Niezwykle ważnym punktem wyjścia dla znajdującego się pod wpływem fenomenologii, interdyscyplinarnego spojrzenia Morrisa na sztukę był od początku taniec: interesowały go sposoby obchodzenia się człowieka z formami, obiektami, przyzwyczajeniami, zasadami³¹.

* * *

Wystawa okazała się kolejnym dowodem na kompleksowość pracy Morrisa, który łączył swoją działalność praktyczną jako artysta z teoretyczną jako krytyk i historyk sztuki. Pracując na wielu frontach, uciekał od definiowania swojej działalności artystycznej do jednego wymiaru. Ostatnie prace można potraktować jako kontynuację artystycznych i teoretycznych poszukiwań Morrisa nad formą, materiałem, relacją obiektów z otoczeniem i widzem.

Tak jak i wcześniejsze projekty Morrisa podkreślają kluczową kwestię, którą

³⁰ Titz, Krummel, Słoboda 2010: 10.

³¹ Ibidem 2010: 6.

amerykański artysta zajmował się od samego początku – że

w doświadczeniu artystycznym stanowisko widza, jego postrzeganie i relacje z otoczeniem i kulturą mają równie duże znaczenie jak sam przedmiot sztuki³².

Zaprezentowane serie dają możliwość indywidualnego „rozpoznania” właściwości obiektów, ich charakteru oraz relacji, jaka między podmiotem



Il. 7. Robert Morris, Monumentum 2015-2018, Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea, Rzym

a przedmiotem powstaje. W ten sposób Morris stworzył napięcie między pozorną obecnością postaci a jej brakiem, między widzem a jego percepcją i

³² „The shrouds of ghostly figures evoke opaque histories and memories, and it is tempting to suggest that these works represent a summation of the sustained exploration of form that Morris has carried out across the last six decades. (...) In Rome, Morris’s sculptural works reveal shadow histories and reiterate a crucial point that Morris has been making since the very beginning – that in an artistic experience the spectator’s standpoint, perceptions, and relationship with their environment and culture matter just as much as the art object itself”. Kent (2019): <https://brooklynrail.org/2019/12/artseen/Robert-Morris-Monumentum-20152018>

interakcją z każdą ze scen. To właśnie osobiste doświadczenie staje się sednem intencji Morrisa, który wskazuje na fenomenologiczne właściwości naszego postrzegania, odczuwania i interpretowania.

[Ciało] Staje się ono warunkiem fenomenu, jest tym, co „fenomenalizuje”, sprawia, że coś się jawi, a to „jak” przejawiania (perspektywa, lokalizacja, dyspozycje działania) zależy od ciała”³³ (il. 7).

Kwestie, które pozostają po tej wystawie, to teoria percepcji, teatralność, zainteresowanie ludzką postacią, aż w końcu Morrisa podejście do rzeźby. Z jednej strony powraca do tradycji wielkich mistrzów³⁴, co widoczne jest w potraktowaniu figury ludzkiej, udrapowań, z drugiej



Il. 8. Robert Morris, Monumentum 2015-2018, Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea, Rzym

balansuje między takimi dziedzinami, jak rzeźba, malarstwo barokowe i teatralność (il. 8).

³³ Pokropski 2013: 198.

³⁴ Np. Donatello, Rodine, Carl Sulter.

Bibliografia:

Gabriela Świtek (2013), *Gry sztuki z architekturą: Nowoczesne powinowactwa i współczesne integracje*, Toruń 2013.

Marcia Tucker, James Monte (1969), *Anti-Illusiom: Procedures/Materials*, [kat. wystawy], New York 1969.

Marek Pokropski (2013), *Cielesna geneza czasu i przestrzeni*, Warszawa 2013.

Robert Morris (1966; 2010): *Uwagi o rzeźbie. Część 1* [w:] *Uwagi o rzeźbie. Teksty*, red. S. Titz, C. Krummel, K. Słoboda, Łódź 2010.

Robert Morris (1968), *Antiform*, „Artforum”, [w:] J. Meyer, *Minimalism*, London 2000.

Robert Morris (1970), *Some Notes on Phenomenology of Making: The Search for the Motivated*.

Rosalind Krauss (1977), *Passages in Modern Sculpture*, New York 1977.

Strony www:

Charlotte Kent (2019): Monumentum 2015-2018:

<https://brooklynrail.org/2019/12/artseen/Robert-Morris-Monumentum-20152018>.

Robert Morris (2013): "A few thoughts on bombs, tennis, free will, agency reduction, the museum, dust storms, and labyrinths" (November 15, 2013, at the Reva and David Logan Center for the Arts, The University of Chicago): <https://www.youtube.com/watch?v=u9SEZtFsLIU>.

Susanne Titz (2010): Robert Morris. Uwagi o rzeźbie. Obiekty, instalacje, filmy. Muzeum Sztuki w Łodzi:

<https://www.youtube.com/watch?v=KSxAb8UuJXg>.



Kraton Sp. z o.o oraz Ambasada Rzeczypospolitej Polskiej w Indonezji zapraszają Artystów do przesyłania zgłoszeń na Wystawę Współczesnej Tkaniny i Batiku Polskiego *Pola*, która zostanie zorganizowana w maju-czerwcu 2021 roku w stolicy Indonezji – Dżakarcie.

Zwracamy się także z prośbą o przekazanie tej informacji do osób tworzących w dziedzinie tkaniny artystycznej, w tym batiku, które mogą być zainteresowane udziałem w wystawie.

*

Słowo *POLA* – które w języku indonezyjskim oznacza „wzór” (ang. pattern), odnosi się wprost do różnorodności, jaką chcemy zaprezentować na wystawie: różnorodności pól zainteresowań, pól interpretacji oraz pól konceptualnych eksplorowanych przez artystów o odmiennych temperamentach i podejściach do medium tkaniny.

Wyszczególnienie w tytule wystawy batiku wiąże się z jego znaczeniem dla kultury i sztuki Indonezji, zwłaszcza Jawy; w 2009 roku batik indonezyjski został wpisany na listę światowego dziedzictwa UNESCO. Zarazem technika ta jest spleciona z tradycją części regionów Polski i wykorzystywana przez wielu współczesnych polskich artystów. Ich prace mogą dla odwiedzających wystawę stanowić okazję do skonfrontowania się z innymi wyobrażeniami na temat batikowanych tkanin.

Różnorodność koncepcji artystycznych i perspektyw pozwoli pokazać wielobarwny wzór, w jaki układają się działania związane z polską tkaniną współczesną – *pola* to w końcu także pierwszy człon słowa *Polandia*, czyli w języku indonezyjskim: Polska.

*

Patronat honorowy nad wystawą objęły Ambasada Rzeczypospolitej Polskiej w Indonezji oraz Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata.

Karta zgłoszeniowa i regulamin do pobrania na stronie Facebook wydarzenia.

Zgłoszenie należy wysłać na adres: pola.indonezja2021@gmail.com

Termin przyjmowania zgłoszeń: 20 sierpnia 2020 r.

Do 1 września 2020 r. zostanie opublikowana lista artystów biorących udział w wystawie.



**POLSKI
INSTYTUT
STUDIÓW
NAD SZTUKĄ
ŚWIATA**