

Elżbieta KAL

Akademia Pomorska w Słupsku

DIALEKTYKA GESTU. DAR GALERII SZTUKI NOWOCZESNEJ KRZYWE KOŁO DLA MUZEUM W KOSZALINIE W ZBIORACH MUZEUM POMORZA ŚRODKOWEGO W SŁUPSKU

Tytuł prezentowanego tekstu mógłby brzmieć: „dialektyka przypadku” albo „dialektyka zdarzenia”, czy – (nad)używając modnego obcojęzycznego terminu – „dialektyka eventu”. Znaczenia tych pojęć nie pokrywają się wprawdzie idealnie, ale przy ich pomocy można byłoby opisać fenomen będący przedmiotem niniejszego szkicu. Ponieważ jednak termin „gest” obejmuje zarówno element przypadku, odruchu, spontaniczności, jak i skutek świadomej decyzji, wyboru i rozstrzygnięcia¹, a ponadto jest mocno związany z dziedziną sztuki, wydaje się najbardziej odpowiedni dla charakterystyki zagadnienia określonego w podtytule. W zjawiskach czy zdarzeniach, których początkiem był dar Galerii Sztuki Nowoczesnej Krzywe Koło dla Muzeum w Koszalinie tkwi bowiem zarówno pierwiastek przypadku, nieprzewidzianego i niezaprogramowanego obrotu rzeczy, jak i intelektualnej kalkulacji. Można zresztą powiedzieć, iż w samej ontologii dzieł składających się na ów dar czynnik żywiołowego, niekontrolowanego postępowania i racjonalnej

premedytacji współlistnieją w relacji – by powtórzyć za Urszulą Czartoryską – „nieantagonistycznej antynomii”,² wskazując zarazem, że (zwłaszcza) w sztuce podziały, schematy i paradygmaty bywają problematyczne, a nawet podejrzane.

Gest w pierwszym znaczeniu kojarzy się w historii twórczości artystycznej np. z abstrakcyjnym ekspresjonizmem, zwanym też „malarstwem gestu”, *action painting*, interpretowanym – co trzeba podkreślić – jako efekt podświadomego działania, inspirowanego między innymi technikami surrealistów, wykorzystującego samoistne działanie tworzywa i efekty przypadku. Nie oznacza to jednak – jak wyjaśniała Barbara Majewska – że gest poprzedzał koncepcję czy nawet ją zastępował; wręcz przeciwnie, co wykazują liczne studia i szkice Pollocka, był efektem zamierzonej, przemyślanej strategii, a sam artysta wykluczał istnienie przypadku w sztuce.³ Trudno zatem oddzielić taki gest quasi-podświadomej kreacji w malarstwie *aktion* od artystycznej kalkulacji, arbitralności, z jaką Marcel Duchamp



1. Marian Bogusz, *Rytm zatrzymany*, 1962, ol./pł. 100X130; nr inw. MPŚ-M/210; w zbiorach od 1965 r., fot. Elżbieta Kal.

– uznawany za patrona zarówno tego nurtu, jak opozycyjnego doń pop-artu czy szerzej „sztuki przedmiotu” – tworzył ready-made, awansując do rangi dzieł wytwarzane przemysłowo przedmioty lub ich asamblaże. Beata Frydryczak (i inni badacze) podkreśla charakter owego gestu zmiany ich statusu jako efektu wyboru artysty.⁴ Ale Duchamp, jak wspomniano, inspirował też kontestatorów malarstwa gestu. Taką kontestacją i dekonstrukcją, zresztą również dwuznaczną, bo motywowaną nieprzypadkowym wyborem, miał być – wykonany przez Roberta Rauschenberga – gest wymazania rysunku Willema de Kooninga (1953).⁵ Na konsekwencje tego i kolejnych aktów dekonstrukcji sztuki informel, a w gruncie rzeczy paradygmatu (klasycznej) awangardy, wskazywał Piotr Piotrowski: „Odrzucony zostaje malarzki »gest« jako personalistyczna i uniwersalistyczna istota sztuki; odrzucone zostaje malarstwo jako kulturotwórcza materia dzieła; zakwestionowana też zostaje elitarna pozycja sztuki, pojmowanej

w kategoriach autonomicznej, wyizolowanej społecznie formy.”⁶ Przykłady różnych dyskursów w sztuce i o sztuce, konstytuowanych lub inspirowanych wielorako pojmowanym gestem można by oczywiście mnożyć. Nieco na marginesie tytułowych rozważań, ale na dowód szerokich możliwości interpretacji gestu, w znaczeniu (przynajmniej pozornie) odbiegającym od wymienionych wyżej zwyczajowych odczytań, można podać przykład wystawy *Die expressive geste. Deutsche Expressionisten und Afrikanische Kunst*. Prezentacja prac niemieckich ekspresjonistów z kręgu grupy Die Brücke (i dwóch przedstawicieli pokolenia lat pięćdziesiątych dwudziestego wieku) w zestawieniu z „prymitywnymi” rzeźbami z Afryki i Oceanii wskazywała nie tylko na dwuznaczność gestu jako zracjonalizowanego aktu wyboru i zarazem instynktownego czy intuicyjnego działania, ale także symbolicznego czy rytualnego gestu, ruchu ciała, mimiki jako tematu przedstawiień.⁷

Dla potrzeb niniejszego szkicu dodajmy jeszcze pozaartystyczne znaczenie gestu jako aktu kurtuazji, galanterii czy wielkoduszności; nie można zresztą wykluczyć ich obecności w szeroko rozumianym – za Arturem Danto – świecie sztuki.⁸ Jak się okaże, do daru Krzywego Koła można odnieść gest w znaczeniu szeroko i umownie określającym rodzaj malarstwa, które reprezentują stanowiące go obrazy, ale także był to gest kurtuazji, podyktowanej zarówno chęcią rewanżu za nawiązaną współpracę, jak i intencją ochrony dzieł. Takim sensem gestu, przejawu alterocentryzmu i (utopijnego?) myślenia o sztuce jako motorze zmian, w połączeniu z aktem kreacji czy fundacji można tłumaczyć przekazy ze zbiorów Galerii Krzywe Koło dla dwóch muzealnych placówek. Warto zwrócić uwagę właśnie na tę, być może nieprzypadkową zbieżność sposobów pojmowania gestu. Piotr Piotrowski w szkicu o sztuce abstrakcyjnej – a takie dzieła wchodziły w skład kolekcji – której ekspansja nastąpiła w Polsce po doświadczeniu socrealizmu, podkreśla jej filozoficzno-polityczne konotacje. Nieskrępowany akt twórczy był przejawem nie tylko swobody artystycznej, ale szeroko rozumianej wolności: „Silny akcent autonomii obrazu – stwierdza badacz – był reakcją obronną sztuki, był wyrazem zaufania pokładanego w twórczości artystycznej [podkr. P.P.]”⁹

Autorka szkicu o powołaniu i zakończeniu działalności salonu na warszawskim Starym Mieście przypominała o darach galerii w związku z groźbą jej likwidacji po zamknięciu Klubu Krzywego Koła w lutym 1962 roku. „Oba dary – pisze badaczka – nie były nagłą inicjatywą kierownika Galerii Mariana Bogusza” i powołuje się na jej program, opublikowany w 1957 roku na łamach *Plastyki*, dodatku do *Życia Literackiego*.¹⁰ Ów zapis dotyczył jednak przekazu prac artystów w zamian za koszty organizacji wystawy w Krzymym Kole „do zbiorów Muzeum Sztuki Nowoczesnej. Ofiarowana praca – głosił dalej Mariana Bogusza »komunikat o utworzeniu Galerii Staromiejskiej w Warszawie« – oddana jest w depozyt Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Łodzi.”¹¹ Kilka lat później sytuacja uległa jednak zmianie, gdyż w warszawskim Muzeum Narodowym była już kolekcja sztuki współczesnej; w dużo późniejszej

publikacji Janusz Zagrodzki nadmieniał, że dyrektor Stanisław Lorenz „zabiegał osobiście” o pozyskanie pierwszej kolekcji 35 prac z Krzywego Koła z lat 1956-1961.¹² Drugi zbiór, dwunastu obrazów z lat 1962 i 1963 wraz z czterema obrazami czeskich artystów został przekazany w marcu 1963 roku do Muzeum w Koszalinie, jako załączek przysługującej kolekcji sztuki nowoczesnej w tym mieście. Ten gest, jak wiadomo, wiązał się ze współpracą Bogusza z koszalińskimi artystami i muzealnikami, która w tym samym roku zaowocowała pierwszym (z dziewiętnastu) plenerem w Osiekach.¹³ Darowane obrazy pochodziły ze zorganizowanej przez Bogusza i Fedorowicza „przygotowawczej” wystawy abstrakcyjnych obrazów, prezentowanej w holu teatru w Koszalinie.¹⁴ Trzecią donacją Krzywego Koła (drugą dla koszalińskiej placówki) był zbiór 29 prac na papierze, przekazany po plenerze i udokumentowany protokołem wyceny darowizny datowanym 28 grudnia 1963 roku.¹⁵

Prace pozyskiwane regulaminowo z plenerów tworzyły „kolekcję osiecką” do 1965 roku przy Muzeum w Koszalinie. Gdy na skutek reorganizacji pozostawiono tu tylko Dział Archeologii podległy Muzeum Pomorza Środkowego (MPŚ) w Słupsku, kolekcja została przeniesiona do głównej siedziby. Reforma administracyjna w 1975 roku i utworzenie oddzielnych województw przyczyniła się do powołania samodzielnego Muzeum Okręgowego w Koszalinie. Po usilnych staraniach – jak pisze ówczesna kuratorka tych zbiorów – odzyskało ono prace z Osiek i włączyło je do Działu Sztuki Współczesnej.¹⁶ Zbiegiem okoliczności w zbiorach MPŚ w Słupsku pozostał przedplenerowy dar obrazów z kolekcji Krzywego Koła oraz – przekazany kilka miesięcy później – zbiór prac na papierze.

Powracając zatem do tytułowego problemu należy wyjaśnić jeszcze formułę podtytułu, który znowu może być tłumaczony dwojako. Po pierwsze wymieniony w nim zestaw, ujmowany esencjalnie oznacza niezmienny stan rzeczy, katalog zamknięty, *numerus clausus*, czyli zjawisko opisane statycznie i enumeratywnie, bez wskazywania konsekwencji i skutków istnienia takiego układu. Przyjmując jednak słuszność antyesencjalnych koncepcji, między innymi Stanleya Fisha czy Josepha Margolisa o dyskursywnym

statusie dzieła sztuki, o istotnej czy nawet konstytutywnej roli interpretacji dla jego (zmiennego) bytu,¹⁷ należy uwzględnić drugi aspekt istnienia owego zbioru w kolekcji muzealnej. Oznacza to znowu układ dwojakich, wzajemnie powiązanych czynników. Po pierwsze, nieustannie negocjowany jest sens samych dzieł, gdy są włączane w różne konteksty, w arbitralnie (zgodnie np. z nadrzędnym celem wystawy) ustanawiane konfiguracje.¹⁸ Po drugie ich historyczność i kontekstualność określa dynamika muzealnej kolekcji, gromadzonej zapewne także z uwzględnieniem owego zbioru. Margolis stwierdził, że kontekst kulturowy, zmienność interpretacji może zdecydować o zmianie natury (znaczenia) dzieł, które wszak nie tracą swojej „numerycznej” tożsamości.¹⁹ Nie przestając być dziełami, właśnie dzięki swej intencjonalnej naturze mogą wchodzić w różne związki interpretacyjne.

Na „numeryczną tożsamość” daru Krzywego Koła składa się osiem obrazów twórców związanych z Galerią oraz cztery kompozycje czeskich artystów: Josefa Istlera, Aleša Vesel’ego i Mikulasa Medeka; jego praca z roku 1960 jest najstarsza z darów, pozostałe pochodzą z 1962, z wyjątkiem nieco późniejszego *Rytmu* Mariana Bogusza (1963). Wszystkie zatem tworzą dość jednolity chronologicznie i formalnie zbiór z tuż poodwilżowego okresu w polskiej sztuce, czasu nadrabiania zapóźnień wynikających z socrealistycznej izolacji i poszukiwań języka abstrakcji po pierwszych manifestacjach zerwania z narzuconą metodą realizmu. Bogusz, jak wiadomo, nie uczestniczył w – uznanym za przełomowy – pokazie młodego malarstwa w warszawskim Arsenale w 1955 roku. Lecz później zaprezentował wraz z innymi członkami Grupy 55 (Starmiejskiej),²⁰ w opozycji do krzykliwego chaosu tamtej, wystawę o ogólnie sprecyzowanym programie sztuki metaforycznej i przedmiotowej, opartej jednak o zdyscyplinowaną, uproszczoną i konstruowaną formę. W przypadku Bogusza – według ówczesnej opinii Aleksandra Wojciechowskiego – była to przede wszystkim kreacja i konstrukcja przestrzeni.²¹ Z jednej strony – jak pisała Bożena Kowalska – w początkach działalności Grupa 55 nawiązywała do wystąpień Grupy Młodych Artystów i Naukowców założonej przez

Bogusza i Zbigniewa Dłubaka, do ich ówczesnych poszukiwań nowego języka sztuki, których wyrazem była krakowska I Wystawa Sztuki Nowoczesnej w grudniu 1948 roku. Z drugiej strony – zdaniem Kowalskiej – w połowie lat pięćdziesiątych twórczość Bogusza, Dłubaka i Kajetana Sosnowskiego nosiła jednak piętno kompromisu i cesji na rzecz przedmiotu. Uzasadnione zapewne traumą niedawnych totalitarnych praktyk i infamii awangardy, ale także wpływem surrealistycznego, o czym będzie jeszcze mowa. Dalej jednak badaczka przyznała, że powołanie w 1955 roku przez tych twórców Klubu Krzywego Koła i działającej przy nim galerii stworzyło przestrzeń dla awangardowych poczynań, a nawet wzorzec „salonu eksperymentalnego”.²²

Prace Mariana Bogusza (1920-1980) w darze Krzywego Koła, *Rytm i Rytm zatrzymany*, reprezentują następną fazę. To etap zerwania z metaforą, przedmiotem i iluzją przestrzeni, gdy artystę interesowały materialne i kolorystyczne jakości tworzywa i kreowana nim metaprzeźnię, uzyskana przez zróżnicowanie powierzchni i relacje barwy. W *Rytmie zatrzymanym* pionowe, nierówne strefy zbrudzonej ochry, granatu i zatartej błękitem, przechodzącej w oranż żółceni pulsują zadrażnioną, jakby pokaleczoną i poprzecieraną powierzchnią, a ich wzajemnie oddziaływanie i przenikanie ogranicza i dyscyplinuje (zatrzymuje) pręga zgrubionej farby, łukowo ujmująca od dołu nierówne pola.

Z tego samego czasu pochodzi obraz z cyklu *Amonity* (1962) Zbigniewa Dłubaka (1921-2005), także uczestnika pierwszej powojennej wystawy sztuki nowoczesnej oraz współzałożyciela Grupy 55, od początku prowadzącego poszukiwania artystyczne zarówno w ramach obrazu sztalugowego jak medium fotografii. Praca jest reprezentacją, jak u Bogusza, fazy odejścia od surrealistycznej metafory i półabstrakcyjnej formy (np. w cyklu *Wojna*) na rzecz „ascetycznego ograniczenia”²³ do efektów metanarracji materii. Zdaje się jednocześnie zapowiadać następny cykl pt. *Antropolity*, z którym słupski *Amonit-13* łączy podział powierzchni obrazu na równoległe pasy, wyżłobione jednak w grubości monochromatycznego tworzywa, z matowością oraz neutralną jasną barwą o różnych odcieniach i zatartej

ciach, kojarzące się z wapienną skamieliną. Tu lita, gruba i chropawa powierzchnia ulega podłużnemu pęknięciu, a spomiędzy nierównych, rozstępujących się krawędzi wyłania się gładkie, jaśniejsze podłoże. Obserwujemy jakby proces rozdierania powierzchni zatrzymany w połowie wysokości płyty; niżej części są jeszcze połączone szramowatą fałdą czy blizną, którą znowu u dołu niweczy trójkątny rozstępn.²⁴

Obraz *xxx* (1962) Kajetana Sosnowskiego (1913-1983), kolejnego członka Grupy 55 i współtwórcy Krzywego Koła, może egzemplifikować, jak się zdaje, cykl *Obrazów białych* tworzonych od około 1958 roku. Po fazie poetyckiej metafory z drugiej połowy lat pięćdziesiątych (cykl *Pamiętnik liryczny*), artysta poszukiwał immanentnych własności obrazu, rezygnując z sugestii przedmiotowej formy oraz poprzez redukcję koloru. W drugiej połowie lat sześćdziesiątych tworzył wielobarwne i wieloczęściowe struktury, zaliczane do nurtu neokonstruktywizmu.²⁵ Słupskie dzieło reprezentuje wcześniejszą fazę poszukiwań w organizacji materii obrazu: prawie jednolita, jakby wapienno-biała powierzchnia zostaje w partii środkowej zaburzona gruzłami tworzywa, w okolicy centrum najbardziej zagęszczonymi i wypukłymi. Rozpraszając się na boki nieregularnymi lukami i zmniejszając aż do zaniku przy krawędziach, chropawa powierzchnia sugeruje wewnętrzny ruch, pulsowanie. W tym samym czasie, kiedy powstała ta kompozycja, Sosnowski rozpoczął serię *Obrazów pustych*, w których osiągnął efekt wewnętrznego światła emanującego z monochromatycznych powierzchni. Zatem *xxx* z daru Krzywego Koła można uznać za wiążący oba cykle.²⁶

Językiem elementarnych form i neutralnej, quasi-organicznej barwy działa *Obraz 1962* Stefana Gierowskiego (ur. 1925), uczestnika Arsenale.²⁷ Słupska praca jest efektem oczyszczenia z aluzyjności i narracji: niemal jednolicie kremowo-białe płótno z minimalnie ciemniejszymi przetarciami i lekko chropawą powierzchnią przecina ukośnie prosta linia zgrubionej materii. Biegnie ona nie po przekątnej, ale równoległe, nieco powyżej lewego narożnika ku prawej górnej części obrazu, zatrzymując się znacznie poniżej krawędzi. *Obraz* jest więc dokumentem

dość krótkiej, przejściowej fazy twórczości artysty.²⁸ W późniejszych pracach, numerowanych już tylko rzymskimi cyframi, Gierowski analizował zmiany relacji przestrzennych poprzez kolor i ingerujące weń, często krzywolinijne formy, by ostatecznie skoncentrować się na podstawowych kształtach geometrycznych i intensywnych kolorach.

W wystawie w Arsenale brał udział także Hilary Krzysztofiak (1926-1979), autor kontrowersyjnej *Martwej natury* (zwierzęcej *Szczęki*),²⁹ członek grupy St-53, uczestnik współorganizowanego przez Bogusza I Biennale Form Przestrzennych w Elblągu, a później artysta, (z wyjątkiem epizodu 1955 roku) na długo wycofany z historii polskiej sztuki.³⁰ Jego obraz bez tytułu (*xxx*, 1962) łączy liczne analogie ze – znanym głównie z notowań aukcyjnych – cyklem *Totemów*: format stojącego prostokąta i podporządkowana mu symetryczna, osiowa kompozycja, budowana addycyjnie ze zgeometryzowanych pól wypełnionych zróżnicowaną fakturą i kolorystycznie tkanką tworzywa.³¹ Wydłużoną, gruzłowatą, ciemną formę o szerszej podstawie ujętej poprzecznymi, rozbielonymi quasi-żebkami i wąskim trzonie wieńczy osadzony na nim owal z kontrastowym, białym, kolistym kształtem pośrodku, jakby rdzeniem, wokół którego pulsuje gęsta magma.

Jerzy Tchórzewski (1928-1999), uczestnik I Wystawy Sztuki Nowoczesnej w 1948 roku i Arsenale w 1955, nazwany był wówczas malarzem „cierpiącym na potworność”.³² Jego późniejsze, abstrakcyjne obrazy były określane przez krytyka od początku związanego z Grupą Krakowską jako erupcyjna kreacja irrealnego, fosforyzującego światła, jakby efekt wewnętrznego wysokiego napięcia.³³ Malowany na płycie słupski obraz, o grubej reliefowej fakturze, cechuje monochromatyczna, ciemna kolorystyka z przewagą różnych odcieni szarości i czerni ramującej krawędzie agresywnej, dominującej formy o ostrokątnych rozgałęzieniach. W jej drgającym świetlistymi blikami wnętrzu zawiera się mniejszy kształt, równie drapieżny, z kolczastymi wypustkami.

Analizę ekspresyjnych i konstrukcyjnych możliwości materii, faktury i koloru podejmuje na różne sposoby prace czeskich artystów,

pochodzące ze wspomnianej koszalińskiej wystawy na przełomie 1962 i 1963 roku. Czeska sztuka przechodziła po wojnie nieco podobne fazy, z silniejszym może nurtem surrealizmu, z którym Bogusz i Dłubak zetknęli się bezpośrednio w czasie krótkiego – acz istotnego dla samej twórczości i ze względu na nawiązane tam kontakty – pobytu w Pradze po opuszczeniu obozu Mauthausen.³⁴ Josef Istler (1919-2000) po wojnie należał do grupy RA – jak nazywa ją P. Piotrowski – „młodszych surrealistów”.³⁵ Związany z nimi był też Mikuláš Medek (1926-1974), w latach pięćdziesiątych jeden z prekursorów (obok Vladimira Boudnika) przepracowania tradycji surrealizmu w stronę malarstwa informel. W organizowanych w pracowni Medeka spotkaniach artystów uczestniczył też Istler.³⁶ Słupski obraz bez tytułu (xxx, 1962) ukazuje mniej żywiołowy i ekspresyjny aspekt twórczości tego artysty. W monochromatycznym, ciemnym, pionowym płótnie kontrastują oszczędne, linearne, geometryczne formy ze zgrubieniami materii i drobnymi kleksami rzuconymi na gładkie szarozielone tło. Fakturowy czerwono-czarny obraz Medeka (1960) pokrywają równomiernie amorficzne zamasy plamy i linie oraz drobne geometryczne odpryski równoważone w kilku miejscach poziomymi akcentami.

Dwie stosunkowo niewielkie kompozycje malarza, rzeźbiarza i grafika Aleša Veselý'ego (1935-2015) to charakterystyczne dla jego radykalnej twórczości trójwymiarowe *Obrazy-Przedmioty*, dzieła utożsamione z materiałem.³⁷ Kombinacje drewna i metalu, o krzywych krawędziach i zdestruowanej, chropawej, podziurawionej powierzchni odsłaniającej miejscami podniszczone podłoże, które otrzymując błyszczący werniks i złotawą patynę zostały – być może prowokacyjnie – nobilitowane do rangi autonomicznych, artystycznych wytworów.

Dodajmy jeszcze jakoby przekazaną, ale nieistniejącą w zbiorach MPŚ pracę Rajmunda Ziemskiego (1930-2005). Humorystycznie można o nim powiedzieć, iż wystawiwszy w Arsenale 1955 zimowy pejzaż,³⁸ pozostał wierny inspiracji, choć oczywiście forma ulegała daleko idącej ewolucji w stronę abstrakcji tzw. bezforemnej. Od początku lat sześćdziesiątych dwudziestego

wieku tworzył taszystowskie *Pejzaże*, numerując je kolejną liczbą i datą roczną. Formy nieprzedmiotowe w twórczości Ziemskiego mają jednak inspirację i naturę organiczną, wegetatywną, jak nazwał to Aleksander Wojciechowski.³⁹

W tym chronologicznie i typologicznie spójnym zbiorze prac, reprezentujących różne sposoby uprawiania sztuki informel i malarstwa materii, pozorny wyjątek stanowi niewielka kompozycja Henryka Stażewskiego (1894-1988), kilkakrotnie wystawiającego w Krzywym Kole i uczestnika plenerowych „impres-laboratoriów”.⁴⁰ *Nr 14* (1962), albo *Relief szaro-niebieski* (1962) obrazuje zainteresowanie nestora polskiego konstruktywizmu przestrzenią i ruchem. Szary sterylne prostokąt o wyżłobionych regularnie poziomych liniach stanowi tło, na którym zostało rozmieszczonych asymetrycznie sześć identycznych błękitnych form zbliżonych do czworoboków o wybrzuszonych krawędziach.⁴¹ Zestawienie neutralnego, pasywnego tła, podzielonego na horyzontalne pasy i odstających od niego drobnych form o kontrastowej barwie i opływowych kształtach, można uznać za ekwiwalent ruchu, w malarstwie informel generowanego zamasy stałą plamą (i gestem), a powściągliwe różnice powierzchni za odpowiednik albo raczej kontrpozycję dla tamtej feerii faktur.

Obrazy daru Krzywego Koła w słupskim muzeum, oprócz wspomnianej chronologicznej i gatunkowej zbieżności, łączy jeszcze jeden walor: nadrzędna, modernistyczna koncepcja obrazu, czyli autonomicznego, metanarracyjnego dzieła podejmującego wewnętrzne zagadnienia formy, ekspresji, struktury etc. Pierwsze zbiory sztuki współczesnej w Słupsku – jak stwierdził Lucjan Hanak – dodajmy, że obejmowały między innymi dar Krzywego Koła, miały cechy klasycznej kolekcji muzealnej o edukacyjnych walorach reprezentacji różnych tendencji w ramach nowoczesnej (wówczas) sztuki polskiej.⁴²

Zgodnie z przyjętym założeniem o interpretacji jako istotnym składniku sztuki, spójrzmy zatem na zbiór wyżej zidentyfikowanych dzieł – by posłużyć się rozróżnieniem Artura Danto⁴³ – z perspektywy ich muzealnego bytu. Można powiedzieć, że oczywisty, najbliższy kontekst interpretacyjny wytworzyło przekazanie po I Ple-

nerze w Osiekach kolejnego daru Krzywego Koła. „Ofiarowany przez Bogusza zespół gwaszy (...) zawierał – pisał Janusz Zagrodzki – unikatowe prace, pochodzące jeszcze z wystaw organizowanych przez Klub Młodych Artystów i Naukowców w Warszawie (1947-1949),”⁴⁴ wyprzedzających wspomnianą już wyżej I Wystawę Sztuki Nowoczesnej w Krakowie. Na poparcie tezy o znaczeniu warszawskiej wystawy, badacz przywołuje fragment pozytywnej recenzji Heleny Blumówny, która podkreślała zerwanie przez młodych twórców z paradygmatem postimpresjonizmu poprzez adaptację elementów kubizmu, surrealistu i abstrakcji.

Uzupełniając i poszerzając te informacje warto wyjaśnić, iż w zbiorze tzw. Teki Bogusza⁴⁵ znalazły się prace prezentowane na obu pionierskich manifestacjach nowoczesności, zorganizowanych w końcu lat czterdziestych dwudziestego wieku, częściowo w opozycji wobec oficjalnych ogólnopolskich Salonów, pokazujących przede wszystkim przewagę zakademizowanego już koloryzmu.⁴⁶

W związku z wystawą w Klubie Młodych Artystów i Naukowców w Warszawie recenzentka stwierdzała jeszcze: „Uważam surrealizm za dobrą pożywkę, gdyż nie wiąże artysty z żadnymi doktrynami formalnymi, działa pobudzająco na wyobraźnię, fantazję i życie wewnętrzne. (...) Ali Bunsch jest bardziej realistyczny i podmiotowy, Jerzy Nowosielski mimo tematu mierza zdecydowanie do abstrakcji.”⁴⁷ Przytaczam też wypowiedź o artyście niereprezentowanym wprawdzie w omawianym zbiorze, ale ta komparatystyka „dointerpretowuje” inne, późniejsze obrazy Nowosielskiego w słujskim MPŚ. Blumówna wskazywała też na mediacyjną rolę Jerzego Kujawskiego (1921-1998), związanego najpierw z Krakowem, później zamieszkałego w Paryżu, jedyne polskiego uczestnika Międzynarodowej Wystawy Surrealizmu w 1947 roku.⁴⁸ Słujska kolekcja zawiera dwie abstrakcyjne, żywiołowe grafiki tego artysty pt. *Paryż* (1948) oraz niewielką, wysmakowaną szarą temperę, która kojarzy się z kaligraficzną odmianą malarstwa gestu (sic!). Datowana na około 1954 rok stanowi więc chronologiczne i stylistyczne pośrednictwo między oboma zbiorami.

O środowisku warszawskim Blumówna pisała, że „zwolna skupia modernistów” [pisownia oryg.], a wśród ich prac zwracała uwagę na abstrakcyjne kompozycje Bogusza i dekoracyjne prace Marii Ewy Łunkiewicz.⁴⁹ Zbiór zawiera dwa rysunki wykonane tuszem artystki (1895-1976), uczestniczki przedwojennych wystąpień awangardy, podobnie jak Stażewski.⁵⁰ *Pejzaż miejski* i *Wnętrze* (oba 1948) są wprawdzie dość konwencjonalne, ale wykonane celną, lekką, lapidarną i miękką kreską stanowią interesujący przyczynek do wiedzy o twórczyni radykalnych, a niekiedy, purystycznych kompozycji. Monumentalny *Rybak* (1948), jeden z dwóch rysunków poznańskiego twórcy Jana Lenicy (1928-2001), który miał wystawy indywidualne w Klubie Młodych Artystów i Naukowców,⁵¹ powstał zapewne z inspiracji kubizmem.

Z kręgu krakowskiego surrealizmu w zbiorze MPŚ znalazły się rysunki reprodukowane w skromnym *Katalogu* I. Wystawy Sztuki Nowoczesnej w Krakowie. Lapidarny, nieco drapieżny – odpowiednio do tytułu *Zagrożenie pokoju* (1948) – rysunek Alego Bunscha przedstawia przestrzenne, zgeometryzowane formy zoomorficzne i ludzką dłoń napinającą nici. Oszczędny, prawie abstrakcyjny rysunek Andrzeja Wróblewskiego *Słońce i inne gwiazdy* (1948) miał na tej wystawie olejną wersję, lecz o innym, statycznym i uporządkowanym układzie kręgów (obecnie własność Muzeum Sztuki w Łodzi).⁵²

Z wydarzeniami artystycznymi końca lat czterdziestych w Polsce, dokumentowanymi przez prace z Teki Bogusza, wiąże się też osoba jednego z czeskich twórców, reprezentowanych w wyżej opisanym zbiorze malarstwa z Krzywego Koła. Była już mowa o zetknięciu twórców tej galerii z czeskim surrealizmem w Pradze zaraz po wojnie. Zorganizowana w czerwcu 1948 roku w Klubie Młodych Artystów i Naukowców wystawa malarstwa znad Wełtawy – w „pomysłowej oprawie” projektu Bogusza, jak pisał Mieczysław Porębski – była być może skutkiem, a na pewno kontynuacją tych kontaktów.⁵³ Wśród prezentowanych grafik i rysunków twórców słynnej Grupy 42 (*Skupina 42*)⁵⁴ czyli „starszych surrealistów” – by nawiązać do przytoczonego wyżej określenia Piotra Piotrowskiego – Fran-





2. Marian Bogusz, *Rytm*, 1962, ol./ pl., 97x123,5; nr inw. MPŚ-M/972; w zbiorach od 1963 r., fot. Elżbieta Kal.
3. Zbigniew Dłubak, *Amonity-13*, 1962, ol./plyta pilśniowa, 88x59, nr inw. MPŚ-M/207; w zbiorach od 1965 r., fot. Elżbieta Kal.
4. Kajetan Sosnowski, xxx, 1962, ol./pt, 91x56, nr inw. MPŚ-M/206; w zbiorach od 1965 r., fot. Elżbieta Kal.
5. Stefan Gierowski, *Obraz*, 1962, ol./pl., 100x80, nr inw. MPŚ-M/208; w zbiorach od 1965 r., fot. Elżbieta Kal.
6. Hilary Krzysztofciak, xxx, 1962, technika mieszana, ol./pl. 130x48, nr inw. MPŚ-M/213; w zbiorach od 1965 r., fot. Elżbieta Kal.
7. Jerzy Tchórzewski, *Obraz*, 1962, technika mieszana/płyta pilśniowa, 96,5 x 121; nr inw. MPŚ-M/6; w zbiorach od 1965 r., fot. Elżbieta Kal.
8. Aelš Veselý, xxx, 1962, nitro, drewno patynowane metal, 60,5x45, nr inw. MPŚ-M/212; w zbiorach od 1965 r., fot. Elżbieta Kal.
9. Marian Bogusz, *Portret Rembrandta*, 1955, tusz/papier, 49,2x35; nr inw. MPŚ-M/246; w zbiorach od 1965 r. W: Janusz Zagrodzki, red., *Galeria Krzywe Koło (1956-1965). Prace na papierze (Radom: Mazowieckie Centrum Sztuki Współczesnej Elektrownia, 2015)*, tabl. III, 73., fot. Elżbieta Kal.

tiška Grossa, Jana Smetany, Františka Hudečka, Jana Lhotáka i Jana Kotika znalazły się bowiem prace Josefa Istlera, zresztą nie najlepiej ocenione przez recenzenta, jako bliskie abstrakcji, ale „suchej i martwej”.⁵⁵ To kolejny przyczynek do szeroko rozumianej interpretacji omawianego zbioru obrazów, nawiązanie do wspomnianej fazy malarstwa metaforycznego, poprzedzającej ich powstanie.

Wśród prac na papierze, eksponowanych na omawianych pionierskich manifestacjach nowoczesności w Warszawie i Krakowie, znajduje się też w Słupsku kompozycja Jerzego Skarżyńskiego (1924-2004), artyści z kręgu Grupy Krakowskiej i Tadeusza Kantora. Abstrakcyjny, ale dynamiczny, opracowany światłocieniowo rysunek Skarżyńskiego przedstawia jakąś zantropomorfizowaną, mechaniczną, agresywną konstrukcję w gwałtownym ruchu, podkreślonym płomienistymi strzępami powiewającymi na jej rozgałęzionych, zakończonych kolistymi podstawami częściach. Przez zagadkowy literacki tytuł: *Miejsce pozostawione przez dzięcioły* kompozycja wpisała się też w historię krytyki, bowiem zainspirowała artykuł Janusza Boguckiego. Tak jak szkic Wróblewskiego miała wersję olejną na płótnie wystawioną w krakowskim Pałacu Sztuki zimą 1948 roku, a jeden z rysunków reprodukowano w katalogu tej wystawy. Nie wnikając w szczegóły recenzji – będącej próbą usystematyzowania „frontu” najnowszej sztuki ze znaczącym udziałem nie tylko Kantora, ale i Bogusza – fotografie ich prac między innymi ilustrowały tekst⁵⁶ – trzeba zaznaczyć, że (po drobnym przekształceniu tytułu) krytyk wykorzystał metaforę „opuszczonego miejsca” jako przestrożę przed niewłaściwym zagospodarowaniem potencjału nowej sztuki, zarówno przez artystów, jak i państwowy mecenas.⁵⁷ Przypomnijmy, że przedwcześnie zamkniętą wystawę krakowską zorganizowano w gęstniejącej atmosferze już nie dyskusji, ale otwartej „walki o realizm”, zakończonej ostatecznie w roku następnym wprowadzeniem – jako obowiązującej – jego państwowej, „socjalistycznej” wersji. Dopiero około 1955 roku puste miejsce po awangardzie zagospodarowywali krytykowie i odsunięci na kilka lat „nowocześni” z Kantorem i Boguszem w rolach głównych. Do

twórczości końca lat czterdziestych trzeba będzie jeszcze jednak powrócić w związku z – jak powiedziano – „ramującymi” dary Bogusza innymi zbiorami w słupskim muzeum.

Kolejne rysunki w Tece z Krzywego Koła reprezentują już odwilżowy etap polskiej sztuki i, choć przesadą byłoby twierdzenie, iż można z nich odczytać jakąś zasadę czy ewolucję, stanowią przykłady rozmaitych poetyk obecnych w drugiej połowie lat pięćdziesiątych dwudziestego wieku. Większość artystów związanych z Krzywym Kołem, tak jak współpracujący z krakowskimi Krzysztoforami, uczestniczyła w II i III Wystawie Sztuki Nowoczesnej w 1957 i 1959 roku.⁵⁸

Drugą w słupskim zbiorze kompozycją Jana Lenicy, datowaną na ok. 1955 rok, jest somnambuliczny *Księżyc nad Marszałkowską*; obraz kojarzy się z surrealizmem w odmianie bliskiej abstrakcji (np. Paula Klee) i łączy graficzne opracowanie szczegółu z abstrakcyjnym, rozmalowanym tłem. Dwa wizerunki autorstwa Bogusza to także przykłady dwóch konwencji: podmalowany akwarelą *Portret Zbigniewa Dłubaka* (1955) bliski jest realizmowi, zaś z tego samego czasu *Portret Rembrandta* składa się jakby z kilku nałożonych na siebie, półprzezroczystych i graficznych elementów: zarysu lampy naftowej, żarówki i – wzorowanego na jednym z wcześniejszych autoportretów – wizerunku holenderskiego malarza. Ubytek czerni w tle został uzupełniony ażurem szrafowania tworzącego geometryczne segmenty. Ten sam charakterystyczny motyw zakreskowanych pól inkrustujących czarne tło występuje w kompozycji *Kiedy lampa zaćmiła księżyc* (1957), z wypełniającą niemal całą wysokość planszy, monumentalną postacią w historycznym stroju. Płaszczyznę przedzielają dodatkowo ukośne, biało-czarne linie, dzieląc ją jakby na strefy światła i cienia.

Z tego samego czasu pochodzą dwa barwne gwasze Rajmunda Ziemskiego, architektoniczne nie tylko ze względu na tzw. temat, ale i strukturę przedstawienia. Pionowa kompozycja (*Architektura*, 1957) przedstawia fasadę fantazyjnej budowli z łukowymi portalami i ekscentrycznym zwieńczeniem. Szkielet konstrukcji tworzą proste linie dosadnego, grubego konturu, dopełnione symetrycznie rozmieszczonymi akcentami czer-

wieni i zieleni. Tektoniczne plamy tych samych barw, przedzielone krechami rozrzedzonej czerni tworzą dolną strefę *Pejzażu* (1957); w ocieplone różem szarości jego górnej partii ingerują agresywne owalne plamy (słońca) z promienistymi wypustami.⁵⁹

Odmienne – także wzajemnie – stylizykę i poetykę reprezentują rysunki Romana Owidzkiego (1912–2009), kojarzonego głównie ze strukturalnymi, często monochromatycznymi kompozycjami bliskimi reliefom. Ciemne, formowane grubym, dekoracyjnym konturem *Ptaki* datowane są na ok. 1957 rok, ale wiążą się z pracami wystawianymi na krakowskiej prezentacji sztuki nowoczesnej w 1948.⁶⁰ Druga, olejna kompozycja na papierze (bez tytułu, 1959) jest abstrakcyjna, ale z elementami quasi-figuralnymi; na szarości tła dominuje centralna czerwona skłębiona forma, z której wyłaniają się wydobyte czarnym konturem motywy zdeformowanych głów i dłoni.

Na osobne omówienie zasługują ilustracje Bogusza do dzieł literackich, jak zresztą i inne prace „użytkowe”: projekty scenograficzne, modele architektoniczne etc. W tym miejscu wskażemy tylko zawarte w Tece: rysunek tuszem-ilustrację (1955) do *Statku pijanego* Artura Rimbauda oraz cykl dziewięciu kompozycji akwareli (1963) do poematu *Dobrze* Włodzimierza Majakowskiego. Pierwsza jest dość konwencjonalna i dosłowna, z sylwetami trzech łodzi opracowanymi segmentowym szrafowaniem, jak w poprzednich rysunkach. Plansze do rewolucyjnego poematu malowane są akwarelą w kolorze sepii i czarnym tuszem. Płaskie, syntetyczne, z wyjątkiem portretów kanciaste formy, często symetryczne, działają plakatowym skrótem i metaforą, zasadą *pars pro toto*.

Wyjątkiem, także formalnym w tym zbiorze prac polskich twórców, są dwa dekoracyjne kolaże sygnowane i datowane „Alfons Hopf 53”.

Scharakteryzowane wyżej zbiory dzieł nieznacznie czas i okoliczności przekazu. Mają one w ten sposób podwójne znaczenie. Po pierwsze – stanowią wzajemnie kontekst interpretacyjny jako odrębne zespoły prac, a po drugie – co istotne z perspektywy funkcji muzealnej kolekcji – wskazują na zjawiska artystyczne występujące

przed wprowadzeniem socrealizmu i w okresie odwilży po jego przewycięzeniu (zbiór prac na papierze) oraz dominację sztuki abstrakcyjnej w początku lat sześćdziesiątych (zbiór obrazów). Zdzisław Żygulski junior w rozważaniach nad rewaloryzacją przestrzeni muzealnej stwierdzał: „Historia sztuki nie jest niczym innym, jak poszukiwaniem zagubionego kontekstu.”⁶¹ Omówione obrazy i prace na papierze stanowiły *de facto* załączek zbiorów Działu Sztuki Współczesnej, utworzonego w Muzeum Pomorza Środkowego w Słupsku w 1965 roku.⁶² Spróbujmy zatem – nie wnikając w chronologię i szczegóły sposobu gromadzenia ani nie podejmując się pełnego ich omówienia – wskazać niektóre związki i konteksty w obszarze muzealnej kolekcji.

W 1974 roku zespół prac Bogusza powiększył się o jeden z ważniejszych, moim zdaniem, nabytków sztuki abstrakcyjnej, tj. obraz *Drogi białych wdzierają w Czarny Ląd* (1948).⁶³ Kompozycja była prezentowana na wzmiankowanej tu kilkakrotnie I Wystawie Sztuki Nowoczesnej w Krakowie i wpisywała się w dominujący na niej nurt abstrakcji aluzyjnej. Tworzą ją ruchliwe, amorficzne i geometryczne, wielobarwne fragmenty, łuki, dynamiczne plamy umieszczone centralnie na wielobarwnym tle z przenikających się szerokich pól żółceni i różu złamanych błękitem i ujęte skierowanymi dośrodkowo cienkimi, świetlistymi liniami. Inny obraz Bogusza z I Wystawy Sztuki Nowoczesnej *Istniało wiele dróg* w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie (1948) można uznać za *pendant* do słupskiego. Jeszcze inny, *Mr Brown pozdrawia walczącą Palestynę* (1948, tempera), przechowuje Muzeum Sztuki w Łodzi. Janusz Bogucki pisał o tych kompozycjach w stylu, który w nich odczytywał: „Odnosi się wrażenie, że rozbijająca je manieryczność wynika ze sztucznie przyjętych założeń literacko-illustratorskich.”⁶⁴ Obraz Bogusza wraz z *Aktem kubistycznym* (1948) Marii Jaremy, tejsze temperową *Kompozycją* (1949) i litografią Janiny Kraupe-Świdorskiej (*Horoskop*, 1949, ossa-sepia) stanowi cenne świadectwo ówczesnej twórczości „modernistów”.

Czasy odwilży – Arsenалу, pokazów Grupy 55 i innych grup oraz dwóch kolejnych Wystaw Sztuki Nowoczesnej (1957, 1959), pierwszych



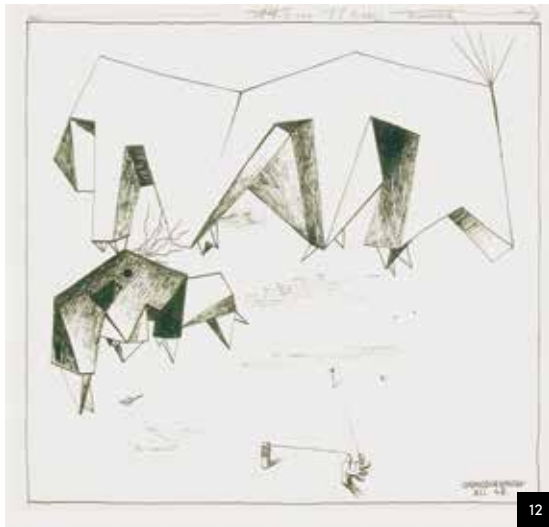
10. Stażewski Henryk, *Nr 14-1962*, 1962, tempera/drewno, płyta pilśniowa, tektura, 47x62x6,8, MPŚ-M/5; w zbiorach od 1963 r., fot. Elżbieta Kal.

11. Jerzy Kujawski, xxx, ok. 1954, tempera, lakier/papier, 32 x 24,5 cm; nr inw. MPŚ-M/220; w zbiorach od 1965 r. W: Janusz Zagrodzki, red., *Galeria Krzywe Koło (1956-1965). Prace na papierze (Radom: Mazowieckie Centrum Sztuki Współczesnej Elekrownia, 2015)*, tabl. X, 80., fot. Elżbieta Kal.

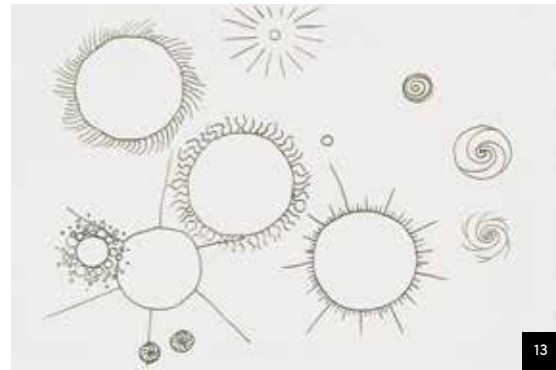
Salonów Marcowych w Zakopanem (1958, 1959) i Wystaw Młodego Malarstwa w Sopocie (od 1956)⁶⁵ – reprezentuje w słujskich zbiorach relatywnie niewielki zestaw obrazów i grafik, uzupełniający część „papierowego” daru Krzywego Koła. Są wśród nich np. drzeworyt Tadeusza Dominika *Macierzyństwo* (1955 z cyklu *Matka i dziecko*), którego olejną wersję artysta prezentował w Arsenale czy monotypie Marii Jaremy (*Kompozycja nieokreślona I*, 1956; *Penetracje*, 1958) z charakterystycznych, zwartych i półprzezroczystych cząstek wprawionych w rytmiczny lub wirujący ruch. Odwilżowy przełom antycypował obraz pt. *Powódź* (1954) Adama Marczyńskiego, kolejnego przedstawiciela Grupy Krakowskiej. Do cennych zbiorów należy *Kompozycja 39* Mieczysława Janikowskiego (1958-1959).⁶⁶

Dar obrazów z Krzywego Koła zdeteminował zapewne proces poszerzania zbiorów o kolejne dzieła z lat sześćdziesiątych; w tym okresie polskie życie artystyczne ogniskowała między innymi działalność autorskich ga-

lerii. W Krzywym Kole w 1960 roku odbywały się *Konfrontacje*, cykl wystaw indywidualnych z intermezzem pokazu zbiorowego.⁶⁷ Oprócz tej warszawskiej i krakowskich Krzysztoforów w drugiej połowie dekady działały także Galeria pod Moną Lisą we Wrocławiu prowadzona przez Jerzego Ludwińskiego i poznańska OdNOWA Andrzeja Matuszewskiego, które kwestionowały paradygmat modernistycznego obrazu na rzecz happeningu i sztuki konceptualnej. Ale była to też dekada oficjalnych imprez państwowych, nie bez udziału awangardy i neoawangardy, jak *Polskie dzieło plastyczne w XV-lecie PRL*; (przełom 1961/1962)⁶⁸ czy prezentowana w Zachęcie *Wystawa Malarstwa 20 lat PRL w twórczości plastycznej*.⁶⁹ Ogólnopolskich Wystaw Młodego Malarstwa). W 1965 roku w Sopocie Ryszard Stanisławski – autor wcześniej organizowanych wystaw pod hasłem *Metafora* – zainicjował cykl pt. *Porównania*, kontynuowany jeszcze w następnej dekadzie. Komisarz pisał w komentarzu do ekspozycji o „pewnym skostnieniu i inercji naszego



12



13

12. Ali Bunsch, *Zagrożenie pokoju*, 1948, tusz/ karton, 28,2x 30,1; nr inw. MPŚ-M/277; w zbiorach od 1965 r. W: Janusz Zagrodzki, red., *Galeria Krzywe Koło (1956–1965). Prace na papierze (Radom: Mazowieckie Centrum Sztuki Współczesnej Elektrownia, 2015)*, tabl. V, 75., fot. Elżbieta Kal.

13. Andrzej Wroblewski, *Słońce i inne gwiazdy*, 1948, gwasz/papier, 15,5x22,8; MPŚ-M/283; w zbiorach od 1965 r. W: Janusz Zagrodzki, red., *Galeria Krzywe Koło (1956–1965). Prace na papierze (Radom: Mazowieckie Centrum Sztuki Współczesnej Elektrownia, 2015)*, tabl. XVIII, 88., fot. Elżbieta Kal.

malarstwa”, którego jednym z powodów miało być „przesadne znaczenie” nadawane materii obrazu.⁷⁰ W czwartych *Porównaniach*, w 1971 roku, obrazy Nowej Figuracji współlistniały z ambalazami Kantora i Jerzego Skarżyńskiego, obrazami abstrakcyjnymi oraz „nieestetycznymi” przedmiotami Józefa Robakowskiego.

Ta skrótowa charakterystyka naświetla sytuację, w jakiej powstawała kolekcja państwowej placówki, zapoczątkowana zobowiązującym gestem przekazu z instytucji prowadzącej (przynajmniej częściowo) działalność alternatywną wobec oficjalnych Salonów (w których związani z nią artyści zarazem uczestniczyli). Jednolity zestaw obrazów z Krzywego Koła zasiliły kolejne kompozycje z lat sześćdziesiątych, np.: kolaże i płótna Jerzego Fedorowicza, *Amarantowe trofeum* Aleksandra Kobzdeja (1961), *Pejzaż* Rajmunda Ziemskiego (1962), różne przykłady „malarzkiej” abstrakcji A. Lenicy, Dominika, Fijałkowskiego, Jackiewicza, oraz geometrycznej Jana Berdyszaka i Mieczysława Wiśniewskiego.

Ale także – poszerzające spektrum zjawiska polskiej sztuki – „ikony” Nowosielskiego (*Modelka*, 1963 i *Pejzaż z autami*, przed 1968), jak nazwał jego obrazy Mieczysław Porębski⁷¹ lub aluzyjne, drapieżne półabstrakcje Brzozowskiego z początku kolejnej dekady (*Cwiszenruf* i *Podsędek*, 1970). Z kanonu sztalugowego obrazu wyłamują się unikatowe monumentalne *Integracje* Romana Opalki (1964–1966) z cyklu dwubarwnych modułów o trójkątnym przekroju i różnej wysokości.

W późniejszych latach kolekcję muzealną poszerzano w różnych kierunkach, np. uzupełniając zbiór obrazów kolorystów (Jerzego Wolffa, Czesława Rzepińskiego, Piotra Potworowskiego praca na pierze) o nowe nabytki (*Pejzaż* Artura Nachta-Samborskiego, 1972), ale także gromadząc prace artystów związanych z Osiekami, jak Grzegorz Sztabiński. Podobnie dar „papierowy” oblił do kolejnych zakupów rysunku i grafiki: Mikulskiego, Berdyszaka, Fijałkowskiego, Opalki, Leszka Różgi, by wymienić tylko niektórych, a także Zbigniewa Warpechowskiego i An-



14



15

14. Jan Lenica, *Rybak*, 1948, tusz/papier, wym. 32,3 x 20,2, nr inw. MPŚ-M/285; w zbiorach od 1965 r. W: Janusz Zagrodzki, red., *Galeria Krzywe Koło (1956–1965). Prace na papierze (Radom: Mazowieckie Centrum Sztuki Współczesnej Elektrownia, 2015)*, tabl. XI, 81., fot. Elżbieta Kal.

15. Rajmund Ziemiński, *Pejzaż*, 1957, gwasz/papier, 47,8x65, nr inw. MPŚ-M/223; w zbiorach od 1965 r. W: Janusz Zagrodzki, red., *Galeria Krzywe Koło (1956–1965). Prace na papierze (Radom: Mazowieckie Centrum Sztuki Współczesnej Elektrownia, 2015)*, tabl. XIX, 89.

drzeja Dudka-Dürera – uczestników Osiek.⁷²

Opisana fragmentarycznie muzealna kolekcja sztuki współczesnej, niewyróżniająca się chyba spośród innych o statusie „okręgowych” – oprócz wewnętrznych uwarunkowań, koneksji i zmian wynikających z systematycznego zasilania kolekcji w dzieła – ma jednak w Słupsku szczególny kontekst i determinantę. Sam fakt specjalizacji, albo dominacji pewnej grupy dzieł także nie jest wyjątkowy, by wspomnieć około-Arsenałowy program muzeum w Gorzowie Wlkp., priorytet abstrakcji geometrycznej w Chełmie, patronat Leona Wyczółkowskiego w Bydgoszczy lub Jana Cybisa w Opolu czy kolekcję osiecką, wokół której Muzeum w Koszalinie gromadzi zbiory sztu-

ki współczesnej. W 1965 roku słupska placówka nabyła pierwszych 109 pastelowych portretów autorstwa Stanisława Ignacego Witkiewicza (1885-1939), które zapoczątkowały unikatową, liczącą ponad 260 prac kolekcję, obejmującą także inne gatunki i reprezentującą wszystkie okresy twórczości, choć oczywiście trzon zbioru stanowią efekty działalności Firmy Portretowej. Zbiór stał się nie tylko – jak pisze Beata Zgodzińska – znakiem rozpoznawczym muzeum i miasta,⁷³ ale instytucją organizującą wystawy zewnętrzne, różne przedsięwzięcia popularyzacyjno-edukacyjne i marketingowe, a przede wszystkim cykliczne, wielodniowe konferencje naukowe przyciągające witekologów z Polski i zagranicy. Dzięki nim wie-

dza o Witkacym – nawet jeśli już była odrębną nauką – stała się dziedziną nie tylko z bogatym dorobkiem publikacji przedmiotowych (w tym obcojęzycznych), ale także metatematycznych.⁷⁴

Kolekcja Witkacego, od 1982 roku ekspozowana na zmieniającej się (sic!) wystawie stałej, siłą rzeczy musiała też skontekstualizować muzealny zbiór dzieł sztuki współczesnej. Po pierwsze, można powiedzieć, że obrazy z Krzywego Koła realizują Witkacowską ideę Czystej Formy, której jemu samemu w malarstwie nie udało się w pełni zrealizować. Przypomnijmy, że dla Witkacego podstawą i źródłem twórczości miało być „uczucie metafizyczne”, a wyrażające Tajemnicę Istnienia dzieło – „jednością w wielości”. Zdaniem malarza i filozofa jest nią mianowicie taka kreacja, w której „element życiowy: sfera uczuć życiowych w muzyce i »świat widzialny« w malarstwie, konieczny do powstania sztuki, tyle powinien miejsca w nim zajmować, ile to jest konieczne do powstania takiej, a nie innej kombinacji elementów Czystej Formy, a nie być główną jego treścią.”⁷⁵ Nie miejsce tu na wyjaśnianie zagadnień, które – jak powiedziano – są przedmiotem rozległych badań konstytuujących specjalistyczną dziedzinę naukową. Warto wszak podkreślić, że koncepcja autonomicznego dzieła, nie tylko plastycznego, patronowała różnym poszukiwaniom; sam zresztą Witkacy dostrzegał obiektywizację Tajemnicy Istnienia, czyli realizację Czystej Formy, zasady jedności w wielości, w dziełach różnych epok, konwencji i stylów. Dodajmy jeszcze o istotnym dla dalszych wniosków, mocno podkreślanym przez artystę i teoretyka, indywidualnym czynniku twórczości, „bebechowatości”, jak go nazywał: „Nie ma idealnej konstrukcji Czystej Formy odezwanej od jakiegokolwiek osobnika, jest tylko indywidualna koncepcja Piękna, a im bardziej jest ona indywidualna, tym bardziej będzie uniwersalną i powszechną.”⁷⁶ Zwracał na to uwagę np. wielokrotnie tu przywoływany Piotr Piotrowski, porównując koncepcje Witkacego i Kandinsky’ego, według którego – przeciwnie – obraz jako wyraz absolutu zatracił piętno indywidualności.⁷⁷ Sztuka abstrakcyjna, w tym reprezentowane w słupskim zbiorze obrazów z Krzywego Koła malarstwo materii, a zwłaszcza malarstwo gestu wydaje się bodaj najbardziej korespondować z Witkacowską

ideą obrazu jako indywidualnej realizacji uniwersalnej zasady; tu znowu można by odwołać się do Piotrowskiego, przypominającego związek informelu z egzystencjalizmem.⁷⁸

Po drugie, jak wspomniano, kolekcja Witkacego musiała zdeterminować kierunki gromadzenia zbiorów. Oprócz oczywistego powiększania kolekcji prac Witkacego muzeum gromadzi dzieła artystów, na różne sposoby związanych z szefem Firmy Portretowej. Pierwszym takim nabytkiem był *Portret Stanisława Ignacego Witkiewicza z gronostajem* (ok. 1920) Rafała Malczewskiego, podarowany przez poprzedniego właściciela zbioru portretów zakupionego przez muzeum.⁷⁹ W ten sposób do zbiorów Działu Sztuki Współczesnej trafiły nie tylko prace artystów związanych lub wystawiających z Formistami, jak Leona Chwistka (akwarele *Kompozycja z labędziami*, ok. 1925 i *Kobiety w kąpeli*, ok. 1930), *Pejzaże* Konrada Winklera (niedatowany) i Henryka Gotliba (ok. 1921), ale także dzieła mistrzów młodego Witkiewicza, jak *Autoportret Józefa Mehoffera* (1944) i pejzaż Władysława Ślewińskiego (ok. 1911). A nawet gwasz Zofii Stryjeńskiej (*Zbójnickie ognisko*, gwasz, akwarela, niedatowana), której twórczość cenili teoretycy Czystej Formy. Gromadzone stopniowo dzieła „pierwszych” modernistów – w znaczeniu, jakie nadał temu pojęciu Wiesław Juszczak⁸⁰ – a więc symbolistów i innych przedstawicieli Młodej Polski: Jacka Malczewskiego (*Autoportret z muzą*, ok. 1930, rys. lawowany; *W pracowni*, 1913), pejzaże Ludwika de Laveaux i Władysława Podkowińskiego, wraz z dziełami przedstawicieli międzywojennej awangardy stanowią kolejne ramy i konteksty omawianych, tytułowych darów. Programowo jest też gromadzona kolekcja dzieł współczesnych twórców gdańskich, od: Władysława Lama, przez twórczość Maksymiliana Kasprowicza, Kazimierza Śramkiewicza i wspomnianych już Ostrowskiego, Jackiewicza, Bereznickiego oraz innych, aż po eksperymentatorów lat siedemdziesiątych i „dzikich” kolejnej dekady. Oczywiście miejsce mają w zbiorach miejscowi i koszalińscy twórcy: Ignacy Bogdanowicz, Andrzej Ciesielski, związani z Osiekami: Fedorowicz i Ludmiła Popiel, Irena Kozera, Ryszard Sienicki i inni. Daje to możliwość środowiskowych

konfrontacji, porównań, poszukiwania wpływów i analogii, co jest oczywistym odruchem historyków sztuki.

Powyższa charakterystyka opisuje, by tak rzec, otoczenie magazynowe, inwentarzowe tytułowych prac. Właściwym środowiskiem dzieł są wystawy, stałe lub czasowe, monograficzne, tematyczne, problemowe etc. Tu dokonują się kolejne, wspomniane na początku, negocjacje, identyfikacje, komparatystyki i inne zabiegi interpretacyjne. Z zestawienia muzealnych prezentacji wynika, iż poza reliefem Stażewskiego prace z Krzywego Koła nie były eksponowane w zamkowych murach do początku dwudziestego pierwszego wieku.⁸¹ Dzieło mistrza abstrakcji geometrycznej weszło w skład wystawy *Malarstwo polskie od połowy XIX wieku*, otwartej w styczniu 1979 roku. Dodajmy, że oprócz twórców Młodej Polski muzeum miało już wówczas w zbiorach między innymi późny obraz Jana Matejki *Zabójstwo biskupa Szczepanowskiego* (1892), „konne” rysunki Piotra Michałowskiego i Juliusza Kossaka, obraz Janarego Suchodolskiego (*Farys*, 1842) i pierwsze z gromadzonych stopniowo obrazów Stanisława Witkiewicza (ojca). Konfrontacja realizmu, romantyzmu, koloryzmu i Witkacego z purystyczną abstrakcją musiało być interesujące... Kiedy jednak w 2002 roku zorganizowano pokaz pod podobnym tytułem, oprócz Stażewskiego znalazł się na nim tylko wspomniany obraz Bogusza z 1948 roku (na okładce został skomponowany z *Rycerzem* Józefa Simmlera, ok. 1854 i *Portretem Stefanii Tuwimowej*, S.I. Witkiewicza, 1929), a z prac na papierze – rysunek Wróblewskiego.⁸² Wówczas stan zbiorów pozwalał na porównanie tej kompozycji z kolorystyczną koncepcją pejzażu, np. Jana Cybisa i Nachta-Samborskiego. Niemal wszystkie prace z Krzywego Koła pokazano natomiast wcześniej publiczności koszalińskiej w ramach wystawy *Polskie malarstwo współczesne 1960-1980* (1992).

Najbardziej bodaj kompleksową prezentacją z udziałem słupskich obrazów z kolekcji Krzywego Koła była, przygotowana w 1990 roku przez Janusza Zagrodzkiego, retrospektywa w Muzeum Narodowym w Warszawie, ukazująca twórczość artystów związanych z galerią w latach 1956-1964. Ponieważ złożyły się na nią głównie prace

z muzealnych kolekcji, omawiane dzieła zostały osadzone w chronologicznych ramach obejmujących działalność galerii oraz w kontekście prac pochodzących z jednej strony z daru dla Muzeum Narodowego w Warszawie, a z drugiej – z kilku odbywających się w tym czasie plenerów, zatem z uwzględnieniem „przed” i „po” w obrębie poszczególnych twórczości. Monumentalny i szczegółowy katalog tej wystawy stanowi bezcenne źródło informacji. Innym wariantem takiego soczewkowego – jak można określić – ujęcia, skupiającego uwagę na wycinku w celu ukazania go w powiększeniu, była dwa lata późniejsza wystawa sztuki polskiej w latach 1960-1980, zorganizowana w Muzeum Okręgowym w Koszalinie. Gromadziła ona przede wszystkim prace z kolekcji osieckiej, czyli powstałe później od słupskich, także pokazanych prawie w pełnej liczbie. Zupełnie inaczej, bo w szerokim, panoramicznym ujęciu (obejmującym nie tylko sferę sztuki, ale życia codziennego epoki gomułkowskiej), obrazy z Krzywego Koła zaistniały w połowie 2000 roku w warszawskiej Zachęcie, na wystawie o znaczącym tytule *Szare w kolorze 1956-70*, potwierdzając przytoczoną wyżej tezę o sztuce abstrakcyjnej jako przestrzeni wolności. Wreszcie, wracając do muzealnego otoczenia posiadacza kolekcji, należy wspomnieć o cyklu *Arkana sztuki*, w ramach którego zestawiano dzieła z własnych zbiorów, podejmujące lub ilustrujące określone w podtytułach zagadnienie lub zakres czasowy. Była już mowa o „rozdziale” w historii sztuki polskiej od połowy dziewiętnastego wieku, ale szczególnie interesujące wydają właśnie pokazy problemowe. Jeden z nich, pt. *Abstrakcyjniści polscy* (2001), był okazją do pokazania niemal wszystkich prac z Krzywego Koła w zestawieniu z przykładami innych rodzajów sztuki bezprzedmiotowej. Poszczególne prace oczywiście inaczej funkcjonują w aspekcie biograficznym, na wystawach monograficznych. Tak jak obraz Hilarego Krzysztofiaka, włączony do retrospektywy artysty w 1997 roku prezentowanej najpierw w Zachęcie, a następnie w Muzeum Śląskim w Katowicach.

Trzeba wreszcie powiedzieć o wystawie w radomskiej Elektrowni, zamienionej w imponujące Centrum Sztuki Współczesnej, które we współpracy z Zagrodzkim w 2015 roku przygoto-

wało kolejną odsłonę z historii działalności Krzywego Koła – wystawę prac na papierze. Pokazano na niej wszystkich 29 dzieł ze słupskiej kolekcji, w unikatowym zestawieniu z pracami pochodzącymi ze zbiorów prywatnych. Znakomite edytorsko opracowanie zawiera teksty autora bogato ilustrowane zdjęciami, kopiami dokumentów i druków ulotnych oraz pełny zestaw barwnych reprodukcji i katalog z miniaturami prac.

Dla określenia statusu zbioru Krzywego Koła w słupskim muzeum można użyć terminu „usadowienia”, którym Andrzej Turowski – na zorganizowanej w połowie poprzedniej dekady konferencji dotyczącej muzealnictwa – opisał w ogóle miejsce kolekcji sztuki współczesnej w polskich muzeach.⁸³ Nie jest to określenie jednoznacznie negatywne, wręcz przeciwnie: w odniesieniu do samych dzieł oznacza ich niepodważalną wartość, „pomnikowość”, jak nazwał to badacz. Nie oznacza to też braku fizycznej mobilności, przeciwnie, dzieła są wypożyczane, jak wskazują podane przykłady, prezentowane na ważnych wystawach monograficznych w kraju i problemowych pokazach na miejscu. Usadowienie oznaczało statyczną pozycję w historii i tzw. zbiorowej świadomości, brak przewartościowywania, dyskusji, odnoszenia do ideologii i brak wpływu kolekcji na najnowsze zjawiska w sztuce.

Nie twierdzę, że trzeba powielać projekty typu *Siusiu w torcik*, realizowane przez warszawską Zachętę, czy prezentacje i reinterpretacje stałych zbiorów. W Słupsku można wykorzystać własne konteksty i muzealne sytuacje, jak np. wspomniany cykl *Arkana sztuki*. Natomiast próby „wietrzenia magazynów”, np. przy okazji Nocy Muzeów, są to raczej przedsięwzięcia marketingowe niż analityczne. Interesująca i pouczająca była np. wystawa rewersów obrazów, na której pokazano też jedno z opisanych płócien Bogusza⁸⁴ (znacznie wcześniejsza niż *Andrzej Wróblewski: recto/verso*, przygotowana w 2015 roku przez Muzeum Sztuki Nowoczesnej).⁸⁵ Wydaje się, że w Słupsku „patronat” twórcy teorii Czystej Formy nad muzealną kolekcją sztuki współczesnej jest szczególnie zobowiązujący i może być niewyczerpanym źródłem możliwości: konfrontacji, porównań, reinterpretacji, także dzieł z darów Krzywego Koła.

Oczywiście do tego celu niezbędne są odpowiednie pomieszczenia i infrastruktura. Zatem na koniec, zamiast *résumé*, odautorska refleksja: należy sobie życzyć, żeby zawarta tu informacja o nienajlepszych warunkach przechowywania, udostępniania do badań, a – co najważniejsze – eksponowania dzieł (nie tylko z Krzywego Koła) szybko się zdezaktualizowała. W najbliższych planach MPŚ jest adaptacja przekazanych instytucji dwóch zabytkowych spichlerzy, z których jeden, zwany Białym, ma godnie pomieścić stałe wystawy, w tym polskiej sztuki współczesnej, w ramach której znajdzie się miejsce na unikatowe zbiory. A to stworzy przesłanki do kolejnych interpretacji.

Przypisy

- ¹ Mieczysław Szymczak, red., *Słownik języka polskiego*, tom I (Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1978), 648.
- ² Urszula Czartoryska, *Od pop-artu do sztuki konceptualnej* (Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1976), 39.
- ³ Barbara Majewska, *Sztuka inna sztuka ta sama. Dubuffet. De Staël, Wols, Pollock* (Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1974), 114-119.
- ⁴ Beata Frydryczak, „Od Duchampa do Anty-Duchampa,” w *Awangarda w perspektywie postmodernizmu*, red. Grzegorz Dziamski (Poznań: Wydawnictwo Fundacji Humaniora, 1996), 100; zob. Grzegorz Dziamski, *Postmodernizm wobec kryzysu estetyki współczesnej* (Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 1996), 58-60.
- ⁵ Zob.: Robert Rauschenberg, *Erased de Kooning Drawing*, 1953, San Francisco Museum of Modern Art (SFMOMA), dostępny 24.04.2018, <https://www.sfmoma.org/artwork/98.298#ownership-artwork>.
- ⁶ Piotr Piotrowski, *W cieniu Duchampa. Notatki nowojorskie* (Poznań: Obserwator, 1996), 17.
- ⁷ Peter Stepan, „Afrikanisch-Europäische Synthesen,” w *Die expressive Geste. Deutsche Expressionisten und Afrikanische Kunst* (Meersburg am Bodensee: Städtische Galerie Neues Schloss und Bibelgalerie, 2007), 26-57. Kat. wyst. Znakomita i szkoda, że nieco niszowa, z dala od kulturowych centrów, prezentowała prace Ernsta L. Kirchera, Karla Schidyta-Rottluffa, Ericha Heckela, Maxa Pechsteina, Emila Noldego oraz rzeźby Karla M. Rennrtza (ur. 1952) i abstrakcyjne obrazy szwajcarskiego twórcy Luciana Castellego (ur. 1952); figury i maski ludów Afryki i Oceanii (w tym także przywiezione przez artystów z podróży) pochodziły z różnych zbiorów prywatnych oraz publicznych, np. Ethnologisches Museum w Berlinie).
- ⁸ Artur C. Danto, *Świat sztuki. Pisma z filozofii sztuki*, tłum. i oprac. Leszek Sosnowski (Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2006).
- ⁹ Piotr Piotrowski, „Filozofia gestu,” w Teresa Hrankowska, red. *Sztuka polska po 1945 roku. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki Warszawa, listopad 1987* (Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1987), 246.
- ¹⁰ Hanna Kotkowska-Bareja, „Wielkie nadzieje – początek i koniec Galerii Krzywe Koło,” w Janusz Zagrodzki, red., *Galeria Krzywe Koło. Katalog wystawy retrospektywnej* (Warszawa: Muzeum Narodowe, 1990), 10.
- ¹¹ [Marian Bogusz], „Galeria staromiejska,” *Plastyka* 11, [dodatek], *Życie Literackie*, 39 (1957): 7.
- ¹² Janusz Zagrodzki, „Kolekcje sztuki nowoczesnej Galerii Krzywe Koło,” w Idem, red., *Galeria Krzywe Koło (1956-1965). Prace na papierze* (Radom: Mazowieckie Centrum Sztuki Współczesnej Elektrownia, 2015), 36. Kat. wyst. Podana tu data przekazu: 13 lutego 1963 nie pokrywa się z zaznaczoną we wcześniejszej publikacji, tj. 10 marca 1963. Zagrodzki, *Galeria Krzywe Koło*, 1990, 80.
- ¹³ Zob. Ewa Kowalska, „Kalendarium plenerów osieckich 1963-1981,” w *Awangarda w plenerze: Osieki i Łazy 1963-1981*, red. Ryszard Ziarkiewicz (Koszalin: Muzeum w Koszalinie, 2008), 156-309.
- ¹⁴ Jerzy Fedorowicz, „Krzywe Koło - Koszalin – Osieki 1960-1963,” w Zagrodzki, *Galeria Krzywe Koło*, 1990, 59. Szczegółowy wykaz tych obrazów podano (wraz w darem warszawskim) w Zagrodzki, *Galeria Krzywe Koło*, 1990, 80; dziękuję p. Beacie Zgodzińskiej za uzupełnienie i korektę błędnych numerów katalogowych i inwentarzowych w wykazie prac dla Muzeum w Koszalinie.
- ¹⁵ Kopia protokołu wyceny prac: Zagrodzki, *Galeria Krzywe Koło*, 2015, 39-40.
- ¹⁶ Walentyna Orłowska, „Kolekcja osiecka w zbiorach Muzeum Okręgowego w Koszalinie,” *Koszalińskie Zeszyty Muzealne*, 12 (1982): 83-84; Eadem, „Słowo o plenerach i kolekcji,” w *Awangarda w plenerze: Osieki i Łazy 1963-1981*, red. Ryszard Ziarkiewicz (Koszalin: Muzeum w Koszalinie, 2008), 20-21.
- ¹⁷ Joseph Margolis, „Czym, w gruncie rzeczy, jest dzieło sztuki,” tłum. Krzysztof Guczalski w Idem, *Czym, w gruncie rzeczy, jest dzieło sztuki? Wykłady z filozofii sztuki*, red. Krystyna Wilkoszewska, tłum. Wojciech Chojna, Krzysztof Guczalski, Marzenna Jakubczak i Krystyna Wilkoszewska (Kraków: Universitas, 2004), 89-130.
- ¹⁸ Stanley Fish, „Co czyni interpretację możliwą do przyjęcia,” tłum. Andrzej Szahaj, w Idem, *Interpretacja, retoryka, polityka. Eseje wybrane*, red. Andrzej Szahaj, tłum. Krzysztof Abriszewski et al. (Kraków: Universitas, 2002), 99-119, a także inne teksty tamże: „Co czyni interpretację możliwą do przyjęcia?,” „Dowodzenie vs. perswazja: dwa modele krytycznej działalności”. Z opracowań polskich autorów można wymienić: Ryszard Solik, *Sztuka jako interpretacja. Z problemów dyskursu artystycznego* (Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2012) i inne teksty tego autora w publikacjach zbiorowych.
- ¹⁹ Margolis, *Czym, w gruncie rzeczy, jest dzieło*, 109. Wcześniej Autor definiuje dzieła sztuki jako „ucieleśnione fizycznie byty o pochodzeniu kulturowym”; Margolis, *Czym, w gruncie rzeczy, jest dzieło*, 91.
- ²⁰ Do Grupy 55 należeli: Zbigniew Dhubak, Kajetan Sosnowski, Andrzej Szlagier, Andrzej Zaborowski, Barbara Zbrożyna.
- ²¹ Aleksander Wojciechowski, „Konfrontacje 1960. Marian Bogusz,” w Zagrodzki, *Galeria Krzywe Koło*, 1990, 71.
- ²² Bożena Kowalska, *Polska awangarda malarska 1945-1980. Szanse i mity* (Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1988), 96-97. Zob. też: Wiesław Borowski, „Wspomnienie o Marianie Boguszu,” w Zagrodzki, *Galeria Krzywe Koło*, 1990, 23-24; Piotr Piotrowski, *Znaczenia modernizmu. W stronę historii sztuki polskiej po 1945 roku* (Poznań: Dom Wydawniczy Rebis, 1999), 48, 54.
- ²³ Cyt. z wypowiedzi artysty za: Bożena Kowalska, *Twórcy-postawy. Artysty mojej galerii* (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1981), 138.
- ²⁴ W katalogu wystawy Krzywego Koła zreprodukowano tylko dolną część obrazu, nie oddając tym samym procesu, narracji pęknięcia powierzchni: Zagrodzki, *Galeria Krzywe Koło*, 1990, 168, il. 53.
- ²⁵ Piotr Piotrowski, *Awangarda w cieniu Jalty. Sztuka w Europie Środkowo-Wschodniej w latach 1945-1989* (Poznań: Dom Wydawniczy Rebis, 2005), 123.]
- ²⁶ Kowalska, *Twórcy-postawy*, 126.

- ²⁷ Zob. *Ogólnopolska wystawa młodej plastyki pod hasłem „Przeciw wojnie, przeciw faszyzmowi”, zorganizowana z okazji V Światowego Festiwalu Młodzieży i Studentów. Malarstwo-rzeźba-grafika*, wstęp: Andrzej Jakimowicz (Warszawa: MKiS, ZPAP, 1955), nr kat. 39 (*Martwa natura*) i 40 (*Kobieta z dzbanem*). Kat. wyst.; Jacek Antoni Zieliński, *Krąg „Arsenału 1955”. Malarstwo, grafika rysunek z Muzeum Okręgowego w Gorzowie* (Warszawa: Galeria „Zachęta”, 1992), 81, nr kat. 186-189. Kat. wyst.
- ²⁸ Wzmiankuje o tej fazie twórczości: Kowalska, *Twórcy-postawy*, 99; Aleksander Wojciechowski, *Młode malarstwo polskie 1944-1974* (Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk: Ossolineum, 1983), 77; więcej: Stach Szablowski, „Widzialność,” w *Stefan Gierowski. Z kolekcji Stefana Gierowskiego 16.09.2016-16.10.2016*, red. Agata Mendrychowska (Łódź, Atlas Sztuki, 2016), 3. Kat. wyst.; Mariusz Rosiak, „Malarstwo absolutne,” w *Stefan Gierowski. Obrazy 1957-2000* (Poznań: Muzeum Narodowe, 2000), 4-5. Kat. wyst.; Stefan Gierowski, „Rozmowa,” rozm. przepr. Janusz Janowski, w *Stefan Gierowski. Nagroda im. Kazimierza Ostrowskiego* (Gdańsk: Związek Polskich Artystów Plastyków, 2005), 7-35. Kat. wyst.; Janusz Zagrodzki, *Stefan Gierowski. Proces kreacji* (Warszawa: Galeria Art New media, 2006), 3-4. Kat. wyst.
- ²⁹ *Ogólnopolska Wystawa, 1955*, nr kat. 70 (*Martwa natura*); zob. Zieliński, *Krąg „Arsenału”*, 25; Elżbieta Kal, *Tego się nie krytykuje, na kogo się nie liczy.: Polska krytyka artystyczna okresu realizmu socjalistycznego* (Ślupsk: Wydawnictwo Naukowe Akademii Pomorskiej, 2010), 340, 341.
- ³⁰ Opracowania sztuki polskiej powstałe przed 1989 rokiem osobę Krzysztofiaka wiążą tylko z Arsenalem pomijając twórczość późniejszą; Wojciechowski, *Młode malarstwo*, 133 – wymienia tylko w przypisie, wraz z innymi uczestnikami I Biennale Form Przestrzennych; więcej informacji: „Hilary Krzysztofiak” w portalu *Sztuka polska na świecie*. Towarzystwo Przyjaciół Archiwum Emigracji, dostępny 30.04.2018, http://www.muzeum.umk.pl/sztuka_polska/hilary-krzysztofiak.
- ³¹ Np. z cyklu *Totemy zoliborskie*, 1961, na stronie *Artnet*, dostępny 30.04.2018, <http://www.artnet.com/artists/hilary-krzysztofiak/>.
- ³² Kal, *Tego się nie krytykuje*, 340.
- ³³ Mieczysław Porębski, *Pożegnanie z krytyką* (Kraków-Wrocław: Wydawnictwo Literackie, 1983), 289-292, 355-356.
- ³⁴ Zbigniew Dłubak, „Od Klubu Młodych Artystów i Naukowców do Krzywego Koła,” rozm. przepr. Barbara Askanas, w Zagrodzki, *Galeria Krzywe Koło*, 1990, 27.
- ³⁵ Piotrowski, *Awangarda w cieniu Jalty*, 49; zob. też: Josef Donát, „Josef Istler: Poslední mohykan českého surrealismu,” *Náchodský deník.cz*, 14.12.2009, dostępny 1.05.2018, https://nachodsky.denik.cz/kultura_region/josef-istler-posledni-mohykan-ceskeho-20091214.html.
- ³⁶ Piotrowski, *Awangarda w cieniu Jalty*, 94; zob. też Antonín Hartman, „Mikuláš Medek,” 25 April 2002-18 August 2002, Galerie Rudolfinum, dostępny 1.05.2018, <http://www.galerierudolfinum.cz/en/exhibitions/past-exhibitions/mikulas-medek/>.
- ³⁷ Piotrowski, *Awangarda w cieniu Jalty*, 101; zob. też Jiří Benák, „Staří mistři: veselého tvorbu ovlivnila i povinnost nosit hvězdu,” *iDNES.cz./Zprávy/Kultura*, 16 února [lutego] 2016, dostępny 1.05.2018, https://kultura.zpravy.idnes.cz/stari-mistri-vytvarnik-sochar-ales-vesely-f2c-vytvarne-umeni.aspx?c=A160208_160608_vytvarne-umeni_jb.
- ³⁸ Zieliński, *Krąg Arsenalu*, 94.
- ³⁹ Wojciechowski, *Młode malarstwo*, 80.
- ⁴⁰ Piotrowski, *Znaczenia modernizmu*, 125-129.
- ⁴¹ Zob. Kowalska, *Twórcy-postawy*, 93; autorka kojarzy tę formę z „wzdłużnym przekrojem bezułek”.
- ⁴² Lucjan Hanak, „Muzeologia i muzealnictwo sztuki współczesnej przez pryzmat średniego muzeum – czyli o kolekcji Działu Sztuki Współczesnej Muzeum Pomorza Środkowego w Ślupsku,” w *Nowe muzeum sztuki współczesnej czy nowoczesnej*, red. Dorota Folga-Januszewska (Warszawa: Krajowy Ośrodek Badań i Dokumentacji Zabytków, 2005), 230.
- ⁴³ Danto, „Interpretacja a identyfikacja,” w *Idem, Świat sztuki*, 141-157.
- ⁴⁴ Zagrodzki, *Galeria Krzywe Koło*, 2015, 37. Badacz wskazuje innowacyjny charakter wystawy, zorganizowanej dwóch edycjach: w Warszawie 30 listopada 1947 i w Katowicach 21 lutego 1948. Na temat tej wystawy także: Wojciechowski, *Młode malarstwo*, 37-38. Bożena Kowalska w *Polska awangarda malarska*, na str. 54 podaje datę pierwszej części wystawy 15 lutego 1948, drugiej w marcu 1948.
- ⁴⁵ Określenie przytaczam za tekstem Walentyny Orłowskiej, „Kolekcja sztuki współczesnej Muzeum w Koszalinie,” w *Nowe muzeum sztuki*, red. Folga-Januszewska, 240.
- ⁴⁶ Na temat ogólnopolskich Salonów i wystaw „nowoczesnych” zob. Kal, „Recenzje z tezą,” w Kal, *Tego się nie krytykuje*, 38-65.
- ⁴⁷ Helena Blumówna, „Wystawa Młodych Plastyków,” *Twórczość*, 2 (1948): 120.
- ⁴⁸ Piotrowski, *Awangarda w cieniu Jalty*, 53.
- ⁴⁹ Blumówna, „Wystawa Młodych,” 121.
- ⁵⁰ Wojciechowski, *Młode malarstwo*, 36.
- ⁵¹ Kowalska, *Polska awangarda malarska*, 52-54. Jan Lenica był synem Alfreda Lenicy (1899-1977), abstrakcyjnego ekspresjonisty, współzałożyciela Grupy 4F+R (1947).
- ⁵² *Wystawa Sztuki Nowoczesnej* (Kraków: Klub Artystów, 1948), 5 - rys. A. Wróblewskiego, 6 - rys. A. Bunscha i J. Skarżyńskiego.
- ⁵³ Mieczysław Porębski, „Plastyki czeszy w Polsce,” *Twórczość*, 9 (1948): 123.
- ⁵⁴ Szerzej o tej formacji, której nazwa odwołuje się do daty założenia (1942) zob.: Piotrowski, *Awangarda w cieniu Jalty*, 47-49.
- ⁵⁵ Porębski, „Plastyki czeszy,” 124.
- ⁵⁶ M.in. *Modele przestrzenne* Bogusza, *Kompozycja* Kantora, a także *Rysunek* z ptakami Romana Owidzkiego.
- ⁵⁷ „Przyszłość zależy od procesu wrastania świadomości twórczej artystów w nową rzeczywistość społeczną, a także od mądrej i zycziwej taktyki

mecenatu państwowego. Od działania obu tych czynników zależy będzie, czy na grządkach doświadczalnych wyrosnie bujny ogród nowej sztuki, czy też pozostaną one **miejscem opuszczonym przez dziecięcy** [podkr. J.B.]; Janusz Bogucki, „Miejsce opuszczone przez dziecięcy czyli sztuka majaczenia i dyscypliny,” *Odrodzenie*, 5 (1949): 3; zob. Kal, *Tego się nie krytykuje*, 63.

⁵⁸ Włodzimierz Nowaczyk, „Tropy nowoczesności,” w *Odwilż. Sztuka ok. 1956 r.*, red. Piotr Piotrowski (Poznań: Muzeum Narodowe, 1996), 36-59. Kat. wyst.; Bożena Czubak, red., „W kręgu nowoczesności” [wybrane źródła, dyskusje, bibliografia] w Piotrowski, *Odwilż*, 156-207.

⁵⁹ *Pejzaż* Ryszarda Ziemskiego, w katalogu radomskiej wystawy zestawiony przypadkowo, z racji alfabetycznego układu nazwisk, z rysunkiem Andrzeja Wróblewskiego *Słońce i inne gwiazdy* i zreprodukowany w podobnym formacie, stanowi interesujące, malarskie porównanie do ascetycznej kompozycji autora *Rozstrzelań*; Zagrodzki, *Galeria Krzywe Koło*, 2015, 88-89.

⁶⁰ W katalogu I Wystawy Sztuki Nowoczesnej nie podano tytułów rysunków, ale reprodukcja jednego pt. *Ptaki* ilustruje artykuł Boguckiego, „Miejsce opuszczone”.

⁶¹ Zdzisław Żygulski jr., „Przestrzeń muzealna,” w *Mecenas kolekcjoner odbiorca. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki Katowice, listopad 1981* (Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1984), 250.

⁶² Hanak, *Muzeologia i muzealnictwo*, 230; Beata Zgodzińska, [„Dział Sztuki Współczesnej”] w *Zbiory Działu Sztuki Współczesnej. Wystawa w ramach obchodów 50-lecia Muzeum Pomorza Środkowego w Słupsku*, red. Beata Zgodzińska (Słupsk: Muzeum Pomorza Środkowego, 1998), 5-11. Kat. wyst.

⁶³ Zob. Lucjan Hanak, red., *Arkana sztuki. Sztuka polska XIX i XX wieku. Ekspozycja od Jana Matejki do Romana Opalki* (Słupsk: Muzeum Pomorza Środkowego, 2002), 13, tabl. XXII.

⁶⁴ I dalej: „Bogusz zakłada sobie skomplikowany program treściowy (...) i usiłuje go na drodze bardzo subiektywnych skojarzeń myślowych na elementy abstrakcyjne i półabstrakcyjne. Tą drogą powstaje zawiłe odwzorowanie doświadczeń intelektualnej imagacji, związanych w sposób prawie niesprawdzalny z zespołem bodźców obiektywnych, określonych w tytule dzieła.” [sic!]; Bogucki, „Miejsce opuszczone przez dziecięcy,” 3.

⁶⁵ Nieocenionym źródłem wiedzy o tym okresie jest (oprócz wzmiankowanego katalogu wystawy) monografia Piotra Juskiewicza, *Od rozkoszy historiozofii do „gry w nic”*. *Polska krytyka artystyczna czasu odwilży* (Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2005); zob. np. rozdziały „Dzieła w tekstach”, 121-187; „Podmioty i przedmioty, 188-234; „Podziały” 235-287.

⁶⁶ Większość z już i wymienionych niżej obrazów była prezentowana na wystawie w 2001 r.; zob.: Lucjan Hanak, red., *Arkana sztuki. Polscy abstrakcyoniści. Ekspozycja od Henryka Stażewskiego do Krzysztofa Grzejskiego* (Słupsk: Muzeum Pomorza Środkowego, 2001).

⁶⁷ Nowaczyk, „W kręgu nowoczesności,” w *Odwilż*, 193-206.

⁶⁸ Uczestniczył w niej m.in.: Zofia Artymowska, Marian Bogusz, Tadeusz Brzozowski, Tadeusz Dominik, Bronisław Kierzkowski, Kazimierz Mikulski, Jerzy Nowosielski, Piotr Potworowski, Erna Rosenstein, Jan Tarasin, Jerzy Tchórzewski, Rajmund Ziemiński. Ksawery Piwocki, [„Wstęp”] w *Wystawa malarstwa „Polskie dzieło plastyczne w XV-lecie PRL* (Warszawa: Muzeum Narodowe, 1961), 9-17. Kat. wyst.

⁶⁹ Jury przewodniczył Stefan Gierowski, uczestniczył w niej np. Roman Opalka (*W hucie*); zob.: *Maria Matusińska i Barbara Mitschen*, red., *Wystawa malarstwa „20 lat PRL twórczości plastycznej”* (Warszawa: CBWA „Zachęta”, 1965), nr kat. 178. Kat. wyst.

⁷⁰ Ryszard Stanisławski, [„Wstęp”], w „Porównania”. *XVIII Festiwal Sztuk Plastycznych w Sopocie* (Sopot: Centralne Biuro Wystaw Artystycznych, 1965), 4. Kat. wyst.; w I *Porównaniach* wzięli udział np.: Marian Bogusz, Tadeusz Brzozowski, Zbigniew Dłubak, Stefan Gierowski, Alfred Lenica, Kazimierz Mikulski, Jerzy Nowosielski, Erna Rosenstein, Jerzy Tchórzewski.

⁷¹ Andrzej Osęka, *Poddamie Arsenału. O plastyce polskiej 1955-1970* (Warszawa: Arkady, 1971), 247.

⁷² Zob. Lucjan Hanak, red. *Arkana Sztuki. Polska szkoła grafiki. Ekspozycja od Janiny Kraupe do Andrzeja Kasprzaka* (Słupsk: Muzeum Pomorza Środkowego, 2005). Kat. wyst. (składanka).

⁷³ Beata Zgodzińska, *50 lat kolekcji Witkacego w Muzeum Pomorza Środkowego w Słupsku* (Słupsk: Muzeum Pomorza Środkowego, 2015), 5; publikacja zawiera szczegółową historię kolekcji, omówienie poszczególnych nabytków, zmian w wystawie stałej, publikacji, pojedynczych wypożyczeń i eksportu części wystawy w ramach zewnętrznych pokazów czasowych, relacje z konferencji i z wydarzeń „okołowitkacowskich”.

⁷⁴ Pełny wykaz wydawnictw wraz z innymi publikacjami (audycjami TV i radiowymi) można znaleźć w zakładce „Witkacologia”; dostępny 6.05.2018, <http://www.witkacologia.eu/>, na podstronie „Witkacy” w portalu Muzeum Pomorza Środkowego, dostępny 6.05.2018, <http://www.muzeum.slupsk.pl/index.php/oferta/witkacy>.

⁷⁵ Stanisław Ignacy Witkiewicz, *Nowe formy w malarstwie. Szkice estetyczne. Teatr* (Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1974), 14.

⁷⁶ Witkiewicz, *Nowe formy*, 28. Dzieło powstaje z „najistotniejszych bebeczków danego indywidualium” ale w ostatecznej formie ma być niezależne od „bebeczowości”; Witkiewicz, *Nowe formy*, 27.

⁷⁷ Piotr Piotrowski, *Metafizyka obrazu. O teorii sztuki i postawie artystycznej Stanisława Ignacego Witkiewicza* (Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 1985), 78.

⁷⁸ Piotrowski, *Filozofia gestu*, 244.

⁷⁹ *Portret (...)* z gronostajem został подарowany muzeum przez Michała Białynickiego-Birulę, syna Teodora Białynickiego-Biruli, zakopiańskiego lekarza i przyjaciela Witkacego; Zgodzińska, *Zbiory Działu*, 6.

⁸⁰ Wiesław Juszcak, „Studium wprowadzające,” w *Maria Liczbińska*, red. *Malarstwo polskie. Modernizm* (Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe Auriga, 1977), 7-89.

⁸¹ Korzystam z zestawu przygotowanego przez kierownika Działu Sztuki i Techniki (dawnego Działu Sztuki Współczesnej) Lucjana Hanaka, któremu niniejszym dziękuję.

⁸² Hanak, *Sztuka polska XIX i XX wieku*, 13, tabl. XXII, 21.

⁸³ Andrzej Turowski, [głos w „Dyskusji”] w *Folga-Januszewska*, red., *Nowe muzeum*, 256.

⁸⁴ Beata Zgodzińska, *O tym, co można odkryć po drugiej stronie obrazu...* (Słupsk: Muzeum Pomorza Środkowego, 2004); Marian Bogusz, *Rytm zatrzymany*, nr kat. 3. Kat. wyst.

⁸⁵ Zob. „Andrzej Wróblewski: recto/verso,” *Portal historii kultury i sztuki Worldmuseum*, dostępny 12.05.2018, <http://www.historiasztuki.com.pl/025-00-01-WROBLEWSKI.html>.

Bibliografia

Blumówna, Helena. „Wystawa Młodych Plastyków.” *Twórczość*, 2 (1948): 117-121.

Danto, Arthur C. *Świat sztuki. Pisma z filozofii sztuki*. Tłum. i oprac. Leszek Sosnowski. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2006.

Dziamski, Grzegorz. *Postmodernizm wobec kryzysu estetyki współczesnej*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 1996.

Fish, Stanley. *Interpretacja, retoryka, polityka. Eseje wybrane*. Red. Andrzej Szahaj. Tłum. Krzysztof Abriszewski et al. Kraków: Universitas, 2002.

Hanak, Lucjan. „Muzeologia i muzealnictwo sztuki współczesnej przez pryzmat średniego muzeum – czyli o kolekcji Działu Sztuki Współczesnej Muzeum Pomorza Środkowego w Słupsku.” W *Nowe muzeum sztuki współczesnej czy nowoczesnej*, red. Dorota Folga-Januszewska, 229-234. Warszawa: Krajowy Ośrodek Badań i Dokumentacji Zabytków, 2005.

Hanak, Lucjan. *Sztuka polska XIX i XX wieku. Ekspozycja od Jana Matejko do Romana Opalki*. Słupsk: Muzeum Pomorza Środkowego, 2002.

Juszkiewicz, Piotr. *Od rozkoszy historiozofii do „gry w nic”. Polska krytyka artystyczna czasu odwilży*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2005.

Kowalska, Bożena. *Polska awangarda malarska 1945-1980. Szanse i mity*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1988.

Kowalska, Bożena. *Twórcy-postawy. Artyści mojej galerii*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1981.

Orłowska, Walentyna. „Kolekcja osiecka w zbiorach Muzeum Okręgowego w Koszalinie.” *Koszalińskie Zeszyty Muzealne*, 12 (1982): 83-99.

Orłowska, Walentyna. „Kolekcja sztuki współczesnej Muzeum w Koszalinie.” W *Nowe muzeum sztuki współczesnej czy nowoczesnej*, red. Dorota Folga-Januszewska, 229-234. Warszawa: Krajowy Ośrodek Badań i Dokumentacji Zabytków, 2005.

Margolis, Joseph. *Czym, w gruncie rzeczy, jest dzieło sztuki? Wykłady z filozofii sztuki*. Red. Krystyna Wilkoszewska. Tłum. Wojciech Chojna, Krzysztof Guczalski, Marzenna Jakubczak i Krystyna Wilkoszewska. Kraków: Universitas, 2004.

Piotrowski, Piotr. *Awangarda w cieniu Jalty. Sztuka w Europie Środkowo-Wschodniej w latach 1945-1989*. Poznań: Dom Wydawniczy Rebis, 2005.

Piotrowski, Piotr. „Filozofia gestu.” W *Sztuka polska po 1945 roku. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki Warszawa, listopad 1987*, red. Teresa Hrankowska, 243-252. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1987.

Piotrowski, Piotr. *Znaczenia modernizmu. W stronę historii sztuki polskiej po 1945 roku*. Poznań: Dom Wydawniczy Rebis, 1999.

Wojciechowski, Aleksander. *Młode malarstwo polskie 1944-1974*. Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1983.

Zagrodzki, Janusz, red. *Galeria Krzywe Koło. Katalog wystawy retrospektywnej* Warszawa: Muzeum Narodowe, 1990. Kat. wyst.

Zagrodzki, Janusz, red. *Galeria Krzywe Koło (1956-1965). Prace na papierze*. Radom: Mazowieckie Centrum Sztuki Współczesnej Elektrownia, 2015.

Zgodzińska, Beata, red. *Zbiory Działu Sztuki Współczesnej. Wystawa w ramach obchodów 50-lecia Muzeum Pomorza Środkowego w Słupsku*. Słupsk: Muzeum Pomorza Środkowego, 1998.

Zieliński, Jacek Antoni, red. *Krąg „Arsenału 1955”. Malarstwo, grafika rysunek z Muzeum Okręgowego w Gorzowie*. Warszawa: Galeria „Zachęta”, 1992.