

# **O B I E K T - P R Z E S T R Z E Ń**

Wystawa z okazji stulecia Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu

## **OBJECT - SPACE**

Exhibition Celebrating the Centenary of the University of the Arts in Poznań



Poznań 2019

# **KONFIGURACJE**

MACIEJ KURAK

Konstruowanie łączy się z twórczością zarówno poprzez postawę pasywną jak i aktywną. Działanie pasywne dokonuje się według określonego schematu, w którym każdy element jest niezbędną częścią zbioru (typ behawioralny). Działanie aktywne odnosi się do postawy twórczej nastawionej na nowe rozwiązania bazujące na artefaktach. Granica między tymi dwiema postawami działania bywa płynna, ponieważ poszukiwanie rozwiązań według wzorców w kontekście czasowo-przestrzennym może doprowadzić do popadania w rutynę i schematyczność, ale może być również bardzo progresywne.

Postawa afirmatywna i kontestująca nastawiona na swobodę twórczą reprezentuje wyzwolenie z utartych schematów zachowania, przeciwdziała konwencjom, wprowadza alternatywne wartości w istniejące schematy myślowe. Sztuka ciągle poszukuje postępowych rozwiązań formalnych z zakresu komunikacji, włącza w obieg techniczne media, jak również kładzie akcent na innowacyjne sposoby definiowania przekazu. Pozostaje w relacji z odbiorcą nawet wówczas, kiedy nastawiona jest na subiektywne przeżycia artysty. W rozważaniach dotyczących komunikacji w sztuce zastanawiające jest, w jakich okolicznościach dzieło artystyczne stymuluje widza oraz czy sposób prezentacji dzieła wpływa na treść komunikatu. Nadawanie sensu i znaczenia pracy artystycznej odbywa się poprzez proces ramowania<sup>1</sup> czyli np. tworzenia przestrzeni „neutralnej” *pas-se-partout* czy *parergonu* jako zewnętrznej wartości obramowania dzieła w sensie formalnym<sup>2</sup> lub w rozumieniu *parergonu* jako ontologicznej cechy przedstawienia, świadczącej o przynależności do sztuki, także umożliwiającej zaistnienie dzieła poprzez teorię czy instytucję<sup>3</sup>. Wartość i rola „obramowania” uwzględniana przy konstruowaniu przekazu wizualnego uzależniona jest od historycznych definicji sztuki. W okresie feudalnym sztuka podporządkowana była mecenasom zarówno kościelnym jak i dworskim, traktowano ją jako rzemiosło. Wszystko wykonywano na specjalne zamówienie, pod konkretne wnętrza. Odnoszenie się do sztuki jako formy zabezpieczenia kapitału aktywizowało gromadzenie i ekspozycje dzieł w „gabinetach kolekcjonera”<sup>4</sup>. W przestrzeni

1 E. Goffman *Analiza ramowa*, Kraków 2010.

2 W rozumieniu jako dodatek (np. kolumnada świątyni greckiej, która nie stanowi motywu konstrukcyjnego). W rozumieniu *parergonu* przez Kanta, dzielącego obraz (*ergon*) na jego stronę centralną i peryferyjną. Zob. I. Kant *Krytyka władzy sądzenia*.

3 W znaczeniu Jacquesa Derrida. Zob. J. Derrida, *Prawda o malarstwie*, Gdańsk 2003.

4 *Kunstkammery* zapisały się w historii sztuki jako pomieszczenia enigmatyczne i nieprzewidywalne. Pierwszy raz terminu *Kunstkammer* użyto w 1550 roku na określenie kolekcji Ferdynanda I. Termin *Wunderkammer* pojawił się nieco później – w niemieckich kronikach, gdzie oznaczał pomieszczenie z rzadkimi obiektami pochodzenia naturalnego, takimi jak korale i inne niezwykłości. Zob. <http://rynekisztuka.pl/2013/05/28/maly-przedmiot-wielka-rzecz-czyli-o-początkach-kolekcjonerstwa/>, dostęp: 20.09.2019.



Tadeusz Rolke, Władysław Wątróbski, malarstwo, Józef Kaliszan, rzeźby, Galeria Krzywe Koło, Warszawa, 1959,  
©Tadeusz Rolke/Agencja Gazeta

Tadeusz Rolke, Exhibition entitled Władysław Wątróbski. Painting, Józef Kaliszan. Sculptures.  
Krzywe Koło Gallery, Warsaw, 1959, ©Tadeusz Rolke/Agencja Gazeta

kolekcji tworzyła się sieć relacji pomiędzy obrazami, gdzie każdy fragment definiował całość. Miejsca te uwieczniali artyści m.in. Peter Paul Rubens i Jan Brueghel Starszy w *Alegorii wzroku i powonienia* (1617–1618), jak również Willem van Haecht w pracy *Gabinet kolekcjonera Cornelisa van der Geesta z 1628 roku*<sup>5</sup>.

Następnie, na początku XX wieku, w dość prężnie działających instytucjach dbających o wartość sztuki (muzea, szkoły artystyczne, galerie itp.) nasiliła się tendencja wyczyszczania przestrzeni wystawienniczej oraz prezentacji prac w taki sposób, żeby nic nie zakłócało ich odbioru. Spełnieniem tak określonych warunków ekspozycyjnych jest *white cube* – biała czysta przestrzeń, która w zamyśle ma całkowicie separować dzieło od jakichkolwiek kontekstów. Próba oczyszczania przestrzeni wystawowych nie zlikwidowała jednak wszystkich problemów związanych z ekspozycją, gdyż prace umieszczone w jednym wnętrzu, bez względu na zamierzenia twórców, relatywnie na siebie wpływały. „Poszczególne utwory artystyczne zostaje podporządkowane samoistnej już rzeczywistości wystawy. Odtąd funkcjonuje jako jej element. Dzieło pomyślane jako jedno – staje się jednym z wielu. Czy dzieło sztuki powstało z myślą o jakiegokolwiek współobecności? O tym, że wystąpi w gromadzie innych dzieł? [...] Dzieło ukończone doprowadzone do ostatecznego kształtu – na wystawie zaczyna istnieć w zupełnie inny sposób”<sup>6</sup>.

Zagadnienie współistnienia prac w kontekście konkretnej przestrzeni i w ściśle określonym czasie stało się motorem zmian w konstruowaniu treści przekazu. Zanim doszło do przekształceń, istniał wyznaczony, utarty schemat wystawienniczy. Prace zazwyczaj traktowano jako samoistne dzieła, zawieszano je na jednej wysokości, co powodowało, że odbiorca podejmował „jednowymiarowy” sposób ich interpretacji, skupiony na istocie samego wytworu, mniej na wpływie jednej realizacji na drugą i elementach koegzystujących z dziełem związanych z przestrzennym jego usytuowaniem. Dzieło traktowane było zazwyczaj jako zamknięty „mikroświat” kształtujący uniwersalne wielowymiarowe wartości jego wewnętrznej struktury. W takiej sytuacji rzadziej koncentrowano się na kontekstach kulturowych dzieła. Do momentu pojawienia się sztuki przestrzennej (m.in. obiekt przestrzenny, environment, instalacja) dzieło kształtowane było zgodnie z hierarchią społeczną. Inaczej kształtowano przestrzeń

5 Więcej na ten temat w: V. Stoichita, *Ustanowienie obrazu*, Gdańsk 2011.

6 Problem ten został nakreślony podczas pleneru w Puławach w 1966 roku. Odczyt Wiesława Borowskiego, Hanny Ptaszekowskiej i Mariusza Tchorka z Galerii Foksal pod tytułem *Wprowadzenie do ogólnej teorii miejsca* ukazał się m.in. w książce *Tadeusz Kantor*. Z Archiwum Galerii Foksal, red. M. Jurkiewicz, J. Mytkowska, A. Przywara, 1998 Warszawa.

wystawienniczą (oświetlenie, wielkość i akustykę pomieszczenia, opisy, oprawę i kompozycję prac). W odmienny sposób podchodzono do „aury”, którą tworzą konteksty miejsca, jak również twórcy i uczestnicy zdarzenia<sup>7</sup>. Tworzono schematy odbioru, które sprzyjały pojęciu autonomicznej reprezentacji, co wiązało się z utrzymaniem neutralności postrzegania w stosunku do komunikatu zawartego w realizacjach. W konsekwencji szablony myślowe doprowadzały do utrzymywania jednego przyjętego sposobu interpretacji dzieła, co niebezpiecznie zmierzano w kierunku idealizmu absolutnego, przekładalności myśli na rzeczy oraz związane było z zanikaniem obrazu. Dodatkowo próba sztucznego utrzymania neutralności, wynikającej z integralności jednorodnego odczytu, doprowadzała do sztucznej obiektywizacji i tym samym do „narratywizowania” – udawania, że świat mówi sam za siebie<sup>8</sup>.

Praktyki artystyczne związane są z procesem interpretacyjnym i polegają na stymulowaniu widza w wieloaspektowych kontekstach historycznych i kulturowych. Dokonując rewizji faktów oraz selekcyjując wiedzę, dokumentujemy. Tworzymy użyteczne archiwa pozwalające na reinterpretacje, które przedłużają „żywołność” dzieła sztuki<sup>9</sup>. Wyjaśnianie faktów historycznych bez uwzględniania kontekstów zmieniającej się kultury, wywołuje rodzaj „afazji” w samym medium (nieczytelność komunikatu) i jego odczytywaniu (brak wiedzy i rozumienia przekazu). Na znaczenia samego dzieła oraz na treści interpretacyjne wpływa w dużej mierze kontekst otoczenia, który problematyzuje temat „ramy” dzieła, podejmowany wielokrotnie w malarstwie XVI i XVII wieku m.in. w *Zwiastowaniu* Jana van Eycka czy w *Świętej Rodzinie* Rembrandta van Rijna. Również Leonardo da Vinci w *Ostatniej wieczerzy* konstruował przekaz w kontekście miejsca (jadalnia w klasztorze przy bazylice Santa Maria delle Grazie). Artyści z precyzyjnością skupiali się na otoczeniu głównej sceny figuratywnej, co rozszerzało problematykę treści obrazu. Zaanektowali „ramę”, czyniąc ją istotnym elementem przedstawienia. „Iluzyjność obramowania” w aspekcie dzieła i przestrzeni spowodowała metamalarską<sup>10</sup> refleksję na temat obrazowania i interpretacji. Celem twórczego działania stało się tło. Paul

7 Przed pojawieniem się instalacji inny był sposób traktowania elementów wystawienniczych. Do procesu różnego sposobu interpretacji nawiązuje Herbert Marcuse: „Gwiazdy, które obserwował Galileusz, były te same, co w starożytności, lecz inne uniwersum dyskursu i działania – mówiąc krótko: inna rzeczywistość społeczna – otworzyły nowy kierunek i zasięg obserwacji oraz możliwość porządkowania danych obserwacyjnych”. W: H. Marcuse, *Człowiek jednowymiarowy*, Warszawa 1991.

8 H. White, *Znaczenie narracyjności dla przedstawienia rzeczywistości*, w: *Poetyka pisarstwa historycznego*, red. E. Domańska, M. Wilczyński, Kraków 2000.

9 M. P. Markowski, *Nietzsche. Filozofia interpretacji*, Kraków 2001.

10 Określenie *metamalarski* w znaczeniu: sztuki skupionej na samej sobie.

Rubens często zlecał innym artystom namalowanie motywu przewodniego obrazu, a sam zajmował się aranżowaniem przedstawienia, poprzez wykonywanie tła wokół niego. Podobnie Jan Brueghel Starszy zlecił Hendrickowi van Balenowi namalowanie centralnego przedstawienia, a sam wykonał kwiatową girlandę okalającą obraz (Jan Brueghel Starszy i Hendrick van Balen, *Madonna w girlandzie*, 1608). Nasilenie zainteresowania otoczeniem jako czynnikiem determinującym sposób odbioru dzieł sztuki uwidacznia się w późniejszym czasie m.in. u Marcela Duchampa, który wprowadza przedmiot codziennego użytku w kontekst miejsca, tym samym nadając mu status sztuki. Również Władysław Strzemiński wspólnie z Katarzyną Kobro rozważają zagadnienia dotyczące współtworzenia otwartych kompozycji rzeźbiarskich, które uwzględniają przestrzeń. Podobne tematy podejmują inni polscy artyści i projektanci m.in. Wojciech i Stanisław Zamecznikowie, Oskar Hansen, Bohdan Urbanowicz, Lech Tomaszewski. Stanisław Zamecznik napisze, że:

**Wnętrza wystawiennicze stają się laboratorium dla doświadczeń. Tu można mniej szanować reguły i za to bawić się poszukiwaniem systemu. Można dochodzić do odkryć nieosiągalnych w innych dziedzinach i przestrzeń eksploatować znacznie głębiej. Badać napięcia istniejące w przestrzeni między formami i ustawiać je w układy odbierane w czasie<sup>11</sup>.**

W tym rozumieniu, znaczenie eksponatu/wystawianego dzieła, bez względu na jego charakter, odczytywane jest zawsze w kontekście przestrzennym, który spaja w całość i nadaje formę przedstawieniu. Często ekspozycje przypominają wielowymiarowe formy rzeźbiarskie. Tak jak w przypadku polskich pawilonów na Międzynarodowych Targach w Izmirze (1955), w Rio De Janeiro (1957) czy na EXPO'58 w Brukseli (1958). Oskar Hansen, współautor projektów pawilonów wystawienniczych, analizując rzeźbę, tworzy pojęcie „formy otwartej”. Zwraca uwagę na relacje pomiędzy uczestnikiem, a jego otoczeniem. Wskazuje również rolę marginesów dzieła artystycznego odpowiedzialnych za kontekst kulturowy pracy, jak również ujawnia udział czynników psychologicznych związanych z indywidualnymi cechami i przeżyciami odbiorcy w interpretacji komunikatu. Rozważania Hansena doskonale wpisują się również w myśl sztuki environment, czego przykładem jest praca z 1957 roku wystawiana we foyer Teatru Żydowskiego w Warszawie. Tego typu sytuacja przestrzenna pojawia

11 S. Zamecznik, *Sztuka przestrzeni*, „Projekt” 1970, nr 2, s. 25.

się w polskiej sztuce wizualnej po raz pierwszy<sup>12</sup>. Analiza Oskara Hansena, dotycząca przestrzenności dzieła artystycznego, rozwinięta została w kontekście zestawienia zdarzeń statycznych z dynamicznymi. Rozważania dotyczyły zarówno kwestii mobilności w przestrzeni architektonicznej oraz stałych i zmiennych jej wartości. Zwracały uwagę m.in. na ciągły ruch w konkretnym czasie i przestrzeni, jaki wykonywał odbiorca pracy<sup>13</sup>.

Od drugiej połowy lat 50. XX wieku zagadnienie związku sztuk projektowych z artystycznymi, w powiązaniu z rozważaniami na temat definicji sztuki przestrzennej oraz jej roli w społeczeństwie, zastanawiało artystów, dlatego niektórzy z nich chętnie podejmowali tematy wystawiennicze<sup>14</sup>. Próby aranżowania przestrzeni oraz doświadczenia związane z rzeźbą jako dziedziną sztuk plastycznych wpływały na rozwój instalacji, w której kompozycja przestrzenna jako forma wyrazu artystycznego angażowała artystów świadomie łączących różne media. W tym czasie w Polsce tworzy się abstrakcyjne rzeźby nazywane „formami przestrzennymi”. Były to obiekty, które traktowały dzieło, otoczenie i odbiorcę jako elementy współkonstruujące pracę. Relacje między przedmiotami i ich kontekst przestrzenny były tak samo ważne jak czynniki związane z antropologią obrazu, które wskazały na „widza wytwarzającego obraz w samym sobie”<sup>15</sup>.

Korelaty związane z wartościami przekazu medialnego sytuują się często na obrzeżach danej realizacji<sup>16</sup>. W drugiej połowie XX wieku, relacje te nabierały wartości i stawały się powszechnym środkiem wyrazu artystycznego. W konstruowaniu przekazu wizualnego, artyści zajmujący się „sztuką otoczenia” często brali pod uwagę elementy tła, pozornie nieistotne, które budowały aurę sytuacji. W tym wypadku przekaz był pełny, ale niejednoznaczny. W działaniach przestrzennych poza doświadczeniami wizualnymi ważną rolę odgrywało wielozmysłowe postrzeganie. Realizacje te nazwano instalacją, która wykorzystywała potencjał formalnej przynależności, oddalającej działanie od sztuki z zachowaniem subiektywnego sposobu porządkowania przestrzeni. W latach 50. XX wieku pojawia się coraz więcej prac artystycznych

12 K. Król „Forma otwarta” – pierwsza nowoczesna koncepcja rzeźby w sztuce polskiej, w: *Sztuka Polska po 1945*, Warszawa 1987, s. 219–228.

13 A. Wojciechowski, *Sztuka przestrzeni, czasu i emocji*, „Przegląd Artystyczny” 1957, nr 4.

14 Kilka lat później w 1963 roku Tadeusz Kantor organizuje wystawę w Galerii Krzysztofora pt. *Wystawa popularna*, w której sposób zaprezentowania eksponatów współtworzy treść dzieła.

15 H. Belting, *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, tłum. M. Bryl, Kraków 2007.

16 O czym doskonale wiadomo już w czasach kontrreformacji, gdyż to właśnie tło pracy miało ogromne znaczenie i było najczęściej zlecane do wykonania najlepszym twórcom.



związanych z sytuowaniem obiektu w otoczeniu (uprzedmiotowianiem otoczenia), w których to ważnym elementem kształtującym były wartości przynależące (w tradycyjnym rozumieniu sztuki) głównie do sztuk projektowych. Przykładem tego typu pracy jest *Konstrukcja malarska I* Józefa Kaliszana, którą po raz pierwszy zaprezentowano na wspólnej wystawie *Władysław Wątróbski, malarstwo, Józef Kalisz, rzeźby* w Galerii Krzywe Koło w Warszawie w 1959 roku. Była to forma kolażu rzeźbiarskiego zbudowana z różnych materiałów, wyciętych i pomalowanych, geometrycznych struktur, zestawionych ze sobą w całość. Realizacja, poprzez ażurowość konstrukcji, umieszczona w kontekście miejsca, sprzyjała przenikaniu formy z otoczeniem, tworząc pewnego rodzaju *passé-partout* przestrzeni. Praca sytuuje się w analogii do form przestrzennych Vladimira Tatlina *Kontrreliefy* jako pogłębione badanie materiału prowadzącego do kompozycji przestrzennych zrywających ze strukturą płótna. Praca Kaliszana ujęta w charakterze ludycznym (posiada estetykę „etnograficzną”), nawiązuje do kompozycji konstruktywistycznych. Ten typ podejścia warsztatowego jest porównywalny z nadawaniem indywidualizowanego charakteru pracy w kontekście systemowego porządku kształtowanego przez wartości przemysłowe. Niedokładność i brak precyzji w konstruowaniu figur geometrycznych staje się w pracy Kaliszana niejako artefaktem współtworzącym przekaz<sup>17</sup>.

W transformacjach ustrojowych i gospodarczych ważnym czynnikiem, odpowiedzialnym za ich przebieg jest kulturowy kontekst oraz dynamika zmian. Obecnie badacze myśli kultury zachodniej, w powyższym kontekście, zajmują stanowisko wobec mechanizmów globalizacji<sup>18</sup>. Podkreślają ważność również teorii, a nie tylko praktyki w eksplorowanych tematach. Kwestionują strategię sprowadzania wiedzy do pozytywistycznych koncepcji, w kontrze do transcencji czy metafizyki. Współczesna praktyka polega na wartościowaniu kultury

17 Nawiązanie do estetyki cywilizacji pierwotnych można odnieść do form organizacji społecznej – powszechnego zaspokojenia indywidualnych potrzeb, przy jednoczesnym eliminowaniu represji spowodowanych przez „wyalienowaną pracę”. Taki rodzaj cywilizacji przedstawia Herbert Marcuse: „Nasuwa się tylko pytanie, czy można sobie, nie rezygnując z rozsądku, wyobrazić stan cywilizacji, w którym ludzkie potrzeby będą zaspakajane w taki sposób i do takiego stopnia, że da się wyeliminować represję nadwyżkową. Można racjonalnie założyć, że taki hipotetyczny stan mógłby zaistnieć w dwóch punktach znajdujących się na przeciwstawnych biegunach zmiennego losu popędów: Jednym z nich byłyby prymitywne propozycje historii, drugie zaś jej najbardziej dojrzałe stadium. Pierwszy wiązałby się z nierepresywną dystrybucją niedostatku (tak jak mogłoby to np. wyglądać w matriarchalnych fazach pradawnego społeczeństwa). Drugi wynikałby z racjonalnej organizacji w pełni rozwiniętego społeczeństwa przemysłowego, po przewyżczeniu niedostatku. [...] Cecha ta odzwierciedlałaby powszechne zaspokojenie podstawowych potrzeb człowieka (na pierwszym z omawianych stadiów – najbardziej prymitywnych, na drugim – ogromnie rozbudowanych i wyrafinowanych), zarówno seksualnych jak i społecznych: pożywienia, mieszkania, ubrania, spędzania wolnego czasu”. W: Tegoż, *Eros i cywilizacja*, Warszawa 1998.

18 I. Wallerstein *Analiza systemów-światów. Wprowadzenie*, tłum. K. Gawlicz, M. Starnawski, Warszawa 2007.

konsumpcyjnej, nastawionej na bycie „tu i teraz.” Uwikłana jest w ekonomię, faworyzuje krótkotrwałość jako jedyną wymiarną wartość, m.in. poprzez laicyzację, jak i ogólnie dostępne nowe medialne narzędzia. Fakt ten doprowadza do całkowitego zawieszania wartości związanych z teoretycznym poszukiwaniem „prawd” odpowiedzialnych za postrzeganie rzeczywistości. Postprawda, multi-frenia, backlash to tylko niektóre następstwa tej sytuacji, realnie wpływające na społeczne funkcjonowanie w dzisiejszym świecie. Praktyka na polu sztuki związana jest z funkcjonalnością dzieła artystycznego. W stereotypowym myśleniu rozumiana jest jako czynnik, który niebezpiecznie może doprowadzać do spłycenia artystycznych funkcji sztuki. Zapomina się jednak, że czynniki praktyczne mogą wpływać i kształtować wartości uniwersalne, redefiniować sztukę i przyczyniać się do zmian społeczno-kulturowych. Podział sztuki na projektową i artystyczną powoduje ograniczenie potencjału twórczego, o czym świadczą idee zawarte w konstruktywizmie, produktywizmie, sztuce 1:1 oraz we współczesnych działaniach społecznie zaangażowanych. W tym sensie, praktyka nie tylko ma za zadanie oddziaływać interaktywnie na odbiorcę, ale kształtuje również konteksty. W myśl tę wpisują się rzeźby przestrzenne Józefa Kaliszana, które dopełniają się przez kontekst użyteczności, otoczenia oraz dzięki możliwości reinterpretacji i rekonstrukcji. *Konstrukcja malarska I* była wielokrotnie inspiracją do scenografii teatralnych i telewizyjnych autorstwa Kaliszana<sup>19</sup>, a w latach 60.<sup>20</sup> obiekty malarskie stały się motywami wykorzystanymi przez artystę w projektach ubiorów do przedstawień teatralnych.

Ażurowe formy przestrzenne Józefa Kaliszana stanowią pewną „ramę” dla wyreżyserowanych czy spontanicznych reakcji kształtujących się u odbiorców w miejscu wystawy. Koncepcja „ażurowości” inspirowana była konstruktywistycznymi formami geometrycznymi, których sposób wykonania podkreślał surowość i ekspresyjny charakter dzieła. Tego typu przedstawienie nie reprezentowało konsumpcyjnej kultury ani dyktatury władzy, lecz zwracało uwagę na prospołeczne wartości kolektywne nastawione na rozwój całej społeczności, a nie tylko jednostki. Dzieło wchodziło w konflikt, w sensie znaczeniowym, w zastanę politykę i gospodarkę, reprezentując utopijne wizje. Uwzględniało zmianę społecznych funkcji, przedstawiało demokratyczną wizję świata daleką od podziałów i represji władzy. Miało charakter recepcyjny w stosunku do idei awangardowych.

19 Zestawienie prac przestrzennych Józefa Kaliszana z projektami ubioru, zob. w książce: A. Sobocińska, *Ślady niepamięci. Józef Kaliszan*, Poznań 2017.

20 Tamże, s. 30. Od 1959–1964 roku Józef Kaliszan tworzył scenografię dla teatru w Gnieźnie.

Realizacja Józefa Kaliszana *Konstrukcja malarska I* sytuuje się w obrębie zmian w podejściu do medium malarskiego i konstrukcji obrazu. Eksperymentując w tej materii, autor wyszedł z płaskiego obrazu w trójwymiarową przestrzeń. W ten sposób zaprzeczył podstawom dotychczasowego tradycyjnego warsztatu malarskiego, który do XIX wieku dawał możliwość tworzenia sceny wizualnej wedle obowiązujących wytycznych i zapotrzebowania estetycznego elit społecznych. Powstawały portrety, sceny historyczne, rodzajowe i religijne, które przedstawiały świat oraz związane z nim ideologie i obyczaje<sup>21</sup>. Następnie, artyści stymulowani postępem cywilizacyjnym, industrializacją, eksperymentowali z medium malarskim, poszukując jego nowych form. Skupiali się na zagadnieniach dotyczących specyfiki przedstawień malarskich (kompozycji, struktury, koloru), kształtując w ten sposób alternatywną wizję rzeczywistości. Awangarda związana z utopijnym światopoglądem tworzyła nową „formę życia”, przyległą do zmian, jakie inicjował ruch społeczno-polityczny w tamtym czasie (Jacques Rancière). Pojawiły się ruchy artystyczne, takie jak: konstruktywizm, minimal art, instalacja artystyczna i sztuka 1:1. Próba tworzenia „nowej rzeczywistości” doprowadziła do zatarcia granicy oddzielającej sztukę od życia.

Konstruowanie rzeczywistości przy użyciu środków malarskich w pracy Józefa Kaliszana intensyfikuje znaczenie obecności widza w kształtowaniu się obrazu oraz ujawnia wartość drobnych, niedostrzeganych elementów otoczenia tworzących aurę i znaczenie miejsca. *Konstrukcja malarska I* powstała w czasach poststalinowskich, kiedy ideały związane z tworzeniem nowego społeczeństwa, oparte o idee marksistowskie, legły w gruzach na wielu płaszczyznach organizacji świata antykonsumpcyjnego. Wówczas wymagano od jednostki całkowitego posłuszeństwa i podporządkowania władzy. Według Herberta Marcusego model „człowieka jednowymiarowego”<sup>22</sup> manipulowanego przez aparat administracji ukształtował się w drugiej połowie XX wieku, zarówno na Wschodzie w ustroju autorytarnym, jak i w systemach rynkowych zachodniej gospodarki, w których manipulacja i narzucanie funkcji jednostce odbywa się w sposób wyrachowany, natomiast pojęcie „wolności” w konsumpcyjnym świecie ma charakter pozorny.

21 Zmiana roli sztuki i przypisywanej mu funkcji koreluje ze zmianą znaczenia estetyki. „W połowie XVIII wieku pojawiła się nowa dyscyplina, teoria piękna i sztuki: Aleksander Baumgarten nadał temu terminowi jego współczesne znaczenie. Ta zmiana – z «odnoszących się do zmysłów» na odnoszące do piękna i sztuki – ma głęboką wymowę, jest czymś o wiele więcej niż akademicką innowacją”. W: H. Marcuse, *Eros i cywilizacja*, dz. cyt.

22 H. Marcuse *Człowiek jednowymiarowy*, dz. cyt.

Reklama pobudza potrzebę posiadania, a tym samym, wg Herberta Marcuse'a, napędza rozwój gospodarczy, którego wydajność i wzrost opiera się na skrajnym egoizmie i interesowności jednostki.

*Konstrukcja malarska I* prezentowana na wystawie w 1959 roku uwzględniła kontekst przestrzenny (otoczenie wokół obiektu oraz inne wystawiane prace), tym samym miała charakter „introjekcyjny”. Poprzez swoją ażurowość pozwalała dokonywać oglądu rzeczywistości przez geometryczne figury. Tym samym autor *Konstrukcji malarzkiej I* dawał na nowo możliwość przyjrzenia się koncepcji tworzenia sztuki dla szerszego grona odbiorców, jaką chcieli zaszczerpić w społeczeństwie artyści rosyjscy i polscy na początku XX wieku. Nawiązanie do czołowych twórców awangardy nie miało być wyłącznie prezentacją ich twórczości. W tym kontekście praca Kaliszana byłaby wówczas redystrybucją klasycznych myśli, co mogłoby doprowadzić do spłaszczenia awangardowych postaw i pozbawienia antagonistycznego wymiaru ich twórczości. Odwołanie do awangardy były próbą poszukiwania rozwiązań bazujących na idei tworzenia nowego porządku społecznego, w jaki wierzyli konstruktywiści i produktywiści. Artyści nawiązujący do tych kierunków ustanawiali rolę sztuki, która nie do końca realizowała wyznaczone przez siebie cele ze względu na propagandę. Druga połowa lat 50. XX wieku stanowiła początek powolnego załamywania się systemów autorytarnych funkcjonujących w bloku państw Europy Wschodniej. W tym czasie idee rewolucji proletariackiej obojętnieją, a reżim związany z dyktaturą władzy kontynuowany jest do końca lat 80. XX wieku. Na polu sztuki pojawiają się kontestujące postawy, inaczej wartościujące estetykę i treści, które wchodzi w bezpośrednią, opozycyjną relację z powszechnością. Ich siła wzmacnia się, kiedy zostają wciągnięte w masową kulturę, wówczas zanika elitaryzm. W takich sytuacjach, poza obiegiem mainstreamowym, tworzy się „czarna materia sztuki”<sup>23</sup>, w której artysta nastawiony jest na poszukiwanie alternatywnych rozwiązań, dokonywanie zmian, a nie na sukces. Zajmuje autonomiczną pozycję, ale nie eksponuje autorstwa pracy, po to by podkreślić wartość samej realizacji<sup>24</sup>. Artysta „czarnej materii” tworzy nowe kontekstu-

23 Por. J. Szreder, *ABC Projektariatu*. O nędzy projektowego życia, Warszawa 2016.

24 Zagadnienie „śmierci autora” w kontekście sztuki tzw. konceptualnej opisuje Luiza Nader w książce *Konceptualizm w PRL-u*. Autorka przedstawia działalność polskich galerii w latach 60. do połowy 80. XX w. (m.in. „Pod Moną Lizą” czy „Akumulatory”) w kontekście relacji: dzieło – przestrzeń, artysta – kurator. Wg. Nader dzieło artystyczne w tamtym czasie, ujawniało się równomiernie na wielu płaszczyznach. Powstawały wystawy, teksty krytyczne, odbywały się odczyty oraz prowadzono dyskusje podczas wernisaży. Zanikało również rozgraniczenie pomiędzy artystą, a krytykiem. Zarówno jedni, jak i drudzy, eksplorowali teoretycznie oraz praktycznie zagadnienia sztuki (m.in. Jerzy Ludwiński, Alicja Kepińska).

alne interpretacje, które z reguły nie są traktowane jako działania artystyczne, ale w dalszym ciągu konstruują nowe koncepcje dotyczące kształtowania się wizualności i definicji obrazu<sup>25</sup> we wszystkich dziedzinach aktywności (organizacyjnych, naukowych, społecznych, politycznych, kulturowych). Z upływem czasu niektóre z poszukujących działań paradoksalnie stają się zazwyczaj wydarzeniem artystycznym, włączane są w obieg sztuki pomimo innej, wyjściowej ich przynależności (Pixadores, Cavex, The Yes Man). Aktywiści wspomnianych grup krytykują standardy zachowań społecznych, przekazując treści, które wpływają na odbiorcę w sferze psychologicznej, co rozszerza pole percepcji sztuki. Obecnie postawa ujawniająca kontrkulturowy charakter dzieła plastycznego stosuje metodę poszukiwania nowych rozwiązań, odległych od istniejących zapatrywań. Poszukiwanie nowych sposobów komunikowania wizualnego nie eliminuje klasycznego modelu obrazowania, ale nie daje również gwarancji, że wszystko może pretendować do miana sztuki. Współczesne społeczeństwo konsumpcyjne skutecznie likwiduje świadomość krytyczną, stawia na działania praktyczne przynoszące zysk, dąży do rywalizacji, co zacierza wartość dzieła, sprowadzając go do produktu rynkowego. Konfrontacja sztuki ze społecznymi normami zmierza do aktywizowania odbiorcy w celu uzyskania alternatywnych rozwiązań. Nowy obiekt przestrzenny prezentowany na wystawie, będący interpretacją pracy *Konstrukcja malarska I* Józefa Kaliszana nie eksponuje autorskości dzieła, zatem trudno wpisać go w standardy instytucjonalnego funkcjonowania. Przywołuje konstruktywistyczne myśli w kontekście utopii awangardowych. Co współcześnie staje się istotne w dominującej kulturze konsumpcyjnej, gdzie cel jednostki skierowany jest na produktywną, a nie receptywną funkcję, dąży raczej do zaspokojenia materialnych potrzeb niż transcendencji. Nawiązanie do konstruktywistów, którzy uważali, że artysta ma być kolejnym elementem taśmy produkcyjnej, realizującym projekty dla szerokiego grona odbiorców<sup>26</sup>, wpisuje się we współczesne sposoby ujednolicania życia, w którym praca zawodowa pochłania czas przeznaczony na indywidualne potrzeby i sama te potrzeby określa. Można więc współcześnie traktować estetykę „geometryczną”, odnoszącą się do idei konstruktywistycznych, wyłącznie jako element konsumpcyjnych standardów organizacji życia. W tej sytuacji społeczeństwo ulega zjawisku represji związanej z manipulowanym ograniczaniem świadomości jednostki. Kontrolowana i administrowana wiedza powoduje dezinformacje

25 *Prawda jest konkretna. Artystyczne strategie w polityce. Podręcznik*, red. F. Malzacher, Warszawa 2018.

26 A. Turowski, *Budownicowie świata. Z dziejów radykalnego modernizmu w sztuce polskiej*, Kraków 2000.

oraz przenikanie fikcji i prawdy. Wprowadza w stan zubożenia wobec faktów i wyklucza postępowe myśli. Konsumpcja pozornie tylko zwiększa możliwość wyboru narzucając poglądy, a niezliczone ilości produkowanych przedmiotów odwracają uwagę od kwestii samodzielności, podejmowania decyzji i określania potrzeb.

Nieprzypadkowo, na wystawie *Obiekt – Przestrzeń* w Muzeum Narodowym w Poznaniu, pojawia się przestrzenna forma nawiązująca do *Konstrukcji Malarskiej I* Józefa Kaliszana. Nowa zaaranżowana sytuacja, jako interpretacja istniejącej idei, podkreśla znaczenie oryginału, ale nie jest repliką realizacji z 1959 roku. Opiera się na oryginalnych fotografiach obiektu zaaranżowanego w przestrzeni galeryjnej, jednak dokumenty są jedynie inspiracją do powstania nowego, przestrzennego dzieła, w którym uwaga skupia się na konstrukcji i układach geometrycznych form w kontekście awangardowych koncepcji.

Wystawa *Obiekt – Przestrzeń* w Muzeum Narodowym w Poznaniu jako amalgamat składający się z myśli kuratorskiej, projektu aranżacji oraz dzieł sztuki jest zintegrowanym konceptem osadzonym w aktualnych kontekstach społeczno-kulturowych. Prezentowane prace w kuratorskiej „ramie”, odpowiednio zaaranżowane w przestrzeni wystawowej dopełniają się poprzez uczestnictwo odbiorcy wartościującego selekcyjonowane fragmenty otoczenia. Aranżacja wystawy zaprojektowana przez Rafała Górczyńskiego złożona jest z prostych form geometrycznych ustawionych na bazie „dwupłaszczyznowej” organizacji przestrzeni, tworzących w minimalnym zakresie formy neutralizujące tło dla poszczególnych realizacji. Projekt nawiązuje do wystawy zorganizowanej w ramach *Symposium Plastycznego Wrocław '70* w marcu 1970 roku w Muzeum Architektury we Wrocławiu. Na ekspozycji *Obiekt – Przestrzeń* pojawiają się również elementy aranżacji, które odnoszą się do projektu wystawy Stanisława Zamecznika z 1970 roku, która odbywała się w Muzeum Narodowym w Poznaniu w ramach jubileuszu pięćdziesięciolecia istnienia obecnego Uniwersytetu Artystycznego.

Aktualnie, w setną rocznicę istnienia Uniwersytetu Artystycznego, w Muzeum Narodowym prezentowani są artyści związani z uczelnią, którzy w swoich historycznych działaniach odnieśli się do zagadnień przestrzeni; w kontekście awangardowych myśli, w materialnym, mentalnym i duchowym znaczeniu. Magdalena Abakanowicz, Jan Berdyszak, Julian Boss-Gosławski, Izabella Gustowska, Józef Kalisz, Jerzy Kałucki, Leszek Knaflewski, Jarosław Kozłowski, Zdzisław Łosiński, Andrzej Matuszewski, Antoni Mikołajczyk, Piotr Potworowski, Joanna Przybyła, Andrzej Pukacki, Maciej Szańkowski, Wacław

Twarowski, Magdalena Więcek, Antoni Zydrón to inicjatorzy zmian, dający podwaliny dla sztuki pojęciowej, społecznie zaangażowanej, projektowej, a także prekursorzy poznańskiej sztuki instalacji<sup>27</sup>.

# **C O N F I G U R A T I O N S**

MACIEJ KURAK



The act of constructing something is associated with creativity which involves both passive and active attitudes. A passive action is performed according to a specific pattern, each element of which is an essential part of a set (behavioural type). An active action refers to a creative attitude focused on new solutions based on artefacts. The boundary between these two attitudes of action can be flexible because the search for solutions according to patterns in the spatial and temporal context can lead to routine and schematic behaviour, but it can also be very progressive.

An affirmative and contesting attitude focused on creative freedom involves liberation from usual patterns of behaviour, counteracts conventions and introduces alternative values into existing thought patterns. Art constantly looks for progressive formal solutions in the field of communication, incorporates technical media into circulation and emphasises innovative ways of defining a message. It remains in relation with the audience even when it is focused on the subjective experience of an artist. In considerations regarding communication in art, it is puzzling in what circumstances a work of art stimulates a viewer and whether the way in which the work is displayed affects the content of its message. An artistic work acquires sense and meaning in the process of framing,<sup>1</sup> which involves, for example, creating a 'neutral' space of *passe-partout* or *parergon*. *Parergon* is understood as an external value – a frame in a formal sense.<sup>2</sup> It is also perceived as an ontological feature of an image testifying to the fact that it belongs to art and allowing the work to exist through a theory or institution.<sup>3</sup> The value and role of the frame, which is taken into account when constructing a visual message, depends on the historical definitions of art. During the feudal period, art was subordinated to both Church and court patrons and was treated as a craft. All works of art were made to order and for specific interiors. Art was treated as a form of securing capital and so collectors gathered and displayed artistic works in their offices.<sup>4</sup> In the space of the rooms, a network of relations

- 
- 1 Erving Goffman, *Frame analysis: an essay on the organization of experience*, Ann Arbor: University of Michigan, 1974.
  - 2 Understood as an addition (e.g. a Greek temple colonnade which is not a structural motif). Here, *parergon* is understood in the Kantian sense as dividing an image (*ergon*) into its central and peripheral sides. Immanuel Kant, *Critique of the Power of Judgment*, Eric Matthews (transl.), Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
  - 3 As defined by Jacques Derrida, Jacques Derrida, *The Truth in Painting*, Chicago and London: University of Chicago Press, 1987.
  - 4 Cabinets of curiosities (German: *Kunstkammer*) have entered the history of art as enigmatic and unpredictable rooms. The term '*Kunstkammer*' was first used in 1550 to describe the collection of Ferdinand I. The term '*Wunderkammer*' appeared a little later, in German chronicles, where it meant a room with rare objects of natural origin, such as corals and other curiosities. <http://rynekiszstuka.pl/2013/05/28/maly-przedmiot-wielka-rzecz-czyli-o-poczatkach-kolekcjonerstwa/>



Maciej Kurak, *Painting Construction I*, 2019, installation (interpretation of a work by Józef Kaliszczak), private property

Maciej Kurak, *Konstrukcja malarstwa I*, 2019, instalacja (interpretacja pracy Józefa Kaliszczaka), własność prywatna

between images was created, where each fragment defined the whole. These places were captured by artists, such as Peter Paul Rubens and Jan Brueghel the Elder in their 'Sight and Smell' (1617–1618) and also by Willem van Haecht in his work entitled 'Cabinet of Cornelis van der Geest' (1628).<sup>5</sup>

In the early 20th century, those fairly thriving institutions that cared for the value of art (museums, art schools, galleries, etc.) increasingly tended to clean the exhibition space and display works in such a way that nothing would interfere with their reception. The white cube – a pure white space that is intended to completely separate a work of art from any context – fulfils these exhibition conditions. The attempt to clean up exhibition spaces did not eliminate all problems associated with exhibitions because works placed in one space had a relative influence on each other, regardless of the creators' intentions. A particular artistic work is subordinated to an exhibition's inherent reality. It begins to function as its element. A work of art conceived as unique becomes one of many. Has a work of art been created for any kind of co-presence and to appear in a group of other works? A finished work brought to its final shape begins to exist in a completely different way in an exhibition.<sup>6</sup>

The issue of the co-existence of artistic works in a specific space and in a strictly defined time became the driving force of changes in constructing the content of a message. Before these transformations took place, there had been a designated, well-worn exhibition scheme. Works of art had usually been treated as independent works and hung at one height. Consequently, the audience had interpreted them in a 'one-dimensional' way, focused on the essence of the products, less on the mutual impact of the works and elements co-existing with the works in one space. A work of art had usually been treated as a closed 'micro-world' shaping the universal multidimensional values of its internal structure. In this situation, the focus had been less often on the cultural contexts of artistic works. Before spatial art was created (including spatial object, environment, installation), a work of art had been shaped in accordance with the social hierarchy. The exhibition space (lighting, size and acoustics of the room, descriptions, setting and composition of artistic works) had been perceived in

5 For more on this subject see Victor Stoichita, *The Self-Aware Image*, New York: Brepols Publishers, 2015.

6 This problem was outlined during a plein-air in Puławy in 1966. A speech by Wiesław Borowski, Hanna Ptaszkowska and Mariusz Tchorek from Foksal Gallery entitled *Wprowadzenie do ogólnej teorii miejsca can be found in Tadeusz Kantor*. Z Archiwum Galerii Foksal, Małgorzata Jurkiewicz, Joanna Mytkowska and Andrzej Przywara (eds), Warszawa: Galeria Foksal SBWA, Fundacja Galerii Foksal, 1998.

a different way.<sup>7</sup> Similarly, the ‘aura’ created by the contexts of the place, as well as the creators and participants of an event were approached differently.<sup>8</sup> Reception patterns had been created favouring the concept of autonomous representation, which had been associated with maintaining the neutrality of perception in relation to the message contained in artistic works. Consequently, thought patterns had led to one accepted interpretation, dangerously moving towards absolute idealism and translating thoughts into things. This had also been associated with the gradual disappearance of the work itself. Moreover, the attempt to artificially maintain neutrality, resulting from the integrity of a homogeneous interpretation, had led to artificial objectification and thus to ‘narrativity’ – pretending that the world speaks for itself.<sup>9</sup>

Artistic practices are related to the interpretative process by stimulating a viewer in multi-faceted historical and cultural contexts. We document when revising facts and selecting knowledge. We create useful archives allowing re-interpretations that extend the ‘life’ of an artistic work.<sup>10</sup> Explaining historical facts without taking account of the contexts of a changing culture evokes a kind of ‘aphasia’ in the medium itself (illegibility of the message) and its interpretation (lack of knowledge and understanding of the message). The meaning of an artistic work itself and the interpretation content are largely influenced by the context of the environment, which problematises the subject of the ‘frame’ of the work. This problem was repeatedly undertaken in the paintings of the 16th and 17th centuries, including in ‘The Annunciation’ by Jan van Eyck and in ‘The Holy Family with Angels’ by Rembrandt van Rijn. In ‘The Last Supper’, Leonardo da Vinci also constructed the message in the context of the place (a dining room in the monastery at the Basilica of Santa Maria delle Grazie). Artists focused with precision on the surroundings of the main figurative scene, thus expanding the problem of the image content. They annexed the ‘frame’ making it an essential element of the painting. The ‘illusiveness of the framing’

- 
- 7 This does not apply to all exhibitions. At the First Polish Exhibition of Modern Artists in Krakow in 1948, many means were used to promote ‘new thinking about shaping the form’. For more on this subject see Alicja Kępińska, *Sztuka polska w latach 1945-1978*, Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1981.
- 8 Exhibition elements were treated differently. Herbert Marcuse refers to this process in the following way: ‘The stars which Galileo observed were the same in classical antiquity, but the different universe of discourse and action – in short, the different social reality – opened the new direction and range of observation, and the possibilities of ordering the observed data.’ Herbert Marcuse, *One-Dimensional Man: Studies in the Ideology of Advanced Industrial Society*, Boston: Beacon Press, 2012, p. 157.
- 9 H. White, *The Value of Narrativity in the Representation of Reality*, in Idem, *The Content of the Form*, Baltimore and London: Johns Hopkins University Press, 1987.
- 10 Michał Paweł Markowski, Nietzsche. *Filozofia interpretacji*, Kraków: Universitas, 2001.

in the aspect of an artistic work and space caused a meta-painting<sup>11</sup> reflection on the subject of painting and interpretation. The background became the goal of creative activity. Paul Rubens often commissioned other artists to paint the leitmotif of an image and he arranged a scene by creating a background around it. Similarly, Jan Brueghel the Elder commissioned Hendrick van Balen to paint a central scene and he himself made a floral garland surrounding the painting (Jan Brueghel the Elder and Hendrick van Balen, 'The Madonna and Child in a Floral Garland', 1608). The increased interest in the environment as a factor determining the perception of artistic works was also observed later. For example, Marcel Duchamp introduced everyday objects into the context of the place, thus giving them the status of art. Władysław Strzemiński together with Katarzyna Kobro also considered issues related to the creation of open sculptural compositions that took account of space. Other Polish artists and designers also took up similar topics, including Wojciech and Stanisław Zamecznik, Oskar Hansen, Bohdan Urbanowicz and Lech Tomaszewski.

**'Exhibition interiors become a laboratory for experiments. Here you can respect the rules less and have fun searching for a system. You can make discoveries that are unattainable in other areas and exploit the space much deeper. You can investigate tensions existing in the space between forms and arrange them in systems received in time.'**<sup>12</sup>

In this sense, the significance of an exhibit/an exhibited artistic work, regardless of its nature, is always interpreted in a spatial context that binds together and gives the form a representation. Exhibitions often resemble multidimensional sculptural forms. This was the case of Polish pavilions at the International Fair in Izmir (1955), in Rio de Janeiro (1957) and at EXPO'58 in Brussels (1958). When analysing a sculpture, Oskar Hansen, a co-author of the designs of the exhibition pavilions, creates the concept of 'open form'. He draws attention to the relationship between a participant and his or her surroundings. He also indicates the role of the margins of a piece of art responsible for the cultural context of the work, revealing the impact of the psychological factors associated with a viewer's individual characteristics and experiences when interpreting the message.

11 Here the term 'meta-painting' denotes self-centred art.

12 Stanisław Zamecznik, exhibition catalogue, Zachęta 1973, Warszawa, in *Ibidem*, *Sztuka Polska po 1945*, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1987 (my translation).

Hansen's considerations also fit perfectly into the concept of environment art, an example of which is the work displayed in the foyer of the Jewish Theatre in Warsaw in 1957. This type of spatial situation appeared in Polish visual art for the first time.<sup>13</sup> Oskar Hansen's analysis of the spatial character of an artistic work was developed in the context of juxtaposing static and dynamic events. The considerations concerned the issue of mobility in architectural space and its constant and variable values. They drew attention, among others, to continuous movement which a viewer of the work performed in a specific time and space.<sup>14</sup>

The issue of the relationship between applied and fine arts, as well as considerations on the definition of spatial art and its role in society, puzzled artists from the second half of the 1950s. Some of them willingly addressed the subject of exhibition.<sup>15</sup> Attempts to arrange space and experience related to sculpture as a field of plastic arts influenced the development of installations in which spatial composition as a form of artistic expression involved artists consciously combining different media. At that time, abstract sculptures called 'spatial forms' were created in Poland. These were objects that treated an artistic work, environment and a viewer as elements co-creating the work. Relations between objects and their spatial context were just as important as the factors related to the anthropology of the image and pointed out that 'the imaginary lies in the image-world of the beholder'.<sup>16</sup>

Correlates associated with the values of content transmitted using artistic means are often located on the outskirts of a given work of art.<sup>17</sup> In the second half of the 20th century, these relationships gained value and became a common means of artistic expression. In constructing the visual message, artists dealing with 'the art of the environment' often took account of seemingly insignificant elements of the background, which built the aura of the situation. In this case, the message was complete but ambiguous. Apart from visual experiences, multi-sensory perception played an important role in spatial activities. These

13 Katarzyna Król „Forma otwarta” – pierwsza nowoczesna koncepcja rzeźby w sztuce polskiej, in: *Sztuka Polska po 1945*, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1987.

14 Aleksander Wojciechowski, „Sztuka przestrzeni, czasu i emocji”, *Przegląd Artystyczny 4*, 1957.

15 A few years later in 1963, Tadeusz Kantor organised an exhibition at the Krzysztofory Gallery entitled *Popular Exhibition*, in which the way in which exhibits were displayed co-created the content of the works.

16 Hans Belting, *An Anthropology of Images: Picture, Medium, Body*, Princeton and Oxford: Princeton University Press, 2011, p. 57.

17 This was already well known in the times of the Counter-Reformation, when the background of the work became an important factor and commissioned to be performed by the best artists, including by Paul Rubens.

projects were called installations that used the potential of formal belonging, distancing action from art while maintaining a subjective way of organising space. In the 1950s, there were more and more artistic works related to situating an object in its surroundings (objectification of the surroundings). In these works, values belonging primarily to design arts (in the traditional understanding of art) were an important shaping element. An example of this type of work is 'Painting Construction I' [Konstrukcja malarska I] by Józef Kaliszan, which was first displayed at the group R-55 group exhibition at the Krzywe Koło Gallery in Warsaw in 1959. It was a form of sculptural collage built of various cut-out and painted materials; geometric structures put together. Owing to the openwork nature of the structure, placed in the context of the place, the form penetrated the environment, thus creating a kind of space *pas-partout*. The work is analogous to the spatial forms entitled 'Counter-reliefs' by Vladimir Tatlin, which are an in-depth study of material leading to spatial compositions breaking with the canvas structure. When approached from a ludic perspective (it has 'ethnographic' aesthetics), Kaliszan's work refers to hand-made constructivist compositions. This type of approach is comparable to giving an individualised character to an artistic work in the context of the systemic order shaped by industrial values. Inaccuracy and the lack of precision in the construction of geometric figures in Kaliszan's work becomes, somehow, an artefact co-creating the message.<sup>18</sup>

The cultural context and dynamics of changes are important factors responsible for the course of political and economic transformations. Currently, researchers dealing with ideas developed in Western culture take a stand towards globalisation mechanisms<sup>19</sup> and also emphasise the importance of theory, not only practice. They question the strategy of reducing knowledge to positivist concepts, contrasted with transcendence or metaphysics – the knowledge that

18 The aesthetics of primitive civilisations can be referred to as forms of social organisation – universal satisfaction of individual needs and simultaneous elimination of repression caused by 'alienated labour'. Herbert Marcuse describes this kind of civilisation as follows: 'The only pertinent question is whether a state of civilisation can be reasonably envisaged in which human needs are fulfilled in such a manner and to such an extent that surplus-repression can be eliminated. Such a hypothetical state could be reasonably assumed at two points, which lie at the opposite poles of the vicissitudes of the instincts: one would be located at the primitive beginnings of history, the other at its most mature stage. The first would refer to a non-repressive distribution of scarcity (as may, for example, have existed in matriarchal phases of ancient society). The second would pertain to a rational organisation of fully developed industrial society after the conquest of scarcity. ... This quality would reflect the prevalent satisfaction of the basic human needs (most primitive at the first stage, vastly extended and refined at the second stage), sexual as well as social: food, housing, clothing, leisure.' H. Marcuse, *Eros and Civilization: A Philosophical Inquiry into Freud*, London: Routledge, 2012, pp. 151-152.

19 Immanuel Wallerstein, *World-systems Analysis: An Introduction*, Durham and London: Duke University Press, 2004.

is based on empirical experience in which philosophical thought (primarily in industrial society) creates a conventional, one-dimensional harmony between theory and practice. Nowadays, practice involves valuing consumer culture which is focused on being 'here and now.' Entangled in the economy, it favours short-livedness as the only measurable value, including through secularisation as well as publicly available new media tools. This leads to a complete suspension of values related to the theoretical search for 'truths' responsible for the perception of reality. Post-truth, multiphrenia and backlash are only some of the consequences of this situation that have a real impact on social functioning in today's world. Practice in the field of art is related to the functionality of an artistic work. In stereotypical thinking, it is understood as a factor that can dangerously make the artistic functions of art more superficial. It is forgotten, however, that practical factors can influence and shape universal values, redefine art and contribute to socio-cultural changes. The division of art into applied and fine art reduces creative potential, as evidenced by the ideas of constructivism, productivist art, 1:1 art and in contemporary socially engaged activities. In this sense, practice is not only intended to interact with the audience, but it also shapes contexts. Spatial sculptures by Józef Kaliszan fit into this concept. They are complemented by the context of utility, the surroundings and the possibility of reinterpretation and reconstruction. 'Painting Construction I' was repeatedly an inspiration for theatrical and television set designs by Kaliszan.<sup>20</sup> In the 1960s, painted objects became motifs used in costume designs for theatre performances.

Openwork spatial forms by Józef Kaliszan constitute a certain 'frame' for directed or spontaneous reactions arising in the audience at the exhibition site. The concept of 'openwork' was inspired by constructivist geometric forms, whose manner of implementation emphasised the severity and expressive character of the work. This did not represent consumer culture or dictatorship of power, but drew attention to prosocial collective values focused on the development of the entire community, not only individuals. In terms of meaning, the work came into conflict with the existing politics and economy by referring to utopian visions. It took account of the change of social functions, presented a democratic vision of the world devoid of divisions and the repression of power. It had a receptive character in relation to avant-garde ideas.

---

20 For the impact of Józef Kaliszan's spatial works on costume designs see Aleksandra Sobocińska, *Ślady niepamięci. Józef Kaliszan*, Muzeum Narodowe w Poznaniu, 2017.



'Painting Construction I' by Józef Kaliszan is located within the scope of changes in the approach to the medium of painting and image construction. By experimenting in this manner, the author moved from a flat image to a three-dimensional space. In this way, he denied the basics of traditional painting techniques which, until the 19th century, had given the opportunity to create visual scenes according to dominant guidelines and the aesthetic expectations of social elites. Portraits, as well as historical, genre and religious scenes had been created depicting the world and associated ideologies and customs.<sup>21</sup> Then, artists, stimulated by the progress of civilisation and industrialisation, had experimented with the medium of painting, searching for its new forms. They focused on issues related to the specificity of painting representations (composition, structure, colour), thus shaping an alternative vision of reality. The avant-garde associated with a utopian worldview created a new 'life form' in response to changes initiated by the socio-political movement at that time (Jacques Rancière). New artistic movements emerged, including constructivism, minimal art, art installation and 1:1 art. The attempt to create a 'new reality' blurred the boundary between art and life.

In his work, Józef Kaliszan constructed reality using painting techniques thus increasing the importance of the viewer in shaping the image and revealing the value of small, unnoticed elements of the environment creating the aura and meaning of the place. 'Painting Construction I' was created in the post-Stalinist era, when the ideals associated with the creation of a new society, based on Marxist ideas, lay in ruins on many levels in the organisation of the anti-consumer world. At that time, an individual was required to completely obey and submit to power. According to Herbert Marcuse, the model of one-dimensional man<sup>22</sup> manipulated by the administration apparatus was shaped in the second half of the 20th century, both in the authoritarian system in the East and in the market systems of the Western economy, in which an individual is manipulated and forced to serve certain functions in a calculated manner and the concept of 'freedom' is superficial in the consumer world. Advertising stimulates the need to own and thus, according to Herbert Markus, drives economic develop-

21 The change in the role of art and the function assigned to it correlates with the change in the meaning of aesthetics. 'But around the middle of the eighteenth century, aesthetics appeared as a new philosophical discipline, as the theory of beauty and art: Alexander Baumgarten established the term in its modern usage. The change in meaning, from "pertaining to the senses" to "pertaining to beauty and art" is of far deeper significance than an academic innovation.' Herbert Marcuse *Eros and Civilization...* Op. Cit., p. 181.

22 Herbert Marcuse, *One-Dimensional Man...* Op. Cit.

ment, the efficiency and growth of which is based on the extreme egoism and self-interest of the individual.

‘Painting Construction I’, displayed at the exhibition in 1959, took account of the spatial context (the surroundings of the object and other exhibited works) and was thus introjective. Thanks to its openwork nature, it made it possible to look at reality through geometric figures. Thus, the author of ‘Painting Construction I’ gave a wide audience a new opportunity to look at the concept of creating art that Russian and Polish artists had wanted to instil in society in the early 20th century. The reference to the leading creators of the avant-garde was not only made to display their works. If this had been the case, Kaliszan’s work would have been a redistribution of classic thoughts, which could flatten avant-garde attitudes and deprive their works of the antagonistic dimension. The reference to the avant-garde was an attempt to seek solutions based on the idea of creating a new social order in which constructivists and productivists had believed. Artists referring to these trends defined the role of art, which did not fully achieve its goals because of propaganda. The second half of the 1950s marked the beginning of the slow collapse of authoritarian systems in the Eastern bloc. During that time, the ideas of the proletarian revolution lost popularity and the regime associated with the dictatorship of power continued until the late 1980s. Contesting attitudes which differently evaluated aesthetics and content that entered into a direct, oppositional relationship with commonness appeared in the field of art. Having been drawn into mass culture, their power increased and then elitism disappeared. In this kind of situation, in addition to the mainstream circulation, the ‘black matter of art’<sup>23</sup> is created, in which an artist is focused on seeking alternative solutions and making changes, not on success. He or she takes an autonomous position and does not expose the authorship of his or her work in order to emphasise the value of the work itself.<sup>24</sup> The ‘black matter’ artist creates new contextual interpretations, which are usually not treated as artistic activities, but continue to construct

23 Cf. Jakub Szreder, *ABC Projektariatu. O nędzy projektowego życia*, Warszawa: Fundacja Nowej Kultury Bęc Zmiana, 2016.

24 The problem of so-called ‘author’s death’ in the context of conceptual art has been described by Luiza Nader in her book *Koncepcjonalizm w PRL-u*, in which he presents the activity of the ‘Pod Mona Lisą’ Gallery, also in the context of situating artistic projects between an artist and a curator (a critic), where a work of art appeared not only at an exhibition, but also in a critical text (in the journal *Odra*) or during a discussion at a vernissage. Luiza Nader also shows the accepted definition of an artist – the author of an artistic work – is disappearing by referring to the activity of the Akumulatory Gallery, which displayed the works of both artists and art critics (e.g. Jerzy Ludwiński and Alicja Kępińska).

new concepts regarding the shaping of visibility and image definition<sup>25</sup> in all areas of activity (organisational, scientific, social, political, cultural). Over time, some of these seeking actions paradoxically usually become artistic events and are included in the circulation of art despite their different initial affiliation (Pixadores, Cavex, The Yes Man). Activists belonging to these groups criticise the standards of social behaviour by providing content that affects the psychological sphere of the audience, thus extending the field of art perception. At present, the attitude revealing the countercultural nature of an artistic work uses the method of searching for new solutions distant from existing views. The search for new ways of visual communication does not eliminate the classic model of painting, but it also does not guarantee that everything can aspire to the title of art. Contemporary consumer society effectively eliminates critical awareness, focuses on practical activities that bring profit and strives for competition, thus blurring the value of an artistic work by reducing it to a market product. The confrontation of art with social norms aims to activate the audience in order to obtain alternative solutions. The new spatial object displayed at the exhibition, which is an interpretation of 'Painting Construction I' by Józef Kaliszan, does not expose the authorship of the work and so it is difficult to include it in the standards of institutional functioning. It refers to constructivist ideas in the context of avant-garde utopias. What becomes important in the dominant consumer culture, where an individual's goals are of a productive rather than receptive character, seeks to meet material needs rather than transcendence. The reference to constructivists, who thought that an artist was to be another element of the production line implementing projects for a wide audience,<sup>26</sup> fits in with modern ways of standardising life, in which professional work consumes time devoted to individual needs and defines these needs. Therefore, it is now possible to treat 'geometric' aesthetics referring to constructivist ideas only as an element of consumer standards of life organisation. In this situation, society is subject to the phenomenon of repression associated with manipulated limitation of an individual's consciousness. Controlled and administered knowledge causes misinformation and penetration of fiction and truth. It makes individuals indifferent to facts and excludes progressive thoughts. Consumption only seemingly increases the possibility of choice by imposing certain views.

25 *Prawda jest Konkretna. Artystyczne strategie w polityce*. Podręcznik, Florian Malzacher (ed), Warszawa: Fundacja Nowej Kultury Bęc Zmiana, 2018.

26 Andrzej Turowski, *Budowniczości świata. Z dziejów radykalnego modernizmu w sztuce polskie*, Kraków: Wydawnictwo Universitas, 2000.

Countless quantities of manufactured items divert attention from the issues of independence, making decisions and determining needs.

It is no accident that the exhibition entitled *Object – Space* at the National Museum in Poznań features a spatial form referring to ‘Painting Construction I’ by Józef Kaliszan. The new arranged situation, being an interpretation of the existing idea, emphasises the importance of the original, yet is not a replica of the 1959 project. It is based on the original photographs of the object arranged in a gallery space, but these documents are only an inspiration for the creation of a new spatial work in which the focus is on the construction and arrangement of geometric forms in the context of avant-garde concepts.

The exhibition *Object – Space* at the National Museum in Poznań is an amalgam of curatorial ideas, arrangement design and works of art. As such, it is an integrated concept embedded in current socio-cultural contexts. The works displayed in the curator’s ‘frame’ and properly arranged in the exhibition space are complemented by the audience evaluating selected fragments of the surroundings. The exhibition, designed by Rafał Górczyński, consists of simple geometric forms arranged according to a ‘two-plane’ organisation of space and creating minimal forms that neutralise the background for individual works. The project refers to the exhibition organised in March 1970 at the Museum of Architecture in Wrocław as part of the *Wrocław Symposium ‘70*. Certain elements of the *Object – Space* arrangement also refer to the 1970 exhibition designed by Stanisław Zamecznik at the National Museum in Poznań as part of the 50th anniversary of the current University of the Arts Poznań.

Currently, during the centenary of the University of the Arts Poznań, the National Museum presents works of artists associated with the university who referred to issues of space in their historical activities: in the context of avant-garde ideas, in a material, mental and spiritual sense. Magdalena Abakanowicz, Jan Berdyszak, Julian Boss-Gosławski, Izabella Gustowska, Józef Kaliszan, Jerzy Kałucki, Leszek Knaflowski, Jarosław Kozłowski, Zdzisław Łosiński, Andrzej Matuszewski, Antoni Mikołajczyk, Piotr Potworowski, Joanna Przybyła, Andrzej Pukacki, Maciej Szańkowski, Waclaw Twarowski, Magdalena Więcek, and Antoni Zydrón were the initiators of changes that formed the foundations for conceptual, socially engaged, design art. They were also precursors of the Poznań art of installation.<sup>27</sup>

---

27 *Instalatorzy*, Mateusz Bieczyński and Maciej Kurak (eds), Poznań: Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu, Wydział Grafiki i Komunikacji Wizualnej i Wydział Edukacji Artystycznej i Kuratorstwa, 2014.



Maciej Kurak  
*Konstrukcja malarska I*, 2019  
instalacja (interpretacja pracy Józefa Kaliszana),  
własność prywatna

Maciej Kurak  
*Painting Construction I*, 2019  
installation (interpretation of a work by Józef  
Kaliszan), private property

*Obiekt – przestrzeń.* Wystawa z okazji stulecia Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu  
*Object - Space.* Exhibition Celebrating the Centenary of the University of Arts in Poznań  
8.09–29.10.2019, Muzeum Narodowe w Poznaniu / The National Museum in Poznań

**Organizatorzy wystawy / Organizers:**

Muzeum Narodowe w Poznaniu / The National Museum in Poznań  
Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu / University of the Arts in Poznań

**Kuratorzy / Curators:**

Mateusz Bieczyński, Anna Borowiec

**Aranżacja wystawy / Exhibition design:**

Rafał Górczyński

**Projekt identyfikacji wizualnej / Visual identity design:**

Grzegorz Myćka

**Opracowanie graficzne / Typesetting:**

Tomasz Jurek

**Koordinacja produkcji ekspozycji / Exhibition production coordinator:**

Witold Modrzejewski

**Wydawca / Publisher:**

Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu

**Teksty / Texts:**

Mateusz Bieczyński, Anna Borowiec, Wojciech Hora, Maciej Kurak

**Tłumaczenie / Translation:**

Barbara Komorowska, Szymon Dolata

**Korekta / Proofreading:**

Anna Maria Koniecpolska-Lachowska

**Projekt i skład katalogu / Designed by:**

Tomasz Jurek

**ISBN:** 978-83-66015-54-8

**Specjalne podziękowania / Special thanks to:**

Donata Banaszak, Izabella Gustowska, Zofia Günther, Jarosław Kozłowski, Anna Łosińska, Ewa Łosińska, Jerzy Nowakowski, Wojciech Makowiecki, Piotr Mielech, Aleksandra Ska, Robert Sobociński, Bogumiła Twardosz, Ewa Twarowska-Sioda, Daniel Wnuk, Adam Zydróż, Roland Zydróż