

nakład 500 sztuk

grafikaart.pl

druk i kolportaż

w porozumieniu i partnerstwie z

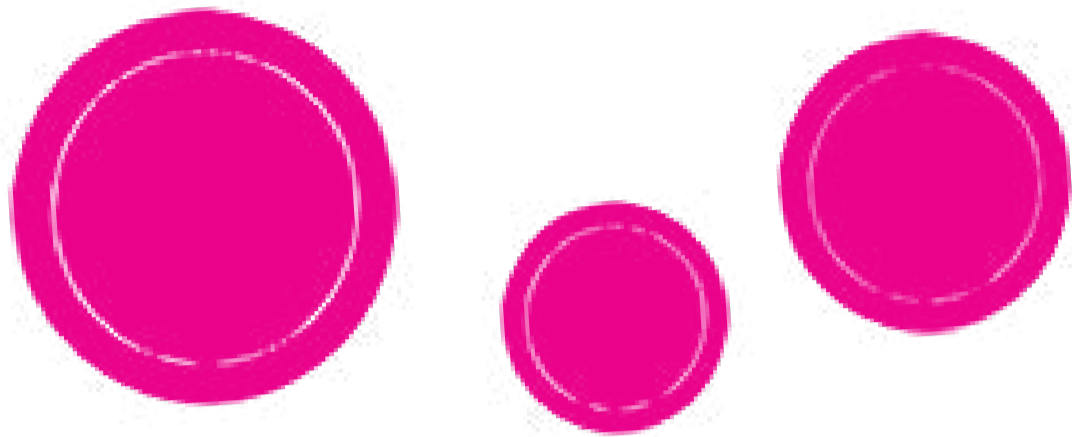
GRUPA  
404



BWA ZIELONA GÓRA

# #02

## Multiwitamina



# Multiwitamina

Poznań / Zielona Góra 2023 / wiosna



Gazeta zawiera autorskie teksty, grafiki, zapisy koncertów i działań.

GRUPA  
404  
Nieregularnik #02

w numerze

**Teksty:**

Lidia Głuchowska

Maciej Kurak

Dorota Monkiewicz

Piotr Rypson

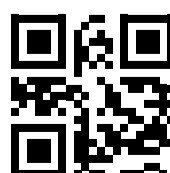
**Grafika:**

Grupa 404

Statua Wolności zrobiona po złości / Monika Pich / fotografia



SKANUJ  
TO  
↓



# Multiwitamina

Maciej Kurak

Artyści awangardowi podążali za politycznymi zmianami stymulując do poszukiwania takich form artykulacji twórczych, które ustanowią nowy porządek społeczny. Sztuka nastawiona na nowatorskie rozwiązania stwarzała jednak pewną paradoksalną sytuację. Polegała ona na ciągłej redefinicji dzieła artystycznego. Miało to odbicie w twierdzeniu, że „sztuka jest sztuką, o ile również nie jest sztuką, czymś innym niż sztuka”<sup>1</sup>. Jednym z celów do jakiego zmierzała awangarda była krytyka wartości kultury drobnomieszczańskiej, silnie ukształtowanej w tamtym czasie<sup>2</sup>. Próba odcięcia się awangardy od kultury mieszczańskiej (sprowadzonej do aktywności zarezerwowanej dla specjalistów, która w dobie industrializacji pozostała właściwie rzemieślnicza) pozwalała na usytuowanie sztuki awangardowej bliżej życia. Awangarda intensyfikowała jednocześnie proces poszukiwań twórczych, eksperymentowanie z nowymi środkami wyrazu artystycznego doprowadzając ostatecznie (pod koniec XX wieku) do atomizacji postaw twórczych<sup>3</sup>. Potencjał awangardy ukryty był w wyzwalaniu sztuki od propagandowych idei zakotwiczonych w sposobach utrzymania zastanego porządku kształtowanego przez dłuższy okres (m.in. władzę sprawowaną głównie w średniowieczu przez kościół, w renesansie przez arystokrację, a po rewolucji francuskiej przez burżuazję). „W ramach tej logiki obietnica emancypacji mo[glą] zostać utrzymana tylko za cenę odrzucenia wszelkich form pojednania, za cenę podtrzymania rozdziew między dysonansową formą dzieła a formami pojednania, za cenę rozdziew między dysonansową formą dzieła a formami codziennego doświadczenia”<sup>4</sup>. Skutkiem emancypacji sztuki był nowy sposób utrzymania dystansu zarysowującego się w podwójnej roli dzieła artystycznego, które z jednej strony nakreślało wizję lepszego jutra, a z drugiej stanowiło formę protestu przeciwko zastanemu porządkowi społecznemu<sup>5</sup>.

Rozbieżność pomiędzy zaangażowaniem się w codzienne sprawy a postawą krytyczną wymuszającą dystans do życia, powraca obecnie w sztuce w działaniach aktywistycznych, użytecznych oraz społecznie zaangażowanych<sup>6</sup>. Rozwiązaniem dla problemu odmienności postaw nie jest na pewno przemysł kulturowy fałszywie znoszący sztukę autonomiczną, ale krytyka kierująca uwagę na estetykę towarów i nadprodukcję (czynniki mające wpływ na konsumpcjonizm np. prestiżowy), która jest praktyczna w innym sensie niż jak rozumieli to pojęcie twórcy awangardy<sup>7</sup>. Obecnie przemysł kulturowy jest podporządkowany ekonomii, podobnie jak zjawisko nonkonformistycznego konformizmu. W tym wypadku formy sprzeciwu ostatecznie jeszcze mocniej od produktów kultury masowej utrzymują status quo<sup>8</sup>. Sposobem wzmacniającym

komercyjne funkcjonowanie systemu jest również nierzeczywu „sprzeciw dla sprzeciwu”. Podobnie jak każda inna postawa dopasowująca się do medialnego działania kultury. Artykulacje skupione na doskonaleniu dotychczas istniejących rozwiązań technicznych pogłębiają jedynie umiejętności warsztatowe i tym samym są wtórne. Przyczyniają się do ignorowania nowych zjawisk społecznych koncentrując się jedynie na poprawianiu form wyrazu – na wypracowanych metodach tworzenia<sup>9</sup>. W następstwie, krytyczny charakter działań twórczych, narażony jest na powierzchowność, która może doprowadzić do komercjalizacji i stłamszenia idei początkowych, lub też sprowadzić sztukę do wąskiej specjalizacji odseparowanej od życia<sup>10</sup>. Poszukiwania nowych sposobów artykulacji oraz poddawania ich rewizji w kontekście relacji społecznych uzasadnia ciągły proces zmian zachodzący w działaniach twórczych. Innowacyjność zintensyfikowana w kulturze konsumpcyjnej, nastawiona jedynie na zysk, ulega zahamowaniu<sup>11</sup>, co łączy się z ryzykiem utraty kompetencji społecznych. Może równie stać się wartością rozwojową, gdy umożliwi jednostce wymknięcie się poprzez samorealizację. Stworzenie odpowiedniego pola wspierania indywidualności „może nawet jeśli cechuje [ją] autentyczna oryginalność, znaleźć taką odpowiedź, jaką nie posłużył się jeszcze nikt z jemu współczesnych, ale i tu odpowiedź okazuje się koniecznym składnikiem tego pola. Im bardziej to pole jest złożone, im bardziej rozgałęzione, tym bardziej rozwinięte jest samo społeczeństwo: a zatem im większy jest udział odpowiadającego, tym bardziej rozwinięta może być jego osobowość”<sup>12</sup>. Wyjściem z niepewnej sytuacji wydaje się być działalność altruistyczna<sup>13</sup>, która znajduje oparcie w sztuce. Nastawiona na tworzenie „nowego porządku”, przyczynia się do zmiany obyczajów i wpływa tym samym na dynamizm przekształceń społecznych<sup>14</sup>. Szczera wypowiedź twórcza zgodna z faktami nie musi zakładać mesjanistycznej wizji naprawy świata<sup>15</sup>. W tym kontekście istotne jest umożliwienie społeczeństwu poznawania złożoności realnych zjawisk poprzez łączenie percepcji z procesem myślenia i niepoprzestawanie na powierzchownym, medialnym upowszechnianiu informacji. Przenikanie się różnorodnych elementów codzienności ze sztuką wynikające z indywidualnie podejmowanych decyzji, na które mają wpływ także czynniki emocjonalne, powoduje to, że ogólne reguły i trendy dokonujące się w konkretnym społeczno-historycznym momencie nabierają cech jednostkowych. Pojęcia psychologiczne takie jak: intuicja, uczuciowość i mentalność mają wpływ na sposób wyrażania się w sztuce<sup>16</sup>. Odpowiedzialne są jej wieloaspektowy charakter i oddalają od prostoliniowych znaczeń, co ostatecznie rzutuje na szersze oddziaływanie sztuki na kulturę.



Złożoność sztuki i jej wieloelementowy charakter ma wpływ na postęp społeczny, w przeciwieństwie do uproszczonego jednowymiarowego obrazu świata, który deformuje wielowątkową rzeczywistość. Ostatecznie multikulturowość będąca impulsem do przekraczania jednostkowej autonomii<sup>17</sup> nie kształtuje relatywizmu. Koezystujące tożsamości i spajająca go idea etyczna nastawiona na pokonywanie alienacji, nie wymusza metafizycznej prawdy<sup>18</sup>. Daje natomiast możliwość ciągłego procesu korygowania starych i tworzenia nowych zasad i zachowań społecznych. Wszelkie formy konstytuowania systemu politycznego opartego na demokracji stymulowane są przez różnorodność, a nie ujednoliconą tkankę społeczną<sup>19</sup>. Wartości ogólnoludzkie ustanawiane w perspektywie multikulturowości przy uwzględnianiu indywidualnych zapatrywań pozwalają wspierać się na poziom uniwersalizmu i dzięki temu ujawnić faktyczne przyczyny utrzymywania się ideologii. Próba uogólniania partykularnych interesów karłowacieje, gdy podporządkowana jest interesowi tylko jednej grupy społecznej.

Maja Michalska  
Postawili na nas krzyżyk  
grafika cyfrowa / 2023

Stary, drewniany płot, postawiono go tu w latach 70 żeby zasłonić problem, który zamieszkał na terenach należących do kurii. Z czasem płot zaczął opadać pojawiły się w nim prześwitły i dziury. I ktoś zauważył... Ale nie to, co za płotem jest, tylko co mogłoby być. Widział nowe osiedle, nowe życie, piękne apartamentowce z widokiem na jezioro blisko centrum miasta, widział pieniądze. Niestety to marzenie deweloperów jeszcze się nie spełniło, bo problem trzeba gdzieś przenieść, komuś podrzucić, żeby odyskać teren przekazany niegdyś potrzebującym Poznanianom. Najlepiej jakby sobie już poszli, bo nadużyli gościnności właściciela gruntów. Tylko gdzie mają iść jak nikt ich nigdzie nie chce? To może by tak ten płot wzmacnić? Zabici dechami i może znowu zapomną o mieszkańcach osiedla maltańskiego.

Wiadomo, że jednorodność powoduje stagnację, ogranicza rozwój i ostatecznie doszukuje się w akcie narodzin jednostki początku osobowości, pomijając w tym procesie znaczenia wspólnoty<sup>20</sup>. Inaczej jest z heterogenicznością, która nie wiąże się tylko z rozproszeniem, powierzchownością i sztucznie budowaną uniwersalnością<sup>21</sup>, a raczej przeciwdziała patriarchalnym zachowaniom, przestrzeniom represji, wykluczenia społecznego czy dyskryminacji. Może ona łączyć odmiennie perspektywy oglądu rzeczywistości: zjawiska złożone, wieloznaczne z ogólnym znaczeniem oraz rozsadek z rozumem odpowiedzialny za zrozumienie kompleksowej sytuacji<sup>22</sup>. „(...) [P]roces poznawczy – rozpatrywany w izolacji i samodzielnie – sam kryje w sobie tendencje do samo zafalszowania”<sup>23</sup>. Ścieranie się odmiennych postaw<sup>24</sup> – wpływające na postęp – nie jest powierzchowną bądź pozorowaną walką zmierzającą tylko do akceptacji ekonomicznej manipulacji<sup>25</sup>, lecz jest przejawem złożonej rzeczywistości zbliżonej do prawdy. Nie ogranicza się do teorii poznawczej analizy odizolowanej od życia, a także dokonuje się poza partykularnymi interesami. Nie musi łączyć się z idealistycznym czy też mechanistycznym sposobem działania – budującym niebezpieczny dystans do rzeczywistości, ponieważ „rzeczywistość idzie swoją drogą, wyznaczoną przez prawa, zupełnie niezależnie od tego, co się rozgrywa w świadomości ludzi”<sup>26</sup>.

Do tematu multikulturowości często nawiązuje się w dzisiejszych dyskusjach o kulturze. Są one poporządkowane istniejącym zasadom konstruowania przekazu medialnego. Zazwyczaj w tej sytuacji powstaje powierzchowny przekaz, który wpisuje się w mechanizm relacji pomiędzy różnorodnością kulturową a homogenizację kształtowaną przez polaryzację ekonomiczną. Pobieżność umożliwia włączenie różnorodności w kulturę konsumpcyjną co mocno wpływa na proces alienacji i reifikacji podporządkowany mechanizmowi wypracowanych przez system nierówności, wynikający z odpowiedniej organizacji sił wytwórczych. Wartości prospołeczne nastawione na zysk finansowy lub rozgłos medialny mogą deformować przebieg działań etycznych i ostatecznie uniemożliwić proces uspołecznienia<sup>27</sup>. Multikulturowość w społeczeństwie konsumpcyjnym wymyka się relacjom międzyludzkim, które opierają się wówczas wyłącznie na korzyściach materialnych. Staje się natomiast ważna wówczas, gdy pełni rolę podstawy wyjściowej dla wartości uniwersalnych<sup>28</sup> oraz jest wizją kształtowania nowego porządku (podobnie jak w awangardzie)<sup>29</sup>. Przyczynia się do tworzenia nowych relacji społecznych wpływających na modyfikację kultury i odpowiednią organizację systemu instytucjonalnego. Multikulturowość stymulowana przez rozwój ekonomiczny wspomaga rosnący dobrobyt i konsumeryzm, co pogłębia homogeniczne praktyki, ale może też stanowić podstawę do wyznaczania humanistycznych wartości ogólnospołecznych<sup>30</sup>. W przypadku pozorowanego połączenia interesów partykularnych ze zbiorowymi dochodzi często do tendencyjnych zmian – powstają kierunki i tendencje determinujące wyznaczenie tego, co ogólne, nieopięwane z progresywnym rozwojem społecznym<sup>31</sup>. Powszechne, pobieżnie

Dorota Karolewska

Wężykiem  
tuszu na papierze / 2023

System, w jakim działa nasze społeczeństwo w teorii ma zapewnić nam bezpieczeństwo, dobrobyt i warunki do rozwoju. Coraz częściej przekształca się on w formę manipulacji i wyzysku, który gromadzi pod sobą różnorodne jednostki. Mimo że jesteśmy tego często świadomi, przyzwyczajenie, pragnienie spokoju i uczucie zrezygnowania sprawia, że cicho się na to godzimy.

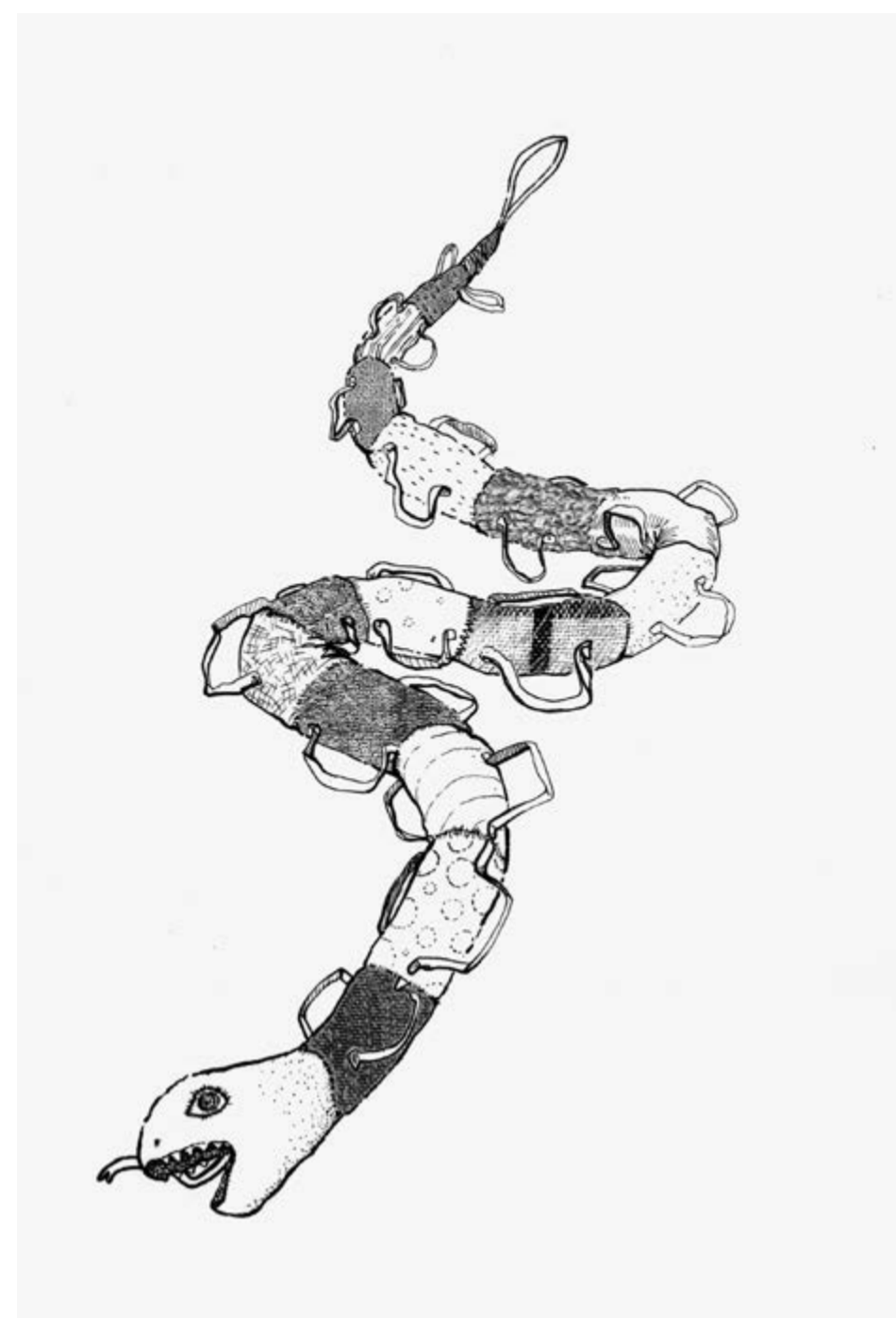
Wężykiem  
Raz – dwa – trzy  
trzy-masz TY!

Wszyscy razem  
w jednym rządzie,  
idźmy tam  
gdzie lepiej będzie!

Do kolejki, do roboty,  
życie zwykłe – bez ochoty.

I wężykiem, i parami  
tuż przed wyborami  
kroczymy paradnie,  
będzie, jak wypadnie.

Od przedszkola,  
aż po grób,  
Chwytaj rączkę!  
Idź i rób!



człowiek  
człowiek  
człowiek

Maryna Mazur

Wyobraź swój wzrok,  
patrząc na „obcego”  
fotografia / 2023



Witold Modrzejewski  
Lajkonik (kierowca ubera)  
kolaż, digital painting, Ai / 2023

Multikulturalizm staje się narzędziem neoliberalnej polityki, która próbuje ukryć prawdziwe problemy (społeczne, ekonomiczne, polityczne) za fasadą kulturowej różnorodności. Może on prowadzić do segregacji i izolacji grup etnicznych, a także do wzrostu konfliktów między nimi. Przykładem może być zapomniane pochodzenie folklorystycznych postaci tatarskiego jeźdźca - lajkonika. Od XIX wieku badacze próbowali wyjaśnić jego pochodzenie i związki z innymi kulturami. Może ono wynikać z użycia konia jako

totemu, symbolu siły, energii i pomyślności; związku z lękiem przed tatarskimi najazdami, reliktem postaci „obcego” z misteriów średniowiecznych lub z lokalnych obrzędów pogańskich związanych ze świętowaniem końca zimy i nadejściem nowego roku.

opracowane wartości nie są negatywne, nieetyczne i trudno jest im zaprzeczyć, a jednak wraz z systemem ekonomicznym, w którym funkcjonują, tworzą tylko pozór zmian. W przeciwieństwie do tego transformacje w kulturze, które sytuują się bliżej codzienności i indywidualnego zaangażowania, pozwalają szybciej i skuteczniej wpływać na świadomość społeczną. Afirmatywne i altruistyczne sposoby działania dalekie od propagandy, skupione na subiektywnej złożoności świata, współczesniczą w wyznaczaniu transgranicznych poglądów.

Działalność artystyczna jako proces twórczy w kontekście heterogenicznego potencjału kulturowości (będąca sferą realiów) wytwarza nowe, społeczne wzorce, nadając szczególną wartość jednostkowości. Jednocześnie narusza realne kształty bytu społecznego zakotwiczone w kulturze. Proces tworzenia nie jest oderwany od realności, ale uwikłany w tworzenie lepszego jutra, czego wyraz dawali artyści awangardowi. Emigrowali oni za granicę nie tylko po to, aby zaszczyć we własnej narodowej lokalności nowe rozwiązania, ale udawali się również w celu poznania<sup>32</sup> innych modernistycznych teorii i zapatrywań<sup>33</sup>. Indywidualna, artystyczna alternatywa nie relatywizuje realności, ponieważ „jest to jedynie społecznie uwarunkowana forma przejawiania się bezpośredniości tego procesu”<sup>34</sup>. Sztuka łącząc teorię z praktyką pozwala uniknąć wejścia w oderwaną od rzeczywistości idealistyczną koncepcję, jak i bez ideowy constans ostatecznie akceptujący zastane realia. Koegzystuje natomiast ze społeczeństwem, doprowadzając do zmian kulturowych, a tym samym nowego kształtu rzeczywistości.

1. Jacques Rancière, *Estetyka jako polityka*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2007, s. 33.

2. Dotyczy to np. obszaru Niemiec, gdzie prężnie rozwijał się kierunek ekspresjonistyczny w sztuce. „Obecny ustrój państwowy Niemiec nie jest niczym innym jak kompromisem pomiędzy szlachta a drobnomieszczaństwem, który prowadzi do tego, że administracja przechodzi w ręce trzeciej klasy: biurokracji. (...) Burżuazja wyszła z szeregów drobnomieszczaństwa, powstała w toku rozwoju handlu światowego i wielkiego przemysłu, wraz z związaną z tym wolną konkurencją i centralizacją własności (...) Drobnomieszczaństwo staje się konserwatywny, skoro tylko klasa rządząca robi mu jakieś ustępstwa, burżua jest rewolucyjny, dopóki nie weźmie władzy we własne ręce (...) Tak więc drobnomieszczaństwo, przy całej upokarzającej, przy całej upokarzającej pozycji społecznej i politycznej ma przynajmniej tę przynajmniej pociechę, że jest dla Niemiec klasą typową, że zaraziło wszystkie inne klasy własciwa sobie ciasnotą i małostkowością”. Fryderyk Engels, *Status quo w Niemczech*, [w:] Karol Marks i Fryderyk Engels, *Dzieła*, t. 4, Książka i Wiedza, Warszawa 1962, s. 47-48.

3. Więcej: Jerzy Ludwiński, *Sztuka w epoce postartyści*, ASP Poznań, BWA Wrocław.

4. Jacques Rancière, *Estetyka jako polityka*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2007, s. 37.

5. Odwołując się do Herberta Marcusa myśli te rozwinał Peter Bürger, Więcej [w:] Peter Bürger, *Teoria awangardy*, Universitas, Kraków 2006, s. 62.

6. Do tych zagadnień nawiązywała m.in. Claire Bishop. W odniesieniu do skuteczności sztuki proponowała traktować dzieło artystyczne jako wzór. Więcej [w:] Claire Bishop, *Sztuczne piekło*, Fundacja Nowej Kultury BęcZmiana, Warszawa 2019.

7. „Chcemy – pisał [Osip Brik – M.K.] – by robotnik przestał być mechanicznym wykonawcą jakiegoś nieznanego mu projektu. Powinien stać się świadomym, aktywnym uczestnikiem twórczego procesu kształtowania przedmiotów. Wtedy zniknie konieczność istnienia artystów-dekoratorów – artysta zostanie wtopiony w samo wypracowanie rzeczy”. Andrzej Turowski, *Wielka utopia awangardy. Artystyczne i społeczne utopie w sztuce rosyjskiej 1910 – 1930*, państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1930, s. 53.

8. György Lukács, *Wprowadzenie do ontologii bytu społecznego*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, t. I-III, Warszawa 1982 – 1984.

9. O zjawisku akademizacji pisali m.in.: Michaił Bachtin, [w:] *Problemy literatury i estetyki*, Czytelnik, Warszawa

1982. György Lukács [w:] *Pisma krytyczno-teoretyczne Georga Lukácsa*, Instytut Kultury, Warszawa 1994, Herbert Marcus, [w:] *Człowiek jednowymiarowy: badania nad ideologią rozwiniętego społeczeństwa przemysłowego*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1991.

10. Sztuka pomijająca społeczne funkcje zazwyczaj jest rzemiosłem. Sprawadza się do formalizmu, fachowości, warsztatu, stojąc na równi ze sztuką siania, leczenia, liczenia. Więcej: Mikołaj Czernyszewski, *Pisma estetyczne i krytycznoliterackie*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, Wrocław 1964.

11. Więcej: Marshall Berman, *„Wszystko co stałe rozpływa się w powietrzu”*, Rzecz o doświadczeniu nowoczesności, UNIVERSITAS, Kraków 2006.

12. György Lukács, *Wprowadzenie do ontologii bytu społecznego*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, t. I, cz. I, Warszawa 1982, s. 644.

13. Trudność związana z powszechnym występowaniem bezinteresownych postaw wynika z okoliczności w jakich funkcjonuje społeczeństwo, które determinowane jest przez system kształtowany w procesie podziału sił wytwórczych i ich następstw – wartości ustanawianych przez dominujące ideologie.

14. (...) rozwój (także rozwój wzywy) nie ma nic wspólnego z jego wartościującą oceną – w sensie etycznym, kulturowym itd.” György Lukács, *Wprowadzenie do ontologii bytu społecznego*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, t. I, cz. I, Warszawa 1982, s. 522.

15. Do tego zagadnienia nawiązuje Chantal Mouffe traktując sztukę jako sygnał a nie nakaz. Więcej: Chantal Mouffe, *Agonistyka. Polityczne myślenie o świecie*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2015.

16. Więcej: Lew Wygotki, *Psychologia sztuki*, Wydawnictwo Literackie, Warszawa 1980.

17. Nie ogranicza się tylko do pojęcia wielości w jedności, ale idei wywiezionych z materializmu.

18. Zarysowująca się w rozwiniętej cywilizacji Zachodu koherencja pomiędzy zróżnicowaną kulturowo tożsamością wspólnot a spójnością ja homogenizującą ekonomiczną kapitalu tworzy całość, która próbuje osiągnąć kraje mniej rozwinięte. Spełnienie jednostki oparte jest wówczas na zysku finansowym generującym nierówności.

19. „W demokracji nie człowiek istnieje dla prawa, lecz prawo istnieje dla człowieka; prawem jest tu byt ludzki, podczas gdy w innych formach ustroju państwowego człowiek jest bytem określanym przez prawo. Taką jest podstawowa cecha wyróżniająca demokrację”. Więcej: Karol Marks, *Przyczynek do krytyki heglowskiej filozofii prawa*, [w:] Karol Marks i Fryderyk Engels, *Dzieła*, t. I, Książka i Wiedza, Warszawa 1960, s. 279.

20. Więcej [w:] tamże, Karol Marks i Fryderyk Engels, *Dzieła*, t. I, Książka i Wiedza, Warszawa 1960, s. 289.

21. Np. uniwersalizm związany z liberalnym komunalem tworzącym złudzenie istnienia wolnej, otwartej, demokratycznej przestrzeni. Więcej: Kinga Dunin, *Laska przekraczania granic, wstęp* [w:] Alain Badiou, *Święty Paweł. Ustanowienie uniwersalizmu*, Korporacja Ha!art, Kraków 2007.

22. (...) każde zjawisko jest zjawiającą się istotą, każda istota zjawia się w jakiś sposób i nie może występować, poza tym dynamicznym, wewnętrznie sprzecznym stosunkiem, każda istota jest, o ile nieprzerwanie zachowuje i porzuca swą własną egzystencję, o ile wchodzi w ten przeciwstawny stosunek”. György Lukács, *Wprowadzenie do ontologii bytu społecznego*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, t. I, Warszawa 1982, s. 385.

23. Tamże, s. 461.

24. Chantal Mouffe zaproponowała zastąpienie antagonizmu polegającego na bezwzględnym niszczeniu przeciwnika, agonizmem polegającym na pokonaniu przeciwnika w sposób demokratyczny. Łączenie opozycyjnych postaw nie zawsze musi kończyć się kompromisem kancerującym zapatrywania początkowe odmienne grup. Podobnie jak u marksistów, u których ruch dialektyczny opierał się na tworzeniu nowych rozwiązań pod wpływem przeciwstawnych sił, a nie na mechanicznym łączeniu tezy z antytezą w syntezę.

25. Np. egoistycznych korzyści czerpanych z możliwości zaistnienia na forach medialnych.

26. György Lukács, *Wprowadzenie do ontologii bytu społecznego*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, t. II, cz. I, Warszawa 1982, s. 222.

27. Np. równość czy sprawiedliwość jako wartości ogólne wpływające na postęp stają się istotne wówczas, kiedy istnieje odpowiedni podział pracy. Będem byłoby doszukiwać się w przeszłości próby dążenia do tych samych celów”. Więcej: Karol Marks, *Nędzka filozofii*, [w:] Karol Marks i Fryderyk Engels, *Dzieła*, t. 4, Książka i Wiedza, Warszawa 1962, s. 151.

28. Samo ustanawianie uniwersalnych wartości nie oznacza, że kształtowana jest stała, niezmienna jej substancja. „Substancje mogą się tworzyć i przemijać, nie przestając z tego powodu być substancjami – o ile tylko w okresie swej egzystencji dynamicznie się zachowują”. György Lukács, *Wprowadzenie do ontologii bytu społecznego*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, t. II, cz. I, Warszawa 1982, s. 128.

29. W ten sposób działania wpisuje się międzynarodowa grupa *Bunt*, która współpracowała z aktywistami m.in. z Die Kommunen, Der Sturm.

30. „To wartość jest tym, co wyznacznikom praktyki narzuca swa realizację, a nie odwrotnie. Nie wolno tego rozumieć w ten sposób, jakoby wobec tego z wartości można było wyprowadzić myślowo jej rzeczywistnienie, jakoby rzeczywistnienie wartości było prostym <produktem pracy>. Alternatywy są nieusuwalnym fundamentem sposobu (realizowania się) społeczno-ludzkiej praktyki i od indywidualnej decyzji można je oderwać tylko abstrakcyjnie nigdy zaś realnie”. György Lukács, *Wprowadzenie do ontologii bytu społecznego*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, t. II, cz. I, Warszawa 1982, s. 129.

31. Tamże, t. II, cz. I, s. 258.

32. W kontekście kształtowania się walorów sztuki wywodzącej się z kultury danego narodu istotną rolę odgrywają wartości ogólnoludzkie. „Jeżeli treść życia narodu pozbawiona jest znaczenia ogólnoludzkiego, tak że naród ów nie jest zdolny wnieść się do znaczenia narodu światowo-historycznego inaczej niż poprzez sztuczną i wymuszoną negację własnej narodowości i własnego rozwoju historycznego, na korzyść cywilizacji narodów reprezentujących ludzką, to w takim wypadku z naturalnej poezji narodu nie może rozwijać się poezja artystyczna...” Wisarion Bieliński, *Pisma literackie*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, Wrocław 1962, s. 211.

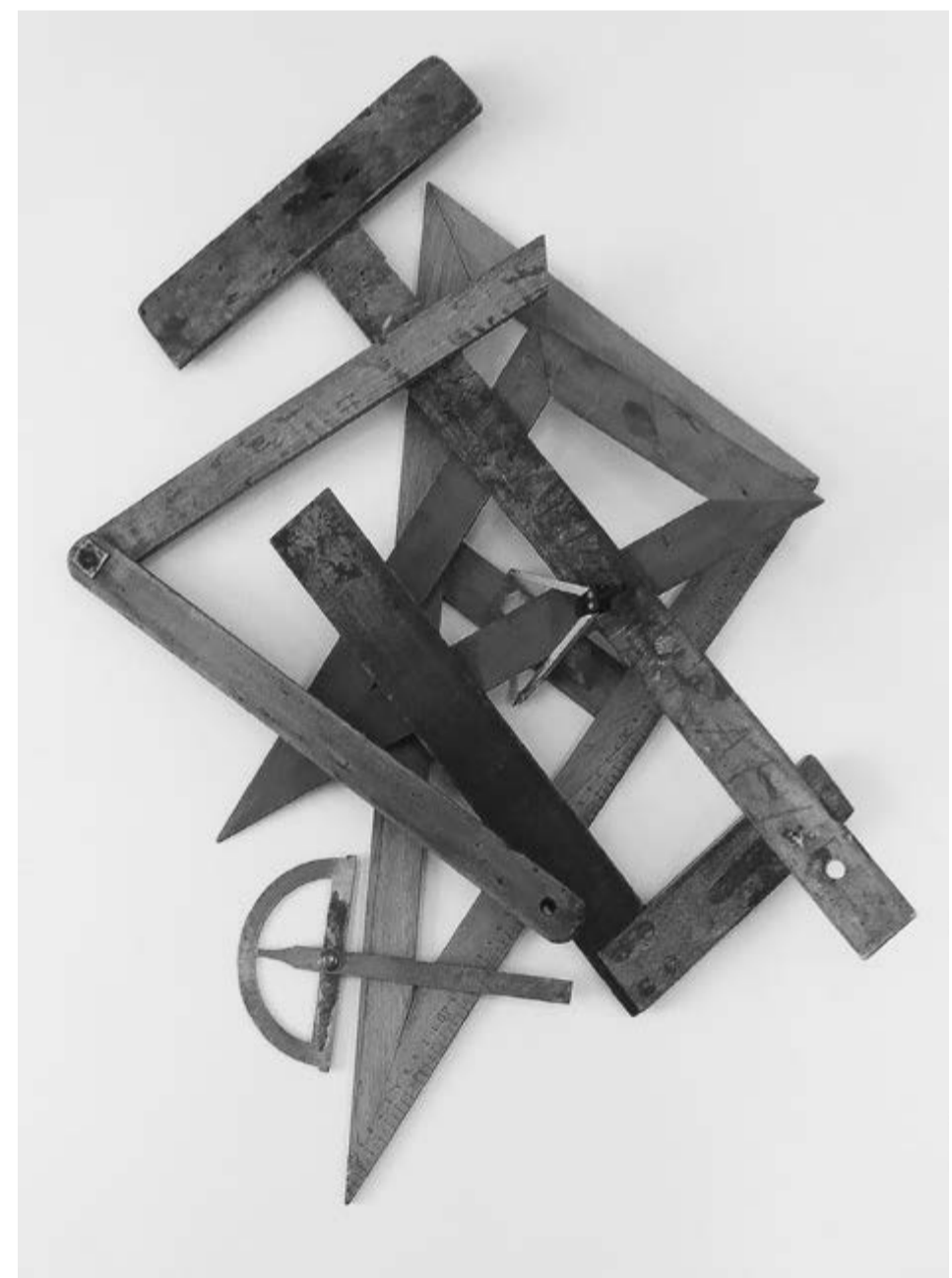
33. Stanisław Kubicki (współzałożyciel grupy *Bunt*) po dozerji z armii niemieckiej ostatecznie osadził się w Berlinie, aby być bliżej wydarzeń związanych z Powstaniem Spartakusa i pośrednio ustanawiać wartości uniwersalne.

34. György Lukács, *Wprowadzenie do ontologii bytu społecznego*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, t. II, cz. I, Warszawa 1982, s. 178.

Krzysztof Balcerowiak  
Kontynenty  
obiekt / 100x70cm / 2023



Maciej Kurak  
Czerwonny Kapturek.  
I żył długo i szczęśliwie  
tusze na papierze / 2023



# Bunt – multikulturalizm, mit fundacyjny „nowej sztuki” Poznania a horyzontalna historia sztuki

Lidia Głuchowska

Multikulturalizm był odczuwalną na co dzień rzeczywistością organizmów państwowych oraz państw dynastycznych całej Europy, a w szerszym sensie i świata pozaeuropejskiego, odkrywano go w kolonializowanym do II połowy XX wieku. W odniesieniu np. do realiów II Rzeczypospolitej kształtowanie „nowego państwa” po zakończeniu I wojny światowej spowodowało dominację nacji polskiej nad jakże licznymi mniejszościami narodowymi w oficjalnej polityce kulturowej. Oczywiście, w tych okolicznościach lokalne, multikulturowe emanacje sztuki mniejszościowej eksplorowane były – często na prawach nawiązań do etnicznych korzeni – przede wszystkim poprzez odniesienia do atrakcyjnego wizualnie i „łatwostrawnego” folkloryzmu – traktowanych w imię idealistycznych artystycznych manifestów porównywalnie do sztuki „prymitywnej” w całym spektrum dokonań awangardy na znak przełamywania akademickich konwencji i burzących form życia oraz reguł rynku sztuki – przede wszystkim jednak jako *épaté le bourgeois*. Eksplorowano je jednak de facto zasadniczo zwykle w ramach etnocentryzmu i czysto estetycznego, wizualnego *novum*.

Odkrycie „innego” w ramach własnej, a przeważająco pozaeuropejskiej, kultury w indywidualnych przypadkach miało z pewnością komponenty „objawienia” i autentycznej fascynacji, a w konsekwencji holistycznej postawy życiowej poszczególnych twórców – inspiratorów ruchu. W skali makro – w odniesieniu do dokonań niezliczonych multiplikatorów – stanowiło jednak zazwyczaj jedynie estetyczny element z pozoru bezinteresownego aktu innowacji twórczej. Ten zaś – jako porte parole manifestomanii przełomu dwóch minionych stuleci – nierzadko instrumentalizowany był tylko powierzchownie – jako tyleż prowokacyjna co efektywna strategia autopromocji.

U schyłku XIX i na początku XX wieku kontestacja stała się modą. Jednocześnie ostentacyjna manifestacja otwarcia na „innego” – tego z sąsiedztwa niemal na równi z tym z Azji, Oceanii czy Afryki – była wehikułem promocji „nowoczesności” – w sztuce i w relacjach społeczno-politycznych. Czy jednak nie była to tylko manifestomania/utopia artystyczna? Albo – inaczej – na ile postulaty ludzi kultury na poważnie traktujących to zagadnienie akceptowane i adaptowane były w praktyce przez urzędników państwowych poszczególnych szczebli. W jakim stopniu w różnych krajach? W obrębie których oficjalnie międzyna-

rodowo uznanych nacji? Według jakiego klucza?

Promocja inflacyjnie instrumentalizowanego multikulturalizmu w kulturze popularnej świeciła swe sukcesy w czasach secesji i dwudziestolecia międzywojennego. W reklamie, ale i architekturze na ulicach wielkich miast – na fasadach ulic choćby Wrocławia czy Jeleniej Góry – wizerunki „Murzynków” pojawiały się równie często jak wcześniej – jeszcze w XVIII wieku – we wnętrzach sakralnych (jak np. w Kościele Uniwersyteckim we Wrocławiu czy w klasztorze w Lubiążu). Poprzedzały je *chinoiseries* i nawiązania do japonizmu – na luksusowych tapetach, tapiseriach i odrzwiach mebli, w projektach choćby miśnieńskiej porcelany z czasów baroku, rokoka i historyzmu, ale także na obrazach twórców zaliczanych dziś do kanonu tzw. wysokiej sztuki narodowej (jak np. Wojciecha Weissa).

W pierwszych trzech dekadach XX w. – w czasach deklarowanego otwarcia na

## *Wielokulturowa mozaika, stanowiąca bogactwo I i II Rzeczypospolitej, stopniowo wyparta została ze świadomości ogółu*

kultury „innych”, a nie ich dominacji – choćby na plakatach – ich prototypy stanowiły jednak etnograficzne fotografie – choćby te niemieckie z czasów I wojny światowej (lecz nie tylko – były przecież i podobne belgijskie zdjęcia Maorysów i inne), jakże bliskie tym z faszystowskich dokumentacji ery III Rzeszy. Jednocześnie w „nowych państwach” Europy powstawały wizje tworzenia nowych kolonii – by wspomnieć tylko Polskę, która zamierzała sobie podporządkować np. Madagaskar.

Idea państw narodowych i nacjonalizmów, będąca produktem XIX-wiecznej idealistycznej ideologii postępu, kumulowała zyskała na popularności w „przededniu” I wojny światowej, którą poprzedzały tylko na obrzeżach Europy liczne inne – choćby wojny bałkańskie, tak słabo zaistniałe w świadomości większości mieszkańców – nawet Starego Kontynentu – jak ekstremizacja Armeńczyków w 1914 roku. Paneuropejski narodowy romantyzm, a także nadzieje na schyłek materializmu spowodowały falę promilitarystycznego entuzjazmu przejawiającego się w masowym woluntarystycznym akcesie do uczestnictwa w wojnie. Ona

bowiem, zwłaszcza w angielskiej publicystyce postrzegana była jako ta, która „zakochać ma wszystkie wojny”. Jakaż iluzja...

To, że konflikty militarne są destrukcją i produktem imperializmu rozumiano już wkrótce po wybuchu Wielkiej Wojny. Pierwszym wyraziście odnotowanym w historii sztuki protestem przeciwko niej stały się wystąpienia zuryjskich dadaistów z kręgu Cabaretu Voltaire (1916-1922) – nierzadko dezertów wywodzących się z mniejszości narodowych zmuszonych do służby w armiach państw imperialnych. Ruch upowszechniał się szybko, w tym w Niemczech, gdzie – na fali pacyfizmu i kojarzonego z nim internacjonalizmu – podobnie jak na innych terenach Europy coraz większy zasięg osiągały wpływy antyfeudalnej i antykapitalistycznej rewolucji. Ta jednak w rodzących się „nowych państwach” Europy postrzegana była jako zagrożenie nadziei na od dawna upragnioną niepodległość. Niepodległość mniejszych niż te imperialne, jednak w lokalnym, nieraz

## *Współczesny multikulturalizm, rozumiany w szerokiej skali, nieodłącznie, choć nie jedynie, związany jest ze zjawiskiem transgranicznej i transkontynentalnej migracji i innych aspektów globalizmu, mającego swe korzenie jeszcze w II połowie XIX wieku (a wcześniej w toku kolonizacji), intensyfikowanego przez masową turystykę, media, w tym zwłaszcza siłę internetu. Dziś, albo przedwczoraj, świat w istocie stał się „globalną wioską” McLuhana, lecz własne („lokalne”, transregionalne) multikulturowe korzenie dokładnie znają relatywnie nieliczni i mało kto wie, skąd wywodzą się ich bezpośredni sąsiedzi oraz jaką kulturę, poza oficjalną – np. polską – uznają za własną.*

rozległym krajobrazie dominujących nacji.

Europejski porządek polityczny po II wojnie światowej przyniósł masowe przesiedlenia, wysiedlenia, przesunięcia granic i czystki etniczne. W Polsce, dla przykładu, propaganda słowiańskości Ziemi Odzyskanych nie oznaczała poszanowania autonomii choćby Łemków, Serbołużyczan i Mazurów czy zapobieżenia tzw. „antysjonistycznym” wydarzeniom 1968 roku. Poczuć krzywdy wynikające z procesu „wymiany ludności”, która utraciła swe mienie na tzw. Kresach Wschodnich przesłaniało skalę ogólnoeuropejskiego i ogólnoświatowego dramatu, w którym jeszcze przez niemal dwie dekady kolonializm uchodził za oczywistość. Doświadczenia II wojny światowej, wieloletnie niepewne status quo egzystencji na Pomorzu, w Lubuskiem czy na Śląsku, a także oficjalna propaganda proslowiecka umacniały jednostronny obraz wroga po zachodniej stronie granicy. Unifikacja języka i kultury w szerszym sensie doprowadziła do zatarcia tożsamości wielu mniejszości narodowych i pozornego monokulturalizmu, dekarowanego okazjonalnie regionalnym

folklorem góralskim czy kaszubskim m.in. w ramach wymuszonego przez doktrynę socrealizmu celebrowania tego, co „narodowe w formie i socjalistyczne w treści”. Wielokulturowa mozaika, stanowiąca bogactwo I i II Rzeczypospolitej, stopniowo wyparta została ze świadomości ogółu. Tymczasem konflikty na coraz bardziej globalną skalę trwały i trwają do dziś, a ich pożywką są niezmiennie ruchy narodowe (motywowane oczywiście również religijnie czy – zapewne w znacznie większym stopniu – ekonomicznie). Poszanowanie dla integralności nawet współmieszkańców regionu (takich, jakimi są np. dla Dolnoślązaków i obywateli Lubuskiego choćby Serbołużyczanie – rdzenna ludność słowiańska terenów dzisiejszych Wschodnich Niemiec, a obecnie jedna z tamtejszych mniejszości narodowych) nie jest oczywistością.

Współczesny multikulturalizm, rozumiany w szerokiej skali, nieodłącznie, choć nie jedynie, związany jest ze zjawiskiem transgranicznej i transkontynentalnej migracji i innych aspektów globalizmu, mającego swe korzenie jeszcze w II połowie XIX wieku (a wcześniej w toku kolonizacji), intensyfikowanego przez masową turystykę, media, w tym zwłaszcza siłę internetu. Dziś, albo przedwczoraj, świat w istocie stał się „globalną wioską” McLuhana, lecz własne („lokalne”, transregionalne) multikulturowe korzenie dokładnie znają relatywnie nieliczni i mało kto wie, skąd wywodzą się ich bezpośredni sąsiedzi oraz jaką kulturę, poza oficjalną – np. polską – uznają za własną.

\*\*\*  
Dyktat, a w praktyce często „przywilej”, przynależności do określonej wspólnoty (lokalnej) większości od wieków określa status jednostek, które go uznały – w sensie subordynacji etnicznej, religijnej czy politycznej. Na jego odrzucenie – a zatem ostracyzm w znaczeniu społecznym, a zatem i ekonomicznym – w konsekwencji zdobywa się niewielu. Presupozycja, że to, co (kontekstualnie) nadrzędne jest istotniejsze niż to, co indywidualne (jak więzy rodzinne i pamięć własnych korzeni bądź szacunek dla „innego”, żyjącego tuż obok lub dalej) ma zatem, w większości przypadków, wydzwięk decydujący. Przywiłem młodości jest natomiast popelnienie „błędu”, czyli odstępstwa od powyższej reguły. „Błędy” młodości traktuje się niekiedy z przynajmniej ominięciem, czasem jednak na „zapomnienie” skazuje się osiągnięcia tych, którzy rzekome „błędy” popełnili. Często np. w oficjalnej historiografii kultury minoryzuje się dorobek artystów-kontestatorów, przed-

## MULTIWITAMINA

stawiciele sztuki zaangażowanej. Z tego względu warto przypomnieć, że przed stu laty istniała w Poznaniu formacja artystyczna usiłująca znaleźć kompromis między uznaniem „racji stanu” a poczuciem tego, że „inność” nie musi być przyczyną dyskryminacji.

U schyłku I wojny światowej, w roku 1917, w młodzieńczo „nieodpowiedzialnym”, „buńczucznym” geście ósemka młodych skonsolidowała się w dworze – „klasztorze ekspresjonistycznym” – wywodzącego się z Kresów Wchodnich nieco już starszego artysty (po studiach w Paryżu), w Kościankach koło Wrześni – ziemiani-na-„apaństwowca” – Jerzego Hulewicza. Sekundował im jeszcze starszy Stanisław Przybyszewski – osławiony w Niemczech i Skandynawii jako „genialny Polak”, „satanista” – nestor awangardy – apologeta twórczości Edvarda Muncha, Gustava Vigelanda, Wojciecha Weissa i protektor legendarnego redaktora krakowskiego periodyku „Życie” – Stanisława Wyspiańskiego. Wraz z Hulewiczem i jego braćmi planował on podówczas założenie poznańskiego czasopisma artystyczno-literackiego „Zdrój”, którego był pierwotnie nominalnym redaktorem. Rzeczoną „ósemką” młodych – Adam Bederski, Władysław Skotarek, Stefan Szmaj, Jerzy Hulewicz, August Zamoyski, Margarete i Stanisław Kubicki oraz Jan Jerzy Wroniecki (późniejszy wykładowca Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych – obecnie Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu) zaplanowała pierwotnie w kwietniu 1918 roku wystawę pt. Bunt – Wystawa Ekspresjonistów w siedzibie Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych. Wyproszone zrealizowała ją mimo wszystko ponoć (jeśli wierzyć relacjom w „Zdroju”) w publicznych toaletach. Powodem ich wykluczenia było oficjalnie to, że chcieli wystawić „nieprzywoite” akty i to, że propagowali antyakademikę (pozaeuropejską estetykę), jednak z pewnością w znacznie większym stopniu to, że jeszcze w trakcie wojny w mieście zamieszkiwanym niemal po połowie przez Polaków i Niemców wydrukowali swe plakaty w obu językach, niejako nawołując do pojednania narodów. Co więcej, wykorzystany na nich motyw wieży Babel z linorytu autorstwa Kubickiego budzić musiał wątpliwości. Czy był nawołaniem do walki o niepodległość Polski (cała „ósemka” jak się powszechnie pisze – poza – oczywiście Niemką – Kubicką – była wszak członkami nielegalnych polskich organizacji patriotycznych), czy też – zgodnie z nasilającym się duchem pacyfizmu i duchem antykapitalistycznej rewolucji – o nowy porządek świata w szerszym sensie – bez granic, biurokracji i podziałów narodowościowych? Zapewne ambiwalencja wyrazu tej grafiki była zamierzona. Jakkolwiek by nie było – czy dygnitarze polskich instytucji artystycznych Poznania wiedzieli również o tym, że członkowie wspomnianego „efemerycznego” stowarzyszenia przygotowywali w tym samym czasie nie tylko publikację zeszytu specjalnego „Bunt” w czasopiśmie „Zdrój”, lecz jednocześnie także w jednym z najsłynniejszych awangardowych periodyków tego czasu, w berlińskiej „Die Aktion”? Czy wiedzieli, że radykalne skrzydło grupy sympatyzowało z wyznawcami idei rewolucji? Zapewne nie. Dla wszystkich wyedukowanych w zaborze pruskim członków Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych musiało być jednak oczywiste to, że już



sama nazwa grupy – Bunt – ma sens międzynarodowy (po niemiecku – pstry, jaskrawy) – wpisujący się zatem w obu językach w ideologię ekspresjonizmu (czytaj: awangardy, antysztuki). Estetyka nie jest neutralna. Ta ekspresjonistyczna kojarzona była w Poznaniu negatywnie – jako produkt sztuki niemieckiej, a nadto zaangażowanej lewicowo.

Jakkolwiek było, kurs ideowy zrzeszenia Bunt pozostał konsekwentnie ambiwalentny. U schyłku 1918 r. Kubicki wyjechał do Berlina, gdzie w latach 1918-19 odbyły się cztery wystawy (jedna grupowa, dwie indywidualne – Hulewicz i Zamoyskiego, a nadto pokaz prac Kubickich), w tym trzy już po uzyskaniu niepodległości przez Polskę. Margarete Kubicka – Niemka – była członkinią związku Spartakusa, a jej mąż miał ponoć po wybuchu jego powstania – w styczniu 1919 r. – kolportować ulotki i uczestniczyć w zwalczanych przez Freikorps manifestacjach. Jednocześnie wydawca „Zdroju”, nawoływał do zjednoczenia trzech byłych zaborów w duchu byłej Unii

Maciej Kozłowski  
*Kundel*  
sitodruk na tkaninie / 2023

**Kundel (słowo często używane jako obelga) – mieszaniec, nierasowiec, jako symbol odrzucenia elitarności, podziałów na klasy społeczne, teorii rasowych i nacjonalizmów. Poprzez nieokreślone i zazwyczaj nie do końca wyjaśnione pochodzenie, (co tak naprawdę dotyczy wszystkich ludzi) wszędzie jest u siebie, egalitarny ambasador multikulturowości, którego postawę doskonale oddaje hasło: „Każdy inny wszyscy równi”.**

kontaktów nawiązanych w Berlinie w środowisku współpracowników słynnych czasopism (i galerii) awangardowych „Die Aktion” i „Der Sturm”, których istnienia domyślać się można już na podstawie wcześniejszej korespondencji członków grupy dotyczącej wystawy planowanej wspólnie z Czechami. Wcze-

śniej związki z przedstawicielami nieco starszego pokolenia twórców praskich z kręgu periodyku „Moderni Revue” pielegnował jeszcze Przybyszewski. Zachowała się również korespondencja Augusta Zamoyskiego z jego wydawcą, Arnoštem Procházką.

Otwartość Buntu na szeroko pojętą sztukę „innych” wpisywała się w formułę utopijnego awangardowego internacjonalizmu o korzeniach antymilitarystycznych. Kulminacją działań w jego duchu podjętych przez radykalne skrzydło ugrupowania był udział Kubickich (oraz ich przyjaciół z kręgu Jung Jidysz) w Kongresie Międzynarodowej Unii Artystów Postępowych wiosną 1922 roku w Düsseldorfie, podówczas przynależącym do obszarów administrowanych przez Francję. Jako jeden z separatystów zjazdu protestujących przeciw tworzeniu sekcji narodowych – demontujących podziały, a nie wspólnotę artystyczną – oraz zabiegom o komercjalizację życia artystycznego wraz z nimi demonstracyjnie Kubicki opuścił obrady i odmówił uczestnictwa w towarzyszącej im wystawie. W opozycji do niej współorganizował jesienią tegoż roku w robotniczej dzielnicy Berlina

przeciwstawiając go „generalnemu sensowi humanitaryzmu” oraz „globalnej narodowości” i „supranacjonalizmu”. Pojęcie internacjonalizmu/międzynarodowości usiłowano też doprecyzować np. w trakcie wspomnianego już Kongresu w Düsseldorfie. *Nota bene*, w okresie I wojny i w czasach międzywojnia, postulując uniwersalizm, pojmowano go głównie w sensie partykularnym – w odniesieniu do Europy. Ówczesne dyskusje współcześnie kontynuowane są w ramach badań nad transnacjonalizmem czy multikulturalizmem dotyczącymi transgresji idei mononacji oraz równouprawnienia mniejszości. Istotnym inspirującym je impulsem były propozycje metodologiczne sformułowane przez Piotra Piotrowskiego, który idee otwarcia na „dalekich innych” i „bliskich innych” zastosował w opisie swej koncepcji horyzontalnej historii sztuki (2009). Dopiero ona stworzyła szanse na adekwatną ocenę dorobku grupy Bunt, działającej w kontekście transzaborowym i transgranicznym oraz transnarodowym – a więc i multikulturowym. Wcześniej o osiągnięciach stowarzyszenia w znacznym stopniu „zapominano” w narodowej historiografii sztuki, także ze względu na nagminne użycie

społeczeństw wielu od dawna zakorzenionych w określonym miejscu pojmując jako nadmierne wyzwanie wobec istniejącego *status quo*. Jednocześnie pamięć własnej multikulturowej tradycji i powodów jej zaistnienia jest stosunkowo niska. Tak jakby monoetniczność czy monowyznaniowość była stanem naturalnym – choć – np. w Polsce – jest produktem procesów politycznych zaledwie kilku minionych dziesięcioleci. Multikulturalizm jako wyznacznik oficjalnej polityki państwowej Maleszki wydaje się przykładem modelowym. Jednak kto z zewnątrz dokładnie zna jej tajniki? Tymczasem w obrębie Starej Europy Katalończycy, Irlandczycy czy Baskowie nadal zabiegają o autonomię. Ujgurów w Chinach czy Kurdowie na Bliskim Wschodzie w dalszym ciągu są ofiarami dyskryminacji. W Kenii czy Etiopii walka polityczna wciąż w znacznym stopniu warunkowana jest przez starcia międzyplemienne, podczas gdy o tym, kim są choćby Fryzjczycy czy Sami wie stosunkowo niewiele – by przywołać tylko nieliczne przykłady istotne w opisywanym kontekście. I to wszystko w czasach, gdy w konsekwencji trwających już ponad 150 lat procesów globalizacji multikultura-

werbalnego komentarza są po prostu niejednoznaczne? Być może synergia słowa i obrazu jest i w tym sensie największym potencjałem współczesnej grafiki?

Więcej m.in. w: *Nationalism and Cosmopolitanism in the Avant-Garde and Modernism: The Impact of the First World War*, red. Lidia Gluchowska, Vojtěch Lahoda, Praga 2022.

*Bunt. Nowe ekspresje/Bunt. New Expression*, red. Maciej Kurak, Poznań 2020.

*Bunt – Ekspresjonizm – Transgraniczna awangarda. Prace z berlińskiej kolekcji prof. St. Karola Kubickiego/Bunt – Expressionismus – Grenzübergreifende Avantgarde. Werke aus der Berliner Sammlung von Prof. St. Karol Kubicki*, red. Lidia Gluchowska, Poznań 2015.

Lidia Gluchowska, Stanisław Kubicki – *In transitu. Poeta tłumaczy sam siebie/ Ein Poet übersetzt sich selbst*, Wrocław 2015.



– Prenzlauerberg – *Międzynarodową Wystawę Artystów Rewolucyjnych*. Jej uczestnicy, choć od dawna mieszkali w Niemczech, reprezentowali kraje swego pochodzenia. Przedstawicielami Polski byli oboje Kubicy (sic!) oraz Władysław Skotarek i Stefan Szmał, a także Jankiel Adler, dawniej związany z grupą Jung Jidysz. Wystawę tę uznaje się za ostatnie wspólne wystąpienie członków Buntu i ostatnią ich wspólną manifestację idei artystycznej „międzynarodówki ducha”. To, iż ich postawa naznaczona była napięciem między awangardowym internacjonalizmem a romantycznym patriotyzmem najwyraźniej bodaj ilustruje fakt, iż po dojściu do władzy Hitlera i rozpoczęciu akcji „Entartete Kunst” Kubicki opuścił Berlin, udał się do Wielkopolski, a po wybuchu II wojny światowej został kurierem Polski Podziemnej i zginął z rąk Gestapo.

W czasach, gdy działali artyści Buntu i ich współcześni pojęcie multikulturalizmu nie było z pewnością w powszechnym użyciu. Ich berlińscy współpracownicy – Franz Pfemfert (wydawca „Die Aktion”), Raoul Hausmann i Johannes Baader spularyzowali terminy „antynacjonalizm” i „anacjonalizm”, podczas gdy bliski kręgiem dadaistycznym Kurt Schwitters wyrażał obiekcie wobec „partykularnego sensu narodowości”,

terminu „ekspresjonizm poznański”. Termin ten zawiera presupozycję, iż był to ruch o profilu lokalnym i monokulturowym, która oczywiście jest myląca.

\*\*\*  
Czym jest multikulturalizm dziś? Przesłanością lokalną – wynikającą z wieloetniczności np. dawnej Polski czy (lub również) teraźniejszością – będącą konsekwencją aktualnych masowych fal migracji? Te ostatnie w znacznym stopniu spowodowane są przez wojny o skali globalnej, w tym te, które wybuchają nadal wskutek wielowiekowej kolonizacji czy z pozoru łagodniejszych form dominacji jednych grup etnicznych/religijnych nad innymi? O ile historyczny multikulturalizm wielokulturowych państw do pewnego stopnia regulowany był choćby przez zasadę tolerancji czy autonomii kulturowej (np. w I Rzeczypospolitej czy w Imperium Austro-Węgierskim) jako stan naturalny, o tyle ten będący konsekwencją napływu „innych” do centrum Europy w ciągu ostatnich lat, przez wielu postrzegany jest jako zagrożenie. O ile w krajach zachodnich obecność „cudzoziemców”, w tym z pozoru równoprawnych obywateli z „tłem migracyjnym” jest zjawiskiem oficjalnie oswobodzonym, o tyle ich nagłe pojawienie się ich w krajach byłego Bloku Wschodniego przez znaczne części

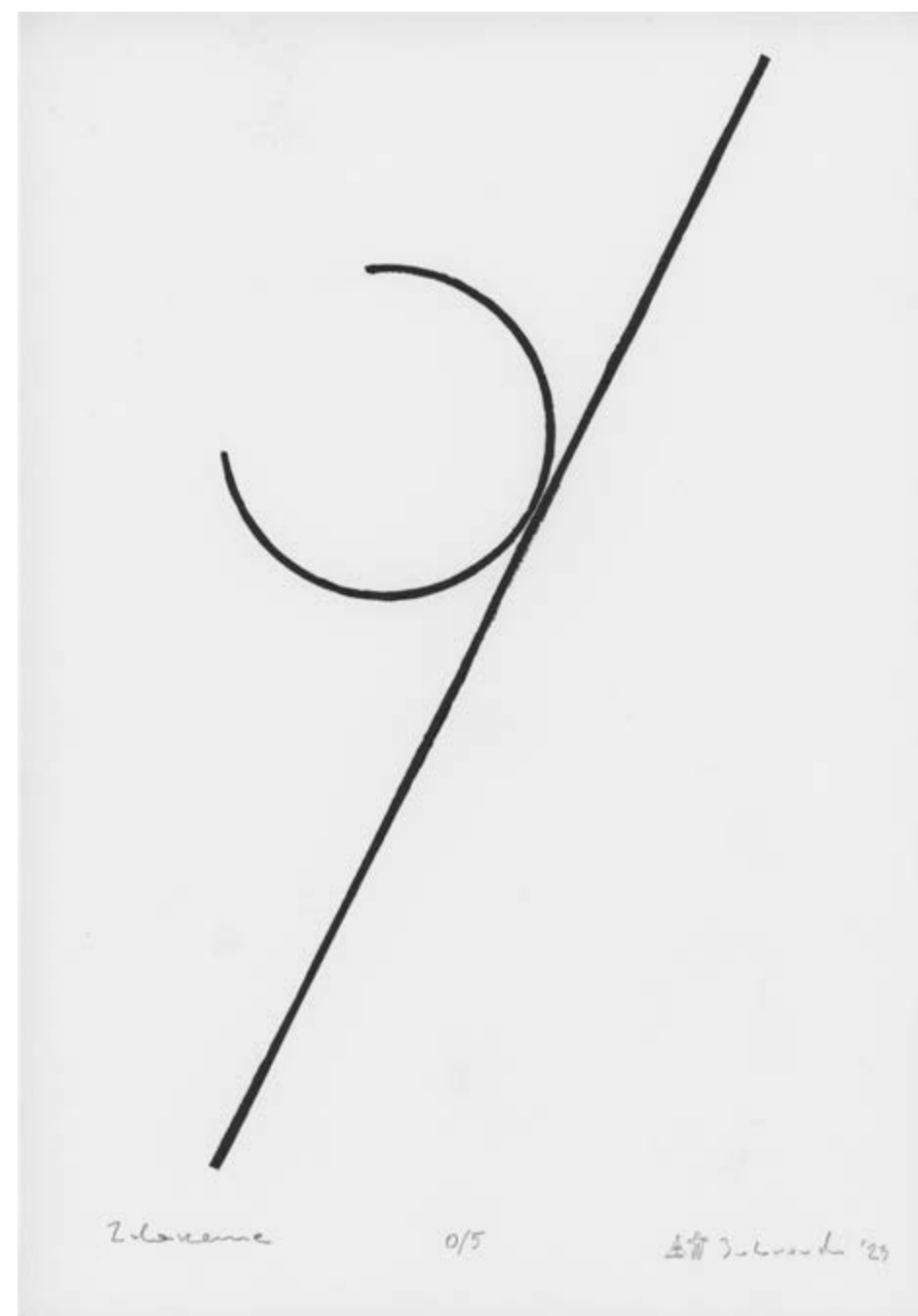
lizm mógłby wydawać się oczywistością. \*\*\*  
Unifikacja i dywersyfikacja stymulują się nawzajem, tak jak chaos i porządek. A może odwrotnie?

\*\*\*  
Kształtowanie/odkrywanie indywidualnej i zbiorowej tożsamości jest procesem, w trakcie którego autodefinicja ulega zmianie. Lokalne „kultury pamięci”, nawet jeśli są częściowo opozycją czy przerwaniem do rewizji oficjalnie konstruowanej historiografii, także stymulowane są przez presję mediów. Także przeobrażają się z upływem czasu.

\*\*\*  
Jaką funkcję w mediacji multikulturalizmu spełnia czy spełniać może sztuka? W „identyfikacji wizualnej” – najpierw kultury wysokiej, a od czasów narodzin awangardy oraz kontrkultury jego symbole: folklorystyczne – w kontekście lokalnym – i egzotyczne – w kontekście globalnym – rzadko przywoływane są inaczej niż zgodnie z konwencją eurocentryzmu. Dotąd nagminnie wykorzystywane były w sposób inflacyjny i instrumentalny, a tylko rzadko – w charakterze prospołecznym – w celu propagowania konwencji o prawach człowieka oraz pokojowej współegzystencji równouprawnionych na świecie. A może, bez

Dorota Jonkajtis  
*Tożsamość*  
druk cyfrowy / 2023

Siedem języków, siedem zapisów, w każdym z nich jedno i to samo słowo przybiera trochę inne znaczenie. Połączenie liter i znaków tworzy jedną całość, lecz zapis ten nie jest czytelny, a sama treść, sens słowa zatracą się. Próby przekroczenia różnic poprzez tworzenie wspólnych, sztucznych języków i sztucznych alfabetów, o arbitralnie dobranych proporcjach składników, równie nienaturalnych jak multiwitamina, podejmowano wielokrotnie w historii. Jedności, języka i sensów utraconych pod Wieżą Babel nie udało się w ten sposób odzyskać.



Andrzej Bobrowski  
*ZDARZENIE*  
linoryt / 2023

Poszarpana, lekko napięta linia, w miarę czystą przestrzeń płaszczyzny dzieli diagonalnie na mniej więcej dwa równe pod względem wielkości obszary – optycznie i emocjonalnie podobne. Pomiędzy Górną i Dolną krawędzią płaszczyzny pozostały prześwity. W sumie mało znaczące, bo nic nie mogą.

Po lewej stronie też żyła linia, była nieco mniejsza. Obie linie wzajemnie się uzupełniały – dopełniały. Ta linia nie wiadomo z jakich powodów – podejrzewam, że egzystencjalnych – pod wpływem jakiegoś – mało zdefiniowanego – impulsu zamknęła się i przyjęła formę pierścienia otwartego górą na światło. Powstał układ o otwartej kompozycji z bocznymi krawędziami – wolnymi horyzontami, w której linie są nadal blisko siebie i nadal żyją. W innej rzeczywistości, np. w perspektywie z lotu ptaka, powyższe zdarzenie może opowiadać zupełnie inną historię. Jaką? Tego jeszcze nie wiem.

Marta Chudy  
*Klunkry na Fyrtlu*  
fotografia / 2023

Można tu kupić luńt chabasu. Całkiem dobrego (leberkę też). Można też wymienić prawdziwe złoto na srebrne kolczyki, które po roku nie ciemnieją. Włoch, doktor fizyki kwantowej, zrobi ciasto tak cienkie, że żadne nie będzie smakować równie akuratnie. Cięgiem tu sprzedają kwiaty, goździki, stonczniki, wieńce. Kupisz tu glazejki, glubki, graty (ps. jak już jesteśmy przy „g” to grygolic możesz za rogciem w ASP). Dryndę tu łatwo złapać. Kwirlejkę w gospodarczym widać jak się dobrze przyjrzyysz. Bławatka już tu nie ma, bój się Ty, który nie dotknął tam choć jednej surówki! Badejki, jaczki, korbole. Wszystko tu znajdziesz. Ganc miejsce. Ale po co mi tu te ćmiki? Przecież ja nie pałę. Kluber mnie boli, jak mam kupić pomidory tuż za. Frechownych tu nie mało - począwszy od tego starego brękota, który o 15:00 w dzień roboczy blubra na wszystko, co jego oko zobaczy, kończąc na ejbrze o 1:40 w niedzielę z lejącą się juchą. Istny to raj.

P.S. Karadeja 98 - Motornicy pobiera i oddaje berło - mówiłam, że raj! No, królewsko!



# Kwestia internacjonalizmu

Dorota Monkiewicz

Dnia 15 października 1922 roku otwarta została w berlińskiej galerii van Diemen *Pierwsza wystawa sztuki rosyjskiej* [Erste russische Kunstausstellung], na której pośród eksponatów autorstwa 167 artystów znalazły się między innymi prace Ukrainca Aleksandra Archipenki, ukraińskiego Żyda El Lissitzky'ego (Lazara Lisitzkiego), a także dwójki Polaków: Kazimierza Malewicza i Władysława Strzemińskiego. Ostatni został zresztą w katalogu wystawy opisany błędnie jako „Stregeminski”. Moją uwagę zwróciło to, że w tytule wystawy pojawiło się sformułowanie „sztuka rosyjska”, a nie sowiecka, czy bolszewicka. Nawet jeśli wciąż operowano nazwą „Rosja” z dodatkiem „bolszewicka” (bo dopiero dwa miesiące później, w grudniu 1922 roku, przemianowano to państwo na Związek Socjalistycznych Republik Sowieckich), znaczące jest to, że kwestia internacjonalizmu pojawiła się pod symbolicznym parasolem „rosyjskości”. I tak już miało pozostać.

Nie był to precedens, gdyż na ziemiach polskich kwestia internacjonalizmu została podniesiona właśnie na terytorium

*Te same dylematy – wybór pomiędzy narodową identyfikacją a internacjonalizmem – musieli także rozstrzygać awangardowi artyści*

zaboru rosyjskiego w agendzie Socjaldemokracji Królestwa Polskiego i Litwy (SDKPiL). Partia ta była od początku uważana za regionalną komórkę Socjaldemokratycznej Partii Robotniczej Rosji. Dlatego zarówno „sprawa robotnicza”, jak i „internacjonalizm” genetycznie łączyły się z „rosyjskością”. SDKPiL była partią interesu klasowego – wielkoprzemysłowego proletariatu – i z niechęcią odnosiła się zarówno do kwestii chłopskiej, jak i narodowej. Róża Luksemburg, czołowa działaczka partii, uważała, że zaangażowanie polskich robotników w walkę niepodległościową odciągnie ich od głównego celu, jakim miało być ich ekonomiczne i polityczne wyzwolenie. Ponadto jako ekonomistka obawiała się przecięcia więzi gospodarczych z rynkami rosyjskimi, które przyczyniały się do rozwoju gospodarczego polskich ziem zaboru rosyjskiego. Odcięcie od rynków zbytu oznaczałoby wzrost bezrobocia i dalszą pauperyzację wielkoprzemysłowo-



wego proletariatu. Punkt widzenia działaczy pochodzących z zaboru rosyjskiego był dominujący na polskiej lewicy także w okresie po pierwszej wojnie światowej.

Od lat 60. XIX wieku ruch robotniczy rozwijał się w całej Europie w rytmie kolejnych „Międzynarodówek”, będących forum współpracy lokalnych partii. Uwa-

**Stefan Ficner**  
*Holobutów*  
(wersja pracy Holobutów XXII)  
cynkografia + litografia / 2022

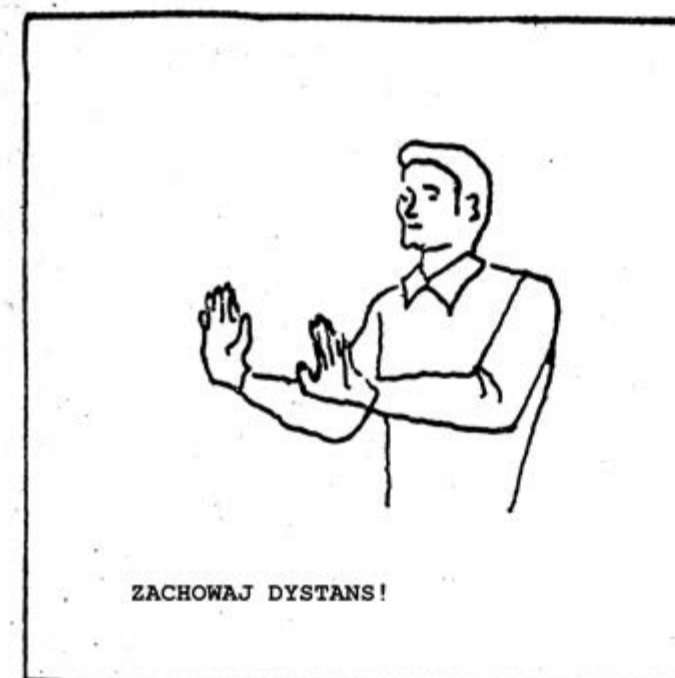
Grafika Holobutów jest częścią cyklu powstałego na podstawie negatywów z rodzinnego archiwum z 20-lecia międzywojennego (w tym przypadku z 1938

roku). Przedstawia moją babcię i jej brata sfotografowanych w okolicach wioski Holobutów, niedaleko Lwowa. W pracy użyłem również remiksu muralu Banksy'ego, wykonanego, tak jak pierwowzór, przez szablon. Grafikę dedykowałem moim przyjaciółom, Elinie i Joopowi z Holandii.

## MULTIWITAMINA

żano, że sytuacja proletariatu jest analogiczna we wszystkich krajach Europy (z pewnymi zastrzeżeniami wobec Rosji), a zatem więzi poziome, walka o wspólną sprawę powinna mieć priorytet nad narodowymi egoizmami. Te kwestie stały się jednak przedmiotem sporu. Podczas gdy socjaliści wsparli powstanie demokratycznych państw narodowych i podjęli działalność zgodną z konstytucjami swoich krajów, komuniści opowiedzieli się za internacjonalizmem i dyktaturą proletariatu. Porażką ruchu robotniczego (tzw. II Międzynarodówki) była niemoż-

ność sformułowania wspólnego stanowiska przeciwko wojnie światowej. Partie socjalistyczne poparły decyzje swoich rządów o przystąpieniu do wojny, natomiast radykalna lewica (komuniści) była ze rewolucją proletariatu. W Niemczech i Rosji komuniści udzielali poparcia zbuntowanemu wojsku, które tworzyło rady żołnierskie i robotnicze. Argumentem za pacyfizmem, a przeciwko socjalistom były konsekwencje wojny – głęboki kryzys ekonomiczny, hekatomba ofiar cywilnych i wojskowych oraz setki tysięcy inwalidów wojennych. Te same dylematy – wybór pomiędzy narodową identyfikacją a internacjonalizmem – musieli także rozstrzygać awangardowi artyści. Równoległe do *Pierwszej wystawy sztuki rosyjskiej* efemeryczna grupa anarchistów Die Kommune zorganizowała w Berlinie konkurencyjną wystawę pod nazwą *Międzynarodowa wystawa artystów rewolucyjnych* [Internationalen Ausstel-



lung revolutionären Künstler]. Była to inicjatywa Stanisława Kubickiego, członka nieistniejącej już poznańskiej grupy ekspresjonistów Bunt. Anarchiści byli zwolennikami samoorganizacji i samorządu mas robotniczych i przeciwstawiali się bolszewickiej koncepcji rewolucji, w której władza robotników i chłopów miała zrealizować się w postaci przewodniej roli partii. Dla Stanisława Kubickiego dodatkowym powodem do określenia się w kwestii internacjonalizmu była wojna polsko-bolszewicka z lat 1919-1920 w obronie świeżo odzyskanej polskiej

niepodległości. Okazała się ona dla niego ważniejsza niż światowe zwycięstwa proletariatu pod wodzą bolszewickiego państwa. Z powodu różnic w stosunku do Rosji Radzieckiej artyści Buntu zakończyli współpracę z berlińskim lewicowym pismem „die Aktion”, a później także nie uczestniczyli w wydarzeniach sponzorowanych przez to państwo. Wybór ten miał negatywny wpływ na ich niemieckie, artystyczne kariery, a także na ich późniejsze miejsce w historii sztuki.

Traktat ryski kończący wojnę polsko-bolszewicką w 1921 roku stabilizował sytuację granic na wschodzie Europy i prowadził do podziału terytoriów pomiędzy obydwiema walczącymi stronami. Mieszkańcy tych terenów mogli dokonać wyboru swojego miejsca osiedlenia, natomiast artyści określili się w kwestii swojego środowiska twórczego. Kazimierz Malewicz pozostał artystą sowieckim, podczas gdy Strzemiński

*Kazimierz Malewicz pozostał artystą sowieckim, podczas gdy Strzemiński przeszedł wraz z Kbro zieloną granicę na stronę polską*

ści. Szczególnie nie podobały się kolaże zawierające litery alfabetu rosyjskiego. W Polsce po odzyskaniu niepodległości przez całe dwudziestolecie trwała akcja derusyfikacyjna, obejmująca wiele różnych działań administracji państwowej, w tym usuwanie z przestrzeni publicznej szyldów pisanych cyrylicą oraz likwidację cerkwi prawosławnych.

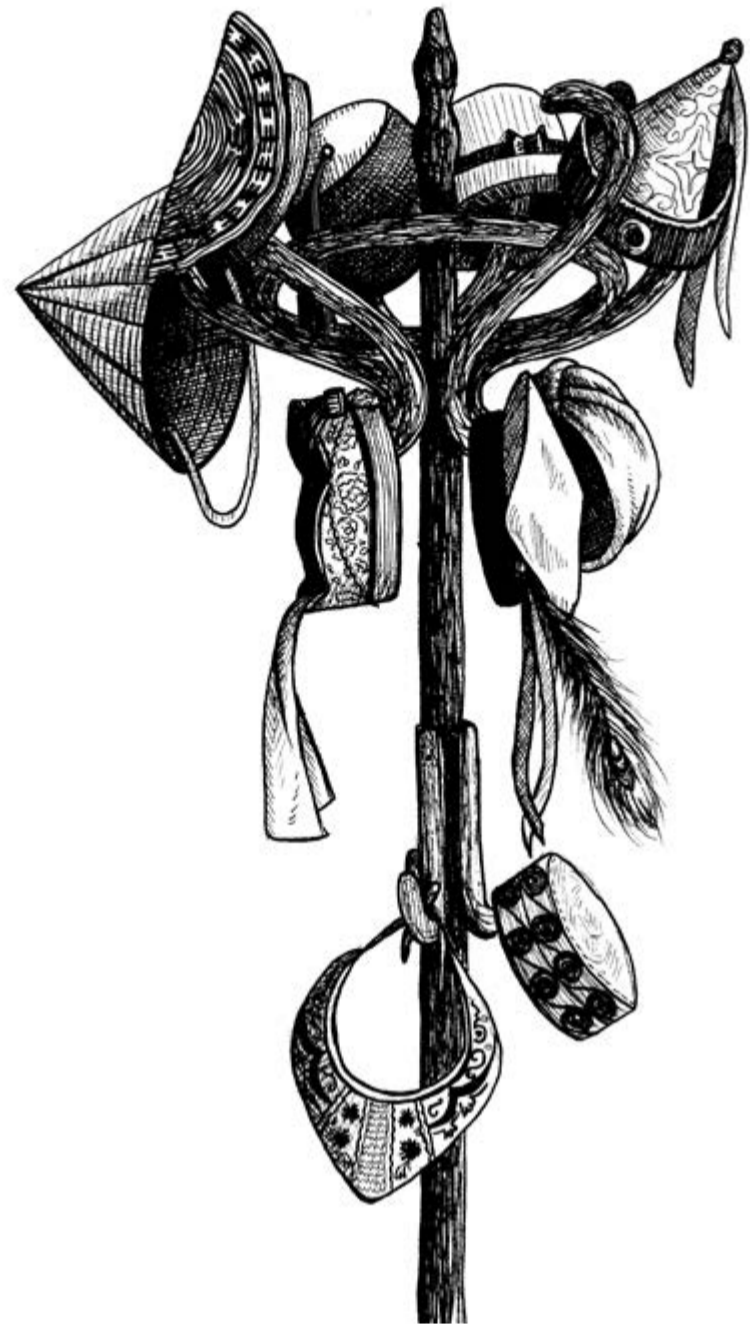
„Internacjonalizm” artystów w odzyskanym, wielonarodowym państwie objawiał się w świadczeniu sobie wzajemnie przyjaźni w poprzek aktualnych linii polityki państwowej i w uznawaniu tożsamości mniejszości narodowych. Znaną jest współpraca Władysława Strzemińskiego z Witoldem Kajruksztisem (Vytautas Kariūkštis), Henryka Stażewskiego i Jana Brzękowskiego z litewską grupą poetycką „Cztery Wiatry” (Keturi Vėjai) czy artystów ukraińskich, żydowskich i polskich z lwowskimi grupami artystycznymi (ANUM i Artes). Lewicowe czasopisma w Polsce wydały numery poświęcone kulturze i sztuce mniejszości narodowych: lwowskie „Sygnały” o sztuce ukraińskiej (nr 4-5/1934) i białoruskiej (nr 75/1939), a wileńskie „Zagary” o sztuce litewskiej (nr 3-4/1934).

Inną kwestią było praktykowanie internacjonalizmu komunistycznego w duchu rezydującego w Moskwie Kominternu (Trzeciej Międzynarodówki; Międzynarodowego Sekretariatu Partii Komunistycznych), co oznaczało w pierwszym rzędzie działanie w interesie „pierwszego na świecie państwa robotników i chłopów”. Nie wszyscy z wymienionych powyżej oznaczali się tym rodzajem lewicowości. Jednakże do działającej nielegalnie Komunistycznej Partii Polski należało wielu intelektualistów, pisarzy i artystów. Partia była nielegalna, bo nie poddała się prawym procedurom państwa polskiego, czyli nie wystąpiła o rejestrację na liście partii politycznych. KPP była alternatywą dla twórców rozczarowanych kształtem niepodległości w II RP. Tak jak przewidzieli działacze robotniczy jeszcze na przełomie wieków, położenie naciśku na sprawę narodową oddaliło z pola widzenia kwestię socjalną i zablokowało emancypację klasy robotniczej. W nowo powstałym państwie polskim masy pracujące cierpiały nadal dotkliwą biedę. Nie udało się przeprowadzić reformy rolnej, gospodarka przechodziła z jednego kryzysu w drugi, zaś analfabetyzm i bezrobocie pozostawały na wysokim poziomie. Po zamachu majowym w 1926 roku dołączyły także problemy z demokracją. Komunistyczny poeta Anatol Stern w poemacie *Europa*, wydanym w opracowaniu graficznym Mieczysława Szczuki i Teresy Żarnower w 1929 roku, upominał się więc nie o Polskę, tylko o ludzi „żrących mięso raz na miesiąc”:

*„lecz któż  
lecz któż  
walczy  
o droższe od wszystkich  
Śląsków Świata  
od niepodległości wszystkich  
droższe –  
wyzwolone  
serce  
człowieka?!”*

**Monika Pich**  
*Tak, czy inaczej.*  
*Gesty wieloznaczne*  
grafika cyfrowa / 2023

przeszedł wraz z Kbro zieloną granicę na stronę polską na przełomie 1921 i 1922 roku. Wybory te nie były oczywiste, zważywszy na to, że w trakcie wojny polsko-bolszewickiej małżeństwo pracowało dla wydziału propagandy przy sztabie Armii Czerwonej. Gdy w Berlinie pokazywano relief Strzemińskiego w ramach rewolucyjnej sztuki rosyjskiej, on przebywał już w Polsce i publikował esej o nowej sztuce rosyjskiej w krakowskiej „Zwrotnicy”. Rok później wraz z Litwinem Witoldem Kajruksztisem Strzemiński zorganizował wystawę Nowej Sztuki w Wilnie. Została ona źle przyjęta zarówno przez prasę polską, jak i litewską. W obydwu krajach konstruktywizm czy kubofuturyzm jednoznacznie kojarzył się z bolszewikami – wrogami świeżo odzyskanej państwowo-



Milena Hościłło  
*Gość w domu*  
tusze na papierze / 2023

Różnice kulturowe wynikające z rozwoju gospodarki globalnej powodują zanikanie unikalnych obyczajów i tradycji. W konsekwencji pozostają te, które można dostosować do systemu ekonomicznego, które współtworzą kulturę konsumpcyjną. Proces koegzystencji różnych kultur wynika z wymuszonego społecznie nomadyzmu, związanego z szukaniem regionów posiadających lepsze warunki pracy i życia. Istotne jest, by w tak skonstruowanej rzeczywistości ekonomicznej umiejętnie wykorzystać potencjał multikulturowości.

## ZDARZENIE 6

**Maciej Kurak**

Miejsce: Okolice ulicy Piotrowskiej, Łódź.

Piątek, listopadowy wieczór. Deszczowo, szaro i ponuro. Zmęczeni siedzeniem w pubie wraz z kolegą udajemy się do znajomych prowadzących Galerię Wschodnią. Mieści się ona w prywatnym domu, w starej kamienicy. Słaba widoczność na dworze powoduje, że nie możemy zlokalizować miejsca. Przemoknięci i porytowani błądzimy. W końcu trafiamy do celu, przynajmniej tak nam się wydaje. Brama do kamienicy jest otwarta. Schodami wspinamy się na drugie piętro. Drzwi do mieszkania są lekko uchylone. Ostrożnie wchodzimy do środka. Całe pomieszczenie obwieszane jest kotarami. Panuje ciemność. Wyczuwamy w niej czyjąś obecność i bez wcześniejszego umawiania się próbujemy obwinąć niezidentyfikowaną postać materiałem. Po dłuższej szamotaninie wreszcie udaje się ją unieruchomić. Po omacku, w milczeniu przesuwamy się dalej. Odnajdujemy kolejne drzwi. Otwieramy je z trudnością. Wchodzimy do bardzo przytulnego pokoju wytapetowanego geometrycznymi wzorami. W kącie, w półmroku siedzi On. Zaskoczeni, przyglądamy się sobie nawzajem. Nagle słychać odgłos klapsa filmowego i donośnie wypowiedziane „cut”. Ciężce. Znowu po omacku wychodzimy. Nikogo po drodze już nie spotykamy. Stojąc przed budynkiem uświadamiamy sobie, że nie byliśmy we właściwej galerii. Zatem gdzie byliśmy? No i skąd wziął się tam On - sam David Lynch?

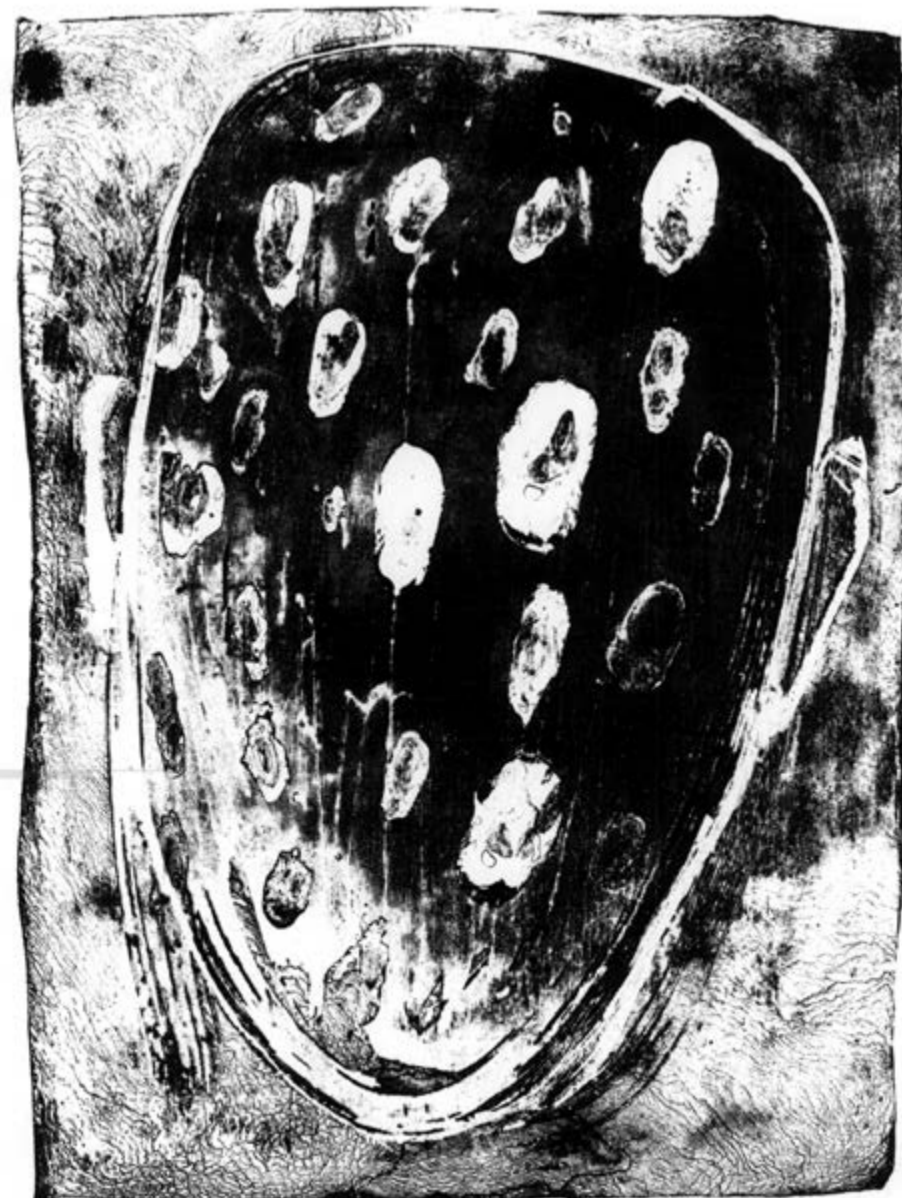


Anna Sobczyk,  
*Wieża Multi*  
grafika cyfrowa / 2023

Biblijna Wieża Babel jest symbolem działań niemożliwych do zrealizowania, prowadzących do pomieszania kultur i języków. Współczesny system ekonomiczny z jednej strony wymusza tworzenie gospodarki globalnej, z drugiej wpływa na polaryzację społeczną, która zasadniczo dzieli ludzi na biednych i bogatych. Dodatkowym elementem spajającym monokulturalizm jest europocentryzm narzucający wartości wypracowane w kulturze Zachodu.

Kornel Offierski  
*Problemy*  
litografia / 2020

Może to trauma dziedziczona, w podróży, uczyła się jak telemarketer. Barwi mnie jak lak, mniej bawi niestety, kiedy brudzi kolejny sweter.



Grzegorz Nowicki  
*Bez tytułu* / 2023

Kilkadziesiąt lat poszukiwań, kilka adresów pracowni, wiele źródeł inspiracji, sporo miejsc na świecie, masę dokumentów, odpryski globalnej wioski - pytania, pytania i wciąż brak satysfakcjonującej odpowiedzi.

Tomasz Jurek  
*Wypełniacz*  
druk cyfrowy / 2023

Element graficzny, który służy do wypełniania pustych miejsc w publikacjach wydawniczych. Stosuje się go w celu zachowania poprawności estetycznej w obrazie - symetrii, rytmu, równowagi kompozycyjnej. Szata graficzna wydawnictwa jest elementem wpływającym na sposób postrzegania i interpretację treści zawartej w tekście. Obraz nie jest tylko dekoracyjnym dodatkiem do tekstu, podobnie jak sztuka nie sprowadza się wyłącznie do działań upiększających rzeczywistość społeczną.

„A tej najmniej sforze, temu plugastwu, co bluźnierczo podnosi oczy na naszą świętą

kochankę sztukę, co płała się nam u stóp, odpowiemy przy najbliższej sposobności — kopnięciem nogi!”. *Cytat pochodzi z artykułu wstępnego redakcji opublikowanego w gazecie literacko-artystyczno-społecznej Życie (nr 12, 1899).*

# Poszukiwania własnego wyrazu. Początki nowoczesnej grafiki żydowskiej

Piotr Rypson

Od przełomu XIX i XX wieku, w niezwykle skondensowanym przedziale czasu, krystalizowały się koncepcje dotyczące narodowego stylu sztuki żydowskiej<sup>1</sup>. Od razu należy zastrzec, że poszukiwania cech specyficznych dla nowoczesnej sztuki tej lub innej nacji nie były w owym czasie niczym wyjątkowym. Wskazywano na zbieżność jednoczesnych poszukiwań modernizacyjnych i tożsamościowych przez Rosjan i Żydów w Imperium Rosyjskim, a przecież dodać do tego musimy podobne aspiracje wiązania odnowy języka artystycznego z czymś, co wyjątkowe w kulturze rodzimiej, u wszystkich bez mała narodów kształtujących na nowo swój byt państwowy w czasie I Wojny Światowej i w następującej po niej dekadzie. Cechą wspólną tych dążeń były wpływy formalne sztuki nowoczesnej, kubizmu, futuryzmu i ekspresjonizmu, z jednoczesnym odkrywaniem lokalnych tradycji sztuki ludowej. Czynniki, które odróżniały żydowskich twórców od współczesnych im artystów innych nacji były oczywiście brak własnego państwa i rozproszenie w diasporze, a w niej wymuszone i utrwalone odseparowanie od otoczenia. W przypadku młodych artystów żydowskich mamy skutkiem tego do czynienia z odmienną topografią poszukiwań, ze stylistyczną geografią o znacznie rozleglejszych terytoriach, a nawet chronologii.

Zawężając powyższe kwestie do zagadnień grafiki użytkowej i artystycznej, można wskazać dwa zasadnicze kierunki formowania się wernakularnego języka nowej grafiki żydowskiej (i rysunku) na przełomie pierwszej i drugiej dekady XX. wieku, nieco ten podział upraszczając. Pierwszy nurt był orientalizujący i odwoływał się do obszarów zamieszkałych przed stuleciami przez plemiona żydowskie, do sztuki Bliskiego Wschodu, Asyrii, do żydowskich starożytności; definiował on „syjonistyczną” pedagogikę Bezalelu, pionierskiej żydowskiej szkoły artystycznej założonej w Palestynie w 1906 roku. Drugi sięgał po język plastyczny awangardy i symbolikę oraz ornamentykę zaczerpniętą z tradycji ludowej.

Ten pierwszy kierunek obrat i wspólnie kształtował urodzony w Warszawie Bernard (Ber) Kratka (Kratko), znany lepiej ze swej twórczości rzeźbiarskiej. Sytuacja finansowa zmusiła go do podjęcia się opracowań graficznych książek u żydowskich wydawców warszawskich. Kratka opracował graficznie tom poezji Iczhoka Pereca *Di goldene kejt* [Złoty łańcuch], wydany w Warszawie w 1909 roku w wydawnictwie Farlag Progres, wraz z okładką i sześcioma barwnymi frontyspisami litograficznymi. Wydanie było opracowa-

ne wykwiennie jak na publikację w jidysz tamtego czasu. Prace artysty są wczesnymi przykładami mariażu literatury w języku jidysz z grafiką żydowską nowego typu, łączącą wspomnianą, orientalizującą estetykę z secesją, tak w ujęciu figur, jak w stylizacji hebrajskiego liternictwa.

Podobnym, orientalizującym tropem podążali kilka lat później artyści z grupy

nazwanemu tak dla upamiętnienia zmarłego szwajcarskiego artysty.

Większości artystów żydowskich poszukujących nowoczesnych form wyrazu bliższe były jednak współczesne im kierunki – futuryzm, kubizm, ekspresjonizm. Ważną przy tym rolę odgrywały nawiązania do kultury ludowej. Tę pozorną sprzeczność integrowano w sztuce

żydowską, jednak wyraz plastyczny już niekoniecznie. Uznawano przy tym nawet abstrakcję za specyficzną, narodową formę wyrazu. Jest to widoczne u całego szeregu młodych twórców żydowskich, urodzonych w Europie Środkowej, na ziemiach białoruskich, polskich i ukraińskich, w strefie osiedlenia (ros. *чёрта оседлости*), czyli zachodniej i południowo-zachodniej części Imperium Rosyjskiego, z dala od Moskwy i St. Petersburga. (Dla wielu z nich kierunkami emancypacyjnymi, radykalnie odcinającymi od klimatów rodzimego sztetla, staną się nieco później uniwersalistyczne kierunki suprematyzmu i konstruktywizmu). W peryferyjnych ośrodkach cesarstwa, Kijowie, Warszawie, Odessie, Łodzi czy Witebsku, po wybuchu zaś rewolucji lutowej także w Moskwie i Petersburgu, rozkwitnie ruch intelektualny i wydawniczy, owocujący dziesiątkami nowoczesnie zaprojektowanych i zilustrowanych tytułów książek i czasopism.

## W latach 1918-19 centrum żydowskiego renesansu przeniosło się z ogarniętej rewolucją Moskwy do Kijowa

Ważnym punktem odniesienia dla tego ruchu był wysyp wydawanych w Rosji publikacji awangardowych, zrywających z wielowiekową tradycją sztuki typograficznej. Nawiązywano w nich do miniatur w staroruskich rękopisach, ludowego *luboku*, Rusi przedchrześcijańskiej. Specyficzna, quasi-religijna tytulatura, rękopiśmienne akcenty, łączyły awangardę z dawną tradycją. W estetyce tych druków celebrowano neoprymitywizm, w charakterystycznym dla epoki zwrocie ku temu, co pierwotne, ludowe, plemienne. W pierwszym okresie tego zwrotu, zanim projektowanie graficzne publikacji awangardowych zdominowały konstruktywizm i fala propagandowej retoryki wizualnej wspierane przez okrzepły już, sowiecki przemysł poligraficzny, książki te opierały się na estetyce biednej. Ich twórcy posługiwali się odrębnymi technikami projektowania i powielania. Ta swoista „antygutenbergowa rewolucja” postępowała równoległe, a często w synergii z fascynacjami sztuką ludową zrodzoną poza gmachami akademii. Następowal silny zwrot ku pierwiastkom „prymitywnym”, manifestowanym w wybitnych dziełach – od Święta wiosny (1913) Igora Stawińskiego, kubizmu i fascynacji sztuką pozaeuropejską po rosyjski neoprymitywizm właśnie i inne europejskie

Radek Włodarski  
TaA  
tekstomontaż / 2023

nowoczesnej wielu krajów Europy, Azji i obydwu Ameryk. Tendencja do uproszczenia formy, nazwana już w 1919 roku „żydowskim prymitywizmem”, stanie się jedną z cech charakterystycznych zwłaszcza wśród ilustratorów książek Kultur-Ligi. Tematyka prac, poszczególne formy i symbole mogły być więc związane z codziennością, folklorem i tradycją

futurystyczno-kubistyczne poszukiwania pierwotnych i etnicznych źródeł wizualnych (z polskim formizmem włącznie). To ważny punkt odniesienia dla odnowicieli sztuki żydowskiej; na wystawach w 1913 roku obecność rosyjskich drzeworytów ludowych, luboków, zaświadczała o ciągłości odkryć artystycznych od sztuki ludowej aż po twórczość malarzy skupionych w grupie „Ośli ogon” (do której należał Chagall). „Włączenie samouków było zasadniczą sprawą dla Łarionowa, ponieważ pozostawało w zgodzie z jego apelem o <<uznanie wszystkich stylów>>, <<zmierzaniu ku Wschodowi>> oraz ku <<sztuce narodowej>>”. Poszukiwanie autentyczności o cechach narodowych nie było więc, powtórzmy, w centrum zainteresowania wyłącznie środowisk twórców żydowskich.

Nowa książka żydowska

Na temat roli książki w kulturze żydowskiej i nowatorskiej naoczności estetyki powstało kilka studiów. Aktualność tej tematyki wynikała wówczas z podstawowej niezgodności pomiędzy samodefiniującym określeniem „narodu Księgi” – i jednoczesnym poważnym zastojem w rozwoju sztuki wydawniczej, powodującym od początków XX wieku coraz silniejszy zgrzyt z europejską rewolucją w tej dziedzinie. Garść wczesnych publikacji w jidysz z lat 1913-18 wydanych w szacie graficznej przygotowanej przez młodych twórców, takich jak Budka, Marc Chagall, Eliezer Lisicki czy Josef Czajkow, stworzyły trwałe fundamenty dla

fenomenowi nowoczesnej książki w jidysz we wszystkich jej stylistycznych odmianach. W latach 1918-19 centrum żydowskiego renesansu przeniosło się z ogarniętej rewolucją Moskwy do Kijowa, w którym właśnie proklamowano niezależne państwo, Ukrainą Republikę Ludową. Żydzi uzyskali w nowym państwie przestrzeń do rozwoju swej kultury narodowej pomimo tocących się wokół walk, którym towarzyszyły nieodłączne pogromy ludności żydowskiej. Pomimo fal przemocy i zbrodni, powstawały dziesiątki nowych instytucji kultury

## Lisicki z pewnością odegrał ważną rolę w kształtowaniu się nowoczesnej sztuki żydowskiej w Polsce

i edukacji, reprezentujących złożoność i zróżnicowanie społeczności żydowskiej w byłym imperium – religijną, obyczajową, klasową i oczywiście polityczną. W styczniu 1919 roku założono w Kijowie Kultur-Lige, najważniejszą żydowską organizację kulturalną. Obok znanych pisarzy, w sekcji sztuk plastycznych Kultur-Ligi działali najważniejsi twórcy nowej sztuki żydowskiej w Rosji i Ukrainie – Lisicki, Czajkow, Ber Rybak, Borys

Aronson i Mark Epsztajn. Dzięki ich pracy powstał kanon nowoczesnej ilustracji dziecięcej wydawnictw Kultur-Ligi; książki znajdowały się w samym centrum troski krzewicieli kultury narodowej.

Właśnie w okresie kijowskim kształtuje się dojrzała formuła żydowskiego modernizmu na ziemiach dawnego imperium, łączącego pozornie sprzeczne tendencje – ludowość i przywiązanie do tradycji, orientalizm i nowoczesną formę, biblijną symbolikę i dążenie ku abstrakcji. Seth Woltz podsumował ten nowy etap książki żydowskiej w następujący sposób:

„Dzięki potraktowaniu strony jednocześnie jako płótna, werbalnego okna i samoistnego przedmiotu estetycznego, artyści wymieśli ilustrację tekstu do rangi nowoczesnej, artystycznej formy polisemicznej. Współgranie obrazu figuralnego z alfabetem hebrajskim lub licznym wzorów abstrakcyjnych stopionych z literami hebrajskimi tworzyło zarazem werbalny symbol i wizualną ikonę”<sup>2</sup>.

Na przełomie 1919 i 1920 roku główny ciężar aktywności Kultur-Ligi został przeniesiony do Polski. Dotarły tu także ogólne doświadczenia okresu kijowskiego, zwłaszcza dzięki późniejszym warszawskim wydawnictwom Kultur-Ligi. Sam Lisicki z pewnością odegrał ważną rolę w kształtowaniu się nowoczesnej sztuki żydowskiej w Polsce i żydowskiej grafiki użytkowej, podobnie jak Czajkow.

Szeroko rozchodziły się projektowane przez nich wydawnictwa dziecięce, które wejdą do klasyki publikacji żydowskich z tego okresu, a wśród nich opracowania Lisickiego. Te wspaniale ilustrowane dziełka ukazały się drukiem, gdy artysta już porzucał narodową stylistykę, by w pełni poświęcić się twórczości suprematystycznej i abstrakcyjnej, oddając zarazem swój talent na usługi bolszewickiej propagandy. Symbolem tego przejścia może być kolejna jego książka dla dzieci, *O dwóch kwadratach* (1922), z suprematystycznymi kompozycjami skrywyjącymi komunistyczny przekaz ideologiczny.

Po latach sam Henryk Berlewi wspominał, że oczekiwał, iż Lisicki będzie inspiratorem sztuki żydowskiej, a spotkał wyznawcę suprematyzmu, który podał mu „truciznę krystalicznie czystej nowej sztuki”<sup>3</sup>. W ślad za przybyszem z Rosji Berlewi porzucił „ekspresjonizm żydowski” i w projektowaniu graficznym zwrócił się ku nurtowi konstruktywistycznemu, proponując również takie rozwiązania żydowskim wydawcom. Rozpoczął się kolejny, bardziej zróżnicowany etap przemian żydowskiej grafiki użytkowej.

1. Niniejszy tekst stanowi część większego opracowania.  
2. S. L. Woltz, *The Jewish National Renaissance in Russia, [w:] Tradition and Revolution. The Jewish Renaissance in Russian Avant-Garde Art 1912-1928*, Jerusalem 1987, s. 29-31  
3. Zob. A. Frankowski, M. Frankowska, *Henryk Berlewi...*, s. 35, 43-44.



Piotr Szurek  
Monolith  
akwaforta / 2023



Michał Tatariewicz  
*To nie jest kanapa*  
akwarela, format A4 / 2023

Słowo dywan oznacza po Ukraińsku kanapę. Praca nawiązuje do obrazu *Ceci n'est pas une pipe* Rene Magritte'a.

GRUPA  
404  
grafikaart.pl

Artyści Grupy 404 działającej od 2014 roku swoją aktywność koncentrują na działaniach społecznie zaangażowanych oraz zajmują się konstruowaniem przekazu wizualnego odnoszącego się bezpośrednio do formy prezentacji. Spójną wypowiedź wypracowaną przez artystów współtworzą prace graficzne i ich elementy kontekstualne (aranżacja i miejsce prezentacji, zjawiska społeczne, teksty). Specyfika działania grupy eksponuje potencjał koncepcyjno-procesualny sztuki pozbawiając jej charakteru towarowego. Działania artystyczne grupy są użyteczne nastawione na zmiany aktywizujące widza. Od początku funkcjonowania grupy realizowany jest projekt artystyczny *Bunt. Nowe ekspresje* odnoszący się do sztuki awangardowej w kontekście współczesnych zagadnień w relacjach społecznych.

Krzysztof Balcerowiak  
Andrzej Bobrowski  
Marta Chudy  
Stefan Ficner  
Milena Hościłło  
Dorota Jonkajtis  
Tomasz Jurek  
Dorota Karolewska  
Maciej Kozłowski  
Maciej Kurak  
Maryna Mazur  
Maja Michalska  
Witold Modrzejewski  
Grzegorz Nowicki  
Kornel Ofierski  
Monika Pich  
Maksymilian Skorwider  
Anna Sobczyk  
Piotr Szurek  
Michał Tatariewicz  
Radosław Włodarski



POZnań\*

Gazeta graficzna Grupy 404 należy do cyklu wydawniczego rozpowszechnianego w miejskiej przestrzeni publicznej (w instytucjach sztuki, kultury, w punktach usługowych). Prezentuje różne sposoby widzenia codziennych zjawisk kształtujących się w lokalnej, współczesnej kulturze. Zawiera autorskie teksty, grafiki, zapisy konceptów i działań. Drugi numer gazety podejmuje temat multikulturowości w kontekście systemu ekonomicznego opartego na gromadzeniu kapitału, a także wartości kształtowanych przez sztukę awangardową zwłaszcza tych związanych z pojęciem internacjonalizmu. Gazeta odnosi się do zagadnienia różnorodności jako czynnika kulturowego wpływającego na proces uspołeczniania.

Gazeta Grupy 404  
nieregularnik o zmiennym tytule / nr 2  
Poznań / Zielona Góra / wiosna / 2023  
Wsparcie: Biuro Wystaw Artystycznych Zielona Góra i Uniwersytet Artystyczny im. Magdaleny Abakanowicz w Poznaniu

Redakcja i druk: Grupa 404  
Projekt i skład: Maciej Kozłowski  
Graficzne opracowanie tytułu: Radek Włodarski