

150 lat malarstwa polskiego

Maria Anna Potocka

BOSZ

150 lat malarstwa polskiego

Maria Anna Potocka



Wydawca
BOSZ Szymanik i wspólnicy sp. jawna
38-722 Olszanica 311
Biuro: ul. Przemysłowa 14, 38-600 Lesko
tel. +48 13 469 90 00, +48 13 469 90 10
fax +48 13 469 61 88
biuro@bosz.com.pl
www.bosz.com.pl

Spis treści

6	Maria Anna Potocka Sztuka nie jest o sztuce	68	Witold Wojtkiewicz 1879–1909 Bezradność Boga	132	Zbigniew Makowski 1930–2019 Istnienie przez obraz
8	Piotr Michałowski 1800–1855 I przyjedzie rycerz na białym koniu...	72	Tadeusz Makowski 1882–1932 Zadaj pytanie światu	136	Roman Opalka 1931–2011 Życie za sztukę
12	Jan Matejko 1838–1893 Samotność w scenie grupowej	76	Leon Chwistek 1884–1944 Streficzna analiza kobiety	140	Jerzy Kałucki ur. 1931 Każdy zatacza koło
16	Henryk Siemiradzki 1843–1902 Piękny przemysł erotyzmu	80	Stanisław Ignacy Witkiewicz 1885–1939 Firma Portretowa to JA	144	Ryszard Winiarski 1936–2006 Egzystencjalna gra losowa
20	Józef Chełmoński 1849–1914 Uwolnienie napięcia	84	Zofia Stryjeńska 1891–1976 Feministyczna utopia	148	Edward Dwurnik 1943–2018 Miasto jako organizm
24	Aleksander Gierzyński 1850–1901 Spółeczna empatia	88	Władysław Strzemiński 1893–1952 Dotarcie do granic obrazu	152	Tomasz Ciecierski ur. 1945 Pisanie malarstwem
28	Leon Wyczółkowski 1852–1936 Wyzywające spojrzenie artysty	92	Henryk Stażewski 1894–1988 Myślenie geometrią	156	Tomasz Tatarczyk 1947–2010 Istnienie to jedynie czarno-biały ślad
32	Julian Fałat 1853–1929 Analiza materii śniegu	96	Bolesław Cybis 1895–1957 Kryzys piękna	160	Leon Tarasewicz ur. 1957 Geometria i energia
36	Jacek Malczewski 1854–1929 Obłędne komplikacje istnienia	100	Jonasz Stern 1904–1988 Zamordowany świat	164	Wilhelm Sasnal ur. 1972 Malarskie poszukiwanie dominanty
40	Wojciech Kossak 1856–1942 Dotknięcie historii	104	Jadwiga Maziarska 1913–2003 Wizualne zapisy	168	Rafał Bujnowski ur. 1974 Inteligentne gry malarskie
44	Jan Stanisławski 1860–1907 Pejzaż o życiu	108	Tadeusz Kantor 1915–1990 Zabandażowana historia	172	Marcin Maciejowski ur. 1974 Malarska psychologia
48	Olga Boznańska 1865–1940 Wyznanie feministyczne	112	Wojciech Fangor 1922–2015 Egzystencjalny wymiar koloru	176	Beata Stankiewicz ur. 1974 Akcja prosemicka
52	Władysław Podkowiński 1866–1895 Bezwstydnosc artysty	116	Jerzy Nowosielski 1923–2011 Nagość a polityka	180	Kamil Kukla ur. 1989 Magma materii
56	Stanisław Wyspiański 1869–1907 Najpiękniejsza wątpliwość religijna	120	Edward Krasiński 1925–2004 Jestem niebieską, nieskończoną linią	184	Spis ilustracji
60	Józef Mehoffer 1869–1946 Człowiek i ogród	124	Andrzej Pawłowski 1925–1986 Intelekt i emocja		
64	Konrad Krzyżanowski 1872–1922 Człowiek objawia się w twarzy	128	Andrzej Wróblewski 1927–1957 Życie w cieniu śmierci		

Sztuka nie jest o sztuce

Maria Anna
Potocka

Mieczysław Porębski za pierwszego malarza polskiego – który był w pełni artystą – uznawał Piotra Michałowskiego. Tak więc historia malarstwa polskiego zaczyna się dopiero w pierwszej połowie XIX wieku. W tej książce staram się przedstawić najważniejszych malarzy tego krótkiego, aczkolwiek intensywnego okresu.

Sztuka nie jest o sztuce

Wszystkie eseje w tej książce zostały napisane w pierwszej połowie 2019 roku, specjalnie do tej publikacji. W każdym z nich chodzi o zarysowanie idei określającej twórczość danego artysty. Mimo tej jedności czasu i zamiaru strategii tworzenia tekstów bywają różne. Przy niektórych artystach pojawiają się dygresje ogólnoludzkie i egzystencjalne, przy innych nawiązania do całości ich twórczości. Często w tych interpretacjach korzystam z analiz psychologicznych. Tradycjoniści odrzucają takie metody, uważając, że wystarcza kontakt z samym dziełem. Nic bardziej mylnego. W ten sposób nie docieramy do sensu sztuki. Co najwyżej osiągamy przyjemność, obcując z dobrą kompozycją czy podniosłym tematem. Właściwy sens sztuki zawiera się w twórcy. Dzieła są jedynie tropami, które pozwalają do tego źródła dotrzeć. Odkrywanie człowieka poprzez interpretowanie sztuki to zajęcie fascynujące. Nie chodzi tu o poznanie konkretnej osoby. Doświadczając czyjejś wyjątkowości i psychicznej niezależności, odkrywamy – niedostępną nam bezpośrednio – odmienność istnienia, poznajemy wolność bytu oraz obszar, gdzie wygląd świata i zakres zobowiązań zależą od woli człowieka. Świat stworzony przez sztukę nie jest łatwiejszy, ale jest w pełni własny i niezależny.

Koncepcja esejów wynika ze strategii twórczej poszczególnych artystów. W pewnym sensie każdy twórca sugeruje tekst o sobie. W niektórych esejach – bardzo nielicznych – koncentruję się na wybranych obrazach. W większości przypadków jednak zarysowuję tło biograficzne oraz podaję szersze informacje o twórczości. Dotyczy to zwłaszcza artystów działających po II wojnie światowej.

Sztuka współczesna sprowadza często dzieło do poziomu pojedynczego zdania, którego sens uzasadnia się dopiero po zderzeniu go ze zdaniami sąsiednimi. Im bliżej współczesności, tym większa potrzeba odniesienia się do szerszych obszarów twórczości.

Sztuka dawna potrafiła kondensować sens w jednym dziele. Stosowano w tym celu dwie strategie. Albo artysta latami tworzył jeden obraz, zawierając w nim niemal pełny sens swojej twórczości, albo produkował liczne warianty jednego tematu, będące w każdym obrazie syntezą tego samego sensu. Stąd w odniesieniu do sztuki dawnej łatwiej można pojąć przekaz czyjejś twórczości na podstawie jednego dzieła. Sztuka współczesna wymaga złożenia tego przekazu z wielu dzieł. Dlatego wobec niej konserwatywny przesąd, że „dzieło mówi samo za siebie”, jest całkowicie fałszywy.

*Właściwy sens sztuki zawiera się w twórcy.
Dzieła są jedynie tropami, które pozwalają
do tego źródła dotrzeć. Odkrywanie
człowieka poprzez interpretowanie sztuki
to zajęcie fascynujące.*

Opisując poszczególne obrazy, pozwalam sobie na interpretacje wykraczające poza sygnały zawarte w dziele. Wykorzystuję wypowiedzi z prac wcześniejszych, informacje biograficzne, dane psychologiczne i konteksty historyczne. Do wszystkiego podchodzę detektywistycznie, łącząc tropy i wskazując w twórczości wybranych artystów ich intencje oraz problemy. Niewątpliwie czytelnik w niektórych przypadkach inaczej odczyta te sygnały. I świetnie. Tu chodzi o dyskusję i indywidualne relacje ze sztuką tworzoną przez innych. To w odbiorze jest najważniejsze – znalezienie wypowiedzi do własnej interpretacji. Takie zawłaszczenie mentalne oznacza wejście w posiadanie cudzego dzieła. I w pewnym sensie jest również stworzeniem własnego dzieła na bazie cudzego. W ten sposób każdy odbiorca staje się artystą.

Interpretowanie sztuki polskiej to wyzwanie dające spore możliwości. Wybitność i wyrazistość sztuki zależą od bogactwa i różnorodności problemów, z którymi artyści muszą się mierzyć. Polska zapewnia swoim twórcom niemal pełny „wypas”. Doświadczają wszelkich odmian niewoli i wszelkich rodzajów pożądania wolności. Atakuje ich propaganda polityczna, narodowościowa, rasowa i religijna. Świadectwo Holokaustu do dzisiaj odbija się na ich wrażliwości. Bogactwo polskiej historii i polityki – również w sensie dialektycznym – wpływa na mentalność wszystkich Polaków. Stąd zapewne skłonność do roztrząsania krzywd, doświadczeń, wizji, przeczuć i wielkości. Polscy artyści od początku XIX wieku żyli na polu bitwy, na którym walki toczyły się w różnych sprawach. Od wielkiej kwestii wolności, poprzez problemy społeczne, pruderie genderowe, nostalgii egzystencjalne, prowokacje erotyczne oraz polityczne, po religijne opresje. Przyglądając się bliżej naszemu malarstwu, można odnieść wrażenie, że artyści zaprogramowani przez „pakiet polski” znacznie dotkliwiej odczuwali – i chyba do dzisiaj odczuwają – zawiłości egzystencji.

Każdy człowiek jest „bytem kontekstowym”. Również każde dzieło jest „bytem kontekstowym”. Dostrzeżenie tego, co istotne, musi uwzględniać okoliczności. Istotne są zatem analizy i spekulacje. Najważniejszym przekazem zawartym w dziele jest relacja człowiek–problem–artystyczne rozwiązanie. Na tym etapie sztuka służy przede wszystkim swojemu artyście. Jest narzędziem, które pozwala mu opanować, unicestwić lub przemodelować świat, na który został skazany. I na tej drodze stworzyć świat alternatywny.

Większość esejów rozpoczyna się akapitem szkicującym fragment historii sztuki, który zainspirował danego artystę, a następnie wpisał go w swój obszar jako rozszerzenie lub kontynuację. Lista obejmuje 44 artystów tworzących od ponad 150 lat i reprezentujących sobą niemal wszystkie możliwe kierunki w malarstwie – tak więc te lakoniczne wstępy układają się w historię myślenia malarstwem.

Maria Anna Potocka (ur. 1950) – filozof sztuki, dyrektor Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie MOCAK. Założycielka czterech galerii autorskich (1972–2010), twórczyni międzynarodowej kolekcji sztuki (1973–2010, przekazanej do MOCAK-u), kurator wielu wystaw. Członkini IKG, AICA, ICOM, SPP, redaktor magazynu artystyczno-filozoficznego „Tumult” (1990–1994). Autor książek: *Malarstwo* (1995), *Rzeźba* (2002), *Estetyka kontra sztuka* (2007), *To tylko sztuka* (2008), *Fotografia* (2010), *Wypadek polityczny* (2010), *Nowa estetyka* (2016), *Zofia Posmysz. Szrajberka 7566* (2018).

Piotr Michałowski

1800–1855

I przyjedzie rycerz na białym koniu...

Osobowość i wrażliwość Piotra Michałowskiego zostały ukształtowane przez miejsce, czas, ludzi i historię. Nostalgia ponapoleońska, wyrosła na utopijnym marzeniu, że nadjedzie rycerz na białym koniu i wyzwoli nasz kraj, mieszała się z poczuciem klęski po powstaniu listopadowym, w którym artysta pośrednio uczestniczył. Michałowski obracał się w kręgach hrabiowskich, ale rozumiał potrzeby ludzi ubogich. Nie sprowadzało się to do chrześcijańskiego współczucia, tylko kończyło działaniem. Między innymi założył w Krakowie dom dla sierot. Na sprawy historyczno-społeczne nakładał się w jego życiu duch czasu. Romantyzm polski – ckliwy i płaczliwy – zderzał się z romantyzmem francuskim – frenetycznym i egoistycznym. Ten zespół „pięknych sprzeczności” zadecydował o jego artystycznej wyjątkowości.

Michałowski był artystą rozdartym między miłością do ojczyzny a świadomością wad polskich. To być może tłumaczy, dlaczego tak ważnym wydarzeniem historycznym była dla niego bitwa po Somosierrą. Ta potyczka – w niesłusznej sprawie, bo Napoleon napadł na Hiszpanię – zakończyła się zwycięstwem dzięki samobójczej brawurze polskiej jazdy. Nagrodą za odwagę były słowa cesarza, który powiedział, że tylko Polacy potrafią tak walczyć. Być może właśnie po tej bitwie pojawiło się we

Michałowski był artystą rozdartym między miłością do ojczyzny a świadomością wad polskich.

Francji ironiczne powiedzonko, że „podstawowym obowiązkiem Polaka jest walka z przeważającą siłą wroga”.

Napoleon pojawia się na wielu obrazach Michałowskiego. Najczęściej na koniu, bo to ulubiona kompozycja tego malarza. Michałowski namalował wiele portretów konnych, między innymi hetmana Stefana Czarnieckiego. W tych wyobrażeniach koń i człowiek są sobie równi. Wyrazistość tych postaci podkreśla abstrakcyjne tło. Jest to niezwykle nowoczesna metoda ekspozycji malarskiej. Sens tak rozgrywanego przedstawienia przybliża biografia autora. Dla Michałowskiego – postępowego właściciela ziemskiego, ale również apologety władzy i wojskowości – koń był zwierzęciem szczególnym, wręcz posiadającym osobowość. „Duchowość końska” jest szczególnie wyeksponowana na portrecie konia z 1846 roku. Koń jako partner portretowanej postaci stanowi jej nobilitację i pełni funkcję pomnikowego cokołu. Jest również wyrazicielem stanu psychicznego, ponieważ oddaje wzburzenie i ekspresję portretowanych postaci, które w obrazach Michałowskiego zawsze zachowują majestatyczny spokój.

Malarstwo Michałowskiego, kontakt z bohaterami jego obrazów, to nowoczesne wyzwanie dla odbiorcy, który musi wyczuć atmosferę czasów, w jakich powstawała ta milcząca sztuka.



Napoleon na koniu

ok. 1846

olej/plótno

67,5 × 55 cm

Muzeum Narodowe w Krakowie



Napoleon na siwym koniu
ok. 1846
olej/płótno
60,5 × 49,5 cm
Muzeum Narodowe w Krakowie



Czwórka

1881

olej/plótno

275 × 660 cm

Muzeum Narodowe w Krakowie



Julian Fałat 1853–1929

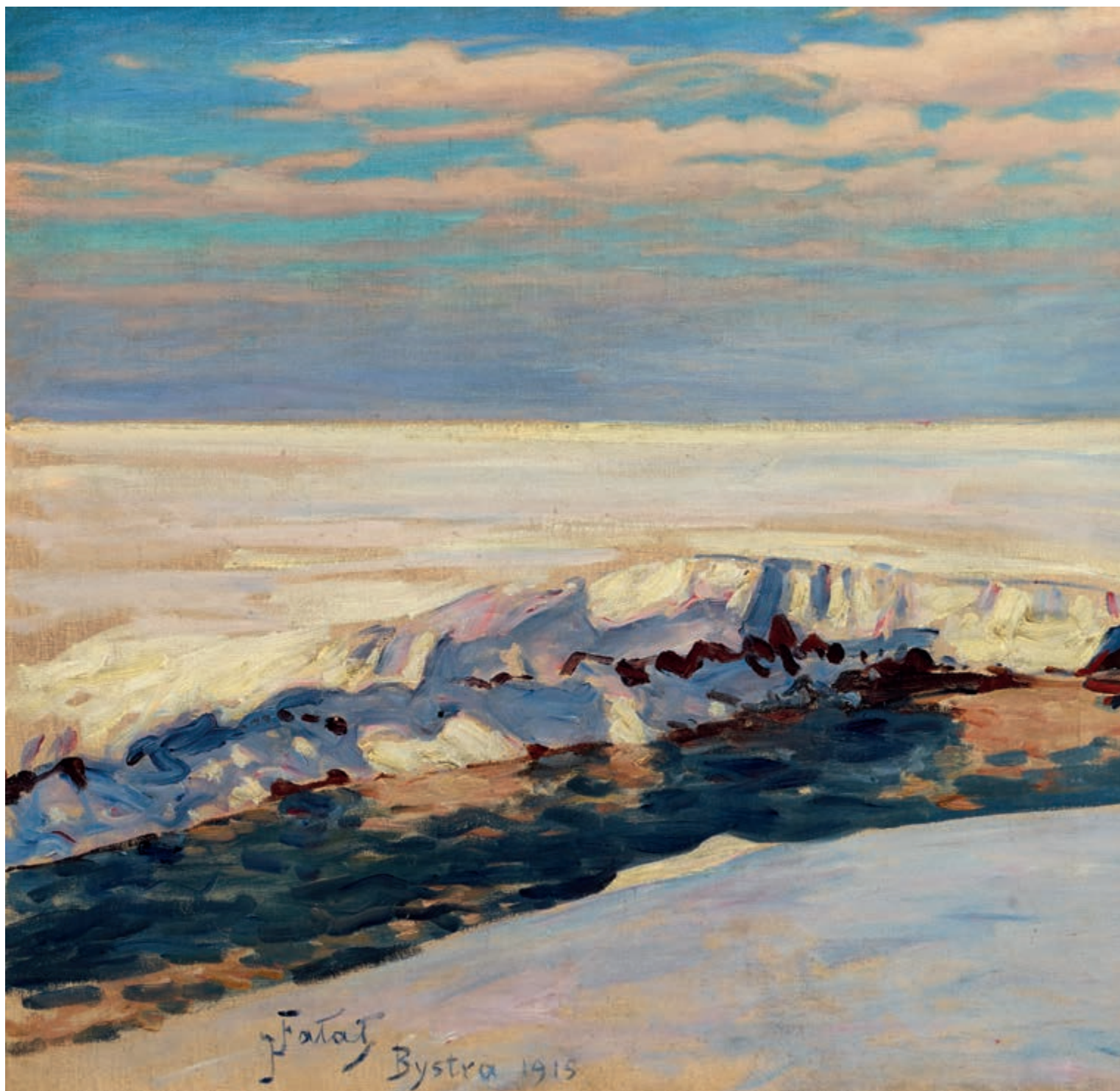
Analiza materii śniegu

Malarstwo realistyczne to przekładanie obrazu trójwymiarowego na dwuwymiarowy. Jego głównym wyzwaniem jest przetłumaczenie różnorodności materialnej świata realnego na język faktury farb i układu kolorów. Niektórzy artyści czynią z tego talentu istotę swojej sztuki.

Do takich artystów niewątpliwie należy Julian Fałat. Materią, która fascynowała go najbardziej, był śnieg. Nie gardził również wodą i chmurami. Doprowadził swoje malarstwo do monotematyczności, znajdując ogromną przyjemność w wykorzystywaniu talentu manualnego na rzecz oszałamiania materią. Nie od razu do tego doszedł. Początek świetności jego sztuki to obrazy zimowych polowań w Nieświeżu. Widać już na nich „rozkosz operowania śniegiem”, niemniej uwagę skupia ekspresja ludzkich postaci i dowody sukcesów myśliwskich. Na początku XX wieku Fałat postanowił zawęzić zakres oddziaływania swoich obrazów – zlikwidował narrację i skupił się na zmysłowości odbioru.

*Materią, która fascynowała go najbardziej,
był śnieg. Nie gardził również wodą
i chmurami. Znajdował ogromną
przyjemność w wykorzystywaniu talentu
na rzecz oształamiania materii.*

W obrazie *Krajobraz zimowy z rzeką* (namalowanym w kilku wersjach) głównym bohaterem jest śnieg, który sprawia wrażenie bardziej realnego od śniegu doświadczanego bezpośrednio. W wersji namalowanej jest pełną, skumulowaną informacją na temat właściwości... śniegu. Od razu odczuwamy pełnię jego istoty. W kontakcie realnym miękkość oddziela się od temperatury, a biel oślepia. Malarstwo potrafi zespolić i wyeksponować aspekty istotne, a stłumić te, które przeszkadzają. Osiągnięcie takiego efektu wymaga oczywiście genialności ręki oraz wyczucia medium malarskiego. W pierwszym okresie twórczości swoboda manualna i intuicja obrazu wydają się u Fałata nieograniczone. Potrafił każde wyobrażenie przełożyć na sugestywny obraz. Ta zdolność opuściła go w latach późniejszych. Poziom artystyczny pejzaż z tego czasu nie jest już zbyt wysoki. Czasami trudno uwierzyć, że mamy do czynienia z tą samą ręką. Rynek sztuki wycenia twórczość Fałata według podziału na trzy okresy: Nieśwież, wczesną Bystrą i późną Bystrą.



Krajobraz zimowy

1915

olej/plótno

80,5 × 161 cm

Muzeum Narodowe w Krakowie



Olga Boznańska 1865–1940

Wyznanie feministyczne

Impresjonizm wyzwolił artystów z przejmowania się tematem. Treść obrazu stanowiła jedynie pretekst do operacji malarskich. Najczęściej wybierano pejzaż, postać, sytuację lub anegdotę pasującą do koncepcji eksperymentu artystycznego. Nieważne było to, co jest mówione, ważne było, w jaki sposób jest to mówione. Ale realizm jest „gadatliwy”, zawsze przemyci jakieś idee. A im bardziej wrażliwy i mądry jest artysta, tym bardziej te mimowolne przekazy ujawniają jego poglądy i stosunek do życia.

Olga Boznańska była niezależnym, mądrym i utalentowanym człowiekiem. Miała w sobie kobiecą subtelność i męską determinację. Była urodzoną malarką i całą swoją twórczość zamieniła w dociekliwy, uparty, detalicznie drążony eksperyment. Zwieńczeniem artystycznym i filozoficznym tego eksperymentu malarskiego jest *Dziewczynka z chryzantemami*. Tytuł tego obrazu – strategia charakterystyczna nie tylko dla sztuki Boznańskiej – jest tautologiczny; mówi to, co widzimy na obrazie.

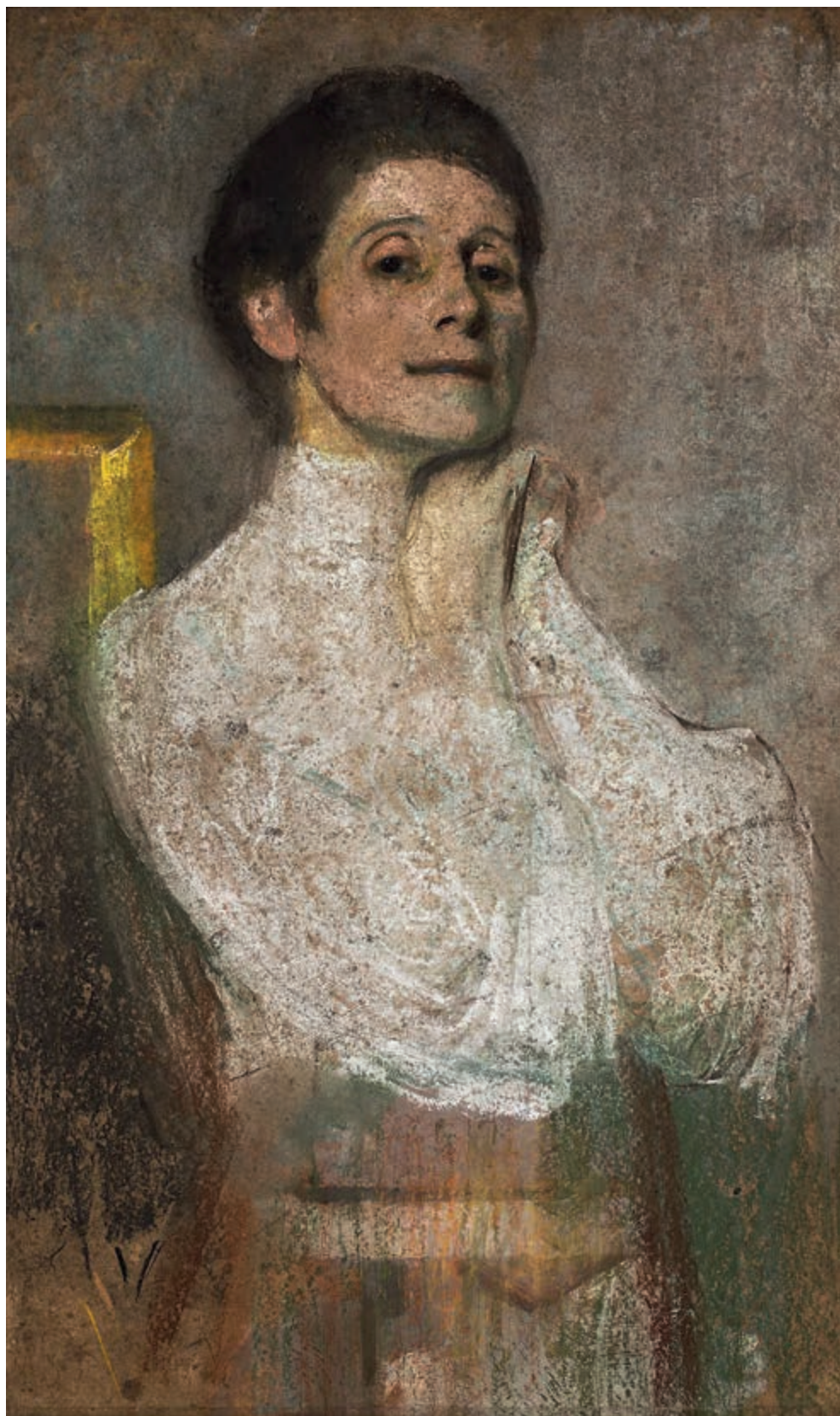
*Olga Boznańska była niezależnym,
mądrym i utalentowanym człowiekiem.
Miała w sobie kobiecą subtelność
i męską determinację.*

Eksperyment malarski polegał w jej przypadku na spajaniu przedstawienia z powietrzem, które je otacza, ponieważ powietrze było dla niej fizyczną częścią obrazu. Materia widoczna i niewidoczna miały stać się całością. I to się jej fenomenalnie udawało. Podobny eksperyment – aczkolwiek nie na tak radykalną skalę – przeprowadził w swoim malarstwie Vermeer. Sens tego zabiegu zawiera się w umiejętnym sklejeniu ze sobą postaci, ubiorów, tła i rekwizytów. Dzięki temu rzeczywistość namalowana uzyskuje własny krwiobieg.

Dziewczynka trzymająca chryzantemy jest doskonale otoczona powietrzem malarskim. Ale przy okazji ujawnia również bardziej uchwytnie treści. Ma 10–12 lat, tło jej życia jest rozmytą, poplamioną szarością, a jej spojrzenie to pomieszanie zdziwienia z przerażeniem. Białe chryzantemy trzymane w rozpaczliwie zaciśniętych dłoniach i wychodzące z jej łona wydają się symbolizować obronę niewinności. Stoi za tym – na pozór niewinnym obrazem – jakaś krzywdą; własna lub czyjaś.



Dziewczynka z chryzantemami
1894
olej/tektura
88,5 × 69 cm
Muzeum Narodowe w Krakowie



Autoportret

ok. 1906

pastel, gwasz, kredka/tektura

74 × 43,5 cm

Muzeum Narodowe w Warszawie

Jadwiga Maziarska

1913–2003

Wizualne zapisy

Kierunki artystyczne, odkrycia formalne, innowacje medialne i nastroje rewolucyjne mają swoje momenty kulminacyjne. I wtedy wywracają historię sztuki do góry nogami. Po jakimś czasie nastroje się wyciszą, ale pozostaje po nich szersze pole twórcze. Dzięki rewolucjonistom, którzy naruszają tradycyjne metody budowania obrazu, kolejni artyści uzyskują nową przestrzeń – już wyciszoną – na oglądanie swoich intuicji w sztuce. Stają się beneficjentami walki, którą w ich imieniu stoczyli inni artyści. Co prawda waleczni prekursorzy zyskali wyraźniejszą pozycję w historii sztuki, ale oni operowali najczęściej na jednym polu. Ich zrównoważeni spadkobiercy potrafią łączyć te pola, kompilować doświadczenia i znaleźć medialną odpowiedź na swoje twórcze pytania.

Artystką, która umiała wykorzystać, połączyć i wzbogacić wcześniejsze doświadczenia sztuki, była Jadwiga Maziarska. Nie bardzo pasowała do swojej sztuki. Na co dzień zachowywała się jak młoda, kapryśna dziewczyna, na wszystko reagująca emocjonalnie. Przy tym ubierała się kokieteryjnie i lubiła dziwne fryzury. Jednak pod spodem tej dziewczęcej fasady krył się bardzo mocny twórca, pewny sensu każdego gestu, zawsze czegoś poszukujący, zawsze coś odkrywający.

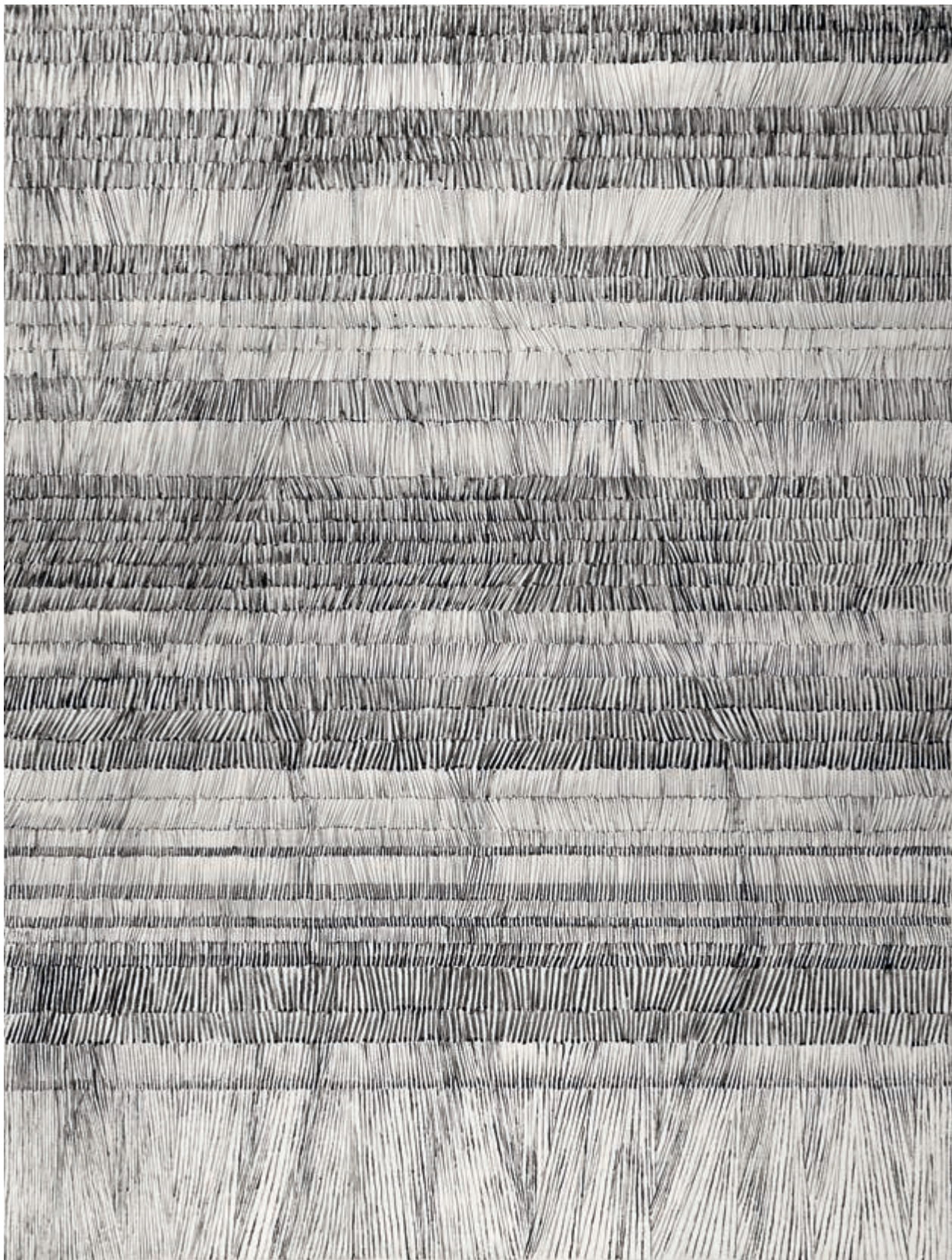
Jadwiga Maziarska czerpała z wielu źródeł, między innymi z unizmu Strzebińskiego, od którego przejęła otwartość i monotonność kompozycji oraz fascynację fakturą. Obraz otwarty zawsze sprawia wrażenie fragmentu jakiejś rozległej sytuacji, rządzącej się szczególnymi prawami. Wręcz sugeruje pewien porządek świata. Faktura z kolei jest śladem przebiegu jakiejś akcji. Najlepiej znaną nam fakturą jest pofalowany brzeg plaży, który ujawnia – i na moment utrwała – aktywność morza. W sztuce Maziarskiej panuje wielka różnorodność faktur i sposobów ich kreowania.

Ubierała się kokieteryjnie i lubiła dziwne fryzury. Jednak pod spodem tej dziewczęcej fasady krył się mocny twórca, pewny sensu każdego gestu, zawsze czegoś poszukujący, zawsze coś odkrywający.

Najbardziej innowacyjne były techniki woskowe. Te grubo fakturowane kompozycje były następnie malowane na pierwotne kolory wnętrza ziemi. To już właściwie nie były obrazy, tylko reliefy. Mimo swojego ciężkiego wyglądu miały bardzo delikatną strukturę. Pewien kolekcjoner powiesił taką pracę w miejscu, do którego docierało słońce i – ku swojemu wielkiemu rozgoryczeniu – stracił dzieło. Artystka odmawiała odtwarzania i również naprawiania tych prac.

Maziarska korzystała również z doświadczeń malarstwa materii, kierunku jej współczesnego, polegającego na inspirowaniu się naturalnymi powierzchniami, ziemią, kamieniami, roślinami i kolorami pierwotnych materii. Zwracała się do podstaw – do początków nie tyle człowieka, ile świata. Sięgała jeszcze głębiej, symulując w ekspresyjnych abstrakcjach biologiczne porządki. Jej intensywna i „ponadczasowa” kobiecość wyczuwała pierwotną energię.

Maziarska bez przerwy uruchamiała eksperymenty, badała faktury, skuteczność powtórzeń i te szczególne sygnały, jakie pojawiają się pomiędzy rzeczami „takimi samymi, ale jednak różnymi”. Multiplikowanie motywu było u niej bardzo częstym zabiegiem i ulubionym obszarem analitycznym. Zaczęło się od kolaży fotograficznych, w których konfrontowała ze sobą kilkadziesiąt par oczu czy też obłe fragmenty ciała. Następnie przełożyła tę metodę na malarstwo. Dało jej to większą swobodę, bo nie musiała tych elementów szukać, tylko mogła je „powoływać do obrazu” w dowolnych ilościach i kształtach. Te prace – należą do nich obrazy tutaj reprodukowane – są w jej twórczości najliczniejsze. Powtarzalność linii lub kształtów tworzy monotonne teksty, zapisane wieloma wariantami jednego słowa. Artystka wydaje się sprawdzać bogactwo możliwości zawartych w wybranym kształcie. Gdzieś pod spodem kryła się w jej myśleniu fascynacja delikatnymi różnicami pomiędzy ludźmi.



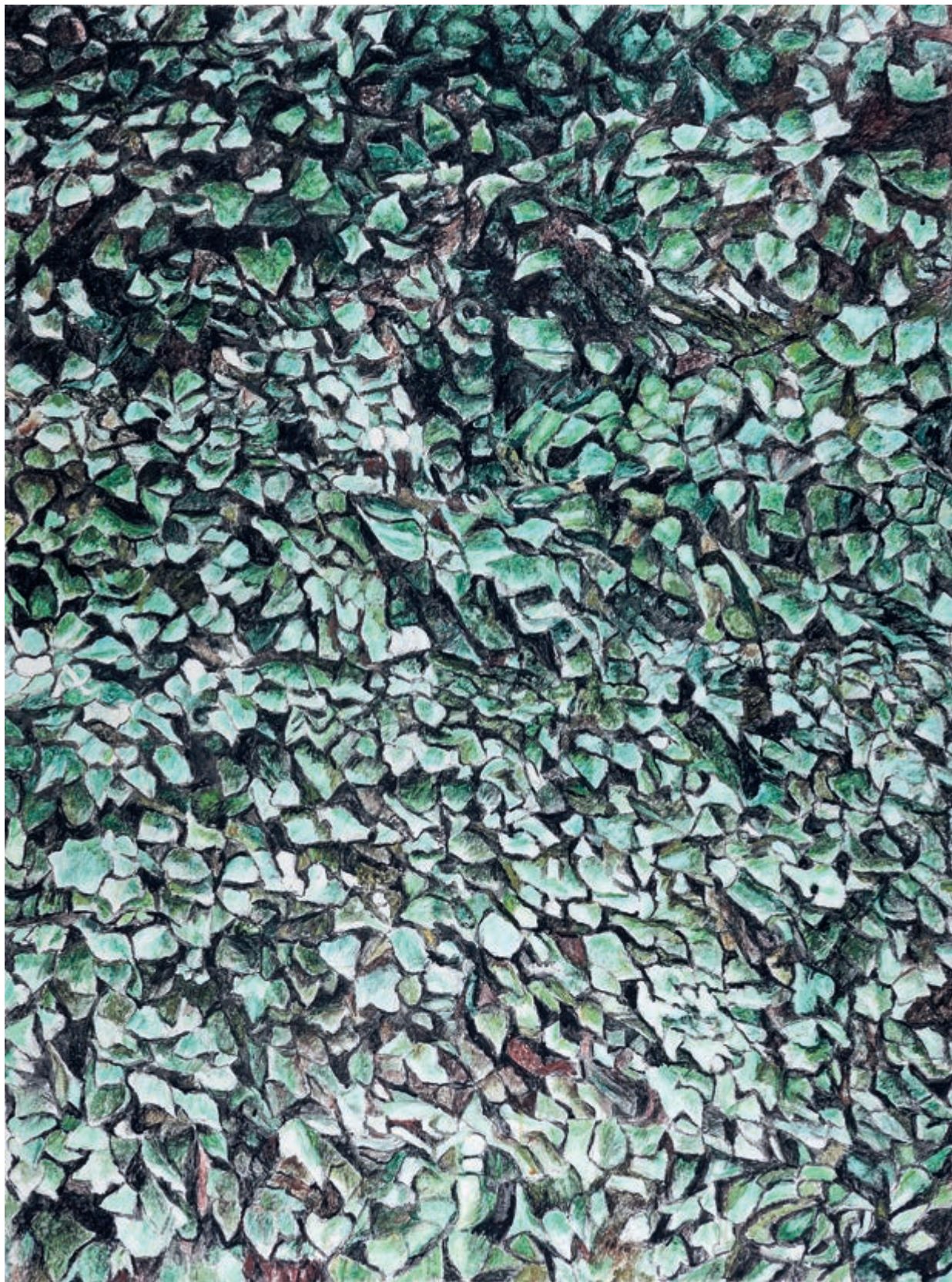
Kompozycja (6)

1976

akryl/plótno

95 × 74 cm

MOCAR



bez tytułu
1980
olej/pastel/płótno
117 × 87,5 cm
MOCAK

Beata
Stankiewicz
ur. 1974

Akcja prosemicka

Antysemityzm to brudna tradycja naszej kultury. Prawie każdy kraj europejski zapisał się w historii pogromem, nierównością praw, odsuwaniem od społeczeństwa lub wyrzucaniem obywateli pochodzenia żydowskiego. Biblijne przekleństwo skazało ten naród na ataki chrześcijan, których kumulacją okazał się Holocaust.

Polska posiada w dawnej historii długi okres otwartości na Żydów, stąd w XX wieku w naszym kraju ich społeczność stanowiła jedną dziesiątą całego narodu. Nie było to współistnienie sielankowe. Żydów w wielu sprawach obowiązywały bardziej restrykcyjne prawa, mieli ograniczony dostęp do wyższych uczelni, a w mniejszych miejscowościach byli izolowani (lub z konieczności sami się izolowali). Pochodzenie żydowskie było wytykane nawet osobom w pełni tożsamym kulturowo, językowo i religijnie. Nie było ucieczki przed tą identyfikacją. Efekt był taki, że Żydów postrzegano jako obcych. I zapewne częściowo z tego powodu Polacy nie identyfikowali się z tragedią, jaka ich spotkała w czasie wojny, a w niektórych wypadkach ją wykorzystywali czy wręcz się do niej przyczyniali.

Skala Holocaustu i śmierć milionów Żydów wstrząsnęły sumieniami, ale przede wszystkim zmusiły świat do przemyślenia zbrodniczej absurdalności antysemityzmu. Od tego momentu wszystkie odruchy antysemickie traktowane są jak przestępstwa etyczne oraz oznaki kulturowego prymitywizmu. Wstyd w dużym stopniu je tłumi. Ale wciąż wiele osób skrywa nawarstwione przez wieki uprzedzenia i postrzega Żydów jako cel dla wyładowywania frustracji społecznych czy ekonomicznych.

Beata Stankiewicz chciała pokazać swoje postaci przede wszystkim jako bohaterów polskiej kultury i nauki. Wymyśliła malarski trik na maksymalną wyrazistość twarzy.

Musimy zdawać sobie sprawę z ogromnego niebezpieczeństwa kryjącego się za tą obrzydliwą spuścizną naszej religii i kultury.

Artyści współcześni też zauważają problem i w różny sposób na niego reagują. Rozpiętość metod jest duża. Od prowokacji – czasem odbieranej jako obraza – po przez poważne ostrzeżenia, aż do ironicznej, dowcipnej wymówki.

Seria obrazów Beaty Stankiewicz pod tytułem *Dziesięcioro Żydów, którzy rozślawili Polskę* może być zaliczona do kategorii ostatniej, najlżejszej. Artystka otwarcie i z premedytacją odnosi się do pracy Andy’ego Warhola *Dziesięć portretów Żydów XX wieku*. W najogólniejszym sensie jej intencje są podobne. Oba cykle odnoszą się do postaci, których sława i wielkość zagłuszyły pochodzenie. W takim postawieniu sprawy pojawiają się ogromna gorycz oraz sugestia, że jedynym sposobem na stłumienie uprzedzeń jest genialność.

Rozwiązania artystyczne bardzo różnią te cykle. Warhol podzielił twarze swoich bohaterów na różnokolorowe fragmenty, sugerując ich wielopłaszczyznowość. Beata Stankiewicz chciała pokazać swoje postaci przede wszystkim jako bohaterów polskiej kultury i nauki. Wymyśliła malarski trik na maksymalną wyrazistość postaci. W ten sposób chciała dodatkowo – poza tytułem – podkreślić ich wagę w rozślawianiu Polski. Twarze namalowała boleśnie realistycznie, przesadzając momentami z wyostreniem rysów. Natomiast ubrania i atrybuty zaznaczyła jedynie miękką, kojarzącą się z Wyspiańskim kreską. Osiągnęła nagłośnienie dzięki efektowi kontrastu, który wzmocnił poczucie obecności namalowanych postaci. Ich ważność w rozślawianiu Polski została dodatkowo wyeksponowana dzięki sztuce.



Dziesięcioro Żydów, którzy rozślawili Polskę

2018

olej, flaster wodny/plótno

100 x 70 cm

MOCAK



Maria Anna
Potocka
ze wstępu

*Mieczysław Porębski za pierwszego
malarza polskiego – który był w pełni
artystą – uznawał Piotra Michałowskiego.
Tak więc historia malarstwa polskiego
zaczyna się dopiero w pierwszej połowie
XIX wieku. W tej książce staram się
przedstawić najważniejszych malarzy
tego krótkiego, aczkolwiek intensywnego
okresu.*

