

WSTĘP

WSZYSTKO ZALEŻY

OD PUNKTU WIDZENIA

WŁADYSŁAW STRZEMIŃSKI..... 15

[Komentarz do obrazu]

NANCY HOLT..... 23

Dialektyka „Lokalizatora”:

światło reflektora i światło słoneczne

MARIA JAREMA..... 27

Plastyka par Piet Mondrian. Notatki

KRZYSZTOF WODICZKO 37

Wywiad Marii Morzuch

z Krzysztofem Wodiczko

JÓZEF ROBAKOWSKI 45

Jeszcze raz o „czysty film”

JOANNA RAJKOWSKA..... 51

Ściany, które patrzą

GWIAZDY PONAD RZECZAMI

SUZANNE TREISTER 65

Internet na opak

LIAM GILICK..... 79

Abstrakcja

JANKIEL ADLER..... 89

Wspomnienia o Paulu Klee

KOMPOZYCJA PRZESTRZENNA

DAN GRAHAM..... 99

Esej o wideo, architekturze i telewizji

KATARZYNA KOBRO..... 119

Rzeźba i bryła

PAUL NEAGU 127

Manifest sztuki namacalnej!

MORGAN FISHER	133
<i>Obrazy włoskie</i>	
P O W I D O K I	
ANDRZEJ WRÓBLEWSKI	143
<i>Komentarz do Wystawy Sztuki Nowoczesnej</i>	
ERNA ROSENSTEIN	151
<i>Mówią zdjęcia</i>	
AUBREY WILLIAMS.....	161
<i>O problemach artysty na Karaibach</i>	
TADEUSZ KANTOR	169
<i>Obraz-rysunek</i>	
HARUN FAROCKI	175
<i>Nadzorujące spojrzenie</i>	
O K O I U C H O	
STEFAN THEMERSON	191
<i>O potrzebie tworzenia widzeń (fragmenty)</i>	
KATALIN LADIK.....	205
<i>Concerto</i>	
MILAN KNÍŽÁK.....	211
<i>Idea (Wyobrażenie, Pojęcie)</i>	
K O Ł O P R Z Y S P I E S Z E N I A	
BRIDGET RILEY.....	217
<i>Postrzeganie Mondriana</i>	
SIMONE FORTI	235
<i>Podręcznik w ruchu.</i>	
<i>Relacja z nieustającego dyskursu</i>	
<i>osobistego i jego przejawów w tańcu</i>	
<i>(fragment)</i>	
ROMAN OPAŁKA	245
<i>[Bez tytułu]</i>	
O P I S Z D J Ę C I A	
MARCEL BROODTHAERS	253
<i>Moja pamięć jest kolorowym filmem</i>	

ANDRZEJ PARTUM	261
<i>Obrazowanie, Okamgnienie</i>	
ZDZIŚŁAW JURKIEWICZ.....	265
<i>Malarstwo</i>	
WOJCIECH BRUSZEWSKI	269
<i>Problem satori</i>	
D E M O N S T R A C J A O B R A Z Ó W	
FRED SANDBACK.....	277
<i>Przewodnik dla dzieci po widzeniu</i>	
MARYSIA LEWANDOWSKA	285
<i>Plamki ślepe, reflektory</i>	
S P O J R Z E N I E J E S T M O S T E M	
KÄTHER KOLLWITZ	295
<i>Dzienniki i listy Käthe Kollwitz (fragment)</i>	
ZOFIA KULIK	301
<i>[Bez tytułu]</i>	
SIERGIEJ EISENSTEIN	307
<i>Montaż to konflikt</i>	
BARBARA HAMMER	315
<i>Polityka abstrakcji</i>	
MARY KELLY.....	329
<i>Pożądanie obrazów / Obrazy pożądania</i>	
<i>(fragmenty)</i>	
LEON CHWISTEK.....	339
<i>Elementy twórcze sztuki dziecka</i>	
P O R T R E T W I E Ł O K R O T N Y	
STANISŁAW IGNACY WITKIEWICZ	351
<i>Jedyne wyjście (fragment)</i>	
NATALIA LL	359
<i>Język wizualny, Śnienie</i>	
ALINA SZAPOCZNIKOW.....	367
<i>List do Ryszarda Stanisławskiego</i>	
<i>z 25 października 1949 r.</i>	

ZOFIA RYDET.....	375
<i>O swojej twórczości</i>	
RAY JOHNSON	385
<i>Czym jest „moticos”?</i>	
LUIS CAMNITZER	391
<i>Sztuka a umiejętność czytania i pisanie</i>	
JADWIGA MAZIARSKA	409
<i>Notatki (ok. 1966-1967)</i>	
SUPEROBIEKTY	
LES LEVINE	417
<i>Wpływ informacji (1970)</i>	
JERZY JANISH.....	441
<i>Wspomnienia, 1961-1962 (fragment)</i>	
POZA MIASTO	
STANISŁAW KUBICKI.....	447
<i>Stosunek człowieka do stworzenia</i>	
JOSEPH BEUYS.....	457
<i>Szukam charakteru pola</i>	
NOCNA ZMIANA	
LIBUŠE JARCOVJÁKOVÁ	467
<i>Fotografia? To miłość! (fragment)</i>	
KAROL HILLER.....	473
<i>Nowe widzenie</i>	
JERZY LEWCZYŃSKI	489
<i>Archeologia fotografii</i>	
MLADEN STILINOVIĆ	495
<i>Pochwała lenistwa</i>	
CEZARY BODZIANOWSKI.....	503
<i>[Bez tytułu]</i>	
SPIS PRACOWNIKÓW	

Wstęp

WSTĘP

W tekście *Nowe widzenie* z 1934 roku Karol Hiller utyskuje na niechęć artystów i artystek do poddawania własnej twórczości refleksji teoretycznej:

Wszystko, co wiemy o tej materii, zdobyliśmy przez malarzy, lecz dzięki ich niechęci do pióra całe obszary plastycznej kultury przeszłości leżą do dziś odłogiem, nieprzyswojone dla ogólnej wiedzy. Ujrzelibyśmy wówczas dokładniej oblicze epoki odczytane na podstawie pewnych osobliwości kształtów, barw i linii, a zdradzających upodobania głębsze i trwalsze niż na przykład procesy myślowe przy tworzeniu się światopoglądów społecznych.

Hiller wskazuje na istotny związek pomiędzy wyborami podejmowanymi przez twórców przy pracy a ideami i przekształceniami w obszarze społeczno-politycznym. Wezwanie autora tych słów można również odebrać jako paradoksalne, gdyż epoka, w której tworzył, była czasem rozkwitu teoretycznej działalności artystów i artystek. Odnosząc tę refleksję do dziejów Muzeum Sztuki w Łodzi, bezsprzecznym symbolem tej działalności jest wpływ, jaki na pokolenia twórców wywarły teoretyczne prace Katarzyny Kobro i Władysława Strzemińskiego: *Kompozycja przestrzeni, obliczenia rytmu czasoprzestrzennego czy Teoria widzenia*.

Wystawa *Sposoby widzenia. Kolekcja Muzeum Sztuki w Łodzi* jest skoncentrowana na zagadnieniach związanych z percepcją wzrokową. Prace artystek i artystów zostały pogrupowane w tematyczne rozdziały, które eksplorują widzenie jako funkcję ciała i problem percepcji, a także jako społeczno-polityczny konstrukt wpływający na to, jak postrzegamy świat. Te wymiary kreacji artystycznej wyrażone są zarówno w dziełach sztuki, jak i w tekstach teoretycznych.

Wielogłosowy charakter ekspozycji wzmacnia niniejsza antologia tekstów dotyczących percepcji. Zbiór ten może służyć jako pomoc przy zwiedzaniu wystawy, ofe-

rując wgląd w szerszy kontekst twórczości poszczególnych twórczyń i twórców. Może być więc towarzyszem podróży po kolejnych rozdziałach ekspozycji, dlatego też struktura tej książki odzwierciedla konstrukcję wystawy.

Można jednak korzystać z niej również niezależnie od kolekcji Muzeum Sztuki i doświadczenia związanego ze zwiedzaniem ekspozycji. Antologia staje się wtedy kompozycją tekstów napisanych w przeróżnych poetykach, ale wskazującą na kluczowe w twórczości wybory metodologiczne, stając się poniekąd przekrojowym studium z „autoteorii”. Na polifonię artystycznych głosów, które zebrano w tej publikacji, składają się manifesty, wiersze, eseje, jak również fragmenty dzienników, listów czy teksty krytyczne.

Zależało nam również na tym, aby antologia pokazywała, że kolekcja Muzeum Sztuki w Łodzi to nie tylko zbiór obiektów, lecz przede wszystkim zasób indywidualnych metod twórczych. Muzeum Sztuki to instytucja, która wiele się nauczyła od autorek i autorów prac zgromadzonych w jej zbiorach, a relacje z nimi od niemal stu lat budują jej tożsamość i kierunek rozwoju. Kluczowe dla nowej prezentacji kolekcji było więc stworzenie przestrzeni, w której nasza publiczność może wsłuchać się także w ich głosy.

Daniel Muzyczuk
Natalia Słaboń

ROZDZIAŁ

I

WSZYSTKO
OD
WIDZENIA

ZALEŻY
PUNKTU



MARIA JAREMA, *Penetracje I*, tempera, papier, płótno,
75 × 97 cm, 1957

KRZYSZTOF WODICZKO
(UR. 1943, WARSZAWA)

Artysta, projektant i teoretyk, znany z interwencji medialnych oraz prac z pogranicza sztuki, technologii i polityki. W tekście poświęconym *Instrumentowi osobistemu* Wodiczko opisuje urządzenie zaprojektowane w Studiu Eksperymentalnym Polskiego Radia jako narzędzie modyfikujące sposób doświadczania świata. Instrument – wyposażony w mikrofony kierunkowe i słuchawki – umożliwia użytkownikowi wybiórcze „wzmacnianie” wybranych dźwięków otoczenia, a tym samym aktywną kontrolę nad polem percepcyjnym. Wodiczko traktuje *Instrument osobisty* jako urządzenie krytyczne – demaskuje iluzję neutralnej percepcji i wskazuje, że słuchanie (jak widzenie) jest zawsze aktem wyboru i wykluczenia.

Wywiad Marii Morzuch z Krzysztofem Wodiczko, [w:] Krzysztof Wodiczko, red. Maria Morzuch, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 1992, s. 9-11.

MARIA MORZUCH¹: Chciałabym połączyć ideę Twojej pracy z 1969 pt. *Instrument osobisty* (obecnie w kolekcji Muzeum Sztuki w Łodzi) z projekcjami publicznymi. Pomimo że ten „przrząd” sprzed lat funkcjonował w bezpośredniej fizyczności (filtr-dźwięk), a projekcje dotyczą obszaru społeczno-politycznego, czy można zobaczyć to razem, jako badanie problemu komunikacji i ciszy; mowy i milczenia?

KRZYSZTOF WODICZKO: Wszystkie moje prace: a więc zarówno *Instrument osobisty*, jak i *Pojazdy*, *Projekcje publiczne* czy też *Pojazdy dla bezdomnych* dotyczą obszaru społeczno-politycznego.

Zakłęte milczenie instrumentu jest jego publicznym głosem. Jego tajemnicza prywatna gra z publicznym dźwiękiem jest jego wypowiedzią społeczno-polityczną. *Instrument osobisty*, poprzez swoją nazwę, sugeruje przynależność do przestrzeni prywatnej, nie zaś publicznej. Prywatność instrumentu jest jednak uwidoczniiona jedynie poprzez przestrzeń publiczną, od której jest on uzależniony podwójnie: jako od przestrzeni aktywnej akustycznie (potrzebuje dźwięków miasta, by je mógł przetwarzać) oraz od przestrzeni aktywnej społecznie (potrzebuje przechodniów, pasażerów obserwujących i wyobrażających sobie jego działanie).

Prywatność instrumentu zanurzona jest więc w publiczności i przestrzeni i to określa jego społeczność.

Instrument jest publiczno-prywatną egzaltacją „wolności” jednostki. Jest to sztuka prywatnej, estetycznej kontr-cenzury.

KATARZYNA KOBRO

(1898, MOSKWA – 1951, ŁÓDŹ)

Jedna z najważniejszych postaci europejskiej awangardy międzywojennej, współtwórczyni unizmu i teoretyczka nowoczesnej rzeźby. Kobro odrzucała figuratywność, psychologiczny wyraz i symbolikę, dążąc do obiektywizmu i uniwersalizmu formy. Rzeźba w jej ujęciu przedstawiała być autonomiczną bryłą – stawiała się częścią rytmicznie zorganizowanej przestrzeni. W tekście *Rzeźba i bryła* (1929) Kobro formułuje swój manifest, sprzeciwiając się tradycyjnemu pojmowaniu rzeźby jako zwartej, zamkniętej formy. Rzeźba nie powinna „kłamać bryłą”, lecz ujawniać relacje przestrzenne poprzez precyzyjne rytmy i proporcje. Kobro rozwija wizję sztuki jako obiektywnego porządku podporządkowanego liczbie, harmonii i funkcji – wyprzedzającą współczesne rozumienie rzeźby jako medium przestrzennej interwencji.

Katarzyna Kobro, *Rzeźba i bryła*, „Europa” 1929, nr 2, s. 60, reproduковано w: *Katarzyna Kobro (1898–1951): w setną rocznicę urodzin*, red. Elżbieta Fuchs, Zenobia Karnicka, Janina Ładnowska, Jacek Ojzyński, Muzeum Sztuki, Łódź 1998, s. 148.

RZEŻBA I BRYŁA¹

Rzeźbiarzy nowoczesnych jest bardzo niewielu. Czy to wynika ze stanu materialnego? Czy z tego, że rzeźba obecnie zbyt bezpośrednio kształtuje architekturę, tak że każdy architekt prawdziwie nowoczesny powinien być dobrym rzeźbiarzem nowoczesnym?

Boccioni w swych rzeźbach futurystycznych pokazał nam drogę wyzwolenia rzeźby od ciężaru bryły. Archipenko otworzył wnętrza bryły, zachowując jednak zamknięcie jej obwodu. Vantongerloo, wyczuwając konieczność harmonii wymiarów i klasycyzmu nowoczesnego, buduje rzeźbę jako współstosunek kilku sześciątów, zamkniętych w ogólnym sześcianie obwodu.

Van Doesburg w swoich nielicznych eksperymentach malarsko-architektonicznych zapowiedział rozwiązania przestrzenne w budowie rzeźby z płaszczyzn i brył, lecz to, co zapowiedział, nie było ani malarstwem, ani rzeźbą, ani architekturą. Nasuwało to jedynie pomysły tego, co można osiągnąć. Malewicz w swoich budowach dynamiczno-przestrzennych i w swych rozważaniach teoretycznych podnosi zagadnienie równowagi rozmieszczenia ciężarów mas w przestrzeni. Jak był prorokiem malarstwa abstrakcyjnego, tak teraz w swoich rzeźbach architektonicznych zapowiada nową erę architektury, wyrastającej z rzeźby współczesnej.

Rzeźba jest kształtowanie[m] przestrzeni. Chcąc poznać rzeczywistą tendencję rozwoju rzeźby, należy porównywać najwyższe osiągnięcia teraźniejszości. Nie należy zważać na to, co robi większość mniejszych



KATARZYNA KOBRO, *Kompozycja przestrzenna nr 9*,
metal, farba olejna, 50 × 78 × 56 cm, 1933

PAUL NEAGU

(1938, BUKARESZT – 2004, LONDYN)

Rumuńsko-brytyjski artysta, performer i teoretyk sztuki. Po emigracji do Wielkiej Brytanii w 1970 roku związał się z awangardowym środowiskiem londyńskim, gdzie rozwijał koncepcję *palpable art* – sztuki zmysłowej i społecznie zaangażowanej. W *Manifeście sztuki namacalnej!* (1969) ogłasza radykalne zerwanie z dominacją wzroku, uznając go za zmysł „zmęczony”, „zdegenerowany” i „uwiedziony przez media”. W jego miejsce proponuje estetykę całościową, organiczną i wielozmysłową, opartą na dotyku, smaku, węchu i cielesnej obecności. Rzeźba powinna być doświadczana nie tylko przez oko, ale poprzez pełne ucieleśnienie percepcji – jako forma intensywnego kontaktu z materią.

Tekst *Palpable Art Manifesto!* Paula Neagu, pochodzący z druku ulotnego towarzyszącego pierwszemu pokazowi / performansowi *Palpable Art* Paula Neagu w Richard Demarco Gallery, Edynburg, sierpień-wrzesień 1969; za: Tom Holert, *Matter For: Paul Neagu*, [w:] *Paul Neagu – The Monograph*, red. Magda Radu, Georg Schoellhammer, JRP Editions, Geneva 2023, s. 26.

© The Paul Neagu Estate (UK) 2025

MANIFEST SZTUKI NAMACALNEJ!

①. OKO JEST ZMĘCZONE, PERWERSYJNE, PŁYT-KIE, KULTURA OKA JEST ZDEGENEROWANA, ZDEGRADOWANA I PRZESTARZAŁA; ZDEPRAWO-WANA PRZEZ FOTOGRAFIĘ, FILM, TELEWIZJĘ...

②. OKO PRZESTAJE MIEĆ ZASADNICZE ZNACZE-NIE W ODBIORZE ESTETYCZNYM, W TYM ZAKRE-SIE JEGO ROLA STAJE SIĘ DRUGORZĘDNA.

③. SZTUKA MUSI PORZUCIĆ CZYSTO WIZUALNĄ ESTETYKĘ, JEŚLI CHCE PRZETRWAĆ – SZCZEGÓŁ-NIE JAKO SZTUKA PLASTYCZNA – I ZWRÓCIĆ SIĘ KU ESTETYCE ORGANICZNEJ I ZUNIFIKOWANEJ, KTÓREJ DOŚWIADCZAĆ BĘDZIEMY NIESKAŻO-NYMI, ZDROWYMI ZMYŚLAMI.

④. NIECH POWSTANIE JEDNA POWSZECHNA, NAMACALNA SZTUKA, DZIĘKI KTÓREJ WSZYST-KIE ZMYŚŁY: WZROK, DOTYK, WĘCH, SMAK BĘDĄ SIĘ WZAJEMNIE UZUPEŁNIAŁY I POCHŁANIAŁY – TAK, BY CZŁOWIEK MÓGŁ ZROZUMIEĆ WSZYST-KIE ZNACZENIA DANEGO DZIEŁA.

⑤. RZECZY DOŚWIADCZAMY O WIELE LEPIEJ I PEŁNIEJ, GDY UŻYWAMY WSZYSTKICH PALCÓW, PORÓW SKÓRY I BŁON ŚLUZOWYCH, A NIE TYLKO PARY OCZU!

⑥. IDEE TE SĄ NIEROZŁĄCZNIE ZWIĄZANE Z KONCEPCJĄ, ŻE SZTUKA MUSI FUNKCJONO-WAĆ NA POZIOMIE SPOŁECZNYM, JEDNAK NIE

MOŻE SIĘ TO ODBYWAĆ W SPOSÓB PRYMITYW-
NIE NATURALISTYCZNY.

⑦. SZTUKA NAMACALNA NIESIE RADOŚĆ
„ŚLEPCOM”, NATOMIAST DLA TYCH, KTÓRZY
„PATRZĄ JASNO”, JEST POGLĘBIONYM, TRÓJWY-
MIAROWYM STUDIUM.

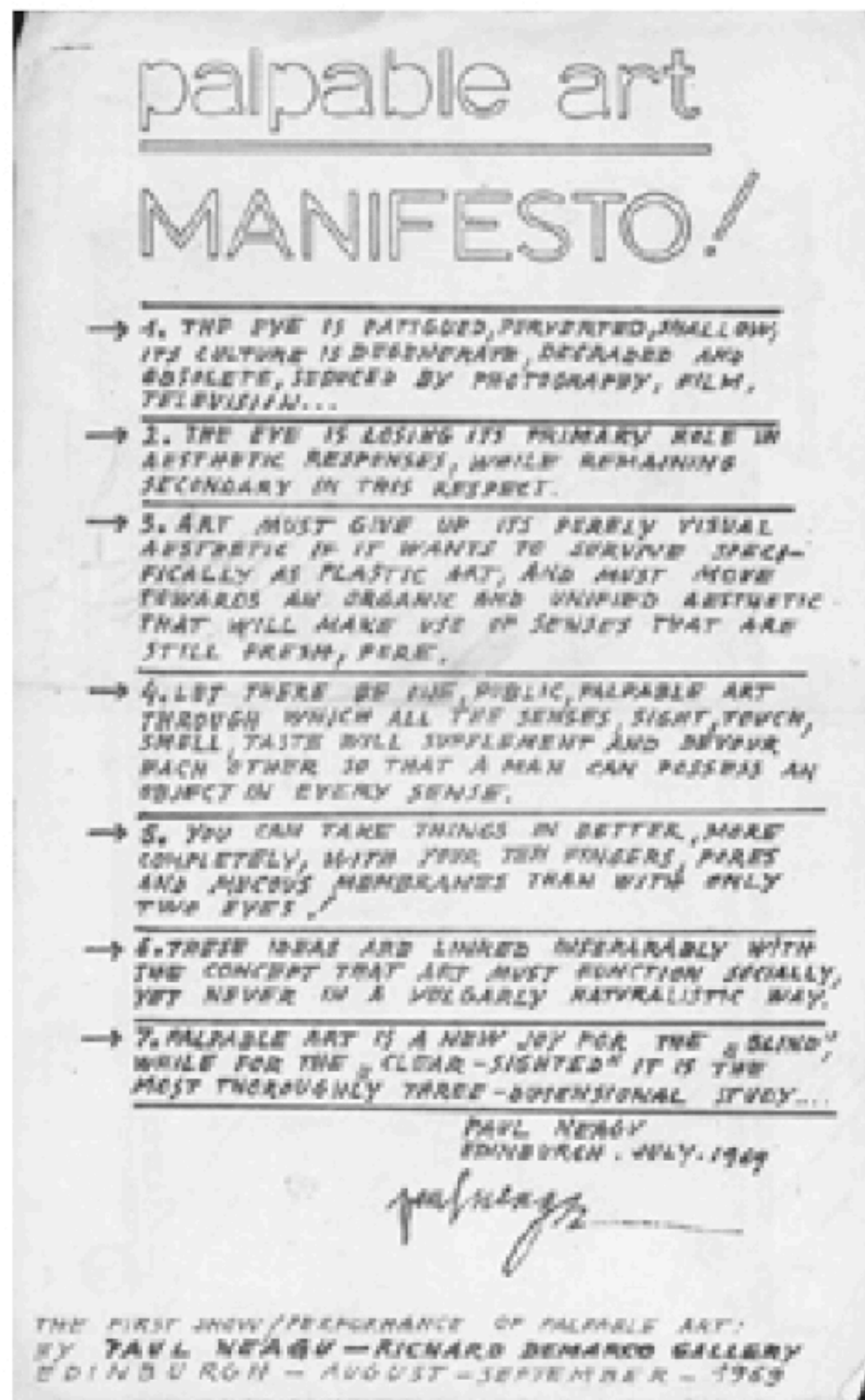
Paul Neagu

Edynburg, lipiec 1969

Pierwszy pokaz / performans sztuki namacalnej:

Paul Neagu, Richard Demarco Gallery, Edynburg,
sierpień – wrzesień 1969.

Tłumaczenie Izabela Suchan





BARBARA HAMMER, *Big Eye*,
papier fotograficzny, 34,2 × 27,3 cm, 1980