IX KONFERENCJA SZTUKI NOWOCZESNEJ

SZTUKA AMERYKAŃSKA XX I XXI WIEKU ORAZ POLSKO-AMERYKAŃSKIE RELACJE ARTYSTYCZNE

AMERICAN ART OF THE 20TH AND 21ST CENTURIES AND POLISH-AMERICAN ARTISTIC RELATIONS

10-12 X 2023

STRESZCZENIA REFERATÓW
BOOK OF ABSTRACTS

9TH CONFERENCE ON MODERN ART

B

★ **PROF. DR HAB. MIROSŁAWA BUCHHOLTZ, UMK**

SARGENT I SARGENT: OBLICZA AMERYKAŃSKIEJ SZTUKI DO LAT 60. XX WIEKU

SARGENT AND SARGENT : THE FACES OF AMERICAN ART UP TO THE 1960S

Tematem prezentacji jest amerykańskość dwóch artystów żyjących na przełomie XIX i XX wieku: pierwszy z nich to John Singer Sargent (1856-1925), a drugi to Sargent Claude Johnson (1888-1967). Zbieżność nazwiska pierwszego artysty i imienia drugiego może być przypadkowa, ale nieprzypadkowe jest zainteresowanie obydwu tworzeniem portretów oraz ich niejednoznaczna relacja z krajem pochodzenia. Zestawienie tych dwóch pod wieloma względami diametralnie różnych artystów pozwala objąć refleksją rolę portretu w tworzeniu artystycznej tożsamości oraz definiowaniu środowiska, z którym twórca się utożsamia.

★ **DR HAB. DOMINIKA BUCHOWSKA-GREAVES, UAM, PISNSŚ**

MAX WEBER: AN AMERICAN CUBIST

The paper analyses and reassesses the role of Max Weber in the formation of modernist styles in American art. Max Weber (1881-1961), a Polish-born artist, who immigrated to New York with his parents at the age of 10, enthusiastically adopted an international approach to art, following the most innovative European artistic movements. Working alongside Stieglitz, Georgia O'Keeffe, and John Martin, he represented first-generation modernism, and was keen to introduce high modernism to American audiences. In a turn against naturalism, he once boldly declared, that "Art dies when the natural dominates", and this statement remained his motto throughout his artistic life. He searched for inspiration in the material world yet his approach was more spiritual, trying to appeal to the mind through the visual. He appreciated Parisian modernism better than any of his contemporaries, immersing himself in Fauvism, Cubism, Futurism, and Expressionism, before developing a very individual and unique style of his own. His art education in America was of the most professional level at the time – he trained under Arthur Dow, an admirer of Gauguin, who directed Weber's attention towards abstraction. During his trip to France in 1905, he continued to even more deeply absorb modernist influences. His most famous painting is *Chinese Restaurant* (1915) which represents a variety of styles, but is essentially a Cubist interpretation of an interior, with repetitive images of planes overlapping, crisscrossing and intersecting, thus highlighting the bright colours reminiscent of Fauvism. The painting was also inspired by Native American Indian art, in particular the Kachina dolls, by which the artist was fascinated. Following a Cezannesque period, and a Picasso-inspired one, Weber moved towards Expressionism in which he focused on more traditional themes, bringing him closer to Jewish life and culture with which he often identified.

★ **EDMUND CARDONI, HALLWALLS CONTEMPORARY ARTS CENTER, BUFFALO, NY**

THE PICTURES GENERATION AND BEYOND: HALF A CENTURY OF HALLWALLS, 1974–2023

I will introduce a brief history of Hallwalls Contemporary Arts Center in Buffalo, NY, one of the birthplaces of the Pictures Generation (along with CalArts and NYC), widely regarded as the last important art movement of the 20th century and a springboard for postmodernism. While of course highlighting Hallwalls' celebrated first half decade, I will briefly chronicle all the important and equally influential periods of groundbreaking projects and programming in the visual arts, performance art, experimental film, video art, new music (including Free Jazz), and experimental writing that have kept Hallwalls relevant to three generations of emerging artists – those in their twenties in the 1970s, those in their twenties in the 1990s, and those in their twenties today.

C

JUSTYNA CHOJNACKA, MUZEUM NARODOWE WE WROCŁAWIU

„NOUVEAU FRISCO", CZYLI O WYBRANYCH ŹRÓDŁACH TZW. SZTUKI PSYCHODELICZNEJ Z SAN FRANCISCO
"NOUVEAU FRISCO", OR ON SELECTED SOURCES OF SO-CALLED PSYCHEDELIC ART IN SAN FRANCISCO : WES WILSON, VICTOR MOSCOSO, RICK GRIFFIN, STANLEY "MOUSE" MILLER AND ALTON

Wes Wilson, Victor Moscoso, Rick Griffin, Stanley „Mouse" Miller i Alton Kelley to słynna „Wielka Piątka" kalifornijskich grafików, którzy stworzyli identyfikację wizualną dzielnicy Haight-Ashbury w San Francisco w latach 1964-1968, a ich sztuka, tworzona w nurcie tzw. sztuki psychodelicznej, odegrała kluczową rolę w narodowym ruchu kontrkulturowym.

Spośród widocznych źródeł inspiracji silnym bodźcem dla mieszkających w San Francisco grafików była bez wątpienia wystawa w Galerii Sztuki Uniwersytetu Kalifornijskiego w Berkeley w listopadzie 1965 roku: „Jugendstil and Expressionism in German Posters". Zaprezentowane tam kompozycje, zorganizowane wyraźną plamą barwną, wypełnione odważnymi wzorami i nieeuklidesową geometrią elementów, wyraźnie przemówiły do poszukujących i eksperymentujących artystów wizualnych.

Wykorzystując eklektyczny wachlarz tematów i elementów zaczerpniętych ze sztuk pięknych oraz kultury popularnej graficy stworzyli zjawisko artystyczne, które ilustrowało historię bohemy z San Francisco i celebrowało jej rytuały. Ich projekty, już w czasach, w których powstawały, były traktowane jak dzieła sztuki, a artystom organizowano wystawy monograficzne i tematyczne, omawiające zjawisko tzw. sztuki psychodelicznej. Przełomowe koncepcje i kompozycje, mocno osadzone w historii sztuki, ucieleśniały ducha kontrkultury w obrazach graficznych i należą do najodważniejszych i najbardziej zdumiewających wizualnie eksperymentów w historii plakatu i grafiki użytkowej.

DR MAGDALENA CHOMIAK, UMK

AŻUROWE TKANINY, TOTEMY I POCZTÓWKOWE KOLAŻE – TWÓRCZOŚĆ LEONORE TAWNEY JAKO INSPIRACJA WE WŁASNEJ DZIAŁALNOŚCI ARTYSTYCZNEJ
OPENWORK FABRICS, TOTEMS AND POSTCARD COLLAGES : THE WORK OF LEONORE TAWNEY AS INSPIRATION FOR MY OWN ARTISTIC ACTIVITY

Twórczość amerykańskiej artystki, Leonore Tawney (1907-2007), można postrzegać jako niezwykle oryginalną i osobistą ze względu na podejście do sztuki włókna, a także asamblażu i kolażu, które stanowią inspirację dla moich poszukiwań w zakresie tkaniny oraz książki artystycznej.

Tawney osiągnęła wysoką pozycję w sztuce współczesnej, wypracowując w latach 50. i 60. własny sposób konstruowania tkanych form, bazując na znajomości warsztatu, rzemiosła i tworzyw tekstylnych. Wprowadziła nowatorską metodę pracy, opartą na częściowej rezygnacji z włókien osnowy, akcentowaniu prześwitów w strukturze tkaniny, uzyskując efekt delikatnej, ażurowej materii. Artystka czerpała inspirację z licznych podróży po Europie, Afryce Północnej, Indii, przenosząc motywy zakorzenione w innych kulturach, nadając sztuce wymiar filozoficzny i duchowy. Poszukiwała nowych rozwiązań plastycznych, wykonując w późniejszych latach asamblaże, kolaże – o silnym ładunku osobistym. Dzieła, bogate życie i przyjęta postawa artystyczna Leonore Tawney zainspirowały mnie do opracowania książki artystycznej, poświęconej własnym wspomnieniom i przeżyciom, w której wykorzystałam kolekcjonowane materiały, różnorodne odpadki, śmieci i znaleziska. Analizując złożony charakter twórczości Tawney o znaczeniu metaforycznym, podjęłam próbę wyciągnięcia własnych wniosków, obserwacji i przełożenia ich na swoją pracę.

★ **KRZYSZTOF Z. CIESZKOWSKI, PISNSŚ**

"OH MY AMERICA, MY NEW FOUND LANDE" : HEROIC MATERIALISM AND THE CARGO CULT

The European perception of America has undergone successive transformations since John Donne (1571/72-1631), in his poem *Elegy XIX : To His Mistris Going to Bed*, proposed the metaphor of his mistress's naked body as a newly-discovered continent, available to him in its entirety. By 1945, with the United States and the Soviet Union as the sole actual victors of the Second World War, America was largely perceived in terms of the anthropological concept of the cargo cult – as the distant source of an abundance of material goods flowing to an impoverished continent. This coincided with the moment when New York indisputably took over the role of the epicentre of Western art from Paris, with a little help from the U.S. Department of State. The present paper considers the relationship between America's role as the provider of material abundance, and how rapidly and completely it superseded Europe as the sole arbiter of contemporary art, and asks whether this sweeping conquest on the part of Abstract Expressionism and Pop Art was not in itself a part of the mechanism of the cargo cult, gratefully welcomed by an exhausted and etiolated Europe.

★ **DR KATARZYNA CYTLAK, UMK, PISNSŚ**

MONUMENTAL OBJECTS AS COUNTER-ARCHITECTURE. EAST EUROPEAN ARTISTS IN DIALOGUE WITH CLAES OLDENBURG

Taking as case studies the development of Pop Architecture and Radical Architecture in Poland and in Eastern Europe during the 1960s and 1970s, this paper questions the possibility of producing a dialogic and horizontal art history that seeks to abandon the colonial and hierarchical Center/Periphery model. By taking as a starting point theoretical formulations by art historians and critics such as Partha Mitter and Piotr Piotrowski, the article focuses on the specificity of projects resulting from Eastern European and Polish contexts marked by authoritarian rule. The article asks to what extent Oldenburg's use of enlarged everyday objects in his *Proposals for Monuments and Buildings* could be associated with formally similar projects produced by East European artists – Tadeusz Kantor and Milan Knížák. The article discusses in particular the relationship between the formal language of architecture and its ideological, political and social connotations. It focuses especially on artistic production that entered in a critical dialogue with the concept of public monuments taking the form of enlarged everyday objects that conceptually and formally inverted the manipulative practices of the authorities in the Soviet bloc and in Latin America under civil-military dictatorships.

D

★ **DR KAMILA DWORNICZAK, UW**

„ŚWIAT" – „POLSKA" – „AMERYKA". STANY ZJEDNOCZONE NA ŁAMACH MAGAZYNÓW ILUSTROWANYCH W OKRESIE ODWILŻY A POLSKO-AMERYKAŃSKIE STOSUNKI KULTURALNE
"ŚWIAT – "POLSKA" – "AMERYKA" : THE UNITED STATES IN THE PAGES OF ILLUSTRATED MAGAZINES DURING THE PERIOD OF THE THAW, AND POLISH-AMERICAN CULTURAL RELATIONS

Przedstawianie Stanów Zjednoczonych w PRL było ściśle związane z wektorem politycznych zmian. W krótkim okresie ocieplenia stosunków pomiędzy rządami, przypadającym na lata odwilży gomułkowskiej i mających swoją kulminację w wizycie ówczesnego wiceprezydenta Richarda Nixona w Warszawie w sierpniu 1959 roku, rodzima wizualność szczególnie wyraźnie nasyciła się reprezentacjami kraju za oceanem. Niewątpliwie jednym z najbardziej znanych wydarzeń artystycznych tego okresu była przygotowana w nowojorskim Museum of Modern Art wystawa fotograficzna „The Family of Man", prezentowana jesienią 1959 roku w stołecznym Teatrze Narodowym. Platformą realizacji tej intensywnej obecności był również miesięcznik ilustrowany „Ameryka", wydawany w Polsce przez United States Information Agency właśnie od 1959 roku. Sfera kultury wizualnej PRL była jednak już wcześniej, choć w mało oczywisty sposób, związana z amerykańskim modelem prowadzenia polityki wizualnej. Stefan Arski, redaktor naczelny tygodnika „Świat", czołowego pisma ilustrowanego lat 50., o którym Leopold Tyrmand mówił z przekąsem jako o „polsko-komunistycznej imitacji «Li-

fe'u»", okres wojny spędził w Stanach Zjednoczonych, pracując jako dziennikarz. Kierownik działu fotograficznego tegoż magazynu – Jan Kosidowski – wykształcił się natomiast w New York Institute of Photography. Miesięcznik „Polska" – znany na Zachodzie jako „Poland" – był zaś realizacją pokrewnego amerykańskiej prasie modelu pisma, w którym wysokie artystyczne walory fotografii i szaty graficznej spotykały się z propagandowym przekazem.
Niniejszy referat, w którym analizie podlegać będą wybrane fotoreportaże prasowe, będzie poświęcony nieoczywistym związkom języka nowoczesnej fotografii w PRL z amerykańskimi kontekstami. Jest to temat wciąż słabo rozpoznany przez badaczy.

DR ANNA DZIERŻYC-HORNIAK, KUL, PISNSŚ

„JAK MACIE GALERIĘ, TO MY PRZYWIEZIEMY PRACE…". GALERIA FOKSAL A POLSKO-AMERYKAŃSKIE RELACJE ARTYSTYCZNE
"IF YOU HAVE A GALLERY, THEN WE WILL BRING THE WORKS …" : THE FOKSAL GALLERY AND POLISH-AMERICAN ARTISTIC RELATIONS

Spośród polskich instytucji wystawienniczych w okresie PRL-u warszawska galeria Foksal – obok Muzeum Sztuki w Łodzi – w największym stopniu uczestniczyła w międzynarodowym ruchu artystycznym. Patrząc z dzisiejszej perspektywy, widać wyraźnie, że to sieć osobistych kontaktów (przyjaźni), zbudowana ponad granicami, przełożyła się na konkretne projekty artystyczne. A zaczęło się to już bardzo szybko, od czwartej z kolei wystawy od powstania galerii, kiedy to przypadkowe spotkanie w kawiarni hotelu Bristol doprowadziło do prezentacji nowojorskich malarzy zajmujących się oddziaływaniem form i koloru na wizualną percepcję (Anonima Group, 1966). Znacząca okazała się jednak kolejna dekada. To wówczas pokazani zostali znani amerykańscy konceptualiści – Robert Barry (1973) i Lawrence Weiner (1979). Zaprosili ich polscy artyści blisko współpracujący z galerią, byli to odpowiednio: Zbigniew Gostomski przebywający w USA na stypendium Fundacji Kościuszkowskiej oraz Krzysztof Wodiczko, świeżo po wyjeździe z Polski. Konceptualny charakter miała też sztuka pokazana przez Toma Marioniego (1975) – jego pojawienie się w Warszawie było z kolei zasługą Richarda Demarco, szkockiego artysty, teoretyka i wybitnego europejskiego animatora kultury. Demarco zarekomendował też Joela Fishera, który jako artysta badał rolę materialności i rzeźbiarski potencjał różnorodnych materiałów (1977, 1978). W następnej dekadzie swoje graficzno-werbalne prace pokazał związany z nowojorskimi konceptualistami Peter Downsbrough, skierowany na Foksal (1982, 1987) przez pracującą w Paryżu Ankę Ptaszkowską, jedną z założycieli warszawskiej galerii. Za kulminację tych wszystkich kontaktów można uznać projekt *Éxchange entre artistes 1931-1982, Pologne-USA*, zainicjowany właśnie przez Ptaszkowską, z udziałem Henryka Stażewskiego, Sama Francisa i Pontusa Hulténa, ze wsparciem Wiesława Borowskiego (galeria Foksal) i Ryszarda Stanisławskiego (Muzeum Sztuki w Łodzi). Ideą tego przedsięwzięcia było nawiązanie dialogu między twórcami polskimi i amerykańskimi, dzięki czemu udało się zorganizować wystawę w paryskim Musée d'Art Moderne (1982), a MOCA w Los Angeles i łódzkie muzeum otrzymały w darze dzieła pokazanych tam artystów. Co istotne, większość polskich twórców biorących udział w projekcie była związana z galerią Foksal. Chciałabym przyjrzeć się tym kontaktom od strony faktograficznej, a jednocześnie spróbować odnaleźć i zarysować wzajemne relacje między kluczowymi „aktorami" tych wydarzeń. Tłem dla podjęcia rozważań będzie przede wszystkim kontekst polski, a w szczególności – ówczesna praktyka wystawiennicza i strategie działania podejmowane przez organizatorów warszawskiej galerii. Przypadek galerii Foksal jest bowiem szczególny, gdyż z jednej strony „korzystała" ona z patronatu państwowego monopolisty w zakresie kultury wizualnej i plastycznej (jakim były w okresie PRL-u Pracownie Sztuk Plastycznych), by zarazem z drugiej – pokazywać sztukę niejako poza oficjalnym nurtem sztuki popieranej przez władze kulturalne. W tak zarysowanych ramach, opierając się na inicjatywach podejmowanych w środowisku warszawskiej galerii, skupię się na analizie polsko-amerykańskich relacji artystycznych.

G

DR MAŁGORZATA GERON, UMK, PISNSŚ

WYSTĘPY RITY SACCHETTO W USA
PERFORMANCES BY RITA SACCHETTO IN THE USA

Sławę Ricie Sacchetto (1880?-1959) przyniosły „obrazy taneczne", odwołujące się do znanych dzieł sztuki, stanowiące syntezę tańca, plastyki i muzyki. Artystka występowała od 1905 roku niemal w całej Europie, prezentując nowatorską formułę tańca, jednocześnie doskonaląc środki wizualnego przekazu. W latach 1918-1928 mieszkała wraz ze swoim mężem rzeźbiarzem Augustem Zamoyskim w Zakopanem. Z powodzeniem włączyła się w działalność polskiej awangardy artystycznej, opracowując oryginalną koncepcję tańca formistycznego. Ważnym momentem w rozwoju jej kariery było tournée po Stanach Zjednoczonych (1909-1910), które odbyła wraz z grupą Loïe Fuller. W wystąpieniu koncentrującym się na tym etapie kariery Sacchetto, zostaną scharakteryzowane nowojorskie występy artystki. Trwające przez kilka miesięcy, w warstwie plastycznej nawiązujące między innymi do płócien Botticellego, Goi, Velazqueza, wpisywały się w nurt działań tancerek inspirowanych teorią Francoisa Deslarte'a, stojącą u podstaw tańca nowoczesnego opartego na oryginalnej ruchowej ekspresji, wyrażającej indywidualne emocje twórcy. Kontakt ze środowiskiem amerykańskich sufrażystek zaowocował projektem *Intelektualne przebudzenie kobiety*, opartym na dwóch suitach symfonicznych *Peer Gynt* skomponowanych przez Edvarda Griega do dramatu Henryka Ibsena. Przedstawienie składające się z trzech aktów (*Przeszłość, Teraźniejszość, Przyszłość*), komentowane na łamach dziennika „The New York Times", odwoływało się do ruchu emancypacji kobiet, z którym też łączyła się walka prekursorek „wolnego tańca" o prawo do twórczej wypowiedzi na scenie.

H

DR HAB. MARIA HUSSAKOWSKA-SZYSZKO, PROF. UJ, PISNSŚ

GLOBAL FEMINISMS. NEW DIRECTIONS IN CONTEMPORARY ART, BROOKLYN MUSEUM, 2007 – KONTEKSTY I ZNACZENIA
GLOBAL FEMINISMS. NEW DIRECTIONS IN CONTEMPORARY ART, BROOKLYN MUSEUM, 2007 : CONTEXTS AND MEANINGS

Zainteresowanie badaczy medium wystawy muzealnej, w anglo-amerykańskim dyskursie historii sztuki, osłabło w drugiej dekadzie XXI wieku. Nie znaczy to, że wygasły ożywione dyskusje towarzyszące wielkoformatowym ekspozycjom w prestiżowych lokalizacjach; natomiast sama typologia zdarzeń czy też narzędzia badawcze wydają się ustalone i niepodważalne. Jako bardziej ożywiona, mniej skostniała rysuje się na tym tle refleksja feministyczna, nadal istotna w szerokim nurcie powiązanym z polityką tożsamościową. Dlatego przyjrzenie się recepcji wystawy z 2007 roku Global Feminisms, konstruowanej przez kuratorki z mocną sygnaturą jako blockbuster i rodzaj podsumowania, może ujawnić po kilkunastu latach nierozpoznane wówczas podteksty. Zdarzenie zostało zbudowane nie tyle z dzieł sztuki, ile z prac symptomatycznych dla społeczności, z których wywodzą się artystki, co miało kierować uwagę odbiorcy na różnorodność kulturowych kontekstów. Podtytuł wystawy z kolei: „New Directions in Contemporary Art" prowokuje niejako do refleksji bardziej naturalnej dla historyka sztuki, czyli pytania o nośność wyszczególnionych przez kuratorki nurtów czy tendencji.

J

DR HAB. ELEONORA JEDLIŃSKA, PROF. UŁ, PISNSŚ

WOKÓŁ AMERYKAŃSKIEJ KRYTYKI PRACY „LEGO. OBÓZ KONCENTRACYJNY" ZBIGNIEWA LIBERY I WYSTAWY W NOWYM JORKU W 2002 ROKU

ON AMERICAN CRITICISM OF THE WORK "LEGO. CONCENTRATION CAMP" BY ZBIGNIEW LIBERA AND EXHIBITIONS IN NEW YORK IN 2002

W 1996 roku Zbigniew Libera „zbudował" – tworzoną w różnych wersjach – pracę zatytułowaną *LEGO. Obóz koncentracyjny*. Było to, jak deklarował sam artysta, „autentyczne pudełko klocków lego (wraz z akcesoriami)". Niezaakceptowana na Biennale w Wenecji w 1997 roku, została przyjęta na wystawę „Mirroring Evil. Nazi Imagery / Recent Art.", zorganizowaną w The Jewish Museum w Nowym Jorku w 2002 roku. Kuratorem wystawy był Norman L. Kleeblatt. Praca Libery, zanim jeszcze została otwarta wystawa, wywołała burzliwą dyskusję na łamach prasy amerykańskiej – przygotowania do wystawy odbywały się na forum publicznym. Zaangażowana w prace nad ekspozycją była tak samo publiczność, emocjonalnie traktująca temat wystawy, jak krytycy i historycy sztuki (m.in. ważne wypowiedzi Lindy Nochlin, Michaela Kimmelmana, Marka Bartelika i Normana L. Kleeblatta). Pośród kilkudziesięciu prac, pokazanych w ramach wystawy (m.in. Christine Borland, Roee Rosen, Mischa Kubal, Alan Schechner, Piotr Uklański) realizacja Libery wzbudziła szczególne kontrowersje. Część krytyków amerykańskich (m. in. Michael Kimmelman) uznało pracę polskiego artysty za bluźnierczą, lekceważącą pamięć tych, którzy przeżyli Shoah, część występowała w jej obronie (np. Linda Nochlin). Treścią proponowanego referatu jest prezentacja owych napięć na osi: dzieło sztuki – publiczność –krytycy – pamięć historyczna. Istotne będzie także uwzględnienie relacji między polityką The Jewish Museum, sponsorowanego ze środków publicznych miasta Nowy Jork, krytykami sztuki w Stanach Zjednoczonych, szczególnej wrażliwości tematu samej ekspozycji, a przede wszystkim próba odpowiedzi na pytanie, dlaczego praca Libery wywołała tak silny protest? I w jaki sposób historycy sztuki negocjowali jej uprawnioną obecność na wystawie? Praca Libery *LEGO. Obóz koncentracyjny* ostatecznie została nabyta do zbiorów The Jewish Museum w Nowym Jorku.

K

PROF. DR HAB. IRENA KOSSOWSKA, UMK, PISNSŚ

BROOKLYN CELEBRATES POLISH ARTISTIC IDIOMS

Tytuł jest parafrazą tytułu nadanego przez Rosamund Frost artykułowi na temat biennale akwareli, brzmiącemu „Watercolor Biennial: Brooklyn Celebrates An American Idiom". Czy rzeczywiście wystawa polskiej sztuki urządzona w 1933 roku w Brooklyn Museum cieszyła się tak dobrą oglądalnością i tak głośnym rezonansem ze strony krytyki, jak sugeruje tytuł referatu? Sądząc po reakcji recenzentów – tak. Śledząc wypowiedzi kilkorga znaczących na amerykańskiej scenie komentatorów, zastanowię się nad tym, jakie czynniki złożyły się na ten sukces. Jednogłośnie podkreślano przy tym, że nie jest to wystawa przekrojowa, adekwatnie prezentująca kondycję współczesnej sztuki polskiej. Wybór eksponatów nie był zresztą dziełem polskich historyków i krytyków sztuki czy animatorów kultury, lecz Amerykanki, Elmy Pratt, dyrektorki International School of Art w Nowym Jorku, i Marii Werten, polskiej artystki nauczającej w tejże szkole. Odwiedzające II RP kuratorki uznały idiomy polskiego neorealizmu za najbardziej atrakcyjny dla amerykańskiego odbiorcy materiał wizualny. Malarstwo członków dwóch ugrupowań wyłonionych z pracowni Tadeusza Pruszkowskiego – Bractwa św. Łukasza i Szkoły Warszawskiej Pratt i Werten dopełniły m.in. grafiką Wojciecha Skoczylasa i kompozycjami Zofii Stryjeńskiej, a więc sztuką opartą na rodzimej tradycji folklorystycznej. Akcent na ludowość był tym większy, że „sztukę wysoką" zestawiły z realizacjami z kręgu Ładu i folklorystycznymi artefaktami. Kwestia sztuki narodowej wysunęła się tym samym na plan pierwszy zarówno w perspektywie kuratorskiej, jak i w odbiorze nowojorskiej krytyki. Celem badawczym, który sobie stawiam, jest analiza kulturowego kontekstu pozytywnej recepcji Brooklińskiej ekspozycji.

Przeprowadzę ją, odwołując się do lektury publikacji diagnozujących dominujące trendy amerykańskiej sceny artystycznej lat 30., takich jak Have we an American Art? Edwarda Aldena Jewella i American Art Today Holgera Cahilla. O ile oczywistością było akcentowanie przejawów tożsamości narodowej w sztukach plastycznych w debatach publicznych, dyskursach krytyków i eksportowych wystawach państw narodowych międzywojennej Europy, o tyle w wieloetnicznych i wielokulturowych Stanach Zjednoczonych koncepcje „amerykańskości" były fenomenem bardziej złożonym.

PROF. DR HAB. IRMA KOZINA, ASP KATOWICE

WYSTAWA AMERYKAŃSKIEGO DIZAJNU W MOSKWIE W 1959 ROKU I JEJ WPŁYW NA PROJEKTOWANIE PRZEMYSŁOWE W KRAJACH BLOKU WSCHODNIEGO
THE EXHIBITION OF AMERICAN DESIGN IN MOSCOW IN 1959 AND ITS INFLUENCE ON INDUSTRIAL DESIGN IN COUNTRIES OF THE EASTERN BLOC

W 1958 roku Stany Zjednoczone i Związek Radziecki zawarły porozumienie kulturowe, w ramach którego przewidziano organizację wystaw dizajnu w Nowym Jorku i w Moskwie. Szczególnego znaczenia nabrała wystawa urządzona przez Amerykanów w stolicy ZSRR. W trakcie zorganizowanego wtedy pokazu Richard Buckminster Fuller wystawił kopułę geodezyjną, swoje produkty zaprezentowało 450 firm z USA, pokazano też film zrealizowany przez Charlesa i Ray Eamsów. Ekspozycja ta stała się później znana pod nazwą Kitchen Debate, ponieważ podczas jej trwania doszło do wymiany poglądów na temat projektowania przedmiotów użytkowych pomiędzy Nixonem i Chruszczowem. W niniejszym wystąpieniu zamierza się dokonać analizy ideologicznego programu poszczególnych eksponatów oraz przedstawić wpływ tej ekspozycji na rozwój dizajnu w krajach bloku wschodniego, a zwłaszcza w Polsce.

L

DR HAB. FILIP LIPIŃSKI, PROF. UAM

ALLAN KAPROW W POLSCE
ALLAN KAPROW IN POLAND

W kwietniu 1976 roku amerykański artysta Allan Kaprow, twórca pojęcia „happening" i jeden z najważniejszych przedstawicieli tego nurtu w sztuce, przybył na zaproszenie Wiesława Borowskiego do Warszawy. W Polsce okresu PRL-u wizyty awangardowych artystów z tzw. Zachodu, zwłaszcza Stanów Zjednoczonych, były rzadkie, wynikały z prywatnych kontaktów i miały zwykle charakter niszowych wydarzeń w nieoficjalnych galeriach (np. Akumulatory 2) lub galeriach o ściśle zdefiniowanym profilu, takich jak galeria Foksal. Kaprow miał wykonać działania performatywne, do których prezentacji w galerii jednak nie doszło. Zamiast tego wygłosił wykład w studenckiej galerii Dziekanka, dotyczący swojej twórczości. Następnie, na zaproszenie Tadeusza Kantora, wraz z reprezentującą go w Niemczech właścicielką galerii sztuki w Bochum Inge Baecker, udał się do Krakowa, gdzie polski artysta specjalnie dla niego odegrał fragment Umarłej klasy. Kulisy przybycia, pobytu oraz (braku) realizacji projektu Kaprowa dotychczas były praktycznie nierozpoznane. Podczas wcześniejszych przeprowadzonych przeze mnie kwerend w galerii Foksal w teczce artysty widniało jedynie zdjęcie Kaprowa z galerii Dziekanka. Jednak w trakcie dalszych poszukiwań, rozmów, m.in. z Miladą Ślizińską, korespondencji z Lechem Stangretem i kontaktowi z galerią Foksal, odnalazły się materiały – korespondencja, zdjęcia oraz nagranie wykładu, a także, w Getty Research Institute, w archiwum Kaprowa, katalog sugerujący, że działania performatywne w galerii Foksal się jednak odbyły. Wcześniej wydarzenie to, w dużej mierze zmitologizowane, znane było z przekazów ustnych, m.in. wypowiedzi Wiesława Borowskiego na ten temat (opublikowana rozmowa-rzeka z Adamem Mazurem). Jednak wypowiedź ta, w obliczu odnalezionych materiałów, okazuje się co najmniej częściowo nieprawdziwa, a przesłanki zaniechania działania w galerii Foksal bardziej skomplikowane. Celem prezentacji będzie postawienie szeregu problemów i próba choćby częściowej odpowiedzi na pytania i wątpliwości związane z przyjazdem Kaprowa do Polski, takie jak: dlaczego Kaprow nie zrealizował swojego projektu i jaki ma status katalog z informacją o działaniach sponsorowanych przez galerią Foksal? Jaka była rola i cel wizyty towarzyszącej Kaprowowi niemieckiej galerzystki Inge Baecker? W jakiej relacji pozostawał Kaprow i Tadeusz Kantor – m.in. twórca pierwszego happeningu w Polsce i jak

Kantor ustosunkowywał się do twórczości Kaprowa? Prezentacja ta nie tylko stanowi studium przypadku konkretnego zdarzenia opartego na odnalezionych materiałach, ale ujawnia charakter funkcjonowania galerii Foksal w okresie PRL--u, a także ukazuje realia i zderzenie zachodnich artystów z rzeczywistością kraju za żelazną kurtyną.

M

DR HAB. PIOTR MAJEWSKI, UMCS, PISNSŚ

JANUSZ SKOWRON – ARTYSTA I ANIMATOR W KRĘGU „POLSKICH NOWOJORCZYKÓW" NA PRZEŁOMIE XX I XXI WIEKU
JANUSZ SKOWRON – ARTIST AND ANIMATOR IN THE CIRCLE OF "POLISH NEW YORKERS" AT THE TURN OF THE 20TH AND 21ST CENTURIES

W tekście omówiono działalność artystyczną i animacyjną Janusza Skowrona (ur. 1958), twórcy aktywnego w Nowym Jorku od 1989 roku do dziś. Osiągnięcia malarza, grafika, rysownika i fotografa zostaną przybliżone w trzech zasadniczych perspektywach badawczych. Po pierwsze, jako artysty „obcego" – emigranta z Europy Środkowo-Wschodniej, stopniowo zakorzeniającego się w artystycznym Nowym Jorku lat 90. minionego stulecia. Po drugie, zostanie podjęta próba uchwycenia przemian nowojorskiej kultury artystycznej przełomu stuleci z perspektywy środowiska polskich artystów żyjących i tworzących w Nowym Jorku, wśród których Janusz Skowron odgrywa rolę animatora i kuratora wystaw. Po trzecie, analizie zostaną poddane stylistyka i ikonografia prac artysty na tle dążeń współczesnej sztuki amerykańskiej.

PROF. DR HAB. ARCH. PIOTR MARCINIAK, POLITECHNIKA POZNAŃSKA, PISNSŚ

CHARLES JENCKS I POSTMODERNISTYCZNY PARADYGMAT. WPŁYW AMERYKAŃSKIEJ MYŚLI TEORETYCZNEJ NA ARCHITEKTURĘ NAD WISŁĄ
CHARLES JENCKS AND THE POSTMODERN PARADIGM : THE INFLUENCE OF AMERICAN THEORETICAL THINKING ON ARCHITECTURE IN POLAND

Od początku lat 80. Polska przeżywała kryzys gospodarczy, tuszowany nasiloną propagandą rządową. Ogromna zapaść w budownictwie zbiegła się w czasie z poszukiwaniami nowej filozofii projektowania. Większa otwartość życia społecznego w początku lat 80., związana z powstaniem „Solidarności", pozwoliła na znacznie większą swobodę wypowiedzi. Poddano publicznej krytyce m.in. realizacje poprzedniego dziesięciolecia oraz podjęto zagadnienia przestrzeni komunikacji międzyludzkiej, pomijane do tej pory przez środowisko architektów. Nowe idee widoczne w architekturze amerykańskiej i europejskiej doprowadziły w latach 80. do odrzucenia zasad modernizmu i urbanistyki wywodzących się z Karty Ateńskiej.

Wszystko to pozwoliło na zorganizowanie w dniach 15-21 czerwca 1981 roku w Warszawie XIV Kongresu Międzynarodowej Unii Architektów pod hasłem: „Architektura, Człowiek, Środowisko". To niewątpliwie ważne wydarzenie dla polskiej architektury umożliwiło skonfrontowanie dokonań, postaw i oczekiwań w międzynarodowym gronie architektów. Jednym z najważniejszych gości był Charles Jencks, amerykański badacz, historyk i teoretyk architektury – piewca postmodernizmu w architekturze. To między innymi za przyczyną jego książek *Architektura postmodernistyczna* oraz *Architektura późnego modernizmu i inne eseje*, tłumaczonych na język polski, pojawiły się tendencje i nawiązania do architektury regionalnej i neohistorycznej. Nastąpiło ożywienie intelektualne, prowadzące do nienotowanego od dawna nasilenia dyskusji teoretycznych inspirowanych w dużej mierze rozpisanymi konkursami architektonicznymi. Poszukiwania i zmiany w myśleniu o urbanistyce zespołów mieszkaniowych stały się zapowiedzią wielu postmodernistycznych zamierzeń, ukończonych już w latach 90. XX wieku.

W referacie chciałbym przedstawić genezę i wpływ amerykańskiej myśli teoretycznej na formowanie się postmodernizmu w architekturze polskiej, a także dokonania projektowe inspirowane tymi doświadczeniami.

PROF. DR HAB. ANNA MARKOWSKA, UWR, PISNŚS
HIPPIE MODERNISM, FEMINISM AND NUNS

The term „hippie modernism" was popularized by Andrew Blauvelt, curator of the traveling exhibition „Hippie Modernism: The Struggle for Utopia, 1964-1974", which premiered at the Walker Art Center in 2015. He wanted to focus on the historical transition from the epoch of high modernism to the emerging postmodernism, and to reclaim marginalized artworks and stories. Among the works on view were silkscreens by Sister Corita Kent. These splendid pop art prints combine a joyful color palette with a spiritual, contemplative content. Blauwelt's idea may serve as an inspiration to present other nuns who were either active in the art of the 1960s and 1970s, or who were remembered and represented by artists of the time as inspirational to feminism. The art scene strove to blur the line between life and art, believed in the power of love and social justice, and anticipated the search for identity and spirituality. The role of the nun is paradoxical, combining cultural constraints and obedience with the joy of devotion. Works of art by or about nuns (by Linda Montano, Judy Chicago, Nancy Angelo and Candace Compton Pappas) are worth revisiting now, at a time when contemporary artists are still engaged in the search for mujerista theology and postcolonial women's spirituality.

DR PETER MARTYN, INSTYTUT SZTUKI PAN
DETROIT. A GRAND-URBAN MYTH IN CATACLYSMIC DECLINE

While not quite enjoying the kind of worldwide repute of New York, the US American city of Detroit is essentially every bit as famous-cum-infamous as Chicago and Los Angeles. Each of these cities has entered periods of more and less extreme crisis, undermining its image with regard to the «Great American Dream», only Detroit has suffered such severe and all-embracing urban decline that speculation arose if the core built-up area within the Eight Mile Road was fated to total disintegration to be replaced by green land. The background behind this almost complete breakdown lies in the heavy dependence of the urban economy on automobile production (whence the epithet 'Motor City'), profoundly exacerbated by appalling race relations between the traditionally longer established White American majority and Black Americans attracted to the its booming car plants who, as part of the so-called Great Migration of c.1910-c.1970, moved into the city in ever larger numbers. Their effective segregation and poor treatment, not least by the police, sparked major riots in 1943 and 1967, of which the second event caused such widespread death (overwhelmingly of Black Americans) and destruction that tendencies among White American and, in the longer run, Black middle-class families to 'flight', induced many plants and car-part factories to relocate beyond the Eight Mile Road defining the city's limits. Broadly uninspired municipal policy-making and a wider failure of state legislature failed to hold back the gradual but certain exodus, as reflected in the plummeting population from 1950 (1,849,739) to the 2022 estimate of 620,356 (cf.: a drop of -20.5% in the 1980s, -14.6% in the 1990s and -25% in the 2010s).

A particularly sad aspect of the decline was the gradual falling into ruin of many hundreds of buildings of high architectural and aesthetic quality, which even stretched to the demolition of Art-déco skyscrapers in the centre.
The potential speaker would draw on the work of artist Lesław Tetla in Detroit.
Brief inspection needs to be made of recent claims the city is recovering, albeit limited to localised urban improvement and ensuing regentrification, most typically propelled by big-business interests focussed on Downtown and selected inner-central neighbourhoods which leave many, if not most, of those living and coping before then as feeling estranged in their own city.

Broad reference should additionally be made to what the United States of America has come to represent in and for the wider world; no less than it is perceived by some are directly associated with Detroit and its fall, as well as 'makers' of modern America like H. Ford.

DR MAGDALENA MODRZEJEWSKA, UJ

„IT WILL THROW A BOMB INTO OUR ART WORLD AND GOOD MANY LEADERS WILL BE HIT" – REVOLUTIONARY EFFECT OF THE ARMORY SHOW AS THE THREAT AND OPPORTUNITY.

The long and far-reaching impact of the Armory Show on the development of modern American art cannot be overstated. The purpose of this paper, however, is to analyse the receptions and narratives that have surrounded the Armory Show. There were three, the most common, sets of charges that appeared in the press and in art criticism. The most common was that the art on display was wild, primitive, and uncivilised. The second was about the insanity of such art and of the artists themselves (on the hypothesis that viewing such art can drive the public insane). The third asserted that such art was anarchistic.

T he last of these charges seems to me to be the most interesting, which is why I want to focus particularly on elements that demonstrate the radical and rebellious nature of the event, both aesthetically and socially. The most common accusation against artists was that they were destroyers of order, extremists and anarchists (cf. Walt Kuhn's personal archive). While the artists themselves rarely called themselves anarchists or used the word due to public stigma, there are many revolutionary convictions based on individualism, freedom of expression, "revolution", "revolt" or "rebellion" in all the pamphlets published in 1913 in *For and Against - Views on the International Exhibition* held in New York and Chicago by the Association of American Painters and Sculptures.

There have been personal ties between artists that participated in Armory show and anarchists (i.e. Robert Henri and Emma Goldman) and those that were supporters of the exhibition and the anarchists (Alfred Stieglitz and Hutchins Hapgood with the Ferrer Center and Goldman). The sole purpose of the formation of the Association of American Painters and Sculptors was to provide a new platform for those artists who did not have the freedom to work and exhibit within the National Academy and to circumvent its authority. With the dramatic and theatrical performance of the Paterson Pageant in New York's Greenwich Village in February and the women's suffrage march in Washington in March 1913, the exhibition was part of a contentious trend: the struggle for women's rights and social justice and the challenge to the old order.

N

DR ROMAN NIECZYPOROWSKI, ASP GDAŃSK, PISNSŚ

„WYBRAŃCY BOGÓW UMIERAJĄ MŁODO". EMOCJONALNY WYMIAR MALARSTWA SZKOŁY NOWOJORSKIEJ NA PRZYKŁADZIE TWÓRCZOŚCI ARSHILE'A GORKY'EGO I MARKA ROTHKO
"THOSE WHOM THE GODS LOVE DIE YOUNG" : THE EMOTIONAL DIMENSION OF THE NEW YORK SCHOOL ON THE EXAMPLE OF THE WORK OF ARSHILE GORKY AND MARK ROTHKO

Twórczość artystów tzw. Szkoły Nowojorskiej stała się momentem przełomowym w historii sztuki amerykańskiej. Abstrakcyjny ekspresjonizm był kierunkiem, który stworzył podwaliny artystycznej tożsamości USA, był kierunkiem, który równocześnie został wykorzystany politycznie do zademonstrowania wyzwolenia się Stanów Zjednoczonych spod kulturowych wpływów Europy. Samobójcza śmierć Gorky'ego była pierwszą z serii przedwczesnych odejść malarzy zaliczanych do Szkoły Nowojorskiej, śmierć Marka Rothki symbolicznie ją zamykała. Wszystkie przyczyniły się do zbudowania mitu romantycznych straceńców, co wzmocniła jeszcze twórczość członków tzw. Szkoły Nowojorskiej Poezji. Mit ten budowany był głównie wokół twórczości oraz losów Arshile'a Gorky'ego i Marka Rothki. Łączyło ich wiele. Byli w podobnym wieku, obaj doświadczyli w dzieciństwie horroru prześladowań etnicznych, mniej więcej w tym samym wieku doznali utraty najbliższych: Gorky – matki, Rothko – ojca. Mimo adaptacji w Stanach Zjednoczonych ciągle pozostawali imigrantami z Europy Wschodniej. Każdy z nich w swojej twórczości zmagał się ze zmorami przeszłości, każdy balansował na granicy intymności.

MONIKA NOWAK, UJ

THE INTERNATIONAL SCHOOL OF ART I POLISH ART SERVICE, ORGANIZACJE PROMUJĄCE POLSKO-AMERYKAŃSKIE RELACJE ARTYSTYCZNE W LATACH 30. XX WIEKU
THE INTERNATIONAL SCHOOL OF ART AND THE POLISH ART SERVICE : ORGANISATIONS PROMOTING POLISH-AMERICAN ARTISTIC RELATIONS IN THE 1930S

The International School of Art. (ISA) (Międzynarodowa Szkoła Sztuki) to organizacja utworzona przez Amerykankę Elmę Pratt (1888–1977) w Zakopanem w 1928 roku. Odwiedziła ona wtedy po raz pierwszy Podhale na zaproszenie Marii Werten (1888–1949), artystki, która skierowała jej uwagę na lokalną sztukę ludową. Tak rozpoczęła się ich bliska współpraca, która trwała ponad dwadzieścia lat. Elma Pratt i Maria Werten studiowały w Wiedniu, zainteresowane edukacją artystyczną, poglądami Franza Čižka (1865–1946) i Johna Deweya (1859–1952) oraz integracją międzykulturową. Maria Werten należy do najważniejszych promotorek odrodzenia rękodzieła i sztuki stosowanej w Polsce pierwszej połowy XX wieku, a także ich propagatorek na międzynarodową skalę. ISA, z centralą w Nowym Jorku, przygotowała spektakularną wystawę „Polish Art Exhibition" w Brooklyn Museum w 1933 roku, którą zaprezentowano następnie w 40 innych miastach USA (ponad 300 000 zwiedzających). Ta ekspozycja zapoczątkowała w Brooklyn Museum serię pokazów z Europy Środkowej, którym patronowała Międzynarodowa Szkoła Sztuki. W ramach jej działalności odbywały się także warsztaty artystyczne dla Amerykanów na terenie Stanów Zjednoczonych, Polski, Czechosłowacji, Rumunii, Węgier, Austrii. Do grona instruktorów należeli między innymi Edmund Bartłomiejczyk, Franz Kysela, Joseph Binder; obok Marii Werten, która wyemigrowała do USA w 1939 roku.
Maria Werten współpracowała także z Polish Art Service (PAS), organizacją utworzoną w 1936 roku w Nowym Jorku przez historyka sztuki Irenę Piotrowską (1904–1952?), tamtejszą reprezentantkę Towarzystwa Szerzenia Sztuki Polskiej wśród Obcych. PAS była jednostką powołaną do promowania sztuki polskiej i jej inwentaryzacji w Ameryce Północnej. Maria Werten i Irena Piotrowska to niesłusznie marginalizowane reprezentantki całej formacji intelektualnej, która tworzyła życie artystyczne II Rzeczypospolitej zarówno pod względem organizacyjnym, jak i ideowym. Ten dorobek polskiej emigracji na obczyźnie zasługuje na wpisanie do dziejów sztuki polskiej.

P

PROF. NEAL PEASE, UNIVERSITY OF WISCONSIN-MILWAUKEE

FROM ARTISTIC REBEL IN PEOPLE'S POLAND TO ARTISTIC PARTNER OF THE GRATEFUL DEAD: THE LONG, STRANGE TRIP OF JAN SAWKA"

The paper will discuss the life and career of the Polish-born artist Jan Sawka (1946-2012), with emphasis on his unlikely collaboration with the San Francisco-based Grateful Dead, one of the most renowned of American rock 'n' roll bands. In his youth a poster artist associated with the Polish counterculture of the 1960s, Sawka emigrated to the West in 1976 under pressure from PRL authorities, who regarded him as a political undesirable. Once settled in the United States, he made a reputation as a notable poster artist. By a circuitous route, his work became known to the Grateful Dead, who recognized it as reflecting a sensibility similar to their own. Seeking to enhance the atmosphere of their concerts, the Dead commissioned Sawka to design the sets for their 25th anniversary tour in 1989. The success of this project led Sawka to continue creating large-scale works of similar type, and further partnerships with the Grateful Dead or individual members of the band. The paper will be based mainly on published and online sources, and consultation with Hanna Sawka, Jan's daughter, and a film director and producer in her own right.

DR HAB. DARIUSZ PNIEWSKI, PROF. UMK, PISNSŚ

DZIAŁALNOŚĆ TOWARZYSTWA SZERZENIA SZTUKI POLSKIEJ WŚRÓD OBCYCH W STANACH ZJEDNOCZONYCH W LATACH 30. XX WIEKU
THE ACTIVITIES OF THE ASSOCIATION FOR THE PROPAGATION OF POLISH ART ABROAD IN THE UNITED STATES IN THE 1930S

Tematem wystąpienia jest współpraca Towarzystwa Szerzenia Sztuki Polskiej wśród Obcych z Carnegie Institute w latach 30. XX wieku. Towarzystwo prezentowało polskie malarstwo w Stanach Zjednoczonych podczas kilku wystaw zorganizowanych przez Carnegie Institute (Pittsburgh 1931-1932, 1934, 1937-1938; St. Louis 1932; Baltimore 1932, 1935; San Francisco 1934). Celem jest prezentacja specyfiki tej współpracy, obejmująca nie tylko aspekty artystyczne, lecz także zadania społeczno-polityczne i państwowotwórcze, jakie przyjęła na siebie instytucja oficjalnie reprezentująca II RP. Zanalizowany zostanie więc programowy profil działania Towarzystwa (status, sprawozdania, władze – rola W. Jarockiego), dobór uczestników wystaw (stała grupa, m.in. B. Jamontt i M. Rouba), dobór prac i jej uzasadnienia (oficjalne opisy i wymiana korespondencji między M. Roubą a G. Lerollem [europejski agent Carnegie Institute] oraz H. Saint-Gaudensem [jeden z dyrektorów Carnegie Institute], a także materiały prasowe (recenzje i relacje). Ten materiał będzie podstawą do odpowiedzi na pytania o polityczne nacechowanie aktywności Towarzystwa, idee i wyobrażenia o Polsce lat 30., jakie promowano podczas wystaw, jak również o skuteczność tych działań.

DR PAWEŁ POLIT, MSŁ

ÉCHANGE ENTRE ARTISTES 1931-1982, POLOGNE-USA. DAR ARTYSTÓW AMERYKAŃSKICH W KOLEKCJI MUZEUM SZTUKI W ŁODZI
ÉCHANGE ENTRE ARTISTES 1931-1982, POLOGNE-USA : DONATIONS BY AMERICAN ARTISTS IN THE COLLECTIONS OF THE MUSEUM OF ART IN ŁÓDŹ

W mojej prezentacji chciałbym omówić pokrótce genezę i sposób realizacji tytułowego projektu wymiany dzieł oraz ukazać różnorodność prac artystów amerykańskich przekazanych do kolekcji Muzeum Sztuki w Łodzi. Zamierzam podkreślić wielowątkowy i przekrojowy charakter tego zbioru; włączone do niego prace wiążą się z wieloma nurtami sztuki amerykańskiej lat 60. i 70. Jeśli czas pozwoli, mógłbym również skomentować korespondencje między wybranymi pracami artystów polskich i amerykańskich na wystawie w Musée d'Art Modern de la Ville de Paris w 1982 roku.

DR HAB. FILIP PRĘGOWSKI, UMK, PISNSŚ

MATT MULLICAN. HIPNOZA I PERFORMANS
MATT MULLICAN : HYPNOSIS AND PERFORMANCE

Amerykański artysta Matt Mullican, przedstawiciel The Pictures Generation, jednego z najciekawszych zjawisk w sztuce Stanów Zjednoczonych końca XX wieku, w swojej różnorodnej twórczości zajmuje się problematyką języka i komunikacji. Tworząc kolaże, banery i instalacje, składające się z rozmaitych symboli i piktogramów, i od lat budując z nich własną kosmologię, bada ich semantyczny potencjał, wpisując się tym samym w postmodernistyczną debatę na temat możliwości i ograniczeń języka oraz systemów znaków, funkcjonujących w różnych obszarach kultury. W moim referacie chciałbym przyjrzeć się odrębnemu i chyba najbardziej fascynującemu nurtowi w twórczości Mullicana − performansom odgrywanym w stanie hipnozy. Artysta, wprowadzony w trans hipnotyczny, odwołuje się do emocji i doświadczeń *That Person* − swojego dziecięcego, pełnego obsesji alter ego, ale także demaskuje społeczne role i konwencje. Zamierzam przyjrzeć się hipnotycznym performansom artysty w odniesieniu do obecnych w sztuce XX wieku przykładów performansów mówionych i autobiograficznych oraz w kontekście teorii aktów mowy Johna Austina. Nawiązanie do teorii językoznawczej, eksponującej performatywny potencjał języka, pozwala uchwycić specyfikę hipnotycznych spektakli Mullicana, w których zaciera się różnica między prawdą i fikcją oraz ujawnia się narracyjny i niejednorodny charakter tożsamości.

DR RADEK PRZEDPEŁSKI, TRINITY COLLEGE DUBLIN

THINK CRAZY!, OR THE TRIANGULATED TRAJECTORIES OF POLISH AND AMERICAN NEO-AVANT-GARDES. MAREK KONIECZNY – CHARLOTTE MOORMAN – STEFAN MORAWSKI

The paper investigates activities of neo-avant-garde structural-engineer-turned-artist Marek Konieczny (1936–4.03.2022), and the role of his brief sojourn in the US in 1975 in the development of his signature artistic idiom, Think Crazy. Focus will be placed on Konieczny's relations with artists associated with the Annual Avant Garde Festival of New York, and, especially, cellist and performance artist Charlotte Moorman (1933–1991), who used the Think Crazy logo as a visual motif of the festival.

Complementing this documentation of a fruitful dialogue across disparate socioeconomical formations, the paper will elucidate the role of aesthetics scholar Stefan Morawski (1921–2004) and his complex comparative diagramming of the trajectories of Polish and American conceptual art. It will be argued that Morawski, whom Konieczny might have met at Rutgers in 1975, forgoes a unitary model of art's evolution and triangulates the history of Conceptualism out of diverse systemic perspectives. To riff off Félix Guattari, art history is deterritorialised through operative transversality. What is little known, Marek Konieczny's work is accorded much space within Morawski's triangulations.

BOŻENA PYSIEWICZ, MUZEUM PLAKATU MN W WARSZAWIE

POLSKA SZKOŁA PLAKATU KONTRA „PLAKATY FOTOSOWE" HOLLYWOODZKICH DYSTRUBUTORÓW, CZYLI O POLSKICH PLAKATACH DO AMERYKAŃSKICH FILMÓW

THE POLISH SCHOOL OF POSTERS VERSUS THE "PHOTO-POSTERS" OF HOLLYWOOD DISTRIBUTORS, OR ON POLISH POSTERS FOR AMERICAN FILMS

„Umówiliśmy się, że nie będziemy robić takich plakatów w stylu amerykańskim. Absolutnie" – tymi słowami Henryk Tomaszewski wspominał początki tworzenia artystycznych plakatów filmowych. W listopadzie 1947 roku Film Polski podpisał pierwszą umowę z przedsiębiorstwem eksportowym hollywoodzkich koncernów filmowych i od tego roku na ekrany polskich kin zaczęły trafiać amerykańskie filmy. Polscy graficy rozpoczęli natomiast swoją przygodę z tworzeniem artystycznych plakatów filmowych. Zgodnie z wytycznymi ówczesnych władz plakat filmowy miał być „reklamą społecznie użyteczną, która odrzuci komercjalizm i będzie służyć do wychowania widzów, rozwijania ich dobrego smaku i gustu filmowego".

W referacie porównane zostaną wybrane projekty filmowe Henryka Tomaszewskiego, Jana Młodożeńca, Wojciecha Fangora czy Waldemara Świerzego z plakatami towarzyszącymi tym samym filmom, które były rozpowszechniane przez amerykańskich dystrybutorów. Hollywoodzkie „plakaty fotosowe" i polskie plakaty graficzne lub malarskie to dwie zupełnie różne drogi reklamy filmowej. Artystyczne projekty grafików tworzących Polską Szkołę Plakatu były przez wiele lat wizytówką i polskim towarem eksportowym. Potwierdzeniem tego jest niedawna wystawa polskich plakatów do filmów amerykańskich przygotowana przez Muzeum Plakatu w Wilanowie i prezentowana na ogrodzeniu Konsulatu Generalnego RP na Madison Ave w Nowym Jorku. Od grudnia 2022 roku do kwietnia 2023 roku prezentację obejrzało tysiące przechodniów, cieszyła się ona dużym zainteresowaniem i pozytywnym odbiorem mieszkańców i turystów w Stanach Zjednoczonych.

R

★ **DR ANNA RUDEK-ŚMIECHOWSKA, INSTYTUT POLONIKA, WARSZAWA**

NOWOJORSKI WSZECHŚWIAT. DZIAŁALNOŚĆ WYBRANYCH ARTYSTÓW WIZUALNYCH SKUPIONYCH WOKÓŁ POLISH AMERICAN ARTISTS SOCIETY (1984-1995)

THE NEW YORK UNIVERSE : THE ACTIVITIES OF SELECTED VISUAL ARTISTS CENTRED ON THE POLISH AMERICAN ARTISTS SOCIETY (1984-1995)

Referat oparty na badaniach nad Polish American Artists Society (PAAS), które zostało założone przez artystów w Nowym Jorku, było pierwszą profesjonalną organizacją polską, stworzoną przez artystów dla artystów. Działało dziesięć lat, przyjmując w swoich progach ponad 400 artystów, organizując ponad 200 wystaw. Jego historia doskonale pokazuje obraz środowiska polskich artystów wizualnych w Nowym Jorku (i nie tylko) w 2. połowie XX wieku. Z analizy mikrohistorii członków Stowarzyszenia rysuje się m.in. obraz emigracji artystycznej oraz dróg poszukiwania własnego miejsca w nowym/amerykańskim świecie sztuki, rządzącym się nieco innymi prawami niż znany z doświadczenia rynek Polski, Francji czy Niemiec.

S

★ **HANNA SAWKA**

RAISING THE FLAG: JAN SAWKA'S BANNER THEME AND ITS DEVELOPMENT FROM THE 1968 PROTESTS IN POLAND TO COLLABORATION WITH AMERICAN COUNTER – CULTURE

This presentation will examine how Jan Sawka (1946-2012) created artworks that protested against the communist regime, later ironized communist propaganda, and eventually reflected on recent history, as well as addressing how the theme was born in Poland and reimagined in America. The first time Sawka created a banner was as a student participating in the 1968 protests in Wroclaw. While taking part in a sit-in of the Architecture Department, he painted sheets with protest slogans that the students hung out of the windows of the building. After these protests, the theme of protest banners began to appear and develop across many years of Sawka's work and across disciplines. After his exile to the United States, Sawka returned to the theme of the banner. The largest manifestation of this format appeared in a 10-story art installation he created for the 1989 stadium tour celebrating the 25th anniversary of the Grateful Dead, an American counter-cultural band. As communism began to be overturned, Sawka returned to political themes, this time taking the communist propaganda banner and ironizing it, or showing what he perceived to be the true face of power in violent images on large-format paintings on loose canvas. Soon after 1989, Sawka was invited to return to Poland by the first Minister of Culture of an independent Poland, Marek Rostworowski for a retrospective exhibition, in which he showed the banner paintings. In 1992, again at the invitation of Rostworowski, he was invited to create an installation for the Polish Pavilion at the World Exposition in Seville. With Poland's lack of funding, the Grateful Dead stepped in to sponsor the shipment of a monumental installation of banner paintings, titled "My Europe," a grand meditation on Poland's recent tumultuous history, addressing its tragedies, yet ending with hope.

This presentation will follow the development of the banner theme and format across Poland, America, and then as created by an artist who now perceived himself as both a Polish and American artist. It will include an examination of writings by the artist, images of artworks, as well as never-before published photographs from 1968.

PROF. DR HAB. JAN WIKTOR SIENKIEWICZ, UMK, PISNSŚ

KALIFORNIJSKA KRAK-ART GROUP
THE CALIFORNIAN KRAK-ART GROUP

Krak Art Group to grupa siedmiu polsko-amerykańskich artystów, którzy od ponad 40 lat mieszkają i tworzą w Los Angeles w Kalifornii. Grupa ta to najlepszy przykład kulturotwórczej tkanki narodzonej nad Wisłą, która w organiczny sposób wtopiła się w wielkokulturowe i wieloetniczne środowisko amerykańskie, świadcząc o sile polskiej kultury, poprzez dzieła sztuki, wystawy i koncerty organizowane przez Krak Art w Los Angeles i innych miastach Stanów Zjednoczonych nieprzerwanie od 1980 roku. Członkami grupy są: Kasia Czerpak-Węgliński, Joanna Fodczuk-Garcia, Andrzej Koło, Leonard Konopelski, Janusz Maszkiewicz, Tomasz Misztal i Witold „Vito" Wójcik, Grupę założył w 1981 roku malarz Andrzej Koło. Pierwszy skład grupy tworzyli: Andrzej Koło, Mateusz Pomaski, Bona Radomska i Jan Skowron. Przez kolejne lata jej skład się zmieniał. Większość artystów tworzących grupę pochodzi z Krakowa, stąd nazwa Krak Art. Celem artykułu jest pokazanie zarówno indywidualnego dorobku poszczególnych członków obecnej Krak Art Grup – o silnym rysie doświadczeń zakorzenionych w procesie nauczania artystycznego w polskich ośrodkach akademickich lat 70. i 80. XX wieku – jak też miejsca polskiej grupy artystycznej w pejzażu życia artystycznego w Los Angeles.

DR ALEKSANDRA SUMOROK, ASP IM. W. STRZEMIŃSKIEGO W ŁODZI

ARCHITEKCI POLSCY NA STYPENDIUM FORDA. PRZYPADEK STANISŁAWA JUCHNOWICZA
POLISH ARCHITECTS ON FORD SCHOLARSHIPS : THE CASE OF STANISŁAW JUCHNOWICZ

Amerykańska Fundacja Forda w latach 1957-1961 umożliwiła wyjazd na stypendia do Europy Zachodniej oraz USA ponad 300 humanistom oraz architektom. Wyjazdy te miały formujące znaczenie dla wielu koncepcji realizowanych i wdrażanych przez nich po powrocie do kraju. Warto zastanowić się, jak i czy przyczyniły się one do zmiany pejzażu architektonicznego, zmiany postrzegania urbanistyki i architektury. Były to z pewnością jednostkowe historie. Mikrohistorie wpisują się jednak w szersze procesy kształtowania się nowoczesnej, poodwilżowej sztuki, architektury, urbanistyki w zmieniających się uwarunkowaniach powojennej Polski. W przypadku Stanisława Juchnowicza rok spędzony na Uniwersytecie w Pensylwanii (Instytut Studiów Urbanistycznych 1959-1960), wykłady Louisa Khana, zaznajomienie z praktyką i teorią budowy miast miały znaczenie decydujące dla jego późniejszych działań. Zdobytą wówczas wiedzę wykorzystywał w praktyce, nie tylko w Polsce, ale i Afryce Środkowej (projektował m.in. dla Zarii, Nigeria) oraz przekazywał w pracach naukowych i licznych publikacjach dotyczących zagadnień centrów miasta (*O związkach i wpływie ruchu na formowanie dzielnic śródmiejskich miast Stanów Zjednoczonych; Metoda wyznaczania zasięgu obszaru centrów miejskich. Niektóre problemy ich struktury funkcjonalno-przestrzennej*).

DR KATARZYNA SZRODT, PISNSŚ (KANADA)

PRZENIKANIE – POLSCY ARTYŚCI PLASTYCY MIĘDZY KANADĄ A STANAMI ZJEDNOCZONYMI
INFILTRATION : POLISH VISUAL ARTISTS BETWEEN CANADA AND THE UNITED STATES

W historii emigracji polskich artystów plastyków do Kanady po 1939 roku znajduje się grupa twórców, którzy mieszkając i pracując w Kanadzie, szukali możliwości wystawiania, reemigracji lub współpracy ze środowiskami artystycznymi w Stanach Zjednoczonych. Pierwszym artystą był Rafał Malczewski, przebywający w Montrealu od 1942 roku. W 1944 roku miał pierwszą wystawę w Stanach, w Corcoran Gallery of Art w Waszyngtonie i po odniesionym tam sukcesie starał się – bez powodzenia –
przenieść do USA. Kolejnym był Karol Malczyk, twórca polichromii, który po kilku latach pracy w Kanadzie osiadł w Detroit, gdzie stworzył wiele polichromii w kościołach. Zofia Romer – artystka malarka z bogatym dorobkiem jeszcze przedwojennym, rozpoznawalna w kanadyjskim środowisku artystycznym, przez kilka lat mieszkała w Waszyngtonie, gdzie należała do Americam Arts Professional League. Kolejną artystką malarką była Kali Hanna Gordziałowska-Woynerowska, w 1953 roku reemigrująca z Kanady do San Francisco. Dwójka artystów – Henryk Hoenigan i Krystyna Sadowska, mieszkający i tworzący w Toronto, otrzymali w Stanach znaczące wyróżnienia. Ważną kartę „przenikania" polskich artystów zapisał Krzysztof Wodiczko od początku lat 80. pracujący w Ontario College of Art w Toronto, od 1983 – na Massachusetts Institute of Technology.

KATARZYNA SZYDŁOWSKA-SCHILLER, MUZEUM NARODOWE W WARSZAWIE

STANISŁAW SZUKALSKI I NIEZALEŻNA SCENA KOMIKSOWA NA ZACHODNIM WYBRZEŻU
STANISŁAW SZUKALSKI AND THE INDEPENDENT COMICS SCENE ON THE WEST COAST

Stanisław Szukalski, rzeźbiarz, rysownik, wizjoner, teoretyk, choć pochodził z Polski, swoje dojrzałe życie artystyczne związał ze Stanami Zjednoczonymi. Lata 1913-1923, które spędził w Chicago określa się jako najważniejszy okres w rozwoju stylu i twórczości artysty. Wtedy to został okrzyknięty mianem prekursora modernizmu amerykańskiego. Na stałe w Stanach Zjednoczonych Szukalski osiadł po 1939 roku i zamieszkał w Kalifornii, gdzie m.in. pracował nad scenografiami hollywoodzkich produkcji.

Z czasem artysta zaczął popadać w zapomnienie. Trudna sytuacja materialna uniemożliwiła mu kontynuowanie pracy rzeźbiarskiej. Od wczesnych lat 40. rozpoczął badania nad *Protongiem*, zwanym też *Macimową*; teorią o wspólnym źródle języków i początkach cywilizacji. Zagadnieniem tym Szukalski zajmował się przez 40 lat, tworząc w tym czasie 43 tomy maszynopisu, w których znalazło się kilkanaście tysięcy precyzyjnych rysunków i opracowań teoretycznych autora. Jednocześnie nadal robił rysunki monumentalnych rzeźb, układów urbanistycznych, rozbudowując swoją artystyczną mitologię.

Szukalski zmarłby w zapomnieniu, gdyby nie przypadek. W 1968 roku, związany ze środowiskiem niezależnych komiksów, amerykański kolekcjoner Glenn Bray natrafił w antykwariacie na album wydany w 1923 roku w Chicago pt. *The Work of Szukalski*. Zafascynowany twórczością nieznanego mu dotychczas artysty, pokazywał książkę znajomym rysownikom. W ten sposób o Szukalskim usłyszało spore grono mieszkających w Kalifornii twórców i wydawców niezależnych publikacji. Żaden z nich nie spodziewał się, że ten przedwojenny geniusz żyje kilka przecznic od nich.
W 1973 roku doszło do spotkania Stanisława Szukalskiego z Glennem Bray'em. Z czasem Szukalskiego zaczęli odwiedzać też inni artyści kontrkulturowi – Robert Williams, George DiCaprio czy Rick Griffin, uznany twórca psychodelicznych okładek i plakatów, m.in. dla Jimiego Hendrixa czy Grateful Dead. Tak zaczęła się ich współpraca i przyjaźń. To, co wszystkich fascynowało w Szukalskim, to zestawianie przez niego form i mitów bez respektowania kulturalnych lub etnicznych granic, nietypowe teorie poszukujące źródeł świata i języka oraz anarchistyczne podejście do rzeczywistości, teorie, które znajdowały swoje odbicie w rodzących się ruchach New Age.

U

PROF. DR HAB. JERZY UŚCINOWICZ, POLITECHNIKA BIAŁOSTOCKA, PISNSŚ

POTRZEBA PUSTKI. NOWE „GROUND ZERO" W NOWYM JORKU
THE NEED FOR EMPTINESS : THE NEW "GROUND ZERO" IN NEW YORK

Początek XXI wieku obfitował w wydarzenia tragiczne. Prócz licznych wojen, głównie na Bliskim Wschodzie, zło dotknęło również oddalone od większych miejsc zapalnych Stany Zjednoczone. Atak z 11 września 2001 roku na Twin Towers w kompleksie Word Trade Center na Dolnym Manhattanie w Nowym Jorku obudził złe moce.
Runął mityczny obraz Ameryki jako świata dobrobytu i szczęścia. Pozostawił traumę agresywnego terroryzmu. Atak skierowany w Światowe Centrum Handlu stał się symboliczną tragedią wszystkich. Zburzono bliźniacze, wielkie i symboliczne dla świata świątynie biznesu – wieże zaprojektowane przez Minoru Yamasakiego. Zburzono także przy tej okazji jedyną i bardzo małą, lecz także symboliczną, świątynię Boga – grecką cerkiew prawosławną Św. Mikołaja – niezdolną sięgnąć już niebios, tak jak te okalające ją ogromne drapacze chmur Manhattanu. Niewiele osób to nawet zarejestrowało. A była to wielka tragedia dla niewielkiej lokalnej wspólnoty Greków. Cierpieli wszyscy. Oni również. Trudno to równać z ludobójstwem XX wieku, które ludzie perfidnie zaplanowali innym ludziom, ale akt ataku na WTC ma wymowę bardzo symboliczną. Jest znakiem nowych czasów i pozostanie już na zawsze skazą nowego millennium. Wielkie tragedie rodzą też zawsze potrzebę utrwalenia ich w pamięci na zawsze. Potrzebują trwałych znaków i symboli. Potrzebują adekwatnych do nich przestrzeni memorialnych.
W referacie przedstawione zostaną twórcze rozterki i dylematy interpretacyjne związane z próbami budowania „nowego życia" w „przestrzeni śmierci". Podjęte zostaną aspekty związane z potrzebą budowania miejsc pamięci, egzystencjal-

nej zadumy i modlitwy za zmarłych w miejscach wypełnionych niedawno cierpieniem, ruiną wartości i unicestwieniem ducha. W tym procesie powstała nowa architektura i sztuka, które miały do spełnienia ważny cel. Ich realizacja w przestrzeni Ground Zero stała się symbolicznym ucieleśnieniem atawistycznej człowiekowi dychotomii formy i pustki. Została też wyjątkową eksploracją pamięci, wiary i nadziei.

W

DR HAB. MIROSŁAW WACHOWIAK, PROF. UMK

TWÓRCZOŚĆ DAVIDA LYNCHA
THE CREATIVE WORK OF DAVID LYNCH

Wystawa „David Lynch. Silence and Dynamism" z 2017–2018 roku w naturalny sposób zaowocowała spotkaniem artysty i konserwatora. Osobista wizytacja wystawy przez autora, stanowiąca reakcję na pierwszy sygnał o zniszczeniach jednego z obrazów wywołanych pleśnią, poskutkowała chęcią poprawy fizycznej kondycji dwóch kolejnych dzieł z cyklu z lat 90. i 2000. z postacią Boba. Nie miały to jednak być tradycyjne konserwacje, lecz autorskie artystyczne ingerencje z asystą konserwatora jako pomocnika zapewniającego wskazane materiały. Niecodzienne metody, zupełnie niespójne z doktryną konserwatorską, stanowiły przyczynek do dialogu nad dalszymi możliwymi drogami postępowania z dziełami za zgodą artysty. Podążając za pierwszymi inspiracjami autora i wskazaniami definiującymi kluczowe dla Lyncha wartości estetyczne, konserwator stopniowo zdobywał zaufanie i uzyskał akceptację działań i metod na kolejnych obiektach już zgodnych z kodeksem etyki postępowania opiekuna dzieł. Twórcze konfrontacje doprowadziły do pierwszych na świecie badań nietradycyjnych materiałów użytych przez Lyncha, obejmujących m.in. klej do wykładzin jako główne tworzywo malarskie, a także do pierwszej profesjonalnej konserwacji z wprowadzeniem dedykowanej metodyki. Długa ścieżka negocjacji warunków konserwacji stała się jednocześnie twórczą drogą do pełniejszego rozpoznania warsztatu twórczego i poglądów autora na dzieło. Prezentacja podejmie próbę odtworzenia historii kolejnych konserwacji i odsłaniającej się metody twórczej oraz założeń estetycznych Lyncha, ściśle powiązanych z zastosowaną techniką i niecodziennym materiałem, a także samego dialogu artysta – konserwator jako bezcennego źródła rozpoznań nie tylko materiałoznawczych, ale i stricte artystycznych i estetycznych.

ZUZANNA WAGNER, UAM

WIELOASPEKTOWE DEKONSTRUKCJE W SZTUCE DAVIDA LYNCHA. PROBLEMATYKA IKONOGRAFII I MEDIUM
MULTI-ASPECT DECONSTRUCTION IN THE WORK OF DAVID LYNCH : THE QUESTION OF ICONOGRAPHY AND MEDIUM

Referat jest rezultatem prowadzonych przez autorkę badań nad twórczością plastyczną Davida Lyncha, stanowiących fundament pod pierwszą jak dotąd monografię artystyczną amerykańskiego twórcy. Choć malarstwo jest obecne od początków artystycznej aktywności Lyncha, to artysta niejednokrotnie określany jest jako „celebrity painter", a zatem reżyser, dla którego malarstwo i grafika stanowią poboczną produkcję. Ważkość sztuki dla owego „postmodernistycznego klasyka kina" poświadczają jednak studia na Akademii Sztuk Pięknych w Pensylvanii, poprzedzające filmowy debiut Lyncha. Kino reżysera, czerpiące z repertuaru motywów i tematów rezonujących w jego sztuce, może być zatem postrzegane jako „przedłużenie" jego praktyki malarskiej.
Autorka referatu proponuje nowy model badań nad twórczością plastyczną artysty reżysera, opierający się na studiach nad autorską strategią artystyczną, metodach, jakimi posługuje się Lynch, kształtując swe kompozycje oraz nad procesem ich tworzenia. Zainteresowaniem objęte są kompozycje malarskie, graficzne i prace wykonane w technice mieszanej, powstałe od rozpoczęcia przez artystę studiów malarstwa w 1966 roku, po dzieła najnowsze. Jako kluczowy w badaniach nad sztuką Lyncha rysuje się problem dekonstrukcji traktowanej jako nadrzędna praktyka stosowana przez artystę. Lynch burzy w swych pracach stabilność znaczeń, rozmontowuje ugruntowane przekonania o świecie i sztuce,

poszukując ich nieciągłości i chwiejności. Sposób budowania owej rzeczywistości ujawniają dwie kategorie: kategoria dekonstrukcji ikonografii i kategoria dekonstrukcji medium. Pierwsza z nich określa zabiegi Lyncha służące przekraczaniu ukonstytuowanego znaczenia motywów i tematów plastycznych, druga pozwala natomiast poddać analizie eksperymenty dokonywane przez artystę na materialnym podłożu jego dzieł, traktowanych jako przykłady post-medium.

MARTYNA WENDA, UMK

SANDRO MILLER. WOBEC INNEGO: KULTUROWY DIALOG TWÓRCY Z „INNYM"
SANDRO MILLER. TOWARDS THE OTHER : THE CULTURAL DIALOGUE WITH THE "OTHER"

Interesuję się twórczością amerykańskiego fotografa Sandro Millera, który nieprzerwalnie od szesnastego roku życia zajmuje się fotografią dokumentalną i reportażową. Tworzy intymne portrety, których celem jest rejestracja każdego segmentu społeczności. Fotografuje osoby zapomniane, chore, cierpiące, bezdomne, wykluczone, niepełnosprawne. Uwiecznia ludzi różnego pochodzenia, ras, mniejszości narodowych, o różnym statusie społecznym, czy płci. Stara się uchwycić ludzką różnorodność, indywidualność oraz charakter portretowanego. Zauważyłam, że Miller nie inscenizuje danej fotografii, nie reżyseruje pozy postaci, a wręcz przeciwnie, tylko obserwuje obcego człowieka i czeka na rozwój zachodzącego z nim spotkania. Taki rodzaj współpracy pokazuje, że w centrum zainteresowania artysty znajduje się Inny. Interesuje go nie tylko obserwacja i fotograficzny zapis tego spotkania, ale również próba podjęcia pewnego dialogu. Co ważne, fotografia staje się medium, które poza ukazaniem różnorodności, stara się ją wytłumaczyć i doprowadzić do porozumienia, a także akceptacji. Dodatkowo przedstawia aktualne problemy, z którymi zmaga się portretowany i uwrażliwia na nie swoich odbiorców.

Problem Innego i Inności jako przejaw istniejący w kulturze i życiu codziennym ludzi podejmowany był już wcześniej przez wielu artystów, pisarzy, czy fotografów. Jednym z nim był Ryszard Kapuściński. Warto wspomnieć, że on także zajmował się fotografią reportażową, która tak jak w przypadku Millera, ukazuje nie tylko wizerunek czy życie portretowanych ludzi, ale przede wszystkim, w nawiązaniu do filozofii Innego, czyni ją ważnym przesłaniem o tożsamości i egzystencji człowieka.

Podsumowując, chciałabym przybliżyć sylwetkę Sandro Millera oraz zanalizować jego wybrane fotograficzne projekty w kontekście filozofii Innego oraz filozofii dialogu oraz udowodnić ich głęboki wymiar antropologiczny.

Z

DR WITOLD ZYCH

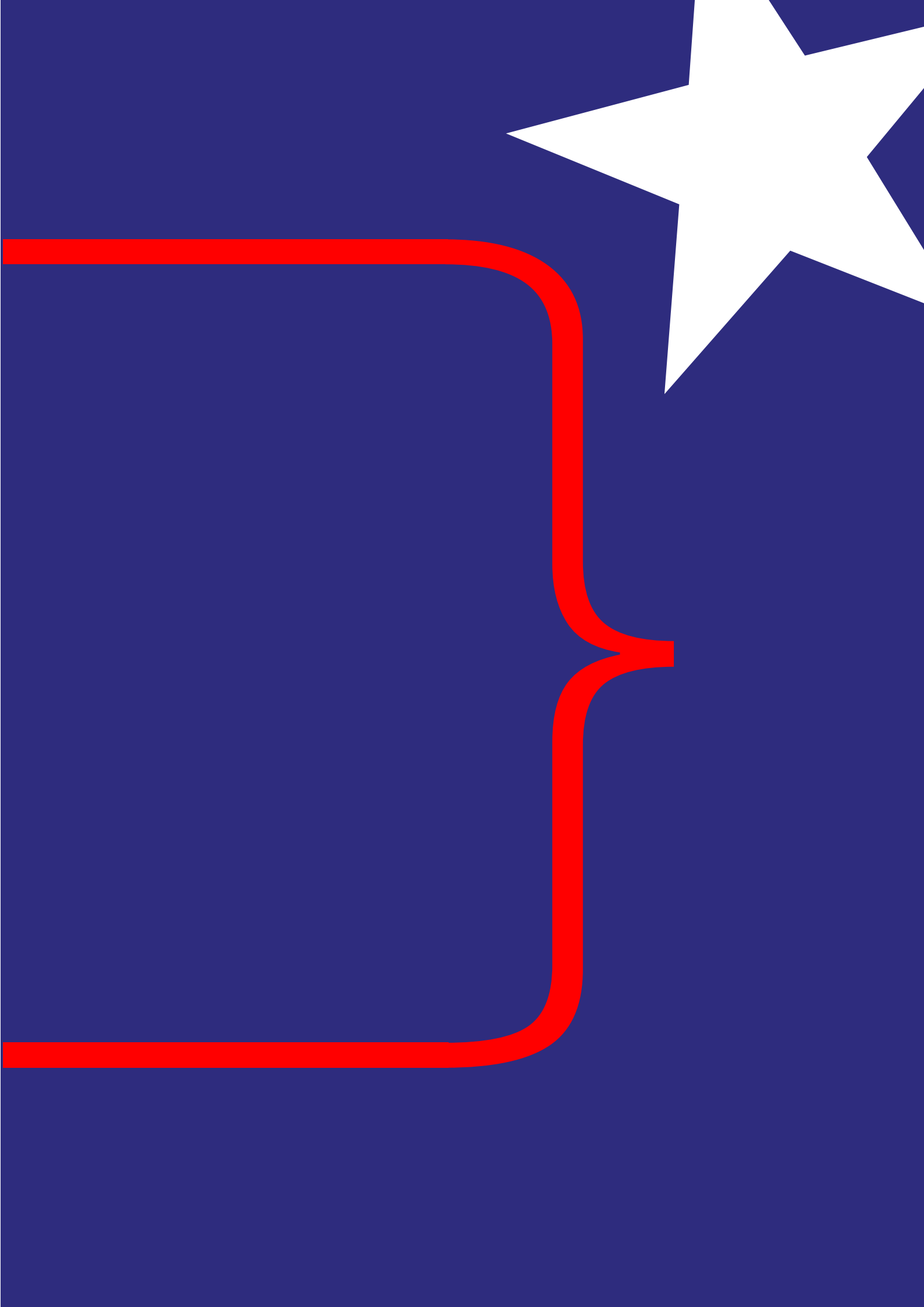
TWÓRCZOŚĆ ANDRZEJA PITYŃSKIEGO I JEGO POGLĄDY NA AWANGARDOWĄ SZTUKĘ WSPÓŁCZESNĄ
THE WORK OF ANDRZEJ PITYŃSKI AND HIS VIEWS ON AVANT-GARDE CONTEMPORARY ART

Andrzej Pityński (urodzony 15 marca 1947 w Ulanowie, zmarł 18 września 2020 w Mount Holly, NJ, w Stanach Zjednoczonych), polsko-amerykański rzeźbiarz, mieszkający i tworzący od 1974 roku w Stanach Zjednoczonych, kawaler najwyższego polskiego odznaczenia, Orderu Orła Białego. Jednym z głównych zamierzeń referatu jest prezentacja jego najważniejszych pomników oraz przedstawienie drogi, jaką przeszedł ten wybitny rzeźbiarz z Ulanowa − małej urokliwej miejscowości w Polsce, położonej u ujścia Tanwi do Sanu, do stolicy światowej sztuki, jaką współcześnie nazywany jest Nowy Jork. Jest próbą odpowiedzi na pytanie, jak udało się temu ulanowskiemu chłopcu z Polski osiągnąć tak wielki sukces w międzynarodowej sztuce? Dlaczego wśród wielu polskich rzeźbiarzy próbujących swoich sił w Stanach Zjednoczonych to właśnie jemu udało się znaleźć na szczycie amerykańskiej rzeźby? Równie istotnym elementem referatu jest przedstawienie oryginalnych poglądów artysty na awangardową sztukę współczesną, którą nazywał wprost antysztuką.

Ż

PROF. DR HAB. LUBOW ŻWANKO, UNIWERSYTET BIOTECHNOLOGICZNY W CHARKOWIE

AMERYKAŃSKA ODYSEJA BOLESŁAWA CYBISA
THE AMERICAN ODYSSEY OF BOLESŁAW CYBIS

Amerykański okres życia wybitnego artysty to Nowy Jork – Trenton – Princeton. Właśnie temu wątkowi jego losu, nie bardzo opracowanego przez badaczy, będzie poświęcony referat. Pod koniec marca 1939 roku małżeństwo Cybisów wraz z Eliaszem Kanarkiem na liniowcu „Batory" wybrało się w podróż do Nowego Jorku, towarzysząc eksponatom przeznaczonym na Wystawę Światową, która miała otworzyć się w maju. Późną jesienią 1939 roku Cybis wyruszył w nową podróż, podczas której wykonał szkice i stworzył galerię portretów wodzów plemion indiańskich, m.in. legendarnego Sat-Oka. 3 lipca 1941 roku Cybisowie zamieszkali w Nowym Jorku przy 41. Avenue. Wtedy też konsulat polski wydał zaświadczenie, że są małżeństwem i jako emigranci nie mają innego potwierdzenia swojego stanu cywilnego, ponieważ odpowiednie dokumenty pozostały w Polsce. Artysta pracował nad organizacją różnych wystaw, podobnie jak w czasach stambulskich, dekorował wystawy sklepów. Za wykonaną z okazji Bożego Narodzenia dekorację wystawy sklepu na prestiżowej 5. Avenue, centralnej ulicy Manhattanu w Nowym Jorku, otrzymał pierwszą nagrodę.

W 1942 roku w Trenton (stan New Jersey) otworzył niewielką pracownię, która zaczęła przynosić spore zyski, ponieważ niemałe powodzenie miały jego miniaturowe posążki porcelanowe. Pozwoliło to na zbudowanie w 1944 roku w Princeton domu z wielką pracownią. Jednak do malarstwa w Stanach Zjednoczonych już nie powrócił. Po raz ostatni wziął udział w wielkiej wystawie malarstwa polskiego w czerwcu – lipcu 1945 roku w Instytucie Sztuki w Detroit. Razem z żoną zyskali uznanie jako twórcy wytwornej porcelany. W 1954 roku w Trenton założył własną fabrykę „Cordey China Inc." oraz studio „Cybis Porcelain Art". Studio zyskało sławę światową jako najstarsze studio porcelanowe Ameryki, dzieła stamtąd są rarytasami muzealnymi na całym świecie. 31 maja 1957 roku podczas pobytu we Florydzie Bolesław Cybis zmarł na zawał serca, a 14 czerwca 1958 tragicznie zmarła jego żona. Oboje zostali pochowani na cmentarzu w Princeton.