

Magdalena Durda-Dmitruk

Instytut Edukacji Artystycznej Akademii  
Pedagogiki Specjalnej im. Marii Grzegorzewskiej  
Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata

## O twórczości wybranych współczesnych polskich artystek w Paryżu w krytyce artystycznej Joanny Sitkowskiej-Bayle

Wątek polskich artystek tworzących na emigracji w Paryżu był niejednokrotnie poddawany głębszej refleksji w odniesieniu do *belle époque* oraz dwudziestolecia międzywojennego w rozważaniach na temat różnych zjawisk, np. emancypacji, wystaw światowych, kolonii artystycznych (m.in. École de Paris). Omawiali go, dotykając szerokiego wachlarza zagadnień (życia, twórczości, krytyki itp.), znani teoretycy, krytycy i historycy sztuki<sup>1</sup>. Natomiast w odniesieniu do działalności artystycznej współcześnie osiadłych w Paryżu twórczyni opracowań jest niewiele<sup>2</sup>. W zasadzie żaden z badaczy nie zajął się tym wątkiem dogłębnie. Stąd niezwykle cenne i ciekawe są teksty Joanny Sitkowskiej-Bayle, krytyczki sztuki, filmu i fotografii, zamieszkałej od początku lat 80. XX wieku w Paryżu. Traktują one o *oeuvre* kilku wybranych artystek Polek emigrantek, które przybyły do Francji w II połowie XX wieku i tworzą obecnie w stolicy sztuki.

Paryż, pomimo że po II wojnie stracił pozycję mekki sztuki światowej, wciąż przyciągał i przyciąga wielu artystów. Polska może poszczycić się wyrazistą obecnością artystek Polek emigrantek zarówno tych, które przybyły do Paryża na przełomie XIX i XX wieku bądź w pierwszych dziesiątkach lat XX wieku<sup>3</sup>, jak i tych, które swoje artystyczne życie wiodą tam współcześnie a do Francji udały się w latach 60.-90. XX wieku czy po 2000 roku. Znajdziemy wśród nich np. Joannę Flatau, Ewę Kuryluk, Aliszę Lahusen, Gabrielę Morawetz, Małgorzatę Paszko, Grażynę Remiszewską, Bożenę Garstecką, Kasię Knap, Yolę Kotlarek, Zofię Lipecką, Katarzyną Lavocat Pawliszewską, Ludwikę Grażynę Ogorzelec, Cecilie Olszewską, Hannę Sidorowicz, Zofię Szalowską-Ducordeau, Zuzannę Trąmpczyńską (Susanne Traa). Grono to także współtworzyły

zmarłe w ostatnich latach: Arika Madeyska (1920–2004), Maria Papa Rostkowska (1923–2008), Teresa Tyszkiewicz (1953–2020), Joanna Wierusz-Kowalska (1930–2005). Prace twórczyni można było oglądać sporadycznie w Polsce na wystawach indywidualnych (np. w galeriach: Zachęta, Kordegarda, Krytyków POKAZ, Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku czy Muzeum Sztuki i Techniki Japońskiej „Manggha” w Krakowie), na ekspozycjach zbiorowych, np. „Jesteśmy”<sup>4</sup> w Zachęcie w 1991 roku<sup>5</sup> czy wystawach problemowych jak „Ars erotica”<sup>6</sup> w 1994 roku w Muzeum Narodowym w Warszawie.

Twórczość wymienionych pierwszych sześciu artystek próbowała również przybliżyć Sitkowska-Bayle, mając możliwość przyglądania się jej systematycznie i wnikliwie, a nie sporadycznie, jak w przypadku wielu polskich historyków i krytyków sztuki<sup>7</sup>, którzy z naturalnych powodów nie mieli oni okazji, by regularnie śledzić działania twórczyni we Francji. Teksty o nich powstawały w kontekście organizowanych w Polsce wystaw albo wizyt w pracowniach.

Joanna Sitkowska-Bayle to polska krytyczka sztuki i filmu średniego pokolenia, w 1986 roku zamieszkała w Paryżu. W 1981 ukończyła kulturoznawstwo na Uniwersytecie Łódzkim. Następnie studiowała w École de langue et civilisation française na Uniwersytecie Genewskim oraz filmoznawstwo w Université Paris 1 Pantheon-Sorbonne w Paryżu i w New York University.

Jest autorką wielu tekstów o sztuce, artystach, wystawach, wydarzeniach w Paryżu itp. Od lat 90. XX wieku

<sup>1</sup> M.in.: Anna Wierzbicka, Joanna Sosnowska, Barbara Brus-Malinowska, Ewa Bobrowska, Jerzy Malinowski, Andrzej K. Olszewski.

<sup>2</sup> Np. Geron, Malinowski 2018.

<sup>3</sup> Np. Olga Boznańska, Mela Muter, Anna Bilińska-Bohdanowiczowa, Alicja Halicka, Sara Lipska, Tamara Łempicka.

<sup>4</sup> *Jesteśmy* 1991. Wystawa w Galerii Zachęta w Warszawie (1.09 – 27.10.1991).

<sup>5</sup> Udział w wystawie wzięło m.in. 17 artystek polskich zamieszkałych we Francji.

<sup>6</sup> *Ars erotica* 1994.

<sup>7</sup> Pisali o nich także np. Wiesława Wierchowaska, Elżbieta Dzikowska, Kinga Kawalerowicz, Irena Huml, Bożena Kowalska, Monika Małkowska, Dorota Jarecka, Andrzej Osęka, Zbigniew Taranienko, Bogusław Deptuła.

współpracowała z kilkoma polskimi czasopismami. Pisała eseje o kulturze, sztuce, fotografii, filmie do: „Życia Warszawy” (1992–1997), kwartalnika „Projekt” (1992–1998), miesięcznika „Kino” (1992–2003), miesięcznika „Art & Business” (1991–2011), magazynu „Artluk” (2012–2021).

Okazjonalnie publikowała również w czasopismach: „Problemy Studenckiego Ruchu Naukowego” (PWN, Warszawa – Łódź), „Fakty” (Bydgoszcz), „Gazeta Gdańska”, „Twój Styl”; w pismach o fotografii i sztuce: „Powiększenie”, „Sztuka”, „Exit”, „MediaArt”, „CoCAin”. Jest też autorką tekstów do katalogów wystaw w Polsce (Zachęta, Kordegarda, CSW Zamek Ujazdowski, Muzeum Sztuki i Techniki Japońskiej „Manggha”) i za granicą (Szwajcaria, Francja).

Członkini polskiej sekcji AICA (Międzynarodowe Stowarzyszenie Krytyków Sztuki) i SFCC (Francuskie Stowarzyszenie Krytyków Filmowych).

W pierwszych latach po zamieszkaniu w Paryżu pracowała w galeriach i w gabinecie eksperta sztuki współczesnej, jak również przy organizowaniu aukcji sztuki w paryskim domu aukcyjnym Hôtel Drouot. Od 1998 roku związała się z Groupe de Recherches et d'Essais Cinématographiques (GREC)<sup>8</sup> – francuskim Stowarzyszeniem Poszukiwań i Eksperymentów Filmowych jako dyrektor produkcji i dyrektor artystyczny.

Jest także inicjatorką ważnych wydarzeń popularyzatorskich z obszaru filmu i sztuki, np. retrospektywy Chantal Akerman, belgijskiej reżyserki, pionierki kina feministycznego, którą organizowała w CSW Zamek Ujazdowski w Warszawie w 2006 roku jako autorka koncepcji, programu, katalogu; Festiwalu francuskich filmów krótkometrażowych (CSW Zamek Ujazdowski, Warszawa, 2009); pomysłodawczynią i realizatorką dwóch edycji projektu Paris – Varsovie / Warszawa – Paryż (2013–2016), w ramach których powstały cztery

filmy we współpracy między GREC (Francja) i SFP Studio Munka (Polska).

Sitkowska-Bayle zaczęła pisać jeszcze w Polsce, potem przysyłała korespondencje ze Szwajcarii, a w końcu teksty z Francji. Powstały recenzje i eseje na temat ważnych, bieżących wystaw oraz targów sztuki nowoczesnej i współczesnej przede wszystkim w Paryżu (FIAC, Art Paris), ale także w innych miastach francuskich. Recenzowała festiwale filmowe (m.in. Festiwal Kina Kobiet w Créteil pod Paryżem), targi i festiwale fotografii (Paris Photo, Mois de la Photo w Paryżu, Les Rencontres de la photographie w Arles). Publikowała także przekrojowe artykuły krytyczne z dziedziny fotografii, malarstwa, rzeźby, grafiki, plakatu, wystawiennictwa oraz prezentacje pojedynczych artystów.

Ważną część jej dorobku (choć niezbyt rozległą) stanowi krytyka poświęcona działalności artystycznej polskich artystek, tworzących na przełomie XX i XXI wieku w Paryżu. Powodem zainteresowania się Sitkowskiej-Bayle działalnością polskich twórczyń, przebywających na emigracji we Francji (przeważnie od lat 70. XX wieku), była przede wszystkim niezwykle inspirująca twórczość, ale także ich bardziej wyrazista obecność na francuskiej scenie od polskich artystów – mężczyzn.

Powstały teksty najpierw o Gabrieli Morawetz, Alisce Lahusen, Ewie Kuryluk, następnie o Małgorzacie Paszko, Joannie Flatau, Grażynie Remiszewskiej. Były one zamieszczone na łamach polskich pism o sztuce, np. „Art & Business”, ale też funkcjonowały w formie wstępów do katalogów wystaw wyżej wspomnianych artystek (w Polsce np. do wystaw organizowanych w Warszawie w Galerii Zachęta, Kordegardzie, CSW Zamek Ujazdowski czy w Krakowie – Muzeum „Manggha”, także za granicą).

Autorka sporadycznie (przeważnie przy okazji wystaw) pisywała także o polskich artystach we Francji, jak np. mistrzach polskiego plakatu, m.in.: Romanie Cieśliewiczu i Michale Batorym, czy fotografach, m.in.: Krzysztofie Pruszkowskim, Bogdanie Konopce i in., bądź o pracach polskich twórców, prezentowanych w Paryżu (np. Magdaleny Abakanowicz, Henryka Tomaszewskiego).

Pretekstem do napisania artykułu były często ekspozycje indywidualne, problemowe, udział artystek w ważnych wydarzeniach – prezentacjach zbiorowych, targach sztuki, fotografii

<sup>8</sup> GREC – francuskie Stowarzyszenie Poszukiwań i Eksperymentów Filmowych, założone w 1969 roku w Paryżu przez filmowca Jeana Roucha, Pierre’a Braunbergera i Anatola Daumana (producenta) w celu wspierania i rozwoju twórczości w dziedzinie filmu krótkometrażowego. Zajmuje się produkcją filmów krótkometrażowych, eksperymentalnych, dokumentalnych, kina fikcji, filmów artystycznych, esejów dokumentalnych. Rocznie popularyzuje ponad 1000 filmów, produkuje około 20, wpięrając swoimi działaniami wielu filmowców. GREC wspiera nie tylko produkcje, ale także od kilku lat współorganizuje rezydencje (m.in. z Musée de l’histoire de l’immigration, Studio Munka w Polsce, résidence Labo du 1er doc avec Périphérie, collection La 1ère image z Cnap). Filmy prezentowane są na licznych festiwalach, także na wybranych kanałach telewizji. Wiele filmów jest udostępnianych przez l’Agence du court métrage et de l’Adav. Część wzbogaciła kolekcje, np. Collection Grec du Forum des images czy collection de la médiathèque du Musée de l’histoire de l’immigration <http://www.grec-info.com/presentation.php#membres> [dostęp: 4.09.2021].

itp. Przykładowo były to wystawy: Gabrieli Morawetz<sup>9</sup>, regularnie organizowane w Paryżu i Francji (autorka brała udział w wielu edycjach Paris Photo, Mois de la Photo, FIAC, Art Paris itp., głównie z ramienia Galerie Thessa Herold), podobnie Małgorzaty Paszko i Aliski Lahusen – rzadsze we Francji (za to regularne pokazy w Szwajcarii), niezbyt częste Joanny Flatau, z możliwością obejrzenia jej dorobku wystawianego w ramach stałej kolekcji na południu Francji<sup>10</sup>. Wyjątek w grupie omawianych artystek stanowi Ewa Kuryluk, która do momentu opublikowania tekstu Sitkowskiej-Bayle o swojej twórczości we Francji nie wystawiała wcale.

Artykuły o artystkach zamieszczane na łamach pism o sztuce z jednej strony mają charakter informacyjny, z drugiej stanowią rodzaj krótkich monografii – traktują o ich działalności przekrojowo.

### Oniryczny świat Gabrieli Morawetz

O twórczości Gabrieli Morawetz krytyczka napisała kilka esejów<sup>11</sup>. Pierwszy obszerny tekst opublikowany został na łamach „Art & Business” w formie krótkiej monografii<sup>12</sup>. W 2019 roku zaś mówiła o wybranych jej realizacjach w ramach międzynarodowej konferencji *Jikihitsu. Sygnatura artysty. Obecność tradycji japońskiej we współczesnej sztuce polskiej* w Warszawie, po której ukazała się publikacja z tekstami prelegentów<sup>13</sup>. W 2020 roku napisała obszerny esej do katalogu wystawy Morawetz w Muzeum Sztuki i Techniki Japońskiej „Manggha” w Krakowie<sup>14</sup>. Wszystkie trzy opracowania stanowią wnikliwe studia na temat twórczości Gabrieli Morawetz na różnych jej etapach.

W tekście z 2007 roku autorka dokonuje syntetycznej prezentacji artystki, wprowadza w kontekst jej aktywności twórczej na emigracji. Píše o multi- i nowomediálních zainteresowaniach Morawetz z perspektywy jej doświadczeń

krakowskich, następnie wenezuelskich i w końcu paryskich<sup>15</sup>. Akcentuje także charakter kosmopolityczny twórczości (np. współpracę z twórcami teatru japońskiego, udział w Biwako Biennale w Japonii), czynne wystawiennictwo nie tylko we Francji, ale także w obu Amerykach czy Japonii.

W krótkim wprowadzeniu biograficznym podkreśla także związki artystki z Polską, np. udział w Triennale Rysunku we Wrocławiu (1978, 1981)<sup>16</sup> podczas ośmioletniego pobytu w Caracas oraz obecność w wydarzeniach środkowoeuropejskich, np. uczestnictwo w Biennale Grafiki w Lublianie (1983). Wspomina też o współpracy z założoną w 1988 roku przez polskiego historyka sztuki Tadeusza Koralewskiego Galerie Koralewski w Paryżu<sup>17</sup>. Prace Morawetz powstałe w latach 80. i 90. XX wieku zalicza do nurtu realizmu magicznego. Przybliżeniu sylwetki towarzyszą plastyczne opisy wybranych cykli, prac, charakterystyka głównych wątków, ich warstwy treściowej, ikonograficznej, pikturalnej, ale też analiza strony formalnej – z perspektywy użytych środków wyrazu, warsztatu<sup>18</sup>.

Sitkowska-Bayle omawia twórczość Morawetz z różnych okresów, precyzyjnie dookreśla i charakteryzuje kolejno podejmowane i realizowane cykle.

Tekst staje się także swoistym przewodnikiem po mediach, po które kolejno sięga twórczyni: od malarstwa, rysunku, grafiki, poprzez coraz chętniej wykorzystywaną od końca lat 90. XX wieku fotografię (która stanie się głównym medium jej wypowiedzi) dla podkreślenia sugestywności

<sup>15</sup> Artystka najpierw wyjechała do Wenezueli w 1975 roku, skąd w 1983 przeniósł się do Paryża, przeprowadzkę do Europy traktując jako swoisty powrót do domu.

<sup>16</sup> Udział autorki w wydarzeniach cyklicznych, dedykowanych grafice i w ogóle sztuce w Polsce w latach 1977–1980 jest znacznie obszerniejszy. Warto dodatkowo wymienić, że uczestniczyła np. w Salonach Grafiki w Warszawie (1976, 1977), Biennale Grafiki w Łodzi (1977), Festiwalu Sztuk Pięknych w Warszawie (1978), Międzynarodowym Biennale Grafiki w Krakowie (1980).

<sup>17</sup> G. Morawetz brała udział w organizowanych przez T. Koralewskiego w Paryżu wystawach zarówno przed (np. *Nos presences. 15 peintres polonais de Paris*, 1985; *Grafika – Promenade dans l'univers de 44 graveurs polonais*, 1986), jak i po założeniu galerii (np. wystawa indywidualna malarstwa Morawetz, z katalogiem i tekstem Alaina Bosqueta, 1990). Galerie Koralewski powstała z inicjatywy absolwenta Sorbony (historia sztuki) i ICART, Wyższego Instytutu Karier Artystycznych (zarządzanie sztuką). Działa nieprzerwanie od 1988 roku, reprezentując artystów pochodzących z różnych krajów i kręgów kulturowych (Francja, Włochy, Grecja, Holandia, Niemcy, Argentyna i Polska). Poprzez wystawy, wydawnictwa oraz pokazy na targach sztuki (np. Saga, FIAC, Salon Marsowy, St'Art, Art Paris, Art Elizejskie) promuje różne aspekty sztuki współczesnej oraz twórczość wybranych artystów (m.in.: Alquin, Bouman, Casse, Czesnik, Decaux, Dumas, Helip, Laillier, Paszko, Pignol, Strubel, Ruseler, Orazio, Seydoux, Sobociński, Stamopoulou, Szurek, Valota).

<sup>18</sup> Sitkowska-Bayle 2007: 48–49.

<sup>9</sup> W Polsce odbyło się zaledwie kilka wystaw G. Morawetz: w Zapiecku w 1994 roku, w galerii Pokaz w 1996 (folder z wywiadem E. Dzikowskiej z Morawetz), w Kordegardzie w 2001 (katalog z wstępami: D. Wróblewskiej, J. Sitkowskiej-Bayle, Françoise Monnin, Florence Noailles), w 2019 roku w Muzeum SITJ „Manggha” w Krakowie. Polska publiczność zobaczyła jej malarstwo na wystawie *Jesteśmy* w Zachęcie w 1991 roku i 1994 – na *Ars Erotica*, MN Warszawa.

<sup>10</sup> Cérés Franco, założycielka i dyrektorka galerii L'Oeil de Boeuf w Paryżu udostępniła w 1994 roku prace artystki w ramach stałej prezentacji swojej kolekcji art brut w Lagrasse k. Tuluzi.

<sup>11</sup> Teksty J. Sitkowskiej-Bayle do katalogów: *Gabriela Morawetz* 1999), *Gabriela Morawetz Materia Prima, malarstwo* 2000), *Gabriela Morawetz. Ne faire qu'un* 2011.

<sup>12</sup> Sitkowska-Bayle 2007: 45–49.

<sup>13</sup> Durda-Dmitruk 2019.

<sup>14</sup> *Zostaw drzwi uchylone. Gabriela Morawetz. Masato Tanaka* 2020.

onirycznych wizji oraz w końcu po wideo czy performance. Dogłębnej analizie poddany zostaje warsztat twórczy, ze szczególnym uwzględnieniem różnorodności niekonwencjonalnych podłoży, którymi się posługuje w zapisach fotograficznych – kamienne łupki dające nieodparte skojarzenia z dagerotypem, odciskiem, skamieliną; szkło, lustro, płótno pokrywane woskiem, wiotkie, półprzezroczyste ekrany tiulowe itp. Eksperymenty wideo i performans łączy z inspiracjami Morawetz japońskim teatrem Sankai Juku (widocznymi np. w jej pierwszym filmie *Uno*, 2006). Multimedialność artystki zostaje zarysowana również w odniesieniu do instalacji i rzeźby.

Media przybliżane są też z perspektywy rozmów krytyczki z autorką i cennych cytatów, jak ten o rzeźbie, kiedy Morawetz mówi:

Rodzi się ona z mojej potrzeby stworzenia czegoś własnymi rękami. Pierwszym, najbardziej podstawowym gestem artysty jest ulepienie czegoś w glinie. Efekt widoczny jest od razu, nie ma konieczności przetwarzania materii<sup>19</sup>.

Krytyczka wykazuje się doskonałą znajomością kontekstu działalności artystycznej twórczyni, podobnie jak w odniesieniu do kolejnych swoich bohaterek. W swoich tekstach podkreśla fascynację ich twórczością.

Ważny jest jej bezpośredni kontakt z artystkami, dobra znajomość ich dorobku, towarzyszenie im w ich drodze w zasadzie nieprzerwanie po czasy obecne – obserwacja ewoluowania ich działań twórczych, znajomość atelier. Opracowania powstają po wizytach i wywiadach udzielanych w pracowniach, na wystawach, po wnikliwym oglądzie nowych cykli. Ponadto artykuły zamieszczone na łamach „Art & Business” opatrzone są informacją, gdzie aktualnie można ich prace oglądać<sup>20</sup>. Wystawy w przypadku tych syntetycznych monografii wydają się być jedynie pretekstem do napisania tekstu. Są drugoplanowe w przeciwieństwie do prezentacji ważnych twórców w prestiżowych placówkach, które stawały się punktem wyjścia dla artykułów zamieszczanych w ramach korespondencji z Paryża czy z Europy.

Krytyczka posługuje się syntetycznym i jednocześnie barwnym językiem, służącym precyzyjnemu nazwaniu, opisowi, ocenie zjawisk. Jest wirtuozem słowa.

Teksty do katalogów stają się przeważnie odniesieniem do prezentowanych na wystawie prac i inspiracji im towarzyszących. Przykładem jest tu wystawa Morawetz *Materia Prima* w Kordegardzie (2001). Sitkowska-Bayle podkreśla wpływ na twórczość Morawetz, jej rozumienie i odczytywanie, myśli filozoficznej Henriego Bergsona:

Trwanie jest jednak przede wszystkim, jak uważa twórca filozofii życia, pamięcią, w której zachowują, gromadzą się i aktualizują przy pomocy obrazów-wspomnień różne poziomy przeszłości. Tym sposobem pamięć staje się wirtualnym, ponadczasowym współistnieniem. Obcując z pracami Gabrieli Morawetz, odnosimy często wrażenie, że porusza się ona w owej kosmicznej Pamięci, wciela ją w swe poetyckie wizje i oniryczne obrazy<sup>21</sup>.

Eseje do katalogów są rzeczowe, zwięzłe, pochlebne.

Niejednokrotnie ważne jest też wprowadzenie w klimat artystyczny, zwrócenie uwagi na warunki bytowe, kontekst tworzenia na obczyźnie czy umiejętność odnalezienia się twórczyń we Francji.

W tekście wygłoszonym podczas międzynarodowej konferencji *Jikihitsu. Sygnatura artysty*, zatytułowanym *Spotkania z Japonią – twórczość Aliski Lahusen i Gabrieli Morawetz* (a następnie opublikowanym) krytyczka przybliży kontekst spotkań artystek z japońską kulturą i tradycją. Zaznacza, że spotkania te miały w obu przypadkach odmienny charakter. Poza fascynacją dalekowschodnią tradycją wskazała na wrażliwość artystek na uniwersalne symbole, archetypy, czy rytuały. Związki Gabrieli Morawetz z Japonią autorka postrzega jako te, które wyraziście wzbogaciły i wzmocniły jej przekaz artystyczny. Wskazuje na nieprzypadkowe współbrzmienie jej prac czy cykli realizowanych w różnych mediach – od fotografii po film, instalacje czy performans z japońską kulturą. Odwołuje się do kilku wybranych realizacji i serii prac, które postrzega jako szczególnie „japonizujące” (np. *Etonnement*, 2004; *Weightless Room*, 2018).

W teście pt. *Jedyną stałą jest zmienność* w katalogu wystawy „Zostaw drzwi uchylone”, zorganizowanej na początku 2020 roku w Muzeum „Manggha” w Krakowie, krytyczka podsumowuje ostatnie dzieła Morawetz, osadzając je

<sup>19</sup> Sitkowska-Bayle 2007: 48.

<sup>20</sup> Np. Morawetz 2007: instalacje w dwóch wystawach zbiorowych w Paryżu *ArtSenat 2007*, Orangeria, *Avec le facteur Cheval*, Muzeum Poczty, 2007.

<sup>21</sup> Sitkowska-Bayle 2001: 6.

w szerszej perspektywie całokształtu twórczości. Szczególny nacisk kładzie na jej dialog i bliskość z innymi kręgami kulturowymi (Dalekiego Wschodu, Japonii i Chin i in.). Mówi o otwartości artystki na świat, która staje się „wręcz immanentną cechą kreacji”<sup>22</sup>. Wskazuje na czerpanie z prehistorycznych, pierwotnych źródeł przepełnionej oniryzmem, duchowością i metaforyczną wymową *oeuvre* artystki. Mówi o szczególnym akcentowaniu archetypicznej sylwetki ludzkiej wpisanej w świat krążącej wokół niej materii kosmicznego prapoczątku, dualizmie i jedności przeciwieństw świata natury i człowieka, obecnych w całej jej drodze twórczej. Dookreśla elementy wspólne dla malarstwa i nowego medium z początku lat 90. – fotografii, używanej przez Morawetz w sposób niekonwencjonalny, porównując wymykające się ludzkiej kontroli procesy chemiczne w fotografii z zapisami gestu malarskiego, służącymi wizualizacji wewnętrznych stanów. Autorka podkreśla, że bliskie kulturze Dalekiego Wschodu czasowość i zmienność stanowią element spajający dla całej twórczości Gabrieli – malarstwa, fotografii, instalacji, a także performance i wideo-art, powstających po 2000 roku. Szczególnego znaczenia nabierają język ruchów i gestów, ekspresja ciała dla wyrażenia nie tylko zapisów oddziałujących silnie wizualnością, ale też podskórnie, egzystencjalną wymową<sup>23</sup>. Omawia fotograficzne i nowomediálne cykle prac: *Sfery bytu* (2006), *Into Lucerny* (2012) czy instalację – metalowe zwoje z nadrukowanymi kadrami zdjęć w *Continuum* (2014–2017), wychwytyjąc ich główną intencję – pytanie o relacje ja – inny, kondycję istnienia i towarzyszące jej niestabilność, przemijalność. Przybliży warsztat artystki, potrzebę odchodzenia od dwuwymiarowości prac ku ich uprzestrzennieniu czy wręcz nadawaniu im interaktywnego charakteru. Tekst domyka omówieniem realizacji prezentowanych w MSiJT „Manggha” w Krakowie na wystawie indywidualnej Morawetz. Szczególną uwagę poświęca przybliżeniu wymowy nowych rzeźb–instalacji – kręgów zatyłowanych *Tam i Tutaj* z 2019 roku, utworzonych z ceramicznej skorupy (niczym wulkan po erupcji) i wbudowanych w jej szczelinach wideo-art, obrazujących „życiodajną energię Wody i Ziemi”.

<sup>22</sup> Sitkowska-Bayle 2020: 7. Katalog towarzyszył wystawie indywidualnej dwójki artystów: Gabrieli Morawetz i japońskiego twórcy Masato Tanaka, zorganizowanej w przestrzeni Galerii Europa – Daleki Wschód, służącej konfrontacji odległych kultur.

<sup>23</sup> M.in. w związku z jej regularnym udziałem od 2003 roku w Biwako Biennale w Japonii i performanses realizowanymi z tancerzami butoh, np. Matsuo Shoji z japońskiej grupy Sankai Juku.

Akcentuje znaczenie widza we współtworzeniu kolejnych znaczeń pracy.

W odniesieniu do lat 90. zauważa odchodzenie Morawetz od opisywania świata ku dotykaniu kwestii ontologicznych, pytanie o miejsce człowieka we (wszech)świecie. W nowej odsłonie instalacji *Continuum* (2013–2019) ze strumieniem fotoobrazów (niczym „kadrów z niemego filmu”) na aluminiowych wstęgach odnajduje motyw podróży, ciągłości i nieskończoności, potrzebę prowokowania skojarzeń z tym, co utracone i zapomniane.

Obecna w całej twórczości Morawetz zmienność, niosąca niepewność oraz ciągłość przemiany, zostaje przez Sitkowską-Bayle zestawiona z funkcjonującym w różnych wymiarach i czasie głównym bohaterem z *Innego* z opowiadania Jorge Luisa Borgesa. Autorka podkreśla głęboko egzystencjalną wymowę jej prac, które stają się pretekstem do „wymaginyowanych spotkań” w swoistym wehikule czasu Gabrieli.

### Obrazy natury Małgorzaty Paszko

W innych tekstach Sitkowska-Bayle przybliży twórczość z perspektywy trudnych warunków, w jakich się rodziła, a następnie – odnoszonych przez artystki sukcesów. Tak stało się w przypadku malarki Małgorzaty Paszko, która jako studentka warszawskiej APS wyjechała z Polski do Paryża w latach 70. XX wieku na rok, a mieszka we Francji do dziś. Kontynuowała naukę w École nationale supérieure des beaux-arts. W 2007 roku jej prace cieszyły się dużym powodzeniem i można je było oglądać w Paryżu, Brukseli, Freiburgu, Luksemburgu i Bejrucie, a także w Polsce, np. w galerii Studio w Warszawie (2007). O jej twórczej aktywności dowiadujemy się z tekstu zamieszczonego na łamach „Art & Business”<sup>24</sup>.

Sitkowska-Bayle podkreśla, że droga artystki do sukcesu i niezależności twórczej była trudna. Opisuje warunki bytowe w pierwszych latach pobytu Paszko w Paryżu. Problemy materialne, które wymuszały posługiwanie się przez artystkę dostępnymi mediami (np. tworzenie monumentalnych obrazów po kawałku w miniaturowej pracowni czy używanie papieru pakowego jako podkładu, na którym malowała kawą rozpuszczalną lub sokiem z buraka). Tworzone w spartańskich okolicznościach prace nie traciły na sile wyrazu<sup>25</sup>.

<sup>24</sup> Sitkowska-Bayle 2007: 56–59.

<sup>25</sup> Sitkowska-Bayle 2007: 56.

Przybliżając ważniejsze cykle dzieł z jej twórczości malarskiej (np. *Kuszenie św. Antoniego*, z lat 90.), Bayle stosuje sugestywne opisy, podkreślając walory warsztatowe, np.:

Zrytmizowane kładzenie farby krótkimi pociągnięciami sprawia, że komponujemy obraz w całość trochę tak, jakbyśmy oglądali mozaikę. Mimo gładkiej powierzchni, niepozabawione są one pewnej miękkością, przywodzącej na myśl grube sploty tkaniny lub wzorzyste dywany<sup>26</sup>.

W odniesieniu do pejzaży Normandii (które Paszko tworzy od 2004 roku, gdzie w latach 90. przeniosła się z Paryża) stosuje dość oczywiste nawiązania do twórczości Claude'a Moneta. Tekst wzbogaca także cytatami wypowiedzi Paula Cézanne'a z listów do E. Bernarda na temat relacji z naturą. Opisy krytyczki są bardzo poetyckie i niezwykle sugestywne:

Z przesiąkniętych głębokimi granatami, delikatnymi błękitami i niezliczonymi odcieniami zieleni obrazów bije chłód zacienionych nadbrzeży i świeżość rozświetlonych wiosennym słońcem koron drzew. Często przeglądają się one w nieznacznie zmaconej tafli wody. Ślad pędzla staje się prawie niewidoczny, barwy pulsują i przenikają się. Artystce zdarza się pracować na drugiej stronie płótna, wykorzystywać powstałe na niej przebiecia i rozmyte kontury. Dzięki temu te pozornie statyczne pejzaże zyskują pewną efemeryczność czy też ulotność. Rejestrują one jednak nie tyle strzępki chwilowych wrażeń, ile uchwycone w trwaniu momenty (współ) istnienia, te wyjątkowe chwile, w których, jak wyznaje malarka, obcowanie z naturą daje poczucie wolności, niemal uskrzydlenia<sup>27</sup>.

Cenne jest również to, że potrafi trafnie zdefiniować specyfikę danej twórczości. Przykładowo u Paszko: „Artystyczną i filozoficzną miarą sztuki jest właśnie owa otwartość” [kompozycji]<sup>28</sup> oraz niezwykle efekty, uzyskiwane na wielkich formatach dzięki bardzo skromnym środkom, poprzez wypracowaną przez artystkę, specyficzną technikę przecierek.

### Aliska Lahusen – rozważania o rzeczach ostatecznych

Rzeźby, instalacje i obrazy Aliski Lahusen (ur. 1946) można było niedawno oglądać w Krakowie w Muzeum „Manggha”. Zostały zaprezentowane na wystawie „Confluence” wraz z dziełami Takesada Matsutaniego, japońskiego twórcy zamieszkałego w Paryżu<sup>29</sup>, a *Błądząca barka* (2017) artystki wzbogaciła wystawę towarzyszącą konferencji „Jikihitsu. Sygnatura artysty” w warszawskim SARP-ie w 2019 roku.

Sitkowska-Bayle zainteresowała się twórczością Aliski Lahusen znacznie wcześniej. Jej fascynacja zaowocowała kilkoma tekstami: najobszerniejszym, opublikowanym w 2019 roku w pokonferencyjnym tomie *Poland-Japan. Contemporary Art and Artistic Relations*<sup>30</sup> oraz na łamach „Art & Business” i skromniejszymi – do katalogów wystaw<sup>31</sup>. Artystkę, znaną przeważnie z monumentalnych, oszczędnych rzeźb, obiektów i instalacji z ołowiu, kojarzących się z dawną tradycją funeralną, Bayle opisuje w odniesieniu do jej działań twórczych w Szwajcarii i Francji. Lahusen do Paryża wyemigrowała w 1975 roku. Krytyczka akcentuje jej polskie korzenie: studia na warszawskiej ASP (ukończone w 1972), szczególnie wpływ pracowni prof. Wojciecha Sadleya, z której wyniosła fascynację tkaniną, ale też swobodę myślenia o tworzywieniu i potrzebę tworzenia dzieł nawiązujących do prakultury, kultury pierwotnej, wyrażających mit<sup>32</sup>. Podkreśla odbytą przez twórczynię długą i różnorodną ścieżkę edukacyjną. Po studiach w Polsce, w latach 1975–1979 studiowała w WSSP w Genewie, a następnie w latach 1977–1979 na Wydziale Sztuki i Archeologii Université Paris i Pantheon-Sorbonne w Paryżu.

Autorka przybliży klimat powstawania prac Lahusen w paryskim studio oraz tych monumentalnych – w kamiennej stodole w Burgundii. Wskazuje na międzynarodowy obieg rzeźb, które można oglądać w Szwajcarii, Belgii, Francji, Finlandii, Japonii, Izraelu. Jak również na to, że pomimo światowej sławy stara się też uczestniczyć w polskich wydarzeniach, np. w Biennale Rzeźby w Poznaniu (w 2002 otrzymała I nagrodę, wzięła też udział w 2004) czy pokazach

<sup>26</sup> Sitkowska-Bayle 2007: 57.

<sup>27</sup> Sitkowska-Bayle 2007: 57.

<sup>28</sup> Sitkowska-Bayle 2007: 58.

<sup>29</sup> *Confluence*, 27.01.2018 – 25.03.2018, Muzeum Sztuki i Techniki Japońskiej „Manggha”, Kraków. Do wystawy powstał katalog z tekstami: Anny Król, Bogny Dziechciaruk-Maj, kuratora Przemysława Wideła.

<sup>30</sup> Durda-Dmiruk 2019.

<sup>31</sup> Sitkowska-Bayle 2009.

<sup>32</sup> O początkowych związkach Lahusen z tkaniną przypominała wystawa: *Inkarnacje, całuny, plesnie*, Galeria Studio, Warszawa 1988.

indywidualnych, np. w Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku oraz w Muzeum „Manggha” w Krakowie<sup>33</sup>.

Podkreśla szczególnie punkt wyjścia artystki od analizy właściwości materiału, z którego następnie konstruuje swoje prace, działając nieco wbrew tradycyjnym czynnościom rzeźbiarskim, jak dodawanie czy odejmowanie, obecnych w przypadku gliny czy kamienia. Charakterystyce poddaje poszczególne okresy twórczości – od lat 70., 80. XX w. (*Kokony, Hybrydy, Inkarnacje, Anima Mundi*) – naznaczone organicznością i antropomorficznością. Powstają wtedy rzeźby i instalacje dające skojarzenia z mumiami, embrionami czy kokonami, bardzo cielesne i jednocześnie jakby martwe. Wówczas bazuje na naturalnych bądź syntetycznych tkackich włóknach łączonych z drewnem w organiczno-geometryczne przestrzenne formy. Plastycznemu opisowi i analizie poddaje prace z kolejnych okresów, w których Lahusen odchodzi od organiczności, np. cykl *Stylites* – kolumny dające skojarzenia bardziej z architekturą niż rzeźbą, czy *Cenotaphes*, aż po te, powstałe w latach 90., najbardziej znane np. *Cenote, Castrum doloris, Omphalos*, przywołujące na myśl grobowce, sanktuaria, ołtarze ofiarne, obiekty związane z kultem. Krytyczka przybliży zagadnienia warsztatowe konstrukcji (np. szkielet z drewna, pokryty płatem ołowiu).

Bardzo celnie charakteryzuje *oeuvre* Lahusen, mówiąc o prostocie, surowości i jednocześnie niezwykle wysmakowaniu formy, unikaniu nadmiaru, patosu, ekspresji, ale też o sposobie odbioru prac, które działają nie dzięki dostrzegalnym, ile bardziej wyczuwalnym napięciom, skrywanym w szarej bryle. Rzeźbom towarzyszą przeważnie obrazy, malowane głęboką czernią na ołowiu jako echo geometrycznych kształtów trójwymiarowych konstrukcji.

Krytyczka słusznie zauważa, że prace stanowią refleksję nad rzeczami ostatecznymi: śmiercią, odchodzeniem, pożegnaniem (seria *Łóżka*, inspirowana obrzędami pogrzebowymi starożytnego Egiptu oraz pomnikami nagrobnymi Burgundii) czy *Łodzi*. Wskazuje na ich wyrafinowaną formę i konstrukcję: wykonywane są ręcznie, wypalane w glinie, następnie odlewane w brązie, malowane na czarno lub czerwono, stanowiąc symbol ostatniej podróży.

Doskonale charakteryzuje także inne cykle – *Studnie* i *Obserwatoria*, w których szklane powierzchnie i umieszczone pod nimi pigment reagują na światło, odbijając barwy nieba. Odszyfrowuje ich metaforyczną i symboliczną wymowę.

Podobnie dzieje się z serią *Lustra*. Sitkowska-Bayle ujawnia różnorodne znaczenia zwierciadła w różnych kulturach (w nawiązaniu do tradycji Wschodu – lustro, które chwyta i gromadzi obrazy otoczenia po to, by w szczególnych warunkach wywołać je na nowo, czy do tradycji tybetańskiej, w której lustro ukazuje się osobom u kresu życia, stojącym w obliczu śmierci, dokonującym rachunku sumienia). Wskazuje też na znaczenie lustra jako narzędzia samopoznania, refleksji nad sobą czy źródła życiodajnej energii. Po raz kolejny akcentuje trafnie dobrane środki wyrazu, np. posługiwanie się laką w celu oddania zwierciadlanej natury, wchłaniającej i wyłaniającej zarazem obrazy dusz i świata. Dbałość o warsztat krytyczka łączy z tradycją Wschodu, gdzie wartość dzieła sztuki budowana jest wyrafinowaniem i doskonałością warsztatową.

W tekście pokonferencyjnym *Spotkania z Japonią – twórczość Aliski Lahusen i Gabrieli Morawetz*<sup>34</sup>, pisząc o związkach Aliski Lahusen z dalekowschodnią tradycją w odniesieniu do wybranych prac (*Łóżka, Łódź gorejąca*, 2007; *Łódź błędząca*, 2017; *Misy*, 2000), akcentuje istotę medium i materii (np. ołowiu, laki, cynowych płyt), z których powstają jej przestrzenne obiekty, instalacje bądź dwuwymiarowe malarskie i graficzne zapisy.

Krytyczka nawiązuje do dwóch wystaw Lahusen w MSiJ „Manggha”: „Impermanence” w 2009 roku oraz „Confluence” w 2018 (z Takesadą Matsutanim). W pierwszej odnosi się do dominującego zagadnienia – przemijalności i zadumy nad nietrwałością egzystencji, zapisanego przez Lahusen w minimalistycznych wysmakowanych obiektach i instalacjach. Wskazując na związki z *ukiyo-e*, japońską tradycją i estetyką, w których krótkotrwałość i refleksja nad tajemnicą istnienia są ważnym dopełnieniem rozumienia piękna. W zapisach Lahusen dotyczących rudymenarów życia (np. wielowymiarowo rozumianej podróży, przejścia, śmierci) dostrzega podobieństwo do dalekowschodniej kultury w budowaniu przekazów estetycznych i duchowych.

W „Confluence” omawia mistrzowską interpretację znane go cyklu drzeworytów Utagawy Hiroshige z lat 1833–1834 pt. *Pięćdziesiąt trzy stacje na gościńcu Tokaido*, zrealizowaną w wielkoformatowych, syntetycznych obrazach utrwalonych na ołowianej bądź cynowej szarej płaszczyźnie (np. *Deszcz*, 2017; *Deszcz Hiroshige*, 2015). Docenia powściągliwość i elegancję uzyskiwane minimalistycznymi środkami. W zapisach artystki w wysublimowanej formie docenia zakodowane bogactwo

<sup>33</sup> Wystawy indywidualne w Muzeum „Manggha” miała w 2009 i 2018 roku.

<sup>34</sup> Durda-Dmiruk 2019.

interpretacji. W warstwie formalnej, jak i semantycznej dzieł widzi liczne związki z tradycją i estetyką japońską.

Sitkowska-Bayle nie jest jedyną krytyczką, która dostrzegła wielkość sztuki Aliski Lahusen i pisała o jej twórczości<sup>35</sup>. W odniesieniu chociażby do wystaw organizowanych w Polsce wypowiadali się na jej temat także inni znaczący krytycy: Małgorzata Kitowska-Łysiak<sup>36</sup>, Monika Małkowska<sup>37</sup>, Kinga Kawalerowicz<sup>38</sup>, Andrzej Osęka<sup>39</sup>, Bogusław Deptuła<sup>40</sup>. Przykładowo Louis Dalla Fior i Danuta Wróblewska opisywali jej wspólną wystawę z malarzem René Feurerem w Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku (a następnie w galerii Labirynt BWA w Lublinie, 1997). Powstały bardzo poetyckie eseje, w którym dla funeralnych form Aliski i zgrzebnego, prawie monochromatycznego, naznaczonego szwajcarskim chłodnym funkcjonalizmem malarstwa Feuerera autorzy znaleźli wspólny mianownik – ascezę, pustelniczy sposób tworzenia, wstrzemięźliwość i medytację.

Zarówno w tekstach Sitkowskiej-Bayle, jak i innych krytyków chętnie cytowane są wypowiedzi Lahusen. Tak np. wypowiadała się na temat magii i sacrum miejsc:

Są miejsca, w których czuje się tchnienie ducha, i takich właśnie miejsc szukam. Często są to święte miejsca różnych religii, dzisiejszych lub przeszłych: Benares, Delfy, Cuzco, Grabarka, Jerozolima, Palenque itp. Takie miejsca naznaczone obecnością ducha kojarzą się zwykle z ideą środka świata, Omfalos. Mogą być nimi także nowoczesne miejskie nieużytki, porzucone, nieczynne fabryki, opuszczone sanatoria, zapomniane cmentarze; te odrzucone obszary noszą w sobie pamięć ich użyteczności, a odsyłając nas do naszego niegdysiejszego wizerunku, dają zapowiedź odnowy.

Staram się przekazać samą istotę wzruszeń doznawanych w takich właśnie miejscach, wzruszeń powstałych pod wpływem rozmyślenia, kontemplacji, ożywienia prawzorów i zwrotu ku innemu wymiarowi rzeczywistości<sup>41</sup>.

<sup>35</sup> Wystawy A. Lahusen w Polsce wywołały duże poruszenie (Galeria Kordegarda *Castrum doloris*, kwiecień 1995; CRP w Orońsku, a następnie w Galeria Labirynt BWA w Lublinie, 1997, pokazy wraz z René Feuererem).

<sup>36</sup> Kitowska-Łysiak 1995.

<sup>37</sup> Małkowska 1995.

<sup>38</sup> Kawalerowicz 1995.

<sup>39</sup> Osęka 1995.

<sup>40</sup> Deptuła 1995.

<sup>41</sup> *Aliska Lahusen. Castrum Doloris* 1995: 18.

### Szczeliny istnienia Ewy Kuryluk

O Ewie Kuryluk (ur. 1946) powstały dwa teksty, opublikowane na łamach „Art & Business”. Pierwszy, traktujący ogólnie o jej twórczości<sup>42</sup> (bez związku z konkretną wystawą), drugi – o filmie na jej temat<sup>43</sup>.

Ewa Kuryluk jest artystką chyba najbardziej rozpoznawalną w Polsce spośród zamieszkałych we Francji. Urodzona w Krakowie, szkołę średnią kończyła w Wiedniu<sup>44</sup>. Studiowała na ASP w Warszawie i historię sztuki na Uniwersytecie Jagiellońskim w Krakowie w 1970 roku. W 1981 wyjechała do USA na otwarcie swojej wystawy. Tam zastał ją stan wojenny, wprowadzony w Polsce 13 grudnia. Kraj rodzinny odwiedziła dopiero po ośmiu latach. Autorka znana jest z prac realizowanych w technikach własnych, przede wszystkim z cyklu *Chusty* – z rysunkiem czerwoną kredką na bawełnie, w których mówi o zainteresowaniu podwójnym *mimesis*: w stosunku do rysunku, który naśladuje pewne kształty, i tkaniny, która je udaje. Jest również autorką wielu artykułów, felietonów, kilkunastu książek z historii sztuki, kultury, poezji<sup>45</sup>. Z USA do Paryża przeniosła się pod koniec lat 90. XX wieku z powodów rodzinnych i potrzeby zamieszkania w Europie, bliżej Polski, domu rodzinnego. Wywiady z artystką przeprowadzało wielu krytyków sztuki w latach 90. i po 2000 roku.

Sitkowska-Bayle wprowadza czytelnika w intymny świat Kuryluk przez pryzmat jej pracowni, którą traktuje jako specyficzne miejsce ekspozycyjne. Opowiada o najnowszych cyklach prac na bawełnie i jedwabiu, z perspektywy jej całej drogi twórczej: od pierwszych pop-artowskich, sylwetowo malowanych obrazów figuralnych (przeważnie autoportretów) z lat 60., z Wiednia, następnie płócien tworzonych w Londynie, w których dostrzega jako motyw przewodni wyizolowane postaci, osadzone w pustce, po te powstałe w USA. Podkreśla w nich charakterystyczny dla Kuryluk fotograficzny, migawkowy sposób obrazowania. Zdradza kulisy początków jej działań na luźno rozwieszanych tkaninach (wystawa w warszawskim EMPIK-u, 1978). Umiejętnie charakteryzuje twórczość artystki:

Kuryluk łączy w nich anatomiczną dosłowność i dokładność w przedstawianiu detalu (partie genitalne, dłonie,

<sup>42</sup> Sitkowska-Bayle 2007: 30–33.

<sup>43</sup> Sitkowska-Bayle 2009: 29.

<sup>44</sup> Karol Kuryluk, ojciec artystki, w latach 1945–1947 był redaktorem *Odrodzenia*, a później ambasadorem RP w Wiedniu.

<sup>45</sup> Np. Kuryluk 1974; Kuryluk 1979; Kuryluk 1980; Kuryluk 1984; Kuryluk 1986; Kuryluk 1987; Kuryluk 1991; Kuryluk 1995.



oczy) z wtapiającymi się w teksturę tkaniny konturami postaci, rysami twarzy<sup>46</sup>.

Dla zobrazowania egzystencjalnej wymowy prac posługuje się cytatami ze *Szczelin istnienia* Jolanty Brach-Czajny<sup>47</sup>. Akcentuje metaforyczną wymowę materii: „tkanina jako metafora ciała, jego skóra i okrycie, zarazem obnaża i chroni przed penetrującym spojrzeniem”<sup>48</sup>, symbolikę wprowadzanych barw. Krytyczka wykazuje się dobrą znajomością zarówno twórczości artystycznej Kuryluk, jak i jej pisarstwa o sztuce. Podkreśla, przytaczając słowa artystki, że jej teksty i plastyka się dopełniają: „Piszę, czego nie mogę narysować, rysuję, czego nie mogę napisać”<sup>49</sup>.

Przywołuje najciekawsze jej cykle i instalacje na tkaninach oraz pokrewne rzeźbom sposoby ich ekspozycji (przeważnie na wolnym powietrzu – w parkach, lasach, ogrodach) w różnych miejscach na świecie (np. *Siedem czarnych krzesel* na zaśnieżonym kampusie uniwersyteckim w Princeton, 1985). Wskazuje na ich „nomadyczny” charakter:

Prace te nigdy nie przestaną w pewnym sensie „wędrować”, nie tylko podróżując wraz z artystką zwinięte w walizce, lecz również zmieniając kształty i konfiguracje, zgodnie z jej życzeniem przy każdej prezentacji w nowych warunkach. Ulotność pozostanie jedyną niezmienną cechą tych „ludzi z powietrza” [...]<sup>50</sup>.

Ukazuje ją jako artystkę niekonwencjonalną, łamiącą niejednokrotnie tabu (np. w podejściu do reprezentacji kobiecego ciała), balansującą między tym, co materialne i niematerialne, „między autobiografią i fikcją, między tym, co indywidualne i tym, co powszechne”<sup>51</sup>. W najnowszych pracach i pisarstwie artystki Sitkowska-Bayle dostrzega silną potrzebę powrotu do historii rodzinnych, ale też prześladowających ją wizji, naznaczonych traumą Zagłady.

### Archeologia rzeźby Grażyny Remiszewskiej

O rzeźbiarce Grażynie Remiszewskiej krytyczka przygotowuje teksty do katalogów<sup>52</sup> oraz wspomina o jej działalności artystycznej

w ramach pracowni artystycznych usytuowanych w Les Frigos<sup>53</sup> – dawnych chłodniach Paryża.

W rzeźbach Remiszewskiej, konstruowanych w formie m.in. monumentalnych słupów i obelisków, wskazuje na jej zainteresowanie początkami cywilizacji. Ponownie podkreśla, że elementem spójnym z treścią prac staje się forma, jak również wymowa samej materii użytej do ich konstrukcji (autorka wykorzystuje beton, żywicę, drewno). Zaznacza, że uprawiając rzeźbę, malarstwo i fotografię, Remiszewska tworzy dzieła, w których media się przenikają, uzupełniają – rzeźba zostaje domknięta malarstwem, rysunkiem, kolażem czy fotografią. Realizuje również działania *site specific* (np. *Święte drzewo w Puchłach*, 2008).

Grażyna Remiszewska jest absolwentką ASP we Wrocławiu. Należy do artystek, które musiały opuścić Polskę z powodów politycznych, od 1969 roku zamieszkała w Paryżu. Przez ostatnie dziesięciolecia starała się podtrzymywać kontakt z krajem, okazjonalnie pokazując swoje prace. Na temat jej twórczości wypowiadali się znani polscy krytycy i historycy sztuki np. Danuta Wróblewska czy Maria Krawczyk. Wystawom towarzyszyły katalogi<sup>54</sup>.

Sitkowska-Bayle przygotowała krótką monografię artystki, która niestety nie ukazała się na łamach „Art & Business”. Po kilku odsłonach sylwetek artystek emigrantek pismo zaprzestało kontynuacji kolejnych prezentacji.

### Ekspresyjne portrety Joanny Flatau

Pośród omawianych przez Joannę Sitkowską-Bayle twórczyni dojrzałą generację (podobnie do E. Kuryluk, A. Lahusen czy G. Remiszewskiej) reprezentuje także Joanna Flatau. To malarka, ekspresjonistka, która wyemigrowała do Francji w 1971 roku, absolwentka historii sztuki Uniwersytetu Warszawskiego oraz malarstwa na warszawskiej APS (1969). Artystka zaczęła pokazywać

<sup>46</sup> Sitkowska-Bayle 2007: 30.

<sup>47</sup> Brach-Czajna 1999.

<sup>48</sup> Sitkowska-Bayle 2007: 31.

<sup>49</sup> Sitkowska-Bayle 2007: 32.

<sup>50</sup> Sitkowska-Bayle 2007: 31.

<sup>51</sup> Sitkowska-Bayle 2007: 32.

<sup>52</sup> *Grażyna Remiszewska 2000; Grażyna Remiszewska 2004.*

<sup>53</sup> Sitkowska-Bayle 2005: 54–55. Les Frigos, stare chłodnie paryskie, cieszą się zainteresowaniem artystów różnych dyscyplin od 1985 roku. Wówczas została im oddana powierzchnia ponad 8 tys. m<sup>2</sup>, gdzie na sześciu poziomach powstało kilkadziesiąt pracowni. Oficjalnie zamieszkuje tu 80 lokatorów, nieoficjalnie przewijają się dziesiątki twórców i tych znanych (np. Pat Metheny i Miles Davis odbywali tu próby przed koncertami) i debiutantów. Nierozzerwalnie z tym miejscem wiąże się sztuka przełomu lat 80. i 90. i Nowej Figuracji oraz graffiti i tagów, ale też zjawiska sztuki najnowszej. Odbywają się wystawy, koncerty, spektakle, performances. Les Frigos doskonale wpisuje się w tradycję artystycznych wiosek Paryża – *Bateau-Lavoir* z Montmatre’u czy *La Ruche* na Montparnasse, w którym dojrzewiali twórczo m.in. artyści z École de Paris.

<sup>54</sup> *Grażyna Remiszewska 2005; Grażyna Remiszewska. Święte drzewo 2009; Wróblewska 2009: 130–133.*

swoje prace w Paryżu od 1982 roku. Uczestniczyła w wielu wystawach zbiorowych w samym Paryżu i Francji (np. regularnie w Salon de Mai), ale też w wydarzeniach poświęconych sztuce kobiecej, jak np. Femini Dialogue 85, Unesco, Paris (1985) czy Biennale des Femmes, Grand Palais, Paris (1988). Poza Sitkowską-Bayle z polskich krytyczek sztuki pisała o niej Wiesława Wierchowska<sup>55</sup>, dostrzegając w jej twórczości polskie korzenie – echa Witkacego i nowej ekspresji lat 80.

Pretekstem do powstania dwóch tekstów Sitkowskiej-Bayle na temat artystki na łamach „Art & Business” były jej wystawy indywidualne w L’Oeil de Boeuf. Galeria promuje sztukę w duchu ekspresjonizmu i art brut. Artystka współpracuje z nią od 1989 roku. Eseje, pomimo ich krótkiej i jednocześnie bardzo treściwej formy, ukazały się w dziale *Korespondencja z Paryża*. Krytyczka w syntetyczny sposób zarysowała drogę twórczą artystki: zainteresowanie grafiką po studiach i dopiero w następnej kolejności poświęcenie się malarstwu, a od końcówki lat 70. – fascynację pastelem, który stał się dominującym medium jej wypowiedzi. W pierwszym tekście omawia prace z dwóch cykli – *Przyszłość* (w stonowanych barwach bieli i szarości ukazana para staruszków) oraz cykl satyrycznych portretów (np. *Pozerka*), kreślonych dynamiczną kreską, budowanych mocnymi kontrastami barw, zestawianymi na czarnym tle. Właściwie charakteryzuje nie tylko warsztat autorki, ulubione medium, ale też sposób zapisu emocji, stanów duszy, tendencję do przerysowań, łatwość w tworzeniu karykaturalnych wizerunków itp. Celnie dookreśla twórczość Flatau:

Oszczędność środków oraz trafność obserwacji, połączone z wrażliwością artysty, spontanicznością gestu i instynktem malarza dają w efekcie prace szalenie ekspresyjne. Ożywione światłem jaskrawych barw postacie odśladają nam swoje sekrety „a fleur de peau”<sup>56</sup>.

W kolejnym esej<sup>57</sup> pisze o nowych cyklach Flatau, za tytułowanych *Opera* i *Ludzie stąd*, prezentowanych ponownie w galerii L’Oeil de Boeuf w 1994 roku. W satyrycznych, ekspresyjnie kreślonych portretach dostrzega umiejętność demaskowania sztuczności świata spektaklu, odzierania go z blichtru. Cenne w tekście jest stosowanie przez krytyczkę porównań z filmem. I tak z animacjami Juliana Antonisza zestawia cykl

*Opera*, w którym pastelowe portrety układają się w narrację klatka po klatce. Natomiast w *Ludziach stąd* akcentuje wspólny klimat z filmami w duchu ekspresjonizmu niemieckiego. W pracach artystki światło wydobywa z mroku pozornie nieistotne zdarzenia, osadzając je w specyficznym nastroju.

W figuratywnej twórczości Flatau szczególnie ceni oszczędność użytych środków i wyrazistość barw (podobnie do sztuki Czarnego Kontynentu). Słusznie zauważa, że: „Nośnikiem wizji artystycznej i jej jedynym bohaterem był zawsze dla Joanny Flatau człowiek”<sup>58</sup>.

Krytyczka przybliży też historię galerii L’Oeil de Boeuf, przypominając nazwiska innych polskich twórców, którzy mieli okazję pokazywać tam swoje prace, np. Cieślęwicz czy Szapocznikow.

W 2010 roku w syntetycznym i esencjonalnym esej<sup>59</sup> do katalogu *L’expressionnisme Contemporaine* krytyczka charakteryzuje twórczość Joanny Flatau, podkreślając, że najważniejszym jej motywem stał się portret (szczególnie twarz modeli) ukazywany „w krzywym zwierciadle”. Pełne emocji i ekspresji zapisy w technice pastelu stają się przyczynkiem do snucia opowieści o zakamarkach duszy portretowanych.

## Podsumowanie

Joanna Sitkowska-Bayle w ciągu prawie 38 lat napisała kilkaset tekstów. Mimo zamieszkania w Paryżu od 1986 roku starała się utrzymać kontakt z Polską, m.in. informując na łamach prasy ogólnej bądź specjalistycznej o ważnych wydarzeniach czy postaciach ze świata sztuki, filmu, fotografii. Wiele z nich traktuje o istotnych przedsięwzięciach cyklicznych, odbywających się w Paryżu czy Francji, np. na targach bądź festiwalach. Przyjmują one formę bardziej reporterską i skrótową aniżeli krytyczną. Zawierają najważniejsze informacje o czasie, miejscu, charakterze wydarzeń czy rekomendacje najciekawszych z nich, stoisk, galerii, artystów. Autorka często bazuje na rozpoznawalnych nazwiskach (np. w regularnie zamieszczanych na łamach „Art & Business” omówieniach z Paris Photo wspomina najważniejsze postaci z historii fotografii, jak np. Edward Steichen, Hans Bellmer, Man Ray, czy ważne galerie, często akcentuje też miejsce środkowoeuropejskiej fotografii w tym gronie). W tym obszarze również nie zapomina o znanych twórczyniach (np. Louise Bourgeois, Helen Lewitt, Diane Arbus, Nan Goldin). Cykliczne wydarzenia ukazywane są też w kontekście

<sup>55</sup> *Grażyna Remiszewska* 1991.

<sup>56</sup> Sitkowska-Bayle 1992: 49.

<sup>57</sup> Sitkowska-Bayle 1995: 10–11.

<sup>58</sup> Sitkowska-Bayle 1995: 11.

<sup>59</sup> *L’expressionnisme Contemporaine* 2010.

przemian i nowości, widocznych w kolejnych edycjach (np. Art Paris – ewoluujące od formuły targów malarskich po formułę interdyscyplinarną i światową). Ważne zawsze są akcenty polskie, niekoniecznie związane ze sztuką kobiet.

Najwięcej tekstów napisała o twórczości klasyków sztuki XIX–XXI wieku w odniesieniu do pokazów na festiwalach filmowych bądź ważnych wystaw ikon sztuki pokazywanych w Paryżu. Autorka omawia zarówno wystawy problemowe (np. poświęcone transformacjom w notowaniu pejzażu w XIX wieku na podstawie dzieł Turnera, Whistlera, Moneta), jak i indywidualne. Podobnie jak w przypadku tekstów o twórczości kobiet artystek, wykazuje się doskonałą znajomością dorobku artystów, ich biografii, „smaczków” warsztatowych, ciekawostek. Omówienia wystaw mają przede wszystkim charakter opisowo-informacyjny, przybliżają specyfikę wydarzenia, sylwetkę artysty, przynależność do danego kierunku, zamysł kuratorów itp. Przedstawiając pogląd na to, co było pokazywane w największych muzeach i galeriach światowej stolicy sztuki, stanowią specyficzny przegląd różnych kierunków, tendencji sztuki współczesnej. Są także swoistym przewodnikiem po najważniejszych instytucjach sztuki w Paryżu (jak np. Centre Pompidou, Musée d’Orsay, Musée d’art moderne de la ville de Paris, Maison Européenne de la Photographie, Jeu de Paume).

Na łamach „Art & Business” i innych pism o sztuce ukazały się teksty o wielkich twórcach – od Jamesa Whistlera, André Deraina, Marca Chagalla, Pabla Picassa, Giorgio de Chirico, Wassilija Kandinskiego, Jeana Dubuffeta, Luciana Freuda, Marka Rothko, Sol Le Witta po Jean-Michela Basquiata, Davida Hockneya i in. Nie brakuje artykułów o wielkich rzeźbiarzach: od Rodina, Bourdelle’a, Maillola, Brâncușiego, Zadkine’a, Miró, Ernsta, Tinguely’ego, Armana, Cesara, Giacomettiego, Niki de Saint Phalle, Henry’ego Moore, przez Jacoba Epsteina, Barbarę Hepworth, Bena Nicholsona, Tony’ego Cragga, Billa Woodrowa, duet Gilbert & George czy Damiana Hirsta, po wielkich fotografów, jak: André Kertész, Brassai, Thomas Ruff, Helmut Newton, Joel-Peter Witkin.

Tym bardziej więc pośród bogatego dorobku pisarskiego i krytycznego Sitkowskiej-Bayle należy docenić jej starania o wpisanie kilku wspomnianych polskich artystek emigrantek tworzących aktualnie w Paryżu w poczet ważnych twórców przełomu XX i XXI wieku. Stanowi to zarazem próbę zaakcentowania wartości polskiej sztuki i kultury na emigracji oraz potrzebę docenienia pracy polskich twórczyń.

Krytyczka promuje sztukę, do której ma pełne przekonanie: ciekawą, na wysokim poziomie, mało znaną w Polsce, za

granicy natomiast rozpoznawalną. Prezentuje różne artystki, reprezentantki różnych generacji, tworzące w różnorodnych mediach, obejmujące w swojej twórczości bardzo rozległe obszary zainteresowań. Stara się je sytuować nie tyle w kręgu kolonii artystycznej (artystów zagranicznych w Paryżu, jak było niegdyś w nawiązaniu np. do École de Paris), ale w kosmopolitycznym kontekście środowiska artystycznego we Francji.

Sitkowska-Bayle, opisując zjawiska związane z twórczością artystek, nie posługuje się odrębnym językiem<sup>60</sup> – w podobny sposób pisze oraz konstruuje teksty o artystkach i artystach. Jednakże sama jako kobieta, emigrantka stara się akcentować i docenić znaczenie obecności polskich twórczyń na arenie międzynarodowej.

Krytyka artystyczna (szczególnie ta dotycząca twórczości artystek na emigracji) uprawiana przez Sitkowską-Bayle zajmuje ważne miejsce w działaniach służących popularyzacji szeroko pojętej sztuki współczesnej i filmu. Ma duże znaczenie zarówno jeśli chodzi o popularyzację/udostępnianie działalności artystycznej w Polsce, jest także istotna dla autorki jako najprzyjemniejsza część jej popularyzatorskiej pracy.

Nie mam wiedzy na temat innych polskich krytyczek, zamieszkałych współcześnie w Paryżu czy Francji, które by z równą konsekwencją podtrzymywały taką pisarską formę kontaktu z krajem. Niewątpliwie więc pisarstwo o sztuce, które uprawia Sitkowska-Bayle, zasługuje na zauważenie i docenienie.

Z pewnością jej krytyka nie wyczerpała wątku polskich artystek współcześnie tworzących na emigracji w Paryżu. Zasygnalizowała jednak, że jest to temat ciekawy i ważny, wciąż oczekujący na głębszą analizę i opracowanie.

## Bibliografia

- Aliska Lahusen. Castrum Doloris* 1995 = *Aliska Lahusen. Castrum Doloris*, Galeria Kordegarda, Warszawa 1995: 18
- Ars erotica* 1994 = *Ars erotica*, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie 1994

<sup>60</sup> W krytyce artystycznej Sitkowskiej-Bayle nie znajdują wyznaczników, które mogłyby wskazywać na posługiwanie się odrębnym językiem. Sama autorka również nie przyznaje się, by w opisach i ocenach twórczości kobiet w odróżnieniu od tych traktujących o twórczości mężczyzn posługiwała się sfeminizowanym językiem. Zob.: Wywiad M. Durda-Dmitruk z J. Sitkowską-Bayle z 11.11.2018. Wnioski wysnute w odniesieniu do literatury przedmiotu m.in.: *Ciało i tekst. Feminizm w literaturoznawstwie* 2001; Kowalczyk 2002, Kowalczyk 2010.

- Brach-Czaina 1999 = Jolanta Brach-Czaina, *Szczeliny istnienia*, Kraków 1999
- Ciało i tekst. *Feminizm w literaturoznawstwie – antologia szkiców* 2001 = *Ciało i tekst. Feminizm w literaturoznawstwie – antologia szkiców*, red. Anna Nasiłowska, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2001
- Deptuła 1995 = Bogusław Deptuła, *Wieczność piramidy i szlachetność ołowiu*, *Znak* 1995, 11
- Durda-Dmitruk 2019 = Magdalena Durda-Dmitruk (ed.): *Poland-Japan. Contemporary Art and Artistic Relations*, Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata i Wydawnictwo Tako, Warszawa-Toruń 2019
- Gabriela Morawetz 1999 = *Gabriela Morawetz*, Pokaz, Galeria Zachęta, Warszawa 1999
- Gabriela Morawetz. Ne faire qu'un* 2011 = *Gabriela Morawetz. Ne faire qu'un*. (ed. Alin Avila), Aréa Editions, Paris 2011
- Grażyna Remiszewska 1991 = *Grażyna Remiszewska*, Galeria Krytyków Pokaz, Warszawa 1991
- Grażyna Remiszewska. Black City* 2000 = *Grażyna Remiszewska. Black City*, Galerie Magda Danysz, Paris 2000
- Grażyna Remiszewska* 2004 = *Grażyna Remiszewska*, Galerie Magda Danysz, Paris 2004
- Grażyna Remiszewska. Red Fever & Black Love* 2005 = *Grażyna Remiszewska. Red Fever & Black Love*, Wizytująca Galeria, Warszawa 2005
- Grażyna Remiszewska. Święte drzewo* 2009 = *Grażyna Remiszewska. Święte drzewo*, Galeria Krytyków POKAZ, Warszawa 2009
- Jesteśmy 1991 = *Jesteśmy: wystawa dzieł artystów polskich tworzących za granicą*, katalog wystawy, Barbara Mitschein, Helena Szustakowska (red.), Galeria Zachęta, Warszawa 1991
- Kawalerowicz 1995 = Kinga Kawalerowicz, *Strefa sacrum. Grobowce i sanktuaria Aliski Lahusen*, „Życie Warszawy” 1995, 103, z 14.04
- Kitowska-Łysiak 1995 = Małgorzata Kitowska-Łysiak, *Pompa funebris dzisiaj*, „Więź” 1995, 11
- Kowalczyk 2002 = Izabela Kowalczyk, *Ciało i władza: polska sztuka krytyczna lat 90.*, Warszawa 2002
- Kowalczyk 2010 = Izabela Kowalczyk, *Matki Polki, Chłopczy i Cyborgi... Sztuka i feminizm w Polsce*, Poznań 2010
- Kuryluk 1974 = Ewa Kuryluk, *Wiedeńska apokalipsa*, Kraków 1974
- Kuryluk 1979 = Ewa Kuryluk, *Hiperrealizm – nowy realizm*, Warszawa 1979
- Kuryluk 1980 = Ewa Kuryluk, *Podróż do granic sztuki*, Kraków 1980
- Kuryluk 1984 = Ewa Kuryluk, *Pani Anima*, Kraków 1984
- Kuryluk 1986 = Ewa Kuryluk, *Salome and Judas in the Cave of Sex*, Evanston 1986
- Kuryluk 1987 = Ewa Kuryluk, *The Fabric of Memory*, Wilmett, Illinois 1987
- Kuryluk 1991 = Ewa Kuryluk, *Veronica and Her Cloth. History, Symbolism and Structure of a „True Image”*, Oxford, Cambridge, Massachussets 1991
- Kuryluk 1995 = Ewa Kuryluk, *21 wiek / Century 21*, Gdańsk 1995
- L'Expressionisms Contemporaine* 2010 = *L'Expressionisms Contemporaine. 200 oeuvres de chair et de sang*, Paris 2010
- Małkowska 1995 = Monika Małkowska, *Pejzaż smutku*, „Rzeczpospolita” 1995, 88
- Oseka 1995 = Andrzej Oseka, *Z żałobnej tradycji*, „Gazeta Wyborcza” 1995 (18.04.)
- Sitkowska-Bayle 1992 = Joanna Sitkowska-Bayle, *Sztuka wzmożonej ekspresji*, „Art & Business” 1992, 9–10: 49
- Sitkowska-Bayle 1995 = Joanna Sitkowska-Bayle, *Wizje nasycone*, „Art & Business” 1995, 7–8: 10–11
- Sitkowska-Bayle 2001 = Joanna Sitkowska-Bayle, *Gabriela Morawetz Materia Prima, malarstwo*, Galeria Kordegarda, Warszawa 2001
- Sitkowska-Bayle 2005 = Joanna Sitkowska-Bayle, *Artystyczne chłodnie*, „Art & Business” 2005, 10: 54–55
- Sitkowska-Bayle 2007 = Joanna Sitkowska-Bayle, *Wydobyć z ukrycia*, „Art & Business” 2007, 5: 30–33
- Sitkowska-Bayle 2007 = Sitkowska-Bayle Joanna, *Na granicy światła i cienia*, „Art & Business” 2007, 6: 45–49
- Sitkowska-Bayle 2007 = Sitkowska-Bayle Joanna, *Nieskorczoność w tafli wody*, „Art & Business”, (7) 2007: 56
- Sitkowska-Bayle 2009 = Joanna Sitkowska-Bayle, *Film o artystce*, „Art & Business” 2009, 10: 29
- Sitkowska-Bayle 2009 = Joanna Sitkowska-Bayle, *Ulotne trwanie*, w: *Impermanence. Aliska Lahusen*, Muzeum Sztuki i Techniki Japońskiej „Manggha”, Kraków 2009
- Sitkowska-Bayle 2020 = Joanna Sitkowska-Bayle, *Jedyną stałą jest zmienność*, w: *Zostaw drzwi uchylone. Gabriela Morawetz. Masato Tanaka*, katalog, Muzeum Sztuki i Techniki Japońskiej „Manggha”, Kraków 2020: 7
- Wróblewska 2009 = Danuta Wróblewska, *Inna droga: Lahusen, Remiszewska*, „Więź” 2009, 4: 130–133
- Zostaw drzwi uchylone. Gabriela Morawetz. Masato Tanaka* 2020 = *Zostaw drzwi uchylone. Gabriela Morawetz. Masato Tanaka*, katalog, Muzeum Sztuki i Techniki Japońskiej „Manggha”, Kraków 2020

## Summary

### On the work of selected contemporary Polish female artists in Paris : the art criticism of Joanna Sitkowska-Bayle

The text deals with the art criticism of Joanna Sitkowska-Bayle, an art, film and photography critic, living in Paris since the early 1980s. The reader is introduced to a variety of aspects of her writings (critical texts in Polish art magazines, e.g. "Art & Business", texts for catalogues, exhibition essays and descriptions, reviews of art fairs, etc.) devoted to the work of six Polish female artists (Joanna Flatau, Grażyna Remiszewska, Ewa Kuryluk, Gabriela Morawetz, Małgorzata Paszko, Aliska Lahusen), who have lived in France since the 1980s and 1990s. The criticism is mainly of a popularising character. In an interesting and exhaustive way, through the prism of exhibitions and visits to the studios of Polish representatives of

various generations, the author introduces the issues related to their work, extensive issues undertaken, or the media they use. The art critic places them not so much in the circle of an artistic colony (foreign artists in Paris, as it used to be in reference to, for example, the École de Paris), but in the cosmopolitan context of the artistic community in France. He appreciates their special contribution to the representation of Polish art and culture in exile. Writing about the art of female artists in exile has been presented in the broader context of Sitkowska-Bayle's rich critical output in the areas of contemporary art, film and photography. over a period of thirty-five years.