

WSTĘP	5
DANIEL MUZYCZUK	
OPERACJA OKA. KOLEKCJA MUZEUM SZTUKI W ŁODZI I SPOSOBY JEJ WIDZENIA	7
JAKUB GAWKOWSKI, DANIEL MUZYCZUK, PAWEŁ POLIT, KATARZYNA RÓŻNIAK-SZABELSKA, FRANCISZEK SMOREDA	
ABC ABC WIDZENIE	13
ŁUKASZ ZAREMBA	
MIĘDZY PATRZENIEM A WIDZENIEM.....	17
MIEKE BAL	
WSZYSTKO ZALEŻY OD PUNKTU WIDZENIA	23
GWIAZDY PONAD RZECZAMI	39
KOMPOZYCJA PRZESTRZENNA	55
POWIDOKI.....	69
OKO I UCHO	83
KOŁO PRZYSPIESZENIA	99
OPIS ZDJĘCIA.....	111
DEMONSTRACJA OBRAZÓW.....	127
SPOJRZENIE JEST MOSTEM	139
PORTRET WIELOKROTNY	157
SUPEROBIEKTY	175
POZA MIASTO	191
NOCNA ZMIANA.....	207
OŚ CZASU	220
LISTA DZIEŁ Z WYSTAWY	223

Wystawa kolekcji muzealnej to zawsze opowieść o rozwoju sztuki i samej instytucji – jej tożsamości, etosie i sposobach ich konstruowania. W Muzeum Sztuki w Łodzi taka narracja musi dodatkowo uwzględniać rolę sztuki jako narzędzia emancypacji. Stworzenie ekspozycji, która uwydatnia wszystkie te obszary, to poważne wyzwanie. Staje się ono jeszcze trudniejsze, jeśli chcemy uniknąć pułapki, w której dzieła sztuki sprowadza się jedynie do ilustracji idei i problemów zaczerpniętych z innych dziedzin.

Sposoby widzenia są próbą odpowiedzi na te wyzwania. Zestawione w tematyczne rozdziały prace pokazują widzenie zarówno jako funkcję biologiczną i problem percepcji, jak i konstrukt społeczno-polityczny, który wpływa na nasze doświadczanie rzeczywistości. To nie tylko podróż przez historię sztuki, lecz także przez niezwykle dzieje samego Muzeum – instytucji powołanej przez artystów i artystki, stanowiącej od lat 30. XX wieku centrum europejskiej awangardy, miejsce globalnych wymian i kolebkę eksperymentu artystycznego.

Tytuł wystawy odwołuje się do telewizyjnego cyklu historyka sztuki Johna Bergera, w którym pokazywał on, jak kontekst społeczny kształtuje odbiór dzieła. Podobne przekonanie wyrażał Władysław Strzemiński w swojej *Teorii widzenia*. Nasza prezentacja nie ogranicza się jednak do ilustrowania ich myśli. Proponuje raczej otwarte ujęcie tematu poprzez ukazanie bogactwa artystycznych sposobów odczuwania, interpretowania i przedstawiania rzeczywistości.

Tytuły rozdziałów zaczerpnięte zostały z prac znajdujących się w kolekcji. Każdy z nich skupia się wokół innego wątku, traktując sztukę jako punkt wyjścia do refleksji nad percepcją, doświadczaniem świata i porządkowaniem doświadczeń. Dotykają one zarówno relacji między widzeniem a procesami poznawczymi – pamięcią, przestrzenią czy wiedzą, jak i społecznych aspektów patrzenia, zależnych od kultury, tradycji czy ekonomii. Poprzez sztukę wystawa stawia pytania: czym jest bycie widzianym, a co oznacza pozostawać niewidocznym?

Niniejsza publikacja odzwierciedla strukturę ekspozycji, przywołując prace kluczowe dla każdego z rozdziałów. Uzupełniają ją trzy eseje. Pierwszy z nich daje wgląd w proces powstawania wystawy z perspektywy zespołu kuratorskiego. Rekonstruuje metody i dyskusje toczone przy jej powstawaniu, osadzając je w historii i specyfice Muzeum Sztuki. Teksty Mieke Bal oraz Łukasza Żaremba wskazują alternatywne sposoby lektury wystawy, którą poszerzają o dodatkowe konteksty związane zarówno z muzealną kolekcją, jak i z szerszym ujęciem kultury wizualnej. Druga towarzysząca ekspozycji książka – antologia tekstów artystów obecnych w kolekcji – przypomina, że dzieła stanowią nie tylko obiekty, lecz także materializację pojęć uruchamianych przez indywidualne metodologie artystyczne. Obie publikacje mają sprawić, by doświadczenie wizyty w Muzeum stało się punktem wyjścia do nowych odkryć dokonywanych poza jego murami, ale także do kolejnych powrotów i ponownych lektur.

Chciałbym podziękować całemu zespołowi zaangażowanemu w realizację tego monumentalnego projektu. Skoro jest to wystawa opowiadająca również o Muzeum jako całości, moja wdzięczność obejmuje nie tylko producentki odpowiedzialne ze wystawę i publikacje, brygadę techniczną, działy konserwacji, edukacji, komunikacji, księgowości i administracji czy zespół kuratorski, ale też wszystkich pracowników i pracowniczek działających na rzecz instytucji zarówno dziś, jak i w przeszłości. Kolekcja jest w końcu efektem pracy pokoleń muzealników i muzealniczek. Dziś poddajemy ją kolejnej redakcji, aby zaproponować publiczności nowy sposób widzenia tego zasobu oraz korzystania z niego.

Daniel Muzyczuk

To, co i jak widzimy, zależy nie tylko od punktu obserwacji, ale także od możliwości naszego ciała, używanych technologii, przyjętych założeń, posiadanej wiedzy i przekonań. Sztuka XX i XXI wieku analizuje granice percepcji, a jednocześnie je poszerza. Uczy nas dostrzegać to, co często umyka uwadze. Zbiory Muzeum Sztuki w Łodzi pozwalają prześledzić, jak artystki i artyści podejmowali temat widzenia i jego uwarunkowań.

Żaden sposób widzenia nie jest neutralny. Rozwój technologii pozwolił dostrzec to, co niewidoczne gołym okiem – przenieść ludzką skalę na poziom mikroskopowy i planetarny. Epoka cyfrowych mediów i nadmiaru obrazów nie tylko dała nam nowe narzędzia, ale też wymaga od nas innych metod czytania otaczającej rzeczywistości. W niektórych przypadkach geometryczne diagramy czy wizualizacje danych oddają złożoność współczesnych relacji lepiej niż fotografia czy realistyczny obraz. Wystawa zachęca do dostrzeżenia różnorodności sposobów widzenia i zrozumienia ich uwarunkowań oraz zależności: od intymnego spojrzenia po obrazy z kamer przemysłowych, od realizmu po abstrakcję.

Artystki i artyści, posługując się językiem analitycznym lub intuicyjnym, udostępniają nam swój punkt widzenia i pomagają zrozumieć inne. Zwracają uwagę na relacyjny charakter spojrzenia oraz władzę, która się z nim wiąże – kto patrzy, na kogo i z jakiej pozycji. Sztuka często wymaga aktywnego uczestnictwa: poszukiwania nowych sposobów widzenia i przekraczania utartych schematów. W ten sposób może stać się impulsem do zmiany postawy – od biernej obserwacji do krytycznego zaangażowania, zarówno w muzeum, jak i poza jego murami.

WSZYSTKO
OD
WIDZENIA

ZALEŻY
PUNKTU

Konfiguracja / oryg. Configuration, 1929
relief, drewno malowane, 39 × 31 × 2,8 cm
dar grupy „a.r.”, 1931

Konfiguracja to kompozycja form pozostających we wzajemnym napięciu – zawieszonych względem siebie, jakby zaledwie na chwilę zatrzymanych w delikatnym układzie sił. Zamiast przedstawiać pojedynczy kształt, Hans Arp buduje obraz z relacji: wygięcia, styku, równowagi. Miękkie, obłe formy przypominają obiekty organiczne – nieustannie zmienne, niezależne od geometrii. Relief nie ilustruje rzeczywistości, ale konstruuje ją na nowo: jako dynamiczny układ zależności. Arp – współtwórca dadaizmu i autor idei „sztuki konkretnej” – nie odtwarza natury, lecz naśladuje jej procesy. Tak jak w gwiazdozbiorze znaczenie wynika z relacji między gwiazdami, tak tutaj sens formy ujawnia się w sposobie, w jaki odnosi się ona do innych. *Konfiguracja* jest zatem nie przedstawieniem, lecz propozycją modelu poznania świata, który nie daje się uchwycić w jednostkowym kształcie, ale objawia się w połączeniach, rytmach i napięciach między elementami.





kadry z filmu *Oko i ucho*, 1944–1945 / oryg. *The Eye & The Ear*, 1944–1945
emulsja światłoczuła, papier, karton, 46 × 45,5 cm (każdy z 3 fotogramów)
dar artystów, 1982

Sekwencja kadrów z filmu *Oko i ucho* odpowiada zmieniającej się wysokości wykorzystanego w nim dźwięku. Film podejmuje próbę wizualnej interpretacji czterech pieśni Karola Szymanowskiego napisanych do wierszy Juliana Tuwima z cyklu *Słospiewnie* (1921). *Oko i ucho* można uznać za syntezę doświadczeń Themersonów wynikających ze stosowania formuł dzieła filmowego jako „fotogramów w ruchu” oraz „kolażu czasowego”. Pierwszą z nich przywołują ruchome obrazy stref światła i cienia wykorzystane jako tło różnorodnych wizualizacji linii melodycznej i rytmu. Druga wiąże się z zastosowaniem bogatego repertuaru środków służących splataniu zawartości tekstu poetyckiego z tkanką obrazu.



Bogusław Schaeffer
1929, Lwów–2019, Salzburg



Partytura PR – I⁸, n.d.
tuszu, papier, 42 × 60 cm
zakupiono w 1976

Partytura PR – I⁸ odpowiada zaproponowanej przez Schaeffera koncepcji muzyki poliwersyjnej. Chodzi w niej o zapis kompozytorskich intencji, który dopuszcza najbardziej różnorodne interpretacje. Realizując *Partyturę*, wykonawca staje się równorzędnym twórcą utworu, którego części składowe – wysokość dźwięku, rytm, dynamika, barwa itd. – są wymienne, a czas wykonania ma zmieścić się w przedziale od 5 do 15 minut. Nieokreśloność parametrów interpretacji dzieła łączy się z jego wyszukaną wizualnie formą. Poszczególnym fazom wykonania odpowiadają przedziały wypełnione elementami graficznymi określającymi kierunki generowania sekwencji dźwięków.

Milan Grygar
★1926, Zwolen



Partytura palcowa / oryg. Prstova partitura, 1982
film czarno-biały z dźwiękiem, taśma filmowa 16 mm, 4'38"
dar artysty, 1983

Film stanowi zapis wykonania utworu dźwiękowego na podstawie *Partytury palcowej* Grygara. Za pomocą umoczonych w farbie palców artysta tworzył partytury przeznaczone na dowolne instrumenty, o ile wykonawcy powtórzą na nich ruch jego rąk. By stworzyć *Partyturę palcową* autor utrwalił ślady palców na dwudziestu sześciu stronach papieru nutowego. Zaproszony perkusista swobodnie zinterpretował ślady tuszu, grając na zestawie talerzy. Pod koniec lat 60. Grygar zainteresował się procedurami przypadkowymi i zaczął tworzyć rysowane partytury utworów dźwiękowych. W zapisach tych sugerował luźno muzykę do wykonania, nie zmierzając jednak do jej zdefiniowania.



Piknik o zachodzie słońca, 2019

malowany metal, odlewy jesmonitowe, tkanina, zwęglony cukier, nasiona słonecznika, panele słoneczne, guma, kable, zaciski, śruby, wkręty, 500 × 200 × 300 cm
zakupiono w 2025

dofinansowano ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego pochodzących z Funduszu Promocji Kultury w ramach programu „Narodowe kolekcje sztuki współczesnej”

Piknik o zachodzie słońca to procesualna instalacja, w której palony cukier działa niczym zegar odmierzający czas. Upływ czasu nie jest tu stały – jego rytm zależy od panujących w sali wystawienniczej warunków, takich jak wilgotność i temperatura. Ingarden tworzy dzieło na granicy rzeźby i procesu, które zwraca uwagę na zmienność i nietrwałość materii, a także na organiczny związek sztuki z otoczeniem. Zwieszające się nad panelami słonecznymi mechaniczne ramiona zaopatrzone są w „kwiatostany”, z których skapuje powoli czarna maź. Rzeźba integruje komponenty naturalne i przetworzone (metal, zwęglony cukier, tkanina grzybowa, panele słoneczne), tworząc samopodtrzymujący się ekosystem.



Arton I, 1961

polistyren, 21 cm
zakupiono w 1971

Artony to obiekty tworzone z przemysłowych, często gotowych elementów przedmiotów codziennego użytku. Zaprojektowane jako autonomiczne byty, niekiedy ruchome i emitujące światło, funkcjonują jak organizmy żywe, choć nie należą do świata natury. Borowski określał je mianem „koszmarnych organizmów” powstałych z resztek, siedzących „na wysypisku śmieci”. Artony nabierają świadomości charakteru „prowizorycznego”, są zbudowane z nietrwałych materiałów syntetycznych, co ironicznie komentuje masową produkcję przemysłową i społeczne aspekty konsumpcji. Ich forma, przypominająca fantazyjne ukwiały lub zasuszone fragmenty rafy koralowej, uwypukla relacje między poszczególnymi elementami obiektów, a ich efemeryczność i procesualność wskazuje na nieustanny cykl przemysłowy powstawania i rozpadu materii. Artony nie aspirują do statusu trwałego dzieła sztuki, lecz są zapisem przemiany i przemijania, czym podważają tradycyjne rozumienie materialności i stabilności dzieła sztuki.

Katarzyna Kobro
1898, Moskwa–1951, Łódź



Akt (2), 1925–1927
gips, 28 × 17 × 32 cm
dar artystki, 1930

Rzeźba przedstawia postać z twarzą ukrytą w kolanach. Katarzyna Kobro tworzyła kobiece akty, studiując własne ciało lub przedstawiając bliskie osoby. Ze względu na ograniczone bryły i uwzględnione w nich doświadczenie płci prace te nie mieszczą się w ramach koncepcji, którymi awangardowa artystka zrewolucjonizowała pojęcie rzeźby. Sama nazywała je sztuką wypoczynkową. W swojej działalności teoretycznej i najsłynniejszych *Kompozycjach przestrzennych* Kobro opierała się na charakterystycznych dla modernizmu uniwersalnych ideach: nieskończonej przestrzeni oraz modularnej, bezcielesnej i pozbawionej płci postaci.

Maria Nycz-Borowiak
1896, Warszawa–1944, Warszawa



Martwa natura, 1928
olej, deska, 39 × 51 cm
dar grupy „a.r.”, 1931

Klarowne podziały oraz płaskość plam barwnych obrazu nawiązują do neoplastycyzmu. Wbrew zasadom tego nurtu artystka wprowadziła jednak linie diagonalne i formy oparte na łukach, sugerujące głębię przestrzenną. Do abstrakcyjnej kompozycji dodała elementy figuracji. Zawieszone w przestrzeni ryby i kobiecy akt o rybnym kształcie tworzą surrealistyczną całość. Maria Nycz-Borowiak była jedną z najważniejszych przedstawicielek polskiego konstruktywizmu, uczestniczyła w działaniach ugrupowań Blok (1924–1926) i Praesens (1926–1930). W swoich pracach łączyła inspiracje pochodzące z różnych nurtów sztuki awangardowej z motywami zaczerpniętymi z martwych natur oraz codziennego otoczenia.

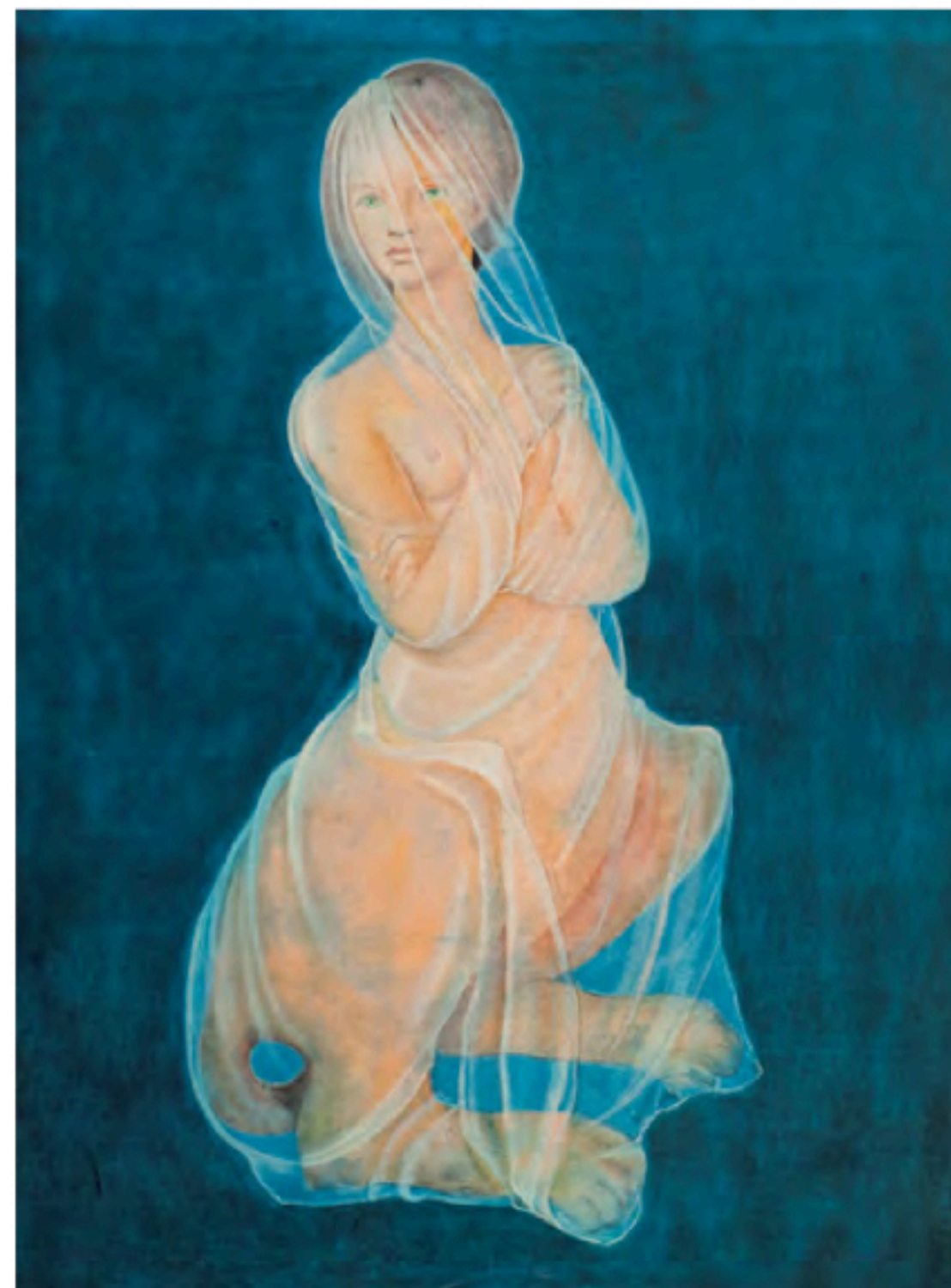
Siergiej Eisenstein
1898, Ryga–1948, Moskwa



Bez tytułu (Lucien), n.d.
kredka, papier, 20,8 × 15,9 cm
zakupiono w 2018
dofinansowano ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego w ramach programu „Narodowe kolekcje sztuki współczesnej”

Prace nawiązują do greckiego mitu o porwaniu trojańskiego królewicza Ganimesa przez Zeusa, który – zakochany w chłopcu – przybrał postać orła i uprowadził go na Olimp. Rysunki Eisensteina odwołują się do mniej znanych postaci twórcy kina awangardowego. Stanowią dla niego formę twórczej ekspresji, afirmującą to, co zmysłowe, intuicyjne i wymykające się racjonalnej analizie. W ukazanej scenie cielesnej interakcji artystę interesują przede wszystkim oddane przy pomocy płynnych linii zagadnienia transformacji, ewolucji i procesualności.

Leonor Fini
1907, Buenos Aires–1996, Paryż



Zawoalowany sfinks / oryg. La Sphinx voilé, n.d.
litografia, papier, 69,5 × 52 cm
dar artystki, 1979

Hybrydyczna postać okryta woalem odsłania wpatrzony w nią wzrok. Sfinks to symbol powracający w twórczości Leonor Fini od lat 40. jako figura kobiecej mocy, tajemnicy, instynktu i wolności. Artystka się z nim identyfikowała. Łączona z nurtem surrealizmu, sama odcinała się od przynależności do tego ugrupowania, uważając je za patriarchalne. Bliska była jej jednak sztuka pozwalająca na kontakt z podświadomością, unaoczniająca to, czego nie da się zobaczyć, i odzwierciedlająca wewnętrzne metamorfozy.

Portret wielokrotny (czterokrotny), 1965–1967
granit, brąz, poliestr, 94 × 51 × 35 cm
zakupiono w 1967

Twórczość Aliny Szapocznikow wyróżniało eksperymentalne podejście do materiałów rzeźbiarskich oraz konsekwentne badanie kobiecej cielesności. *Portret wielokrotny (czterokrotny)* to autoportret artystki złożony z poliestrowych odlewów jej twarzy i ramion. Przekształca ona klasyczną formę popiersia, fragmentaryzując własny wizerunek i traktując ciało jako tworzywo poddawane modyfikacjom i multiplikacjom. W *Portrecie wielokrotnym* artystka powtarza motyw częściowego autoportretu, świadomie pomijając oczy. Rezygnacja z ich przedstawienia pozwala uniknąć wpisania dzieła w kontekst relacji władzy, tradycyjnie obecny w wizerunkach kobiet. Charakterystyczne dla twórczości Szapocznikow operacje na ciele zakorzenione były w osobistych doświadczeniach artystki, która jako młoda kobieta przeżyła traumę obozów koncentracyjnych, a w dorosłym życiu zmagająca się z chorobą nowotworową. *Portret wielokrotny* można jednak interpretować także jako przejaw świadomości, że nie da się w pełni uchwycić niejednorodnej tożsamości w formie reprezentacji.



Fernand Léger
1881, Argentan–1955, Gif-sur-Yvette



Dwa profile / oryg. Les Deux profils, 1926
olej, płótno, 80,5 × 61 cm
dar grupy „a.r.”, 1931

Profil może kojarzyć się z ukochaną przez surrealistów figurą manekina. Obraz wyraża z doświadczeń kubizmu: rozbicia i rekonstrukcji formy w planach płaskich, niezależnego prowadzenia koloru i mocnego konturu. Dwa profile tworzą kompozycję modułową, w której twarz staje się konstruktem – układem rytmów i kontrastów, bardziej „mechanicznym” niż psychologicznym. Podwojenie może sugerować obecność lustra lub filmowe „cięcie” w czasie, które dubluje spojrzenie i znosi jednoznaczny punkt widzenia. Léger buduje napięcie między „ludzkim” a „technicznym”, a także między zindywidualizowanym przedstawieniem a schematem.

Ray Johnson
1927, Detroit–1995, Sag Harbor



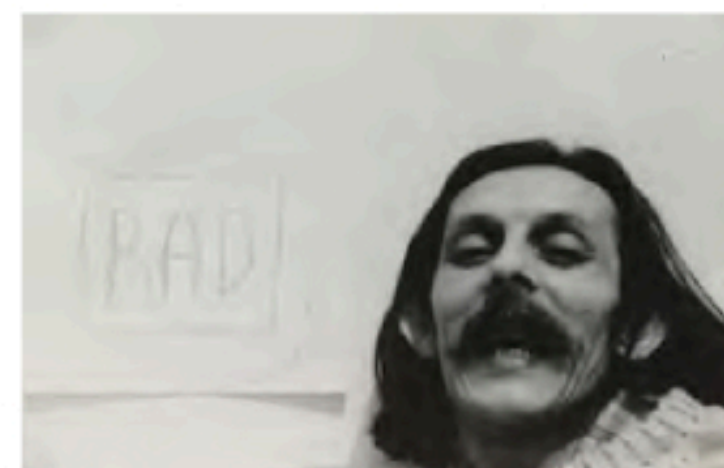
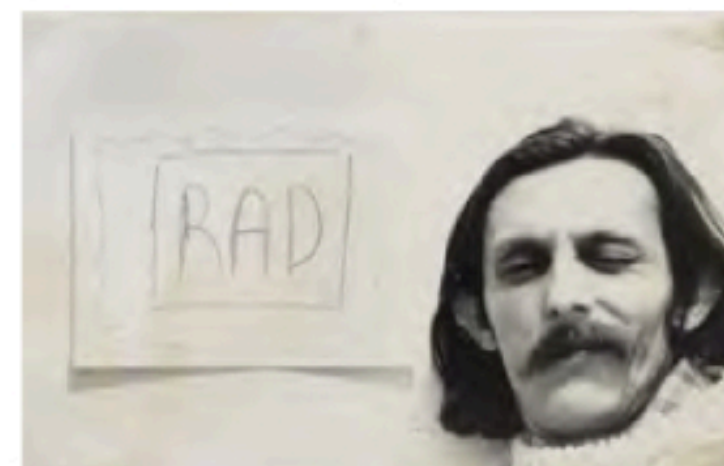
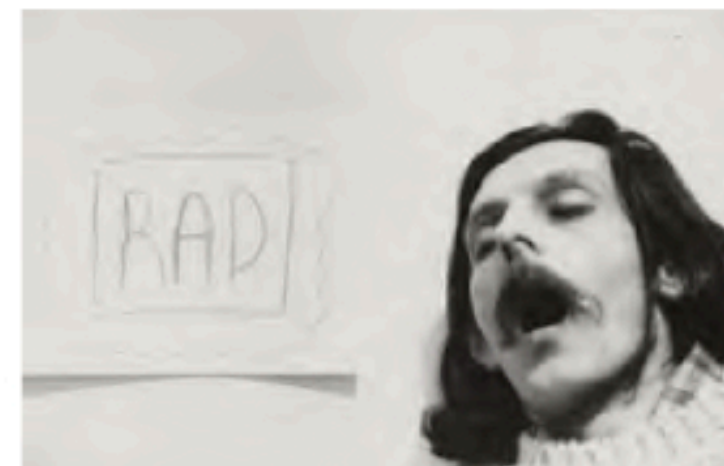
Bez tytułu (Profile Hockneya i Duchampa z rysunkiem krążka Pucka) / oryg. Untitled (Hockney and Duchamp Profiles with Puck Drawing), 1977
tusze, farba wodna, kredka, papier, płyta wiórowa, 29,9 × 22,2 cm
zakupiono w 2016
dofinansowano ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego w ramach programu „Narodowe kolekcje sztuki współczesnej”

Kolaż powstał w ramach cyklu *Silhouette Project (Projekt sylwetki)*, ale jego stawką jest przede wszystkim napięcie między dwiema postawami. Zewnętrzny kontur Davida Hockneya obejmuje kompozycję ramą, podczas gdy profil Marcela Duchampa zostaje weń „wszczepiony” – jak kontrapunkt i wewnętrzny cień. Johnson rozgrywa konflikt dwóch etosów: malarskiej, soczewkowej praktyki Hockneya i antysoczewkowej, konceptualnej postawy Duchampa. Przesunięcia pozytyw/negatyw, obrys/wnętrze oraz maska/twarz sprawiają, że profile nie portretują osób, lecz ich idee – odmienne sposoby myślenia o sztuce. Obecność Pucka (figury psotnika) dodatkowo destabilizuje hierarchie i sygnalizuje, że historia sztuki jest polem nieustannych przetworzeń. Powstaje „portret relacji” obrazujący napięcie między dwiema tradycjami. To także aluzja do praktyki korespondencyjnej Johnsona (mail-art): logiki „add to & return”, która uruchamia łańcuch dopisków i przekierowań, potęgując krążenie obrazów i znaczeń.



Gniazdo / oryg. Nest, 1979
fotografia czarno-biała, papier, 17,8 × 24 cm
zakupiono w 2016
dofinansowano ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego w ramach programu „Kolekcje”, priorytet: „Narodowe zbiory sztuki współczesnej”

Praca Birgit Jürgenssen ukazuje ułożone między nogami artystki gniazdo z dwoma jajami. Podejmuje ona temat roli kobiety w patriarchalnym modelu rodziny. Nawiązuje do toczonych przez feministki w latach 60. i 70. dyskusji i zwraca uwagę na niewidzialność pracy opiekuńczej, wykonywanej głównie przez kobiety w gospodarstwach domowych. Ironicznie komentuje przekonanie o naturalnym związku między płcią, reprodukcją biologiczną a troszczeniem się o bliskich. Podobnie jak wiele artystek związanych z ruchem feministycznym tamtego okresu, Jürgenssen zwraca uwagę, że w patriarchalnym systemie naturalizacja pracy domowej służy ukrywaniu wyzysku kobiet.



Praca / oryg. Rad, 1980
fotografia czarno-biała, papier, 9 × 13 cm (każda z odbitek)
zakupiono w 2011

Centralnym aspektem twórczości Mladena Stilinovicia jest konsekwentne operowanie absurdem. Zestaw trzech fotografii ukazuje kartkę z napisem *RAD* (praca) przyklejoną do ściany oraz portrety artysty: ziewającego, mrugającego i śmiejącego się. Stilinović kwestionował ideologię pracy w socjalistycznej Jugosławii oraz pozycję artysty zarówno w kapitalizmie, jak i socjalizmie. Krytykował kapitalizm za komercjalizację sztuki i sprowadzanie twórczości do produkcji, natomiast socjalizm za podporządkowanie jednostki etosowi pracy i potępienie bezczynności. Jak pisał w tekście *Pochwała lenizmu*, to właśnie lenizm – jego praktykowanie i doskonalenie – jest warunkiem zaistnienia sztuki.