

AGNIESZKA KUCZYŃSKA

WŁOSKIE KONTEKSTY TWÓRCZOŚCI ZBIGNIEWA MAKOWSKIEGO

Abstrakt. Inspiracje kulturą włoską, ale także bezpośrednie kontakty z włoskimi artystami, krytykami i galeriami odegrały w twórczości Zbigniewa Makowskiego (1930–2019) ważną, a nierozpoznaną dotąd rolę. W przypadku Makowskiego – paradoksalnie, biorąc pod uwagę wątpliwości, które zawsze wiązały się z obecnością/nieobecnością surrealizmu w Polsce i we Włoszech – jednym z punktów odniesienia, które wydają się ważne dla tych interakcji, jest właśnie surrealizm i kierunki czerpiące z jego spuścizny. Makowski – malarz, autor książek artystycznych był jedną z centralnych postaci w polskim życiu artystycznym lat 60. Dzięki sieci bezpośrednich kontaktów między artystami, które umożliwiła Odwilż, poprzez galerię Krzywe Koło i grupę Phases znalazł się w niezwykle twórczym międzynarodowym środowisku artystycznym, nawiązał znajomości także z włoskimi artystami, szczególnie z Guido Biasim. Poszukiwania nowego języka artystycznego łączącego obraz i słowo, zainteresowanie znakiem było wspólną płaszczyzną dla eksperymentów polskiego artysty i włoskich poetów wizualnych. Z drugiej strony oficjalne kontakty kulturalne spowodowały zainteresowanie jego twórczością ze strony jednego z ważnych krytyków włoskich – Giuseppe Marchioriego, dzięki któremu Makowski zaistniał w zachodnim świecie sztuki (m.in. wystawy w Galleria de’Foscherari w Bolonii i Libreria-Galleria G. Greco w Mantui 1967). Jednocześnie w sytuacji rosnącego napięcia politycznego przed 1968 rokiem i polaryzującej się sceny artystycznej, gdzie skomplikowana recepcja surrealizmu odgrywała istotną rolę, Makowski został wpisany w ramy, które nie przystawały do jego dotychczasowych sojuszy artystycznych i zainteresowań. Także w nowej sytuacji artysta znalazł swój własny głos. W 1972 roku Makowski reprezentował Polskę na XXXVI Biennale w Wenecji.

Słowa kluczowe: Zbigniew Makowski; grupa Phases; surrealizm; poezja wizualna; Guido Biasi; Giuseppe Marchiori

ZBIGNIEW MAKOWSKI’S ART AND ITS ITALIAN CONTEXTS

Abstract. In the artistic career of Zbigniew Makowski (1930–2019) Italian inspirations and direct contacts with Italian artists, critics and galleries played an important, yet unrecognized role.

Dr AGNIESZKA KUCZYŃSKA – Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II, Wydział Nauk Humanistycznych, Instytut Nauk o Sztuce, adres do korespondencji: Al. Raławickie 14, 20-950 Lublin; e-mail: agnieszka.kuczynska@kul.pl; ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4436-0038>.

Artykuły w czasopiśmie dostępne są na licencji Creative Commons Uznanie autorstwa – Użycie niekomercyjne – Bez utworów zależnych 4.0 Międzynarodowe (CC BY-NC-ND 4.0)

Paradoxically – given the doubts that have always been associated with the presence/absence of surrealism in Poland and Italy – one of the reference points that seem important for these interactions is surrealism and the trends drawing on its legacy. Makowski – painter, author of artist's books, was one of the key figures in Polish artistic life of the 1960s. Thanks to the network of direct contacts with artists made possible by the Thaw, through the Krzywe Koło gallery and the Phases group, he found himself in a creative international artistic environment, and also made contacts with Italian artists, especially Guido Biasi. The search for a new artistic language combining image and word, and the interest in signs, was a common ground for the experiments of the Polish artist and Italian visual poets. On the other hand, official cultural contacts resulted in interest in his work on the part of one of the important Italian critics – Giuseppe Marchiori, thanks to whom Makowski gained some recognition in the Western art world (exhibitions at the Galleria de'Foscherari in Bologna and the Libreria-Galleria G. Greco in Mantua in 1967). At the same time, in a situation of growing political tension before 1968 and a polarizing art scene, where the complicated reception of surrealism played a significant part, Makowski was cast in a role that was incompatible with his previous artistic alliances and interests. In 1972, he represented Poland at the XXXVI Venice Biennale.

Keywords: Zbigniew Makowski; Phases group; surrealism; visual poetry; Guido Biasi; Giuseppe Marchiori

Zbigniew Makowski (1930–2019) – malarz, autor książek artystycznych był jedną z centralnych postaci w polskim życiu artystycznym lat 60. XX wieku. Kontakty z kulturą włoską, z włoskimi artystami i krytykami miały dla jego biografii i twórczości istotne, a nie rozpoznane dotąd znaczenie. W przypadku Makowskiego – paradoksalnie, biorąc pod uwagę wątpliwości, które zawsze wiązały się z obecnością/nieobecnością surrealizmu w Polsce¹ i we Włoszech² – jednym z punktów odniesienia, które wydają się ważne dla tych przebiegających na różnych płaszczyznach interakcji, jest surrealizm i kierunki czerpiące z jego spuścizny³.

Makowski (il. 1) studiował malarstwo w warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych w latach 1950–1956. Dyplom obronił w pracowni prof. Kazimierza Tomorowicza. Charakterystyczne cechy jego twórczości ukształtowały się około 1959/1960 roku, chociaż już jego obraz dyplomowy (*Wnętrze* 1956, Muzeum Narodowe w Warszawie) można potraktować jako świadectwo odwilżowych poszukiwań młodego pokolenia. Artysta związany był z galerią Krzywe Koło. W 1962 roku wyjechał na stypendium do Paryża. Tam znalazł

¹ Na temat surrealizmu w Polsce zob.: Doroszuk (2024, ss. 10–47). Zarówno z polskiej, jak z włoskiej perspektywy istotne są badania, które objęły zjawiska traktowane dotąd jako marginalne wobec paryskiego centrum por.: D'Alessandro, Gale (2022).

² Na temat sztuki włoskiej i surrealizmu zob.: Nigro, Schiaffini (2021); Giammei (2018, ss. 661–666); Nigro (2021, 82–401); Casamassima (1984).

³ Przypadek komplikacji, jakie pojawiały się czasem w związku z takimi zależnościami, opisuje: Sanna (2005, ss. 247–326).

się w środowisku poznanych za pośrednictwem Krzywego Koła (*Wąski Dunaj* nr 5, 2008, s. 41) przedstawicieli grupy Phases oraz surrealistów André Bretona, ponieważ w tym czasie obydwie grupy współpracowały ze sobą.

Warto zauważyć, że pierwszym efektem tej współpracy była wystawa grupy Phases w Polsce w 1959 roku. Z polskiej strony w przygotowaniach uczestniczyli Aleksander Henisz i Janusz Bogucki. Wystawa miała miejsce w galerii Krzysztofora w Krakowie, następnie została przeniesiona do Warszawy (Krzywe Koło) i Lublina (Zamek). Wśród międzynarodowego grona artystów prezentujących swoje prace byli także Włosi – Enrico Baj, Gianni Bertini, Gianni Dova, Cesare Peverelli, Emilio Scanavino oraz Polacy – Marian Bogusz, Tadeusz Brzozowski, Jerzy Kujawski, Jerzy Tchórzewski. To wydarzenie miało być początkiem „nieoficjalnej wymiany międzynarodowej wystaw i wizyt między artystami i galeriami, która jest niezbędnym uzupełnieniem wymiany oficjalnej, firmowanej przez władze państwowe i instytucje muzealne” (Relacja z zebrania członków założycieli SMSN, 1959, ss. 5–6).

Grupa Phases⁴ założona w 1954 roku przez Édouarda Jaguera dzieliła z surrealizmem „wiarę w rewolucyjną moc wyobraźni” (Machnicka, 2024, s. 102), miała jednak także swoją odrębną osobowość. Zwraca uwagę, że kształtujący się stopniowo program Phases „lokuje się poza absolutnie fundamentalnym dla owego czasu rozróżnieniem na abstrakcję i figurację”, powstaje „w krytycznej polemice ze sztuką mimetyczną [...], następnie zaś ze sztuką informel, jako przykładem zastygłego i pozbawionego ducha formalizmu” (*ibidem*). Perspektywa, którą narzuca badanie włoskiego kontekstu kontaktów Makowskiego z grupą Phases zwraca uwagę na mniej widoczne dotąd w polskich badaniach elementy programu Jaguera⁵, szczególnie jego interdyscyplinarny i intermedialny charakter, zainteresowanie znakiem plastycznym, wspólnymi źródłami obrazowania plastycznego i poezji.

Makowski wziął udział m.in. w wystawie *Greffage* (Galerie du Ranelagh, Paryż 1962), jednym z najciekawszych przedsięwzięć zrealizowanych wspólnie przez Phases i grupę surrealistyczną. Ze względu na międzynarodowy charakter zarówno grupy Phases jak surrealizmu, była to znakomita okazja do nawiązywania kontaktów. W wystawie wzięli udział także artyści włoscy –

⁴ Na temat ruchu Phases zob.: Machnicka (2024, ss. 98–128); Majewski (2013, ss. 111–126); Turowski (2012, ss. 243–253); Sanna (2008, ss. 17–44); Turowski (2005); Sanna (2002); Dąbkowska-Zydroń (1994).

⁵ Jak zauważa Zofia Machnicka (2024, s. 104): „Pomimo intensyfikacji badań wokół tendencji surrealistycznych w polskiej sztuce powojennej, jaką można zaobserwować co najmniej od dekady, informacje o związkach polskich artystów z grupą Phases są rozproszone i w związku z tym pozostają słabo rozpoznane”.

Guido Biasi, Enrico Baj, Lucio del Pezzo. Biasi mieszkał w tym czasie w Paryżu. Spośród wszystkich członków grupy Phases, których Makowski miał okazję spotkać, najchętniej wspominał właśnie tego włoskiego artystę (*Wąski Dunaj* nr 5, 2008, s. 41).

Biasi (1933–1983) urodził się w Neapolu. Studiował w Academia di Belle Arti w rodzinnym mieście. Był malarzem, twórcą poezji wizualnej. W 1954 roku został członkiem Movimento di Pittura Nucleare (obok Enrico Baja i Sergio Dangelo), w 1957 roku podpisał manifest Albisola Marina⁶. Należał do Gruppo 58 – grupy ważnej dla historii włoskiej poezji wizualnej i związków między poezją i obrazem, które programowo badała neapolitańska awangarda⁷. Od 1959 roku pracował przy redagowaniu pism *Documento-Sud* i *Linea-Sud*. Współpracował także przy wydawaniu pisma *Edda* (Bruksela). W 1960 roku wyjechał do Nowego Jorku, gdzie brał udział w wystawie „Surrealist Intrusion in the Enchanters’ Domain” zorganizowanej wspólnie przez Bretona, Jaguera i Marcela Duchampa. W tym samym roku przeniósł się do Paryża. Od 1968 roku często podróżował do Mediolanu. Zmarł w Paryżu w 1983 roku. Brał udział w Biennale weneckim w roku 1972 (w tym samym roku, w którym w Biennale wziął udział Makowski) oraz w 1978, także w Quadriennale di Roma (1972). Pisali o nim m.in. Renato Barilli (Galleria de’Foscherari, Bologna; Libreria Galleria G. Greco 1966 – Makowski miał w 1967 roku wystawy w tych samych galeriach), Enrico Crispolti, Edoardo Sanguineti, Filiberto Menna, Arturo Schwarz (di Natale, 2013, ss. 35–54).

W pracowni Makowskiego przez dziesiątki lat, aż do śmierci artysty, wisiał otrzymany od Biasiego niewielkich rozmiarów obraz (il. 2). Obok znajdowała się jego własna praca z 1962 roku. Pod barwną, wykonaną enkaustyką pracą włoskiego artysty widać było fragment fotografii przedstawiającej Henri Matisse’a. Praca Makowskiego – monochromatyczna, o wydłużonym formacie, w równych podziałach kratownicy prezentowała wryte czarną linią znaki.

Problem konstruowania nowego języka plastycznego, który znalazł się w centrum uwagi grupy Phases i Jaguera był także najważniejszą przestrzenią eksperymentów włoskich artystów, m.in. artystów związanych z rzymskim piśmem *l’Esperienza moderna* (Giuseppe Capogrossi, Achille Perilli, Gastone Novelli) (di Natale, 2011, ss. 114–122) czy z neapolitańskimi pismami *Documento-Sud* i *Linea-Sud*. Celem było stworzenie nowego języka obrazowego, prostego i komunikatywnego zapisu znaków, który realizowałby postulat

⁶ Manifest podpisali także: Carlo Colucci, Piero Manzoni, Ettore Sordini i Angelo Verga.

⁷ Obok Biasiego do grupy należeli: Mario Colucci, Lucio Del Pezzo, Bruno Di Bello, Sergio Fergola, Luca, Lario Persico, Franco Palumbo.

surrealistycznego automatyzmu. Taki język miał być jednocześnie użyteczny z punktu widzenia relacji między sztuką i poezją, zwłaszcza relacji skoncentrowanych na wartościach plastycznych obydwu sposobów ekspresji. Jednym z efektów tych poszukiwań były abstrakcyjne obrazy, na których pojawiały się pełniące różne funkcje litery i słowa.

Makowskiego interesowały podobne problemy. Przekład emocji na znaki – tak obrazy, jak i słowa – tworzenie nowego, własnego sposobu zapisu, przekładanie sposobów artystycznego działania z literatury na obraz (Beckett, Joyce), to zagadnienia, które zdominowały twórczość artysty około 1959–1960 roku⁸. Jego prace w tym czasie na równych prawach składają się z abstrakcyjnych znaków, liter i słów. Jak pisał Mieczysław Porębski (1983, s. 305)⁹,

Teksty pisane i rysowane, urywki tekstów, numerowane kolejno rejestry słów i imion, rejestry znaków, zarówno prostych ideogramów, jak znaków przedmiotowych, całe tabele takich znaków uporządkowanych zgodnie ze skomplikowanymi regułami gry, regułami, które dla jej uczestników pozostają jednak zakryte, co najwyżej domyślne – zawsze we fragmentach, odcinkach, bowiem jest to gra otwarta, gra, w której tkwimy, nie zaś gra, w którą wchodzimy, żeby w określonym momencie wyjść z niej, pokonanym albo zwycięzcą

W 1965 roku Biasi opublikował w *Linea-Sud* krótki tekst na temat Makowskiego oraz 2 reprodukcje jego prac – *O, ille* 1961 (il. 3); *Hortus conclusus* 1963. Pismo było bardzo dobrym kontekstem dla twórczości artysty. Publikowane w latach 1963–1967 w Neapolu (ukazały się 4 zeszyty w tym 2 podwójne) było kontynuacją wydawanego wcześniej pisma *Documento-Sud*. Podjęmowano w nim ważne i aktualne tematy, takie jak dyskusja na temat stanu malarstwa we Włoszech, zestawiano antologię poezji wizualnej (w tym samym numerze, w którym Biasi umieścił tekst o Makowskim) czy dokonywano przeglądu prac lettrystycznych¹⁰. W piśmie na różne sposoby widoczny jest związek z mediolańskim *movimento nucleare* oraz rola ruchu Phases jako platformy kontaktów, nie tylko włosko-francuskich, ale obejmujących znacznie szerszy kontekst geograficzny – także polski.

Biasi pisał, że najbardziej istotne cechy twórczości polskiego artysty to „napięcie między tradycją a nowością, ironiczna naiwność i inteligentna, nowoczesna kultura; bizantyjski *horror vacui*, folklor, mediewalizm, surrealizm”.

⁸ Na ten temat zob.: Kuczyńska (2025, ss. 215–230).

⁹ Problem stosunku Porębskiego do twórczości Zbigniewa Makowskiego wymaga oddzielnego opracowania

¹⁰ Do zespołu redakcyjnego należeli Luca, Stelio Maria Martini, Luciano Caruso, Mario Persico i Enrico Bugli.

Pisał także o „popularnej symbolice”, która miała cechować jego prace, „tworząc najbardziej nieprzewidywalne kombinacje”. Dalej charakteryzował Makowskiego jako „wyrafinowanego kolekcjonera książek i przedmiotów za- bytkowych, wynalazcę księgi „ikonoklastycznej” (modyfikowanej) oraz twór- cę przedmiotów *à fonctionnement symbolique*, które Biasi ocenił jako jedne z najpiękniejszych współcześnie tworzonych obiektów tego rodzaju.

Warto zwrócić uwagę, że do pierwszego numeru *Documento-Sud* pisał Aleksander Henisz, współorganizator pierwszej wystawy Phases w Polsce i jednocześnie przewodnik i gospodarz Makowskiego w Paryżu. Wymieniony w *Documento-Sud* jako paryski korespondent pisma Édouard Jaguer, twórca i animator ruchu Phases, był jednocześnie autorem wstępu do katalogu pol- skiej wystawy grupy i opublikowanych w redagowanej przez Boguckiego *Pla- styce* (dodatku kulturalnym do krakowskiego *Życia Literackiego*) tekstów m.in. na temat Enrico Baja (Henisz, 1959, s. 6), który z kolei w *Documento-Sud* po- jawił się jako korespondent pisma w Mediolanie. Wśród korespondentów zna- leżli się także Jean Jacques Lebel (Bruksela) i E. L. T. Mesens (Londyn).

Zaraz po wernisażu Makowski pisał w liście do Mai Łękawy (później żony artysty): „[...] mój *objet* wisi na wydzielonej ścianie nad André Bretonem i Alechinsky’em. Gdzie jesteśmy *en trois*”¹¹. Pracę polskiego artysty umiesz- czono między dziełami postaci emblematycznych dla obydwu kierunków. Wy- daje się, że Makowskiego potraktowano jako ogniwo łączące surrealistów i grupę Phases. Zastanawiając się nad tymi związkami i czytając pisany w cza- sie pobytu w Paryżu *Dziennik* artysty, można zauważyć zainteresowanie kon- cepcją sztuki magicznej Bretona (1957/2008, ss. 47–289). Jest to magia rozu- miana za Novalisem – jako pozaracjonalne i pozaestetyczne oddziaływanie obrazu (obiektu), co przekłada się u Makowskiego na pozaracjonalne i poza- estetyczne oddziaływanie znaku. W Paryżu zetknął się także z, nową dla przy- bysza zza żelaznej kurtyny, kulturą popularną i alternatywnym ruchem mło- dzieżowym – w tym samym czasie co surrealizm, w kręgu zainteresowań Makowskiego pojawiają się hippisi, fascynacje kulturą Dalekiego Wschodu, książki Gustava Junga, ale też – traktowany jako punkt odniesienia – struktu- ralizm. Punktem, w którym spotykają się dla niego surrealizm i Jung, jest alchemia. Rezultatem takiego złożenia jest stosunek artysty do znaków. Z jed- nej strony surrealizm sprawił, że używa ich jak intensywnej czerwieni – bar- dziej do angażowania emocji, niż do konstruowania znaczeń. Jednocześnie jednak korzysta z tego, że alchemiczne *signifiants* zawierają w sobie pamięć

¹¹ List z 5.06.1962. Dziękuję Panu Stanisławowi Makowskiemu, wnukowi artysty za udostęp- nienie mi materiałów archiwalnych.

archetypicznego, ważnego psychologicznie potencjału. Makowski wprowadza zestaw środków artystycznych, które odwołują się do materialności i podstawowych doświadczeń zmysłowych, a jednocześnie zaczyna wykorzystywać elementarz znaków znany z tradycji alchemicznej. Jednak za Bretonem – dostrzega w nich przede wszystkim siłę bezpośredniego, pozaracjonalnego oddziaływania, ufundowanego na odwołaniu do podstawowych, wspólnych dla wszystkich ludzi doświadczeń zmysłowych. Za surrealistami zauważa, że także niezrozumiałe znaki, niezrozumiałe obrazy działają nie mniej silnie, niż znaki zrozumiałe, tylko inaczej – intrygują, bardzo mocno przyciągają uwagę i są ekranem dla lęków i pragnień widza.

W przypadku Makowskiego rysowane i malowane przez niego znaki były zapisem własnych doświadczeń, ale jednocześnie pozwalały te doświadczenia dzielić z innymi. Porębski (1983, ss. 304–305) pisał:

Obrazy i rysunki Zbigniewa Makowskiego – malarza i poety – są dla mnie cenne tym przede wszystkim, że artysta ten znajduje w nich własnymi środkami i własnym, nie sugerującym się niczym doświadczeniem – pierwszy system informacyjny, w którym znak i charakter znaku, jego funkcja medialna i funkcja ekspresywna to, co się mówi, i to, czym się mówi, nie zostały jeszcze rozdzielone, przeciwstawione, wzajemnie o sobie pomniejszone. Makowski pisze swoje rysunki tak, jak pisze się listy, których adresat jest jeszcze nieznan i równocześnie Makowski rysuje to, co pisze, odnajduje w mowie znaków to wszystko, co w niej jest bezpośrednie, co jako sam przekaz, sam fakt i sens komunikacji wyprzedza jej przedmiot i rezultat.

Potwierdzeniem tego, że poszukiwania artystyczne Makowskiego były na tym etapie zbieżne z poszukiwaniami Jaguera może być fakt, że jego drzeworyt został dodany jako specjalna wkładka do jednego z numerów pisma *Phases* (1963, nr 8, ss. 36–37).

Obok sieci kontaktów, które – jak grupa *Phases* – łączyły artystów bez pośrednictwa instytucji państwowych, istniała także sieć kontaktów oficjalnych. Artykuł Biasiego w *Linea-Sud* ukazał się w 1965 roku. W tym samym roku podróż do Polski odbył Giuseppe Marchiori (*Da Rossi a Morandi*, 2001) (1901–1982) – historyk i krytyk sztuki, postać bardzo ważna z punktu widzenia włoskiego życia artystycznego i oficjalnych polsko-włoskich kontaktów kulturalnych. Marchiori urodził się w Lendinara (Rovigo), rodzinie od pokoleń związany był z Wenecją. Jako krytyk współpracował z licznymi pismami, był kuratorem wystaw m.in. Morandiego, Guttuso, założycielem grupy „*Fronte nuovo delle arti*”, która łącząc artystów tworzących w różnych stylach,

stanowiła próbę odnowienia życia artystycznego w powojennych Włoszech¹². W czasie pobytu w Polsce (26 maja–9 lipca 1965) odwiedził m.in. pracownię Makowskiego. Była to już druga wizyta włoskiego krytyka w naszym kraju. Pierwsza miała miejsce w 1958 roku. Efektem nawiązanych wtedy kontaktów była wystawa „Cinque pittori polacchi d’oggi” (Brzozowski, Gierowski, Kobzdej, Lebenstein, Marczyński) prezentowana na przełomie 1958 i 1959 roku w Mediolanie, Turynie i Neapolu. Organizatorem, jak można przeczytać w katalogu, było Associazione italo-polacca „Francesco Nullo” z Wenecji, do którego należeli m.in. Diego Valeri, Luigi Cini, Giuseppe Marchiori. Ze strony polskiej przygotowaniemi zajęło się Centralne Biuro Wystaw Artystycznych. Wstęp do katalogu napisał Marchiori (1967b).

Krytyk odwiedził pracownię artystów w Warszawie, Łodzi, Poznaniu, Krakowie i Zakopanem pod opieką wybitnych polskich historyków sztuki – Mieczysława Porębskiego, Zdzisława Kępińskiego i Ryszarda Stanisławskiego, którzy pełnili kluczowe funkcje w polskim życiu artystycznym. Rezultatem wizyty była wydana 2 lata później publikacja *Artisti polacchi d’oggi* (Marchiori, 1967a), w której umieszczone zostały charakterystyki poznanych w Polsce artystów oraz seria wystaw indywidualnych zorganizowanych Polakom we Włoszech. Wśród nich znalazł się też Makowski.

Do pracowni artyści – jak relacjonuje Marchiori – przyprowadził go Stanisławski. Już pierwszy akapit poświęcony twórczości Makowskiego zawiera zasadnicze elementy wizerunku „najbardziej oryginalnego z artystów, których do tej pory widziałem”: „Figura kaligrafa, skryby, miniatora: twórca dywanów-kaligramów, który przypadkowo znalazł się w stuleciu postępu technologicznego, o cierpliwości mnicha i fantazji surrealisty znawcy książek magicznych” (*ibidem*, 51). Zwraca uwagę, że – paradoksalnie – pochwała zawiera elementy, które były głównymi argumentami przeciwko surrealizmowi sformułowanymi przez skłócony z ortodoksyjnym nurtem Bretona odłam kierunku – Le Surréalisme Révolutionnaire¹³. Do grupy tej należał m.in. Jaguer, a także Christian Dotrémont, René Passeron, Asger Jorn. Pierwsza międzynarodowa wystawa surrealizmu po II wojnie światowej odbyła się w 1947 roku w Paryżu („Le Surréalisme en 1947”, Paryż, Galerie Maeght)¹⁴. Przygotowana przez André Bretona we współpracy z Marcelem Duchampem ekspozycja pre-

¹² Między innymi *Giorgio Morandi*, Genua 1945, *Prima mostra del Fronte nuovo delle arti* (galleria Spiga), Mediolan 1947, *Guttuso* (galleria Sandri) Wenecja 1947. Zob.: „Il Fronte nuovo delle arti”, w: *Catalogo della XXIV Biennale internazionale d’Arte* (Wenecja 1948), 166.

¹³ Na temat skomplikowanych losów powojennego surrealizmu zob.: Foucault (2022); Penot-Lacassagne (2022); Sanna (2005, ss. 247–326).

¹⁴ Na ten temat zob.: Kuczyńska (2014, ss. 87–99).

zentowana była pod hasłem „Nowego mitu” i nawiązywała do tradycji ezoterycznej. Surrealiści rewolucyjni w odpowiedzi wydali broszurę zatytułowaną *Le Surréalisme en 947* – drobna zmiana w tytule przenosiła wydarzenie o 1000 lat wstecz, do czasów średniowiecza, co w zamierzeniu autorów pamfletu miało być kpina z reakcyjnego, „średniowiecznego” charakteru wystawy Bretona. Marchiori zobaczył w Makowskim surrealistę pogrążonego w fantazjach i magicznych księgach – średniowiecznego mnicha, który „przypadkiem znalazł się w stuleciu postępu technologicznego”. Chwaląc, jednocześnie przesunął Makowskiego z kategorii „awangarda” do stworzonej w tym czasie kategorii „salonowego surrealizmu”¹⁵. Jest to sytuacja zastanawiająca, jeśli wziąć pod uwagę, że artysta do tej pory czerpał inspiracje przede wszystkim z wywodzącej się z Surrealizmu Rewolucyjnego Cobry, także z letryzmu – kierunków bardzo krytycznie nastawionych wobec ezoterycznego surrealizmu Bretona, a jednocześnie z nowatorskich, daleko spokrewnionych z surrealizmem, przełożonych na wizualność koncepcji Samuela Becketta (Kuczyńska, 2005). Marchiori swoim autorytetem utorował Makowskiemu drogę do komercyjnych galerii, a jednocześnie wyeliminował ze świata aktualnych poważnych poszukiwań twórczych, w których artysta do niedawna uczestniczył w wyjątkowo ciekawy sposób. I chociaż malarstwo artysty ewoluowało, to prace z 1965 roku na pewno nie pasowały do opisu, który sporządził Marchiori. Krytyk nie zauważył żadnego napięcia między tradycją i nowością, którą dostrzegał w twórczości artysty Biasi, ani ironii, którą często się posługiwał. Nie dostrzegł wartości w bardzo aktualnych grach ze znakiem, które były specjalnością Makowskiego. Podkreślał elitarny, zamknięty charakter uprawianej przez niego sztuki i samotność artysty-mnicha zamkniętego przed światem w swojej celi (Marchiori, 1967a, s. 53). Warto zauważyć, że taka interpretacja jest sprzeczna z interpretacją Porębskiego, który podkreślał otwarty komunikacyjnie, nastawiony na dialog charakter prac Makowskiego, na jego poszukiwania jak najbardziej skutecznego – własnego, nie zdewaluowanego języka znaków. Porębski, który traktował sztukę jako rodzaj komunikacji wizualnej, był szczególnie zainteresowany właśnie tą stroną twórczości artysty.

W 1967 roku (18.02–9.03) odbyła się wystawa Makowskiego w Galleria de’Foscherari w Bolonii oraz w Libreria-Galleria G. Greco w Mantui (11–

¹⁵ Anne Foucault (2021, s. 333) pisze o surrealizmie zdepolityzowanym, zdekontekstualizowanym, zwulgaryzowanym po to, aby mógł się stać artystycznym towarem. Określenia „surrealizm salonowy” użył Jean François Revel, „Le surréalisme de salon”, *L’Express* nr 672 (29 kwietnia 1964): 33, za: Foucault (2021, s. 333): „Il existe un surréalisme de salon – dans les deux sens de ce mot – selon lequel il suffirait de pratiquer une imagerie abracadabrante ou un érotisme de conte de fées et de fantômes à vendre pour parler tout pur le langage de l’inconscient”.

28.10). Tekst do katalogu napisał Marchiori. Jest to wariant poprzedniego tekstu o Makowskim. Tym razem jeszcze bardziej do granicy burleski doprowadzony został opis, który mimo pozorów życzliwości, w kontekście toczących się w tym czasie debat, jest druzgocącą krytyką wskazującą na elitarny, całkowicie niezrozumiały i bezużyteczny społecznie charakter surrealistycznej twórczości Makowskiego:

Sembra un divoratore di biblioteche di libri esoterici, un tarlo che buca le pagine, dense di simboli, uno studioso maniaco. E invece è un calligrafo che inventa nuovi alfabeti, scritture illeggibili anche per i linguisti più agguerriti: è un simulatore dell'antico, formatosi alla scuola di André Breton e di Miró (Marchiori, 1967b).

Wydaje się pożeraczem bibliotek ezoterycznych książek, kornikiem wgryzającym się w strony gęste od symboli, uczonym szaleńcem. A jednocześnie jest kaligrafem, który wynajduje nowe alfabety, pisma nieczytelne nawet dla najbardziej doświadczonych językoznawców: jest naśladowcą starożytności uformowanym w szkole André Bretona i Miró (tłum. A.K.).

Marchiori napisał także hasło poświęcone Makowskiemu w *Enciclopedia Universale SEDA della Pittura Moderna* (1969, s. 1654). To hasło było dla Makowskiego przedmiotem dumy (taki autorytet jak Marchiori napisał o mnie w encyklopedii, której redaktorem był sam Giulio Carlo Argan), z drugiej strony formatowało Makowskiego jako szalonego, oderwanego od rzeczywistości malarza, którego sztuka polegała na układaniu szarad służących do zabawiania bogatych ludzi. Włoskie wystawy Makowskiego wpisują się w szeroki nurt kształtujący recepcję surrealizmu w tym czasie. Zauważalny zwrot, który następuje w recepcji surrealizmu w latach 60., wiąże się z aktywnością galerii sztuki, szczególnie tych prowadzonych przez Carlo Cardazzo (Caputo, 2021, ss. 87–100) i Arturo Schwarza¹⁶ oraz z sukcesem dzieł surrealistycznych na włoskim rynku sztuki. Istotne znaczenie miała także wielka wystawa zorganizowana przez Luigiego Carluccio dla Galleria d'arte moderna w Turynie w 1967 („Le muse inquietanti. Maestri del surrealismo”) (Nigro, 2021, ss. 382–401), wystawa surrealizmu zdefiniowanego zgodnie z wizją „surrealizmu salonowego”, surrealizmu, który doskonale pasuje do propagowanej w tym czasie koncepcji surrealizmu jako sztuki fantastycznej, której najważniejszymi cechami są dziwactwa i tendencje eskapistyczne (*ibidem*, s. 394).

¹⁶ Na temat galerii Schwarza zob.: Kami'en-Kashdan (2018). Na temat jednej z wystaw polskich artystów w galerii Arturo Schwarza pisze Dzierżyc-Horniak (2023, ss. 53–264).

W tym samym czasie pojawiły się takie wystawy jak m.in. „Surrealismo” i „Arte Fantástico” (Biennale de São Paulo w Brazylii w 1965), „Phantastische Kunst-Surrealismus” (Kunsthalle, Berne 1966), „Dada, Surrealism and their Heritage” (MOMA, Nowy Jork 1968).

Pozostaje pytanie – co na to Makowski? Wydaje się, że artysta zdecydował się zaakceptować zdefiniowaną przez Marchioriego wizję swojej twórczości i swojej osoby. Jednocześnie jednak – w umieszczonych w katalogu pracach – wpisując się aż nadto gorliwie w wyznaczoną mu rolę, próbuje ironizować. Tytuł jednej z reprodukowanych prac – *Insomnium* (il. 4) wskazuje aż nazbyt wyraźnie na decyzję o dopasowaniu się do określonej przez Marchioriego ramy. Nawet zapis daty, która w pracach artysty zawsze jest ważnym, dobrze widocznym elementem, zapis, który w tym wypadku oddziela zaakcentowaną liczbę 966 od umieszczonej w poprzednim wersie cyfry 1 powtarza grę, którą wykonała kiedyś grupa Surrealistów rewolucyjnych – cofa świat o tysiąc lat, do średniowiecza. Poza tym – jakby na życzenie i znowu – aż do karykatury – akcentuje podkreślaną przez Marchioriego nieczytelność, niekomunikatywność. Fragmenty tekstów pisze po łacinie, do góry nogami, inne w lustrzanym odbiciu. Jednak, jeśli ktoś pofatyguje się i zechce te pisane po polsku teksty przeczytać, to zauważy, że mówią one o „wyrwaniu się z labiryntu znaków” albo o „zniszczeniu dawnych labiryntów”: „oto wszystkie dawne labirynty zniszczone na teraz i na zawsze: oto dawne zniszczone labirynty, odmienione i przemienione na teraz i na zawsze; wszystkie płomienie płomienie przemienione i zamienione na teraz i na zawsze: oto w sofokleańskim świetle dnia: hic et n[unc]”. Znaki, które z punktu widzenia przyjętej stylistyki wyglądają teraz inaczej niż w 1962 roku, z psychologicznego punktu widzenia konstruowane są analogicznie do tych wcześniejszych – odnoszą się do konkretnych miejsc i przedmiotów, które mają nie tylko archetypiczne, ale przede wszystkim osobiste, biograficzne znaczenie, przenoszą do konkretnego wspomnienia, pomagają poradzić sobie z nieprzetworzoną rozpaczą. Makowski należał do tych artystów, dla których twórczość – także z powodu wojennych traum – była psychologiczną koniecznością¹⁷. W jakikolwiek sposób nie ramowałby go „świat sztuki”, w dowolnym stylistycznym kostiumie wymyślał siebie na nowo. Jednocześnie jego sztuka zawsze pozostawała głęboko prywatna.

Artysta i krytyk spotkali się przy okazji Biennale w Wenecji w 1972 roku. Kuratorem polskiego pawilonu był Aleksander Wojciechowski. Prace Makowskiego zostały pokazane obok prac Fijałkowskiego, Strumiły i Broniatowskiego.

¹⁷ Makowski (ur. w Warszawie 1930) jako dziecko przeżył wojnę w stolicy, przeszedł przez obóz w Pruszkowie. Więcej na ten temat: Kuczyńska (2025, ss. 215–230).

Jak pisze Joanna Sosnowska (1999, s. 153), po wystąpieniach w 1968 roku Biennale przeżywało długotrwały kryzys. Wciąż poszukiwano nowej formuły. W roku 1972, kiedy znalazł się tam Makowski, nie przyznano nagród. W 1974 roku impreza nie odbyła się wcale. W kontekście widocznej na weneckiej imprezie, kształtowanej przez „nową wrażliwość” sztuki konceptualnej, minimalizmu i pop-artu, a także w kontekście podkreślanej potrzeby społecznego zaangażowania sztuki, Makowski i cały pawilon polski znalazły się daleko od głównego nurtu.

Dla artysty była to druga podróż włoska. Pierwszą odbył w 1961 roku. Po latach wspominał: „Wenecja to było dla mnie bardzo ważne miejsce. Nigdy już potem nie przeżyłem sztuki dwudziestego wieku tak intensywnie, jak w czasie mojego pierwszego pobytu w kolekcji Peggy Guggenheim. To było jednak zza bardzo dużej żelaznej kurtyny” (*Wąski Dunaj* nr 5, 2008, s. 66). Trzeba zauważyć, że weneckie spotkanie ze sztuką XX wieku było dla Makowskiego przede wszystkim spotkaniem z surrealizmem. Natomiast o zawiłościach recepcji sztuki surrealistycznej we Włoszech artysta dowiedział się znacznie później.

BIBLIOGRAFIA

- Biasi, G. (1965). Zbigniew Makowski. *Linea Sud. Nuova Rassegna d'Arte e Cultura d'Avanguardia* 2(2).
- Breton, A. (2008). *Art magique*. W: A. Breton (red. M. Bonnet), *Oeuvres complètes* (t. 4, ss. 47–289). Gallimard. (Pierwsze wydanie 1957).
- Caputo, C. (2021). Surrealism in Venice and Milan. The Cavallino and Naviglio Galleries in the 1940s and 50s: Exhibitions and Publications. W: A. Nigro i I. Schiaffini (red.), *Geographies of Surrealism. The Internationalization of the Movement: United States and Italy* (ss. 87–100). Éditions Mélusine,.
- Casamassima, M. (1984). *Il surrealismo e l'arte italiana*. Edizioni dal Sud.
- D'Alessandro S., Gale, M. (red.). (2022). *Surrealism Beyond Borders* [katalog wystawy, The Metropolitan Museum of Art, New York, 4.10.2021–30.01.2022, Tate Modern, London, 1.10.2021–29.08.2022]. The Metropolitan Museum of Art.
- Da Rossi a Morandi, da Viani ad Arp. Giuseppe Marchiori Critico d'Arte* [katalog wystawy, Fondazione Bevilacqua La Masa, Venezia 10 novembre 2001–14 gennaio 2002]. (2001). Fondazione Bevilacqua La Masa.
- Dąbkowska-Zydroń, J. (1994). *Surrealizm po surrealizmie. Międzynarodowy ruch „Phases”*. Instytut Kultury,
- di Natale, G. (2011). Rome–Paris, 1950–1959: „Phases de l'Esperienza moderna”. La jeune peinture romaine, la calligraphie extrême-orientale et la poésie: le prisme d'Édouard Jaguer et la revue Phases. *Bulletin de l'Association des Historiens de l'Art Italien*, 17, 114–122.

- di Natale, G. (2013). Il sortilegio dell'immagine. Guido Biasi ed Édouard Jaguer tra Documento Sud e Phases. *Napoli Nobilissima*, 1–2, 35–54.
- Doroszuk, H. (2024). Surrealizm. Inne mity. W: H. Doroszuk (red.), *Surrealizm. Inne mity* [katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa, 10 maja–11 sierpnia 2024] (ss. 10–47). Muzeum Narodowe w Warszawie,
- Dzierżyc-Horniak, A. (2023). Artisti polacchi alla Galleria Arturo Schwarz di Milano. W: J. Malinowski, A. Jagiełło (red.), *Polsko-włoskie kontakty artystyczne 1944-1980* (ss. 253–264). Wydawnictwo Tako.
- Foucault, A. (2021). Patrick Waldberg, créateur d'un «surréalisme de salon»? L'exposition «Surréalisme. Sources, histoire, affinités» en 1964 à la galerie Charpentier. W: J. Drost, F. Flahutez i M. Schieder (red.), *Le surréalisme et l'argent* (ss. 317–443). DFK Paris–Université de Heidelberg.
- Foucault, A. (2022). *Histoire du surréalisme ignoré (1945–1969). Du Déshonneur des poètes au «surréalisme éternel»*. Hermann
- Giammei, A. (2018). Surrealismo italiano. W: G. Ferroni (red.), *Il contributo italiano alla storia del pensiero – Letteratura* (ss. 661–666). Istituto dell'Enciclopedia Italiana Treccani.
- Henisz, A. (1959). Diabelek atomowy. *Życie Literackie*, 385, dodatek *Plastyka*, 33, 6.
- Kami'en-Kashdan, A. (2018). *Remaking the Readymade: Duchamp, Man Ray, and the conundrum of the replica*. Routledge Taylor and Francis Group.
- Kuczyńska, A. (2005). Dark Emotions. Translating Beckett into Visuality. The Case of Zbigniew Makowski. W: M. Gamrat (red.), *Translating Human Inner Life In and Between the Arts* (ss. 215–230). Bloomsbury.
- Kuczyńska, A. (2014). Surréalisme en 1947 – occultism and the post-war marginalisation of Surrealism. *Art Inquiry. Recherches sur les arts*, 16, 87–99.
- Machnicka, Z. (2024). Poszerzenie pola widzenia. Ruch Phases a polska scena artystyczna (1954–1967). W: *Surrealizm. Inne mity* [katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie 10 maja – 11 sierpnia 2024], 98–128. Muzeum Narodowe w Warszawie.
- Majewski, P. (2013). Międzynarodowy ruch Phases i artyści polscy. W: W. Włodarczyk (red.), *Współczesność – historia nieznana. Studia z historii sztuki* (ss. 111–126). Stowarzyszenie Historyków Sztuki.
- Majewski, P. (2020). *La vague polonaise. Migracje artystów i wędrówki dzieł sztuki nad Sekwanę w czasach żelaznej kurtyny (lata 1955–1969)*. Wydawnictwo UMCS.
- Marchiori, G. (1967a). *Artisti polacchi d'oggi*. Nocera Editore,.
- Marchiori, G. (1967b). *Zbigniew Makowski* [katalog wystawy, Galleria de 'Foscherari, Bologna, 18.02–3.09.1967]. Galleria de 'Foscherari.
- Marchiori, G. (1969). Makowski Zbigniew. W: *Enciclopedia Universale SEDA della Pittura Moderna* (s. 1654). SEDA.
- Nigro, A. (2021). «Le Muse inquietanti. Maestri del surrealismo» à Turin en 1967. Histoire d'une exposition surréaliste mémorable". W: J. Drost, F. Flahutez i M. Schieder (red.), *Le surréalisme et l'argent* (ss. 382–401). DFK Paris–Université de Heidelberg.
- Nigro, A., Schiaffini, I. (red.). (2021). *Geographies of Surrealism. The Internationalization of the Movement: United States and Italy*. Éditions Mélusine,
- Penot-Lacassagne, O. (red.). (2022). *(In)actualité du surréalisme (1940–2020)*. Les presses du réel.
- Porębski, M. (1983). *Pożegnanie z krytyką*. Wydawnictwo Literackie.

- Relacja z zebrania członków założycieli SMSN z 11.06.1959. (1959). *Życie Literackie*, 392, dodatek *Plastyka*, 34, 5–6.
- Sanna, A. (2002). *Baj, Jaguer et le mouvement Phases* (thèse de doctorat). Université de Paris I Panthéon Sorbonne.
- Sanna, A. (2005). Enrico Baj et le surréalisme: de l'exposition Éros à la querelle de l'anti-procès. *Studiolo*, 3, 247–326.
- Sanna, A. (2008). Édouard Jaguer et le mouvement Phases: la recherche d'un art. expérimental dans le tournant culturel de l'après-guerre. *Pleine Marge – Cahiers de littérature, d'arts plastiques & de critique*, 47, 17–44.
- Sosnowska, J. (1999). *Polacy na Biennale Sztuki w Wenecji 1895–1999*. Instytut Sztuki PAN.
- Turowski, A. (2005). *Jerzy Kujawski. Maranatha* [katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Poznaniu, Poznań, 19.12.2005–5.02.2006]. Muzeum Narodowe w Poznaniu.
- Turowski, A. (2012). Phases – niedokończony projekt. W: P. Majewski (red.), *Tytus Dzieduszycki-Sas (1934–1973)* [katalog wystawy, Muzeum Lubelskie w Lublinie, Lublin 17.03–6.05.2012] (ss. 43–53). Muzeum Narodowe w Lublinie.
- Wąski Dunaj nr 5. Ze Zbigniewem Makowskim rozmawiają Agnieszka Kuczyńska i Krzysztof Cichoń.* (2008). Atlas Sztuki.

SPIS ILUSTRACJI

- Il. 1. Zbigniew Makowski, zdjęcie z katalogu XXXVI Biennale w Wenecji, 1972
- Il. 2. Zdjęcie wykonane w pracowni Zbigniewa Makowskiego, fot. Andrzej Cichoń
- Il. 3. Zbigniew Makowski, *O, ille*, akwarela, tusz/ papier 1961
- Il. 4. Zbigniew Makowski, *Insomnium*, akwarela, tusz/ papier 1966

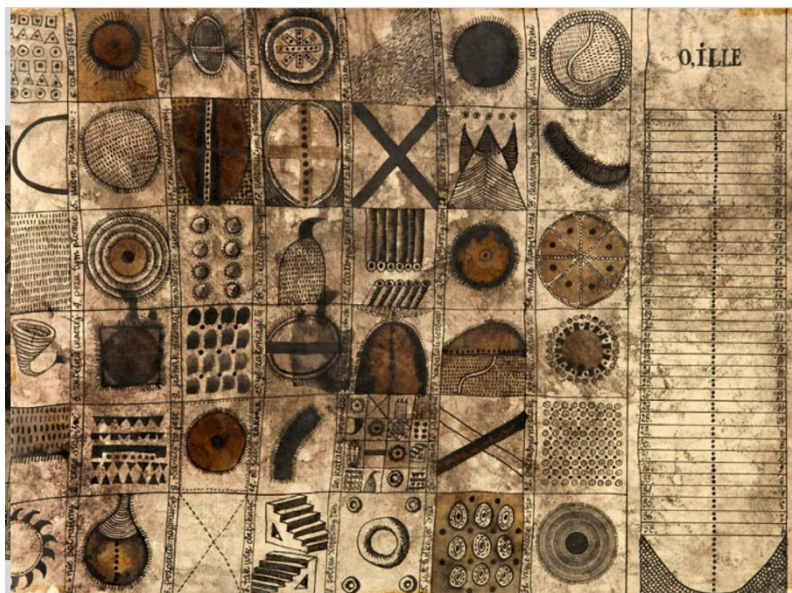
ILUSTRACJE



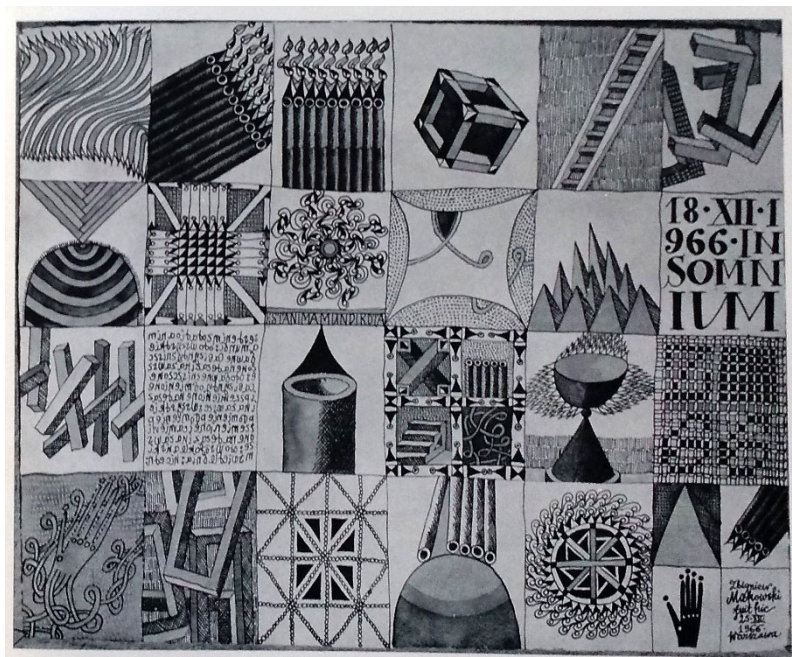
Il. 1. Zbigniew Makowski



Il. 2. Zdjęcie wykonane w pracowni Zbigniewa Makowskiego



Il. 3. *O ille*, 1961



Il. 4. *Insomnium*, 1966