

Tadeusz Kantor

S P E C T R A A R T S P A C E M A S T E R S

Wystawie prac Tadeusza Kantora z kolekcji Anny i Jerzego Staraków towarzyszą prace z kolekcji Teresy i Andrzeja Starmachów oraz bogaty wybór unikatowych rysunków artysty zgromadzony i udostępniony przez Lecha Stangreta.

The exhibition of Tadeusz Kantor's works from the collection of Anna and Jerzy Starak is accompanied by works from the collection of Teresa and Andrzej Starmach and a rich selection of unique drawings gathered and shared by Lech Stangret.

Mistrzowski oznacza skończony.	Master means finished.
Doskonały oznacza skończony.	Perfect means finished.
Mistrzowski oznacza harmonijny.	Master means harmonious.
Doskonały oznacza harmonijny.	Perfect means harmonious.
Mistrzowski oznacza zgodny.	Master means compatible.
Doskonały oznacza zgodny.	Perfect means compatible.
Mistrzostwo oznacza osiągnięty cel.	Mastery means achieved target.
Doskonałość oznacza osiągnięty cel.	Perfection means achieved target.

Zdobyty cel nie zamyka i nie kończy drogi. Otwierają się kolejne przestrzenie, ujawniają się następne obszary, które wyznaczają nowe kierunki kreacji. Eksperyment, który nierozdzielnie towarzyszy, staje się jej wartością odżywczą. W stopniu mistrzowskim umiejętności płynnie wypełniają odważne decyzje. Charyzma, dar wyjątkowości powoduje, że odległe stają się ogólne normy, ważny jest autorytet, który gwarantuje MISTRZA. Jedynie postawa zbudowana według wymagających i trudnych do osiągnięcia zasad może starać się o tytuł mistrza. Staje się nim człowiek oświecony, o dojrzałej osobowości i nieugiętym charakterze. Autorytet i wzór do naśladowania, który osiągnął najwyższy stopień wiedzy lub umiejętności w danej dziedzinie. Mistrzostwo w sztuce to wpisanie się w wieczne idee poprzez determinację, odwagę, niezłomność i niepodważalność wyborów.

The achieved target does not close or end the road. Another spaces are opening, next areas, that outline new direction of creation, are revealing. The experiment, which inherently accompanies it, becomes its nutritional value. In the mastery degree skills fluently fulfill the courageous decisions. Charisma, gift of uniqueness make that general rules are becoming distant, the authority, guaranteed by the MASTER, is significant. Only an attitude built of demanding and difficult to achieve principles can apply for the master title. An enlightened man of mature personality and unbending character can become one. The authority and the role model who has attained the highest level of knowledge and abilities in a particular domain. Mastery in the arts means stepping into the eternal ideas throughout determination, courage, steadfastness and indisputability of choices.

Wystawą prac Tadeusz Kantora Spectra Art Space inauguruje nowy cykl MASTERS, którego celem jest prezentacja twórczości najwybitniejszych polskich artystów - mistrzów, profesorów oraz prekursorów awangardy drugiej połowy których prace w znaczący sposób konstruują kolekcję Anny i Jerzego Staraków.

Exhibition of works by Tadeusz Kantor inaugurates a new series Spectra Art Space MASTERS, which aims to present the work of the greatest Polish artists – masters, professors and precursors of the avant-garde of the second half of the twentieth century, whose output had a significant impact for constructing Anna and Jerzy Starak art collection

Ania Muszyńska
 kuratorka Spectra Art Space Spectra Art Space curator

„U progu mojej przyszłości stałem przed jej «nieskończonością».
Bez końca! Ruszyłem w tę przyszłość z otwartymi szeroko oczami
i z «wielkością» w plecaku. (...) Nie «ustalałem» w pośpiechu,
jak inni, i nie utrwalalem swojej «sylwetki». Czułem już wtedy,
że indywidualność nie leży w formie i geście stylistycznym.
Nie «ustalałem» rysów mego oblicza, aby je potem nieść przed sobą
znaną drogą do progów muzealnych.
Czułem, że jest to zbyt uproszczone i sztuczne.
Że moja «indywidualność» i moja prawda leży gdzieś o wiele dalej, że będę
szedł do niej długo, że ta WĘDRÓWKA i jej niespodziewane perypetie
będą składały się w końcu na moje «oblicze». A nie forma!”

Tadeusz Kantor

W historiografii zajmującej się XX wiekiem najczęściej przyjmuje się, jako daty graniczne rok 1914 i 1990. Niektórzy badacze opisujący najważniejsze zjawiska minionego stulecia przesuwają czas rozpoczęcia wieku na rok 1918, a zakończenia 1991. Przyjęty, dla potrzeb historycznego dyskursu, obraz „skróconego” wieku, w którym abstrakcyjne idee można było przekładać na monstrualne programy transformacji społeczeństw, jawi się jako jeden z najtragiczniejszych rozdziałów w historii ludzkości.

Już krwawe żniwo pierwszej wojny światowej mocno nadwyreżyło wiarę w człowieka i siłę jego intelektu, jako sprawczej mocy postępu. Sztuka musiała znaleźć nowe formy humanistycznego wizerunku, gdyż dotychczasowy model przedstawiania i kanony estetyczne, nie odpowiadały rzeczywistości. Po drugiej wojnie światowej artystom zadano jeszcze bardziej radykalne pytanie: czy w ogóle jest możliwe uprawianie sztuki po Holokauście?

Nie znaleziono na te dylematy jednej odpowiedzi i, w porównaniu do wcześniejszych epok, w XX wieku nie sposób wyróżnić tylko jednego czy dwóch wiodących nurtów sztuki. Było ich co najmniej kilkanaście, niekiedy wzajemnie się wykluczających lub przenikających, rozwijających się i trwających niekiedy w tym samym czasie: od kubizmu, dadaizmu, surrealizmu, konstruktoryzmu poczynając, a na konceptualizmie kończąc. Dwudziestowieczna awangarda, to permanentne poszukiwanie nowych form wyrazu, anektowanie i eksplorowanie nowych terenów nie kojarzonych dotąd ze sztuką, przekraczanie granic różnych dziedzin twórczości.

Życie i twórczość Tadeusza Kantora urodzonego w 1915 roku a zmarłego w 1990 należy całkowicie do wieku dwudziestego. Krakowskiemu artyście dane było doświadczyć wszystkich niemal koszmarów tej epoki: obu wojen światowych, totalitaryzmów, fizycznej zagłady świata dzieciństwa i młodości, pogardy dla ludzkiego życia i jednostki, której wartość warunkowała jedynie ilość. W zmieniającym się świecie, gdzie intelektualści często zamiast bronić prawdy występowali w imieniu wielkich utopii, Kantor musiał nieustannie określać swoją postawę artysty i precyzować cele. Pojmował rolę artysty w sensie klasycznej definicji awangardy, jako twórcy odrzucającego dotychczasowe style, kreującego swój własny świat nie naśladujący rzeczywistości, szukającego odrębnego języka wyrazu. Swe idee realizował m.in. w surrealistycznym malarstwie metaforycznym, informelu, taszyzmie, happeningach. Wykorzystywał różne style i konwencje

“On the threshold of my future I was standing in front of its “infinity”. **Endlessly!**
I set off to this future with my eyes wide open and with «grandness»
in my backpack. ... I did not «determine» in a hurry, like others,
and I did not establish my «silhouette». I already felt that individuality is
not inherent in the form and in the stylistic gesture. I did not «determine»
the features of my face in order to carry them later before me along
a well-known path to museum thresholds. I felt that it was too simplified
and artificial. That my «individuality» and my truth lie at some place much
farther, that I will be going towards it for a long time, that this WANDERING
and its unexpected ups and downs will eventually make up
my «countenance». Not the form!”

In the historiography concerned with the 20th century, 1914 and 1990 are normally assumed to be the initial and final dates, respectively. Some of the researchers who described the most significant phenomena of the past century shift the beginning of the century to 1918, and the ending – to 1991. The image of the ‘shortened’ century – assumed for the purpose of the historical discourse – where abstract ideas could be translated into enormous society transformation programmes, appears to be one of the most tragic chapters in the history of humanity.

The death toll of the First World War already considerably strained the faith in humanity and the strength of human mental powers as the prime mover of progress. Art had to find new forms of the humane image as the presentation model and aesthetic canons of that time did not correspond to the reality. After the Second World War, artists were asked an even more radical question: is it at all possible to cultivate art after the Holocaust?

These dilemmas were not resolved in a straightforward manner and, when compared to previous epochs, it is impossible to distinguish one or two mainstreams in art in the 20th century. There were at least ten-odd of them, some mutually exclusive or pervasive, simultaneously developing and persisting at times: from Cubism, to Dadaism, to Surrealism, to Constructivism, to Conceptualism. The 20th-century avant-garde is permanent search of new forms of expressions, annexing and exploring new areas which had not been associated with art until then, crossing the boundaries of various fields of art.

The life and works of Tadeusz Kantor, who was born in 1915 and died in 1990, wholly fall into the 20th century. The artist from Kraków experienced nearly all nightmares of that epoch: both world wars, totalitarianisms, the physical destruction of the world of childhood and youth, contempt for the human life and an individual, the value of which depended only on quantity. In the changing world, where intellectuals, instead of defending the truth, frequently represented great utopias, Kantor continuously had to define his attitude as an artist and specify his goals. His understanding of the role of an artist was compliant with the classical definition of the avant-garde, as a creator rejecting the current styles, creating his or her own world which does not imitate the reality, one seeking a separate language of artistic expression. He implemented his ideas among others in surrealist metaphorical painting, Informel, Tachisme, happenings. He

by ukazać swoje odkrycia: sztuki jako wędrówki – podróży, ambalazu, rzeczywistości najniższej rangi, rzeczywistości wspomnienia – pamięci, walki iluzji z rzeczywistością etc.

Niewątpliwie perfekcyjną i unikalną formę dla ukazania swych artystycznych idei znalazł na terenie teatru. Kantor – malarz wchodził do teatru, kiedy opuścili ten teren awangardy początku wieku: konstruktywiści, dadaści, surrealiści. Trzeba podkreślić, że doskonale orientował się w możliwościach i ograniczeniach repertuarowego teatru, bo przecież pracował w nim przez kilkanaście lat na etacie scenografa. Nie miał jednak zamiaru reformować teatru, ale szukał na tym polu odpowiedniej formy dla swych koncepcji sztuki. Musiał stworzyć więc całkowicie nowy teatr, czego często nie rozumiano, oskarżając go najpierw o kosmopolityzm, a potem megalomanię. Wiesław Borowski opowiadał, jak pewnego razu Kantor został wezwany na rozmowę do Ministerstwa Kultury. Poprosił Borowskiego, aby mu towarzyszył, bowiem takie „zaproszenie” oznaczało najczęściej jakieś kłopoty. Pan wiceminister, po kilku kurtuazyjnych zdaniach wyrażających uznanie dla sztuki krakowskiego twórcy, przeszedł do właściwego celu rozmowy napomykając, iż doszły go niepokojące głosy, że Kantor ma złe zdanie na temat polskiego teatru i mówi o tym na różnych konferencjach prasowych za granicą. Artysta wówczas odpowiedział, że to nieprawda, gdyż on ma złe zdanie nie tylko o polskim teatrze, ale o całym teatrze światowym. Bo też przedmioty z jego teatru, rzeźbiarskie obiekty, autorskie rekonstrukcje maszyn czy cykl obrazów Dalej już nic nie znajdują odpowiedników w świecie teatru. W roku 1984 w filmie Denisa Bableta *Tadeusz Kantor – malarz*, na pytanie „czy jest pan raczej malarzem, czy raczej człowiekiem teatru?” odpowiedział m.in. „Nie można powiedzieć tu kończy się teatr, a tu zaczyna się malarstwo. Ponieważ jest to dla mnie samo.”

Kolejnym etapom rozwoju Teatru Cricot 2 towarzyszyły manifesty akcentujące ich związek ze sztuką: Teatr Informel, Teatr Happeningowy, Teatr Zerowy, Teatr Niemożliwy. Bez zaangażowania artysty w malarstwo informel czy happening nie byłoby jego teatru. Światowy sukces teatru Kantora zapoczątkował spektakl *Umarła klasa*. Twórca zagłębił się wówczas w przeszłość, we własne wspomnienia, prywatne mitologie. Dzięki temu wiek XX tej części Europy zyskał w jego osobie autentycznego koryfeusza – jak pisał Marek Rostworowski. Udała mu się przy tym rzecz niespotykana, osobiste wyznania zyskały wymiar uniwersalny w nowatorskiej zupełnie formie. Oświadczenia Kantora z końca lat 70. o opuszczeniu „autostrady awangardy” nie należy brać dosłownie, lecz traktować jako deklarację awangardzysty, któremu nowe nurty nie dostarczały już żadnych impulsów, który znalazł już swój autonomiczny język wypowiedzi.

Kantora fascynowało przeżycie osobistego doświadczenia powodującego konieczność odpowiedzi na płótnie lub scenie. Szukał miejsca dla swej twórczości w ciągu historycznych dzieł zrodzonych z tęsknoty, pustki, opuszczenia, nienawiści, rozpacz, nastrojów znajdujących potwierdzenie w dramatycznych biografiach, traumatycznych przeżyciach. Owo permanentne odnoszenie do historii, wprowadzanie linii spinających w jednym punkcie przeszłość ze współczesnością przybierające postać konwersacji, odkrywania ich wzajemnego oddziaływania stanowiło jedną z baz jego sztuki.

Kantor proponował patrzeć na jego dokonania przez pryzmat wartości odkryć, wielkości idei sztuki. Podczas spotkania z publicznością poświęconego Wyspiańskiemu, w Cricotece, w 1987 roku, mówił: „Uważam, że Wyspiański był odkrywcą wielu wartości, których nie bierze się pod uwagę, a które są wartościami uniwersalnymi. (...) Dla mnie

used various styles and conventions to present his discoveries: art as wandering – journey, emballage, reality of the lowest rank, reality of the recollection – memory, struggle between illusion and reality, etc. He found an undoubtedly perfect and unique form for depicting his artistic ideas in the theatre. Kantor – painter entered the theatre when it was the left by the avant-gardes of the beginning of the century: Constructivists, Dadaists, Surrealists. It needs to be emphasised that he was perfectly aware of the possibilities and limitations of the repertory theatre, since he had worked there as a stage designer for ten-odd years. Yet he did not intend to reform the theatre, he only sought an appropriate form for his art concepts. Therefore, he was forced to create a completely new theatre, which was often faced with a lack of understanding, and he was accused first of cosmopolitanism and then of megalomania. Wiesław Borowski recalled that one day Kantor was called to the Ministry of Culture. He asked Borowski to accompany him because such an ‘invitation’ most often meant some trouble. The Deputy Minister, after a few polite statements in appreciation of the artist’s works, went on to the proper purpose of the conversation by mentioning that he had heard rumours that Kantor’s opinion about the Polish theatre was unfavourable and that he expressed it at various press conferences abroad. The artist replied that it was untrue as it was not only the Polish theatre that he held a negative opinion about but the entire theatre all over the world. This was because the objects from his theatre, sculptures, original machine reconstructions, or the cycle of paintings titled *Dalej już nic* [Further on, Nothing] had no counterparts in the world of the theatre. In 1984, in the film by Denis Bablet titled *Tadeusz Kantor – malarz* [Tadeusz Kantor – painter], asked “are you more of a painter or a theatre man?”, he answered, among others, “It is impossible to say that the theatre ends here and painting begins there. This is because they are the same to me.”

Successive stages of development of The Cricot 2 Theatre were accompanied by manifestos accentuating their relation with art: Teatr Informel [The Informel Theatre], Teatr Happeningowy [The Happening Theatre], Teatr Zerowy [The Zero Theatre], Teatr Niemożliwy [The Impossible Theatre]. Without the artist’s engagement in Informel painting or happening, his theatre would not exist. The world success of Kantor’s theatre began with the play titled *Umarła klasa* [The Dead Class]. The author immersed in the past, in his own memories, private mythologies. Thus, the 20th century in this part of Europe won an authentic coryphaeus in him – according to Marek Rostworowski. At the same time, he managed to achieve something incredible: his personal confessions gained the universal dimension in a completely innovative form. Kantor’s 1970s declarations about leaving the ‘avant-garde motorway’ shall not be understood literally; it shall be treated as a declaration of an avant-gardist who was not given any impulses by new streams and who had already found his own autonomous language of artistic expression.

Kantor was fascinated with a personal experience that would necessitate a response on canvas or on stage. He sought a place for his art among historical works created out of longing, emptiness, abandonment, hate, despair, moods reflected in dramatic biographies, traumatic experiences. That permanent reference to the history, introduction of lines linking the past with the present in a single point, assuming the form of conversation, discovering their interactions, constituted one of the bases for his art.

Kantor suggested looking at his achievements from the point of view of the value of discoveries, the greatness of the idea of art. In 1987, at

jedną z czołowych wartości jest odkrycie, że uzyskujemy **wielkość przez poniżenie**. (...) Jego witraż *Kazimierz Wielki* – projekt niezrealizowany – to jedno z najwspanialszych w ogóle dzieł! Nie w sensie malarzkim ani estetycznym. Ja coraz bardziej te wszystkie wartości estetyczne przesuwam na drugi plan. (...) To jest moje ostatnie odkrycie: że forma – ze wszystkimi swoimi walorami, kolorem, linią stosunkami – nie określa dostatecznie wielkości dzieła. (...) Dla mnie nie jest ważne, czy *Kazimierz Wielki* ma walory estetyczne, artystycznie doskonałe. (...) Pojęcie wielkości nie mieści się w formie. (...) *Kazimierz Wielki* – największy wzlot potęgi polskiej – został przedstawiony przez Wyspiańskiego jako... kościotrup, szkielet, z resztkami świetności: korona, berło, jabłko. To jest wspaniały pomysł! To jest genialny pomysł! To mogłoby być naszkicowane kilkoma tylko kreskami, ale sama idea jest wielka. W idei jest wielkość, nie trzeba do tego formy. Ale Wyspiański miał tę formę doskonałą. I dla mnie *Kazimierz Wielki* jest wielkim objawieniem.

Pomimo deprecjacji wartości formy, Kantor znalazł dla swej sztuki perfekcyjną formę, choć nie miało to charakteru jednostkowego aktu, ale było efektem trwającego długie lata procesu. Kolejne metamorfozy jego twórczości, wnosząc nowe jakości, miały istotny wkład w wypracowaniu finalnego oblicza. Najwyraźniej można to prześledzić w rysunkach. Rysunek był dla Kantora niezbędnym narzędziem kreacji i przez ten fakt pozostawał bliższy „właściwej twórczości” niż obraz czy spektakl. Towarzyszył artyście od początku twórczej drogi i w nim znalazły odbicie wszystkie jego idee i życiowe wybory. Na jego unikalną, całkowicie indywidualną formę, ostatecznie ukształtowaną w latach 60. złożyły się wszystkie twórcze okresy Kantora, a nawet i „usługowa”, wstydliwie przemilczana aktywność scenograficzna z czasów socrealizmu.

Wielowymiarowa twórczość Tadeusza Kantora należy do najwybitniejszych i zarazem do najtrudniejszych do zdefiniowania zjawisk sztuki XX wieku. Jeśli przyjmiemy za nim samym, że prawdziwą twórczością jest sam proces kreacji, to każdy okres jego działalności, każdy obraz czy rysunek zajmuje ważne miejsce w ciągu zdarzeń składających się na właściwe dzieło. Wszelkie oceny jego prac malarzkich dokonywane poprzez komparatystyczne analizy stylistyczno-estetyczne, według rygorystycznych założeń danego kierunku, stają się całkowicie chybnym pomysłem. Paradoksalnie usuwanie dzieła Kantora z tworzonych na doraźne potrzeby kanonów rewidujących historię współczesnej polskiej sztuki, wbrew woli autorów, wyraźniej jeszcze akcentują jej prekursorski charakter w stosunku do obecnej sztuki. Operowanie archaicznym, z dzisiejszej perspektywy, podziałem działalności Kantora na teatr i malarstwo nie ma najmniejszego sensu. W obowiązującej terminologii można byłoby go nazwać po prostu artystą wizualnym. Był nim zresztą na długo przedtem, zanim zaczęto stosować tę kategorię zastępując nią terminy: sztuki piękne czy sztuki plastyczne. Jakże aktualnie brzmią dziś słowa Kantora w wygłoszonym, w 1949 roku, ostatnim przed zwolnieniem z krakowskiej ASP, odczycie do studentów pt. „O marzeniu”: „Musicie mieć tę wielką i niewygodną ambicję; wszystko z czym się zetkniecie zamieniać w dzieło sztuki, całe Wasze życie musi być dziełem sztuki, bez tego choćbyście wszystko wykonali – nie wykonacie jednego: sztuki!”

a meeting with the audience, dedicated to Wyspiański, in Cricoteka, he said: “In my opinion Wyspiański was a discoverer of many values which are disregarded yet universal. (...) To me, one of the major values is the discovery that one gains greatness through abasement. (...) His stained-glass window *Casimir the Great* – an unaccomplished project – is one of the greatest works of all! Not in the painting or aesthetic sense. I am pushing all those aesthetic values more and more to the background. (...) It is my latest discovery: that the form – with all its qualities, colour, line, relations – does not sufficiently determine the greatness of a work. ... It is not important to me that *Casimir the Great* has aesthetic values, artistically perfect ones. (...) The notion of greatness does not lie in the form. (...) *Casimir the Great* – the greatest rise of the Polish power – was depicted by Wyspiański as... a skeleton, with remains of splendour: the crown, sceptre, apple. It is a wonderful idea! It is a brilliant idea! It could have been sketched with a few lines only but the idea itself is great. There is greatness in that idea, no form is needed for that. But Wyspiański’s form was perfect. And *Casimir the Great* is a great revelation to me.”

Despite the depreciation of the form, Kantor found a perfect form for his art; yet it was not a single act but an effect of a long-term process. The successive metamorphoses of his work, significantly contributed to developing the final image by providing new qualities. This can be most clearly traced in drawings. The drawing was an indispensable creation instrument to Kantor and therefore it was closer to the ‘proper work’ than the painting or the play. It accompanied the artist from the beginning of his creative path and it is the drawing where all his ideas and life choices were reflected. Its unique, entirely individual form, which was finally established in the 1960s, was composed of all Kantor’s creative periods, and even his ‘service’ stage design activity at the social realism period, which was passed over in silence out of embarrassment.

The multidimensional artistic work by Tadeusz Kantor is among the most outstanding phenomena of the 20th-century art, which are at the same time the most difficult to define. If we assume after him that the true art is the creation process itself, then every period of his activity, each painting or drawing occupies a significant place in the series of events constituting the proper artistic work. All evaluations of his painting works, performed by means of comparative statistical and aesthetic analyses in accordance with rigorous assumptions of a given direction, are becoming a completely missed idea. Paradoxically, removing Kantor’s work from canons revising the history of the contemporary Polish art, which are created for temporary needs, against the authors’ will, emphasise its precursory nature with respect to the present art even more clearly. Using the archaic – from the present perspective – division of Kantor’s activity into theatre and painting is completely pointless. If employing the applicable terminology, he could be simply called a visual artist. In fact, he was one long before this category began to be used instead of terms such as: fine arts or plastic arts. Kantor’s words uttered in his last lecture titled *O marzeniu* [About a dream] addressed to students before being dismissed from the Kraków Academy of Fine Arts: “You need to have a great and uncomfortable ambition; transform everything you come across into a work of art, your whole lives need to be a work of art, without it – even if you perform everything – you will not perform one thing: art!” are indeed very topical today.

prace Tadeusza Kantora works by Tadeusz Kantor
z kolekcji Anny i Jerzego Staraków from the collection of Anna and Jerzy Starak



W informelu Kantor dojrzał dużo zbieżności ze swoimi poszukiwaniami ilustrowania przestrzeni wewnętrznej i jej ruchliwości życia. Początkowo malował rozpryskując farby o różnej konsystencji, lub wyciskając je prosto z tuby na rozłożone na ziemi płótno. Fascynowało go działanie przypadku i sama „akcja malowania”. Nieprzewidywalny i niemożliwy do zahamowania żywioł materii wyzwalał impuls natychmiastowej reakcji, zespalał w jeden organizm uczestnictwo artysty z chaotycznym procesem tworzenia się magmy – nieforemnej, przypadkowej struktury.

Stangret L., *Tadeusz Kantor. Malarski ambalaż totalnego dzieła*, 2006, s.30

In the Informel Kantor saw many similarities with his explorations of illustrating the inner space and its mobility of life. Initially he painted by spraying paints with a different range of viscosities, or by squeezing them straight from the tube on the spread on the ground canvas. He was fascinated by the action of accident and by the “action of painting” itself. The unpredictable and impossible to inhibit the element of matter liberated the impulse of immediate reaction, assembling into one organism the participation of artist with the chaotic process of forming the magma – shapeless, accidental structure.



Obrazy Kantora są związane z amerykańskim abstrakcyjnym ekspresjonizmem do tego stopnia, iż grube ciągnące się plamy farby, ciężkie krople spływające po płótnie są niemal hołdem złożonym Jacksonowi Pollockowi.

Dore Ashton

Kantor zajmując dzisiaj miejsce pośród malarzy, którzy uzyskali bogactwem swych dzieł rozgłos międzynarodowy, roztropnie pozostaje atawistycznie polski, choć wyraża ludzkość jako całość.

Georges Boudaille

Stangret L., *Tadeusz Kantor. Malarski ambalaż totalnego dzieła*, 2006, s.34

The Kantor artworks are associated with the American abstract expressionism, inasmuch as, its stretching thick blobs of paint, heavy drops falling down on canvas are almost the tribute to Jackson Pollock.

Kantor, who today is taking the place among the painters, who, by the richness of their works, achieved the international renown, advisedly remains atavistically Polish, but expresses humanity as a whole.



Informel był doświadczeniem, którego ślady trwale odcisnęły się w całej późniejszej działalności artysty, a samo malarstwo pokazywane na zagranicznych wystawach zbiorowych, zaczęło wzbudzać zainteresowanie krytyków i kolekcjonerów. W roku 1957 Kantor stał się bohaterem, a zarazem autorem scenariusza filmu *Uwaga – malarstwo!*, rejestrującego przebieg tworzenia bezformennych obrazów. Film otrzymał wyróżnienie na I Międzynarodowym Festiwalu Filmów o Sztuce, w ramach XXIX Biennale w Wenecji w 1958 roku.

Stangret L., *Tadeusz Kantor. Malarski ambalaż totalnego dzieła*, 2006, s.34

The Informel was an experience which marks permanently imprinted in all subsequent activity of the artist, and the painting itself shown at international exhibitions, began to attract the interest of critics and collectors. In 1957 Kantor became a protagonist, and the author at the same time of the film *Attention - painting!*, that is recording the process of creating formless images. The film received an award at the I International Festival of Films on Art, at the XXIX Venice Biennale in 1958.

Peinture; olej, płótno | oil, canvas; 81 × 100 cm; 1962



Użyłem przedmiotu, któremu jego wyjątkowy utylitaryzm daje realność natrętną i brutalną, w pozycji urągającej praktyce, dałem ruch i funkcję w stosunku do jego własnej absurdalności, ale przenieśliśmy go w sferę wieloznaczności bezinteresowności = poezji. Manifest Ambalazu, Tadeusz Kantor
I used the object, to which its unique utilitarianism gives an insistent and brutal reality, in the position of defying the practice, I gave the movement and function, in relation to his own, absurd, but I moved it into the sphere of the ambiguity and the disinterestedness = poetry. Emballage Manifesto, Tadeusz Kantor
 Stangret L., *Tadeusz Kantor. Malarski ambalaz totalnego dzieła*, 2006, s.53

Ambalaz Chexbres | Emballage Chexbres; olej, płótno, parasol | oil, canvas, umbrella; 160 x 115 cm; 1967



Od roku 1963 Kantor zaczął tworzyć asamblaże: pojawiły się przyklejone do płócien torby, worki, pakunki i koperty. Gdy w roku 1964 wyjechał do Chexbres, nieoczekiwanie znalazł tam adekwatne dla swoich odkryć określenie. Ambalaż (franc. *emballage* – opakowanie) skojarzył się artyście zarówno z fascynującą go czynnością opakowywania, jak i z przedmiotem najniższej rangi. (...) Sam rytuał opakowywania, zawiązywania, zalepiania wyrażał ludzką potrzebę nie tylko ochrony, ale też przechowywania i ukrycia rzeczy ważnych, wyjątkowych, choć czasem także błahych i śmiesznych. Ambalaż ukrywający nieznaną przedmiot mieścił w sobie wiele możliwości emocjonalnych: „obietnicę, nadzieję, przecucie, kuszenie, smak nieznanego i tajemnicy”.

Since 1963, Kantor has begun creating the assemblages: bags, sacks, packages and envelopes started to appear, glued to canvas. When in 1964, he went to Chexbres, suddenly he found there the term, adequate for his discoveries. Emballage (French *emballage* – packaging) reminded the artist, both the fascinating packaging act, as well as the object of the lowest rank. (...) The ritual of wrapping, binding, agglutinating expressed the human need of protection, but also of keeping and hiding important, unique things, but also frivolous and ridiculous ones. The emballage, hiding the unknown object, contained a lot of emotional facilities: “promise, hope, precognition, temptation, taste of mystery and unknown”.

Stangret L., *Tadeusz Kantor. Malarski ambalaż totalnego dzieła*, 2006, s.53

La tête embalée, Głowa zaambalażowana | The Head embalée; olej, płótno | oil, canvas; 100 x 81 cm; 1967



Parasol jest opakowaniem wielu ludzkich spraw, kryje w sobie poezję, nie- Umbrella is a package for numerous human matters, hides a poetry, useless-
przydatność, śmieszność. ness, ridiculousness.

Tadeusz Kantor

Stangret L., *Tadeusz Kantor. Malarski ambalaż totalnego dzieła*, 2006, s. 62

Para pod parasolką | Couple under an umbrella; olej, płótno, ambalaż | oil, canvas, embalage; 120 × 100 cm; 1969



Parasol chroniący człowieka i jego przestrzeń stał się jednym z najbardziej charakterystycznych przedmiotów w twórczości Kantora. Najmniej „artystyczny” ze sprzętów, posiadał jedynie wartość utylitarną. Zniszczony i polamany – przechodził do kategorii rzeczy „najniższej rangi”, skazanych na śmietnik. Znajdował się całkowicie poza malarstwem, zawsze rozpoznawany – nie mógł przejść w stan materii, jak ubranie, torby czy szmaty. Artysta traktował przyczepienie go do płótna jako sprzeniewierzenie się dotychczasowo uprawianej twórczości malarskiej, akt ostatecznego przekroczenia informelu.

Stangret L., *Tadeusz Kantor. Malarski ambalaż totalnego dzieła*, 2006, s. 62

Umbrella that protects people and their space has become one of the most emblematic objects in the Kantor's output. The least artistic paraphernalia, had only utilitarian value. Damaged and broken – passed to the category of things of “the lowest rank”, convicted to the garbage. It was located completely out of painting, always recognized – could not pass into a state of matter, like clothing, bags or rags. Artist regarded attaching it to the canvas as betrayal of his paintings, the final act of exceeding of informel.

Happeningowa kontestacja muzealnego miejsca sztuki, oraz uznanie samego procesu kreacji za właściwą twórczość – doprowadziły Kantora do zakwestionowania pojęcia „dzieło sztuki”. W 1970 roku krakowski twórca zainicjował w Galerii Foksal akcję nazwaną *Multipart* (ze złożenia pierwszych członów słów: *multiplikacja* – zwielokrotnienie i *partycypacja* – uczestnictwo). Wystawiono wówczas na sprzedaż – po cenach technicznego wykonania – prawie 40 pomalowanych na biało obrazów z przytwierdzonym do każdego z nich białym, zgniecionym parasolem. Nabywcy, na mocy specjalnej umowy z autorem, mieli obowiązek dokonania interwencji w zakupionym dziele. Kolekcjonerzy mogli zrobić z obrazami wszystko, dozwolone było: sprzedaż, zamalowanie, pisanie gryzmołów i obelg. Po upływie pół roku Galeria Foksal miała zorganizować wystawę wszystkich multipartów oraz spotkanie kolekcjonerów. Autor zastrzegł sobie prawo do malarskiego komentarza i zamieszczenia swej sygnatury. Stwarzając pozory komercyjności Kantor pragnął zakpić z dzieła sztuki traktowanego jak towar i lokata kapitału. W tej grze uległ odwróceniu stosunek między artystą a odbiorcą; twórca – czyniąc klienta właściwym kreatorem dzieła – pozostawał autorem tylko nic nie wartych multipli. (...) W ciągu upływu lat z obrazami wydarzyło się coś, czego Kantor nie przewidział. Parasole, mające być ironicznym komentarzem do komercyjności sztuki, zaczęły uzyskiwać na aukcjach wysokie ceny. Okazało się, że jest ich zaskakująco wiele w stanie nienaruszonym – i te właśnie, jako tradycyjne obrazy, cieszyły się największym zainteresowaniem kolekcjonerów.

Contestation, in the happenings, of a museum, as a place for art, and recognition the process of creating as an artwork itself – had led Kantor to contesting the term “work of art”. In 1970, in Foksal Gallery in Crakow the artist initiated the action called *Multipart* (from the first parts of words: *multiplication* and *participation*). Nearly 40 white-colored paintings, with white, crumpled umbrella fastened to each of them, were put up for sale. Purchasers, under a special agreement with the author, were obligated to do some intervention in the purchased work. Collectors could do with painting whatever they wanted, they were allowed to: sell it, spray it, write doodles or insults on it. After half a year, Foksal Gallery was supposed to organize the exhibition of all multipart together with the meeting with collectors. Author had reserved the right to comment the paintings and to place his signature on them. By creating the appearance of commercialism, Kantor wanted to mock at the work of art being treated as a commodity or an investment. In this game, the relationship between the artist and the collector had been reversed, the artists, by making the customer the right author of the work, remained only as a maker of valueless multiples. (...) Over the years, something have happened with this paintings, that Kantor could not have foreseen. Umbrellas, intended to be an ironic commentary on the commercialization of art, have started to reach high prices at auctions. Turned out that many of them have remained intact - and these, as traditional paintings, become the most wanted among collectors.



Multipart | **Multipart**; olej, płótno, parasol | oil, canvas, umbrella; 120 × 110 cm; 1970



Kantorowski ambalaż zaadoptował też dla własnych potrzeb arcydzieła światowego malarstwa – kultowe dla krakowskiego twórcy obrazy Velásqueza i Goyi. Około połowy lat sześćdziesiątych Kantor zrobił kilka wersji asamblaży pod tytułem *Infantka* wedle Velásqueza. Ambalaże, w których pojawiły się cytaty z dawnych mistrzów, nazwał „ambalażami” lub „persyflażami muzealnymi” – określenie z języka francuskiego, oznaczające szyderstwo lub kpinę. (...) Kantor prowadził poważny dialog z dawnymi mistrzami i ukształtowanym tradycją miejscem dla sztuki – kpiąc z fałszywej idei muzealnej nieśmiertelności.

Stangret L., *Tadeusz Kantor. Malarski ambalaż totalnego dzieła*, 2006, s. 61–62

For its own purposes Kantor's emballage adapted also masterpieces of world art – paintings by Velasquez and Goya, cult for the artist from Cracow. In the mid-1960s, Kantor made several versions of assemblages called *Infant* after Velasquez. Emballages, with quotes from old masters, were called "emballages" or "museum persiflage" – a French term, meaning derision and mockery. (...) Kantor had conducted serious dialogue with the old masters and traditionally shaped place for art – ridiculing the false idea of the immortality of the museum.



Chłopiec z gazetami | Boy with newspapers; olej, płótno | oil, canvas; 100 x 80 cm; 1972





Zawsze występowałem przeciwko iluzji, która znajduje się w ramach obrazu scenicznego *a l'italienne*, czy nawet obrazu malarskiego. Ostatnia seria moich obrazów polega na tym, że postać z obrazu wychodzi. (...) Postać autora rozdwaja się więc – jest w dziele sztuki i poza nim, na zewnątrz.

Tadeusz Kantor

Stangret L., Tadeusz Kantor. *Malarski ambalaż totalnego dzieła*, 2006, s. 110

I have always spoken out against the illusion that is a part of the scenic painting *a l'italienne* or even a painted image. The last series of my paintings consists in the fact that the character from it is coming out. (...) The figure of the author splits, thus - it is outside and beyond the work of art.

Trzymam obraz, na którym namalowany jestem, jak trzymam obraz | Holding the painting, I am painted in as holding the painting
akryl, płótno, konstrukcja stalowa, przedmioty | acrylic, canvas, steel construction, objects; 225 × 181 cm; 1987

W drugiej połowie lat osiemdziesiątych krakowski artysta namalował cykl obrazów *Dalej już nic* – w większości autoportretów, w których tematyka „teatru osobistego wyznania” zyskała malarski wymiar. Kantor zajmował się w nich już tylko swoją sztuką, wyobraźnią i wspomnieniami, wspomnieniami także aktualnym życiem osobistym. Po latach zmagania z awangardą, po etapie ukrywania ludzkich postaci w ambalażach – wrócił do malarstwa figuratywnego. (...) W obrazach z cyklu *Dalej już nic* Kantor odsłonił bardziej symboliczną, a nawet emocjonalną stronę swej twórczości. Pełno w nich odniesień do jego sztuki i osobistych przeżyć. W ramach cyklu artysta namalował kilka serii obrazów: *Nie zagląda się bezkarnie przez okno*, *Cholernie spadam*, czy *Mój dom*. Utrzymane w ciemnych, ponurych barwach ukazywały samotność i udrękę zawiedzioną miłością, rozczarowanie i ofiarę niemożliwego powrotu do młodości. W przejmującej spowiedzi tkwi może największa wartość tych tradycyjnie malowanych dzieł.

In the second half of the eighties, the artist from Cracow painted a series of paintings *There is nothing next* – most of them self-portraits in which the theme of “theater of personal confession” has gained painterly dimension. Now Kantor was dealing only with his own art, imagination and memories, also the current personal life. After years of struggling with avant-garde, after period of hiding human figures in emballages – he returned to figurative painting. (...) The paintings from the series *There is nothing next* have revealed more symbolic, and even emotional side of Kantor’s output. They are full of references to his art and personal experiences. As a part of the cycle the artist painted several series of works: *One cannot look inside through the window with impunity*, *I pretty damn falling* or *My home*. The paintings, sustained in the dark, obscure colours, portray loneliness and anguish after unrequited love, disappointment and the victim of the impossible return to the youth. In this dramatic confession lies perhaps the greatest value of these traditionally painted works.



Cholernie spadam | I am pretty damn falling; olej, karton | oil, cardboard; 161 × 132 cm; 1990

prace Tadeusza Kantora works by Tadeusz Kantor
z kolekcji Teresy i Andrzeja Starmachów from the Teresa and Andrzej Starmach Collection



Koperta ukrywała list, wiadomość skierowaną do konkretnej osoby. Zamieszczone na niej nazwisko i adres chroniły informacje przed innymi osobnikami. Skrywaną tajemnicę poświadczaly i gwarantowały przybijane na znaczkach urzędowe stemple, pieczętki, nalepki. W procederze wysyłania listów Kantora pociągały sytuacje przejściowe, stany, stany bezinteresownego istnienia wiadomości, kiedy cała uwaga skupia się na opakowaniu. W swych obrazach na przyklepionych do płócien kopertach pisał niekiedy adresy, domalowywał znaczki, umieszczał koperty w pejzażu nieba, obok przyklejonych prawdziwych kopert malował nowe.

Stangret L., *Tadeusz Kantor. Malarski ambalaż totalnego dzieła*, 2006, s. 54

An envelope was hiding a letter, the message addressed to a particular person. The name and the address protected information from other individuals. Hidden secret have been certified and guaranteed by official stamps and stickers. In sending letters Kantor was attracted by temporary situations and states, states of selfless existence of a message when all attention is focused on the packaging. In own paintings, on envelopes stuck to the canvas, he was sometimes writing addresses, was drawing stamps, was placing envelopes in the sky landscape or he was painting new ones next to them.



W *Ambalazach konceptualnych* artysta przedstawił ideę konceptualizmu, w istocie podejmując z nim ironiczną dyskusję i piętrząc trudności. Materializacja projektów stawała się nie tyle nieistotna, co *à priori* niewykonalna. W przeciwieństwie do konceptualistów walczących z konkretem przedmiotu, Kantor już dawno go wyeliminował, ukrywając w ambalazach. (...) Polski twórca nie przewidywał „końca malarstwa”, raczej pragnął przezwyciężyć konceptualizm w imię wolności sztuki, nie dającej się ograniczać żadnymi barierami. W latach osiemdziesiątych Kantor podsumował swój stosunek do konceptualizmu z właściwym sobie sarkazmem: „Osobiście na przykład wolę dziś kiczowaty obraz niż kiczowatą ideę”.

Stangret L., *Tadeusz Kantor. Malarski ambalaz totalnego dzieła*, 2006, s. 78

In *Conceptual Emballages*, the artist presented the idea of conceptualism, in fact, conducting an ironic discussion with it and accumulating difficulties. The materialization of projects became not so much irrelevant as *a priori* impossible. Contrary to conceptual artists, who were fighting against the concrete object, Kantor had eliminated it long before, by hiding it in Emballages. (...) Polish author had not foresee “the end of painting”, he rather wanted to overcome the conceptual art in the name of freedom of art, which can not be limited by any barriers. In the eighties, Kantor summarized his attitude to the conceptual art with characteristic sarcasm: “Personally, for example, I prefer trashy painting to trashy idea.”





W marcu 1973 roku Kantor wystawił w Galerii Foksal cykl obrazów zatytułowanych *Wszystko wisi na włosku*. Do szarych, niezagruntowanych płócien przyczepił różne przedmioty: złożony parasol, wiązkę drewna. Niczego nie przedstawiające płótna występowały w roli mało znaczących rzeczy, o które można oprzeć deskę, położyć na nich kwiaty, a nawet pozwolić usiąść gołębiowi. Związek płócien z przedmiotami wydawał się przypadkowy i tymczasowy. (...) Serią obrazów *Wszystko wisi na włosku* Kantor nie schodził z drogi awangardy. Próbował tylko, po doświadczeniach dzieła otwartego na udział widzów, wrócić do dzieła „zamkniętego”, autonomicznego (...). W sztuce pojęciowej Kantor dostrzegał wiele zalet, na przykład jej czysto intelektualny charakter – jednak równocześnie zauważał niepokojący mechanizm. Zbyt wielu artystów zaczęło chować się za parawanem konceptualizmu, usprawiedliwiając w pseudointelektualnym bełkocie swe wątpliwej rangi projekty.

Stangret L., *Tadeusz Kantor. Malarski ambalaż totalnego dzieła*, 2006, s. 83

In March 1973, Foksal Gallery exhibited a series of paintings by Kantor called *Everything is Hanging by a Thread*. He fastened various objects to the gray, uncoated canvases, like an umbrella or a bundle of wood. Non-representational canvases acted as insignificant things, against which one can lean some board, lay flowers on or even allow a pigeon to sit. Relationship between canvases and objects seemed accidental and temporary. (...) With the series *Everything is Hanging by a Thread* Kantor did not sidestep the avant-garde road. He only tried, after the experience of art opened to the participation of the audience, to get back to “closed”, autonomous art (...). Kantor had seen many advantages in the conceptual art, such as its purely intellectual character – but at the same time he had noted a disturbing mechanism. Too many artists had begun to hide behind a curtain of conceptualism to justify projects of questionable rank by a pseudointellectual gibberish.

Wszystko wisi na włosku | *Everything is Hanging by a Thread*

technika mieszana | mixed media; 120 x 130 cm, 120 x 130 cm, 120 x 130 cm, 120 x 130 cm, 250 x 90 cm, 200 x 150 cm, 120 x 130 cm, 120 x 130 cm; 1966



Przez ostatnie piętnaście lat swojego życia artysta tworzył nowe obiekty, rysunki i obrazy, które mimo czytelnych związków z teatrem, tak naprawdę nigdy nie były elementami scenografii. (...) Wszystkie te obiekty, jak i teatralne rekwizyty, pozostają samodzielnymi dziełami sztuki, będąc równocześnie odpryskiem, niekiedy resztką innego dzieła. Ich makietowość, „podrabiana rzeczywistość” winna je degradować i kompromitować – jednak ów „stan poniżenia” uwalnia zaskakująco silny ładunek emocjonalny.

Over the last fifteen years of his life the artist was creating new objects, drawings and paintings, which, despite their clear relationship with the theater, they have never been any elements of the scenography. (...) All of these objects, as well as stage props are independent works of art, while at the same time they are splinters, sometimes leavings of another works. Their mock-up character, “faked reality” should degrade and discredit them – but that “state of humiliation” releases a surprisingly strong emotional charge.

Stangret L., *Tadeusz Kantor. Malarski ambalaż totalnego dzieła*, 2006, s. 106–107

Notka biograficzna Notka biograficzna

Autor Notki



Wydawca: Fundacja Rodziny Staraków przy współpracy z Fundacją Promocji Sztuki Współczesnej www.fpsw.org
© Fundacja Promocji Sztuki Współczesnej 2013