

VOGUE

POLSKA

NR 7/8
(77/78)
-LIPIEC-
-SIERPIEŃ
2024
19,90 ZŁ
w tym 8% VAT



9 772544 479406



ISSN 2544-4794 INDEXS 422592
07>

David Podsiadło

Po prawej: Tapta, „Twisted Structure” („Structure torzadée”, 1975, wełna i sztal, metalowy pręt, ok. 315 x 405 x 20 cm. Poniżej: Tapta podczas instalacji „Forme for a Flexible Space” (1974), w Palais des Beaux-Arts (dziś Bozari) w Brukseli, 1975; Tapta, „Place of Transition” („Lieu de Transition”), lata 90., neopren, metalowe dwiki, ok. 13 cm x 40 cm x 40 cm.



KUL TU RA

TAPTA

Kiedy ją poznałam w roku 1996, tworzyła wielkie geometryczne formy z czarnego kauczuku. W następnym roku pokazała je w Zachęcie. Zmarła 27 grudnia 1997. Dwadzieścia siedem lat później, na wystawie w Suschu, zaskakuje mnie jej przeszłość. Artystyczna i ludzka.

tekst
ANDA ROTTENBERG

Naprawdę miała na imię Maria, po mężu Wierusz-Kowalska, lecz uznanie zdobyła pod pseudonimem Tapta. Urodzona w 1926 roku, dzieciństwo spędziła pod czujnym okiem taty, dyrektora cukrowni w Koszanie. W późnym wieku wspominała

swoje wizyty w tej fabryce, fascynację mechaniką i zabawę śrubami, czym tłumaczyła ich stosowanie, kiedy konstruowała zawiasy łączące połacie czarnego kauczuku lub mocowała w jedną całość poszczególne elementy rozbudowanych, czarnych kompozycji.



ZBIERKA TAPTA ARCHIVE, COLLECTION MAURICE VERBAET.

Rodzina przeniósł się do Warszawy niedługo przed wybuchem wojny. Podczas okupacji Maria zdała maturę na tajnych kompletach i pod pseudonimem Tapta kierowała tajną 77. Warszawską Żeńską Drużyną Harcerską, a gdy wybuchło powstanie, została sanitariuszką szpitala ulokowane-

go przy ulicy Wilezej 61. Musiała widzieć z bliska nie tylko krew, ale i śmierć. Chciała zostać lekarką. Po powstaniu razem ze swoją drużyną i przyszłym mężem Krzysztofem Wierusz-Kowalskim trafiła do Stalagu IV B Zeitlitz z numerem 298859. Była w nim do końca wojny. >

Artystka, tworząc miękkie formy ze sznurów i tekstyliów, zdefiniowała pojęcie rzeźby.



Tapta, „Felling Knots” („La Chute de noeuds”), 1970, bawełna, wełna, len, 230 x 165 cm, obok: detal, poniżej: cała praca.



W roku 1945 znalazła się w Brukseli i poszła do École de la Cambre, akademii sztuk pięknych, w której po latach wykładała. Leez tuż po studiach wyjechała z mężem do Konga na dziesięć lat. Tam poznała lokalne techniki tkackie, a po powrocie zajęła się tworzeniem miękkich form ze sznurów i tekstyliów, redefiniując pojęcie rzeźby.

Dzisiaj oglądam te miękkie rzeźby (jak je sama nazwała) i przychodzi mi na myśl twórczość Magdaleny Abakanowicz, młodszej o cztery lata uczestniczki tego

samego Biennale Tkaniny w Lozannie (1969). Obie artystki sięgnęły nieco później po grube liny, by wyeksponować ich ciężar i fizyczną, brutalną tożsamość. Tym jednak, czym tkaniny Tapty przyciągają uwagę, jest przede wszystkim ich rytm uzyskiwany przez dość rygorystyczną powtarzalność wątków, napięcie, form a nawet supłów czy wysmukłych szpul. W każdej pracy, nawet w miękko zwisających splatach, widać zastanawiającą dyscyplinę widzenia i myślenia o formie. A jednocześnie dają w nich o sobie znać podskórne konotacje biologiczne, na przykład w takich kompozycjach jak *Struktura tekstylina* (1979), w której centralnie

umieszczony kulisty motek (kokon?) jest czule podtrzymywany przez pasmo liny, czy we wczesnych, „dzikich” kompozycjach, w których czarny, postrzępiony szal wdiera się w uporządkowany, pasmowy rytm tkanin.

Do Polski nie wróciła aż do roku 1997, kiedy przyjechała do Warszawy na swoją wystawę. Niewysoka i masywna, nosiła krótko ostrzyżone włosy i wyraziste okulary. Na wernisaż przyszła w prostej czarnej sukni do kostek i płaskich pantoflach, jakby za surową elegancją i powściągliwym sposobem bycia chciała ukryć wewnętrzne ciepło i dopasować swój wizerunek do surowych form, które

eksponowała w Zachęcie. Leez we wczesnej fazie weszła jednak w „kobieca” dziedzinę sztuki, czyli tkactwo, które – podobnie jak Magdalena Abakanowicz – następnie przezwyciężyła, podnosząc je do rangi sztuki „wysokiej” i zmieniając w rzeźbę. Żadna z nich nie wspominała o seksie i kobiecości. Leez jest o nich dużo w samych pracach, szczególnie tych wczesniejszych, w których obie nawiązują do biologii i rejonów waginalnych. Tyle że Abakanowicz wkrótce skierowała uwagę na figurę i przy niej pozostała.

Tapta się jej wyrzekła od samego początku; zarówno w swoich miękkich, sznurowych, jak i w twardych pracach z kauczuku podkreślała abstrakcyjność form, zwracając uwagę na samą koncepcję „jednoczesności” komponowania wszystkich elementów wystawy czy planowania obecności dzieł w pejzażu. Wybrała więc rygor i konkret, który obiektywizował jej artystyczną postawę, stawiał dzieło ponad osobowością artystki i jej emocjami nawet wówczas, gdy pojawiały się biologiczne tytuły. A jednak sama często podkreślała, że punktem wyjścia są dla niej proporcje, doznania i pamięć ludzkiego ciała. W jednym z listów pisała: „Trzymam się kurezowo poręczy. Ta linia poręczy, wspaniale krzywa, wznosząca się wysoko, wpisala się w moje małe ciało na zawsze. Może dlatego moje prace są tak surowe, przestrzenne, tak mocno związane z przemysłem i jednocześnie z ciałem człowieka?”. ■

20. Międzynarodowy Festiwal Muzyczny „Chopin i Jego Europa”, Warszawa, od 17 sierpnia do 9 września 2024.

PROMIENIO WANTIE CHOPINA

Festiwal „Chopin i jego Europa” łączy gwiazdorską obsadę z precyzyjną myślą kuratorską.

tekst
ADAM SUPRYNOWICZ

W tym roku dwukrotnie zagra London Symphony Orchestra pod batutą Antonia Pappano.

Dziewiętnaście lat temu Chopin był częściej kojarzony z Paryżem niż z Warszawą, a polska

scena muzyki klasycznej wyglądała zupełnie inaczej. Każda wizyta zagranicznych gwiazd była głośno komentowanym wydarzeniem. Konkurs Chopinowski próbował wyostać się z wieloletniej zapasce – jeszcze nikt nie spodziewał się entuzjazmu, który miał wybuchnąć pod koniec października 2005 roku, po wygranej Rafała Blechacza. Kilka tygodni wcześniej odbył się po raz pierwszy festiwal, który miał być prolegom konkursu. Szybko okazało się, że to zbyt skromna funkcja.

W pierwszych latach swojego istnienia „Chopin i jego Europa” zainicjował przesunięcie akcentów. Zaczęli pojawiać się w Polsce muzycy nurtu historycznego – wykonawcy dysponujący aktualną wiedzą o czasach, praktyce wykonawczej i kontekście prezentowanej muzyki. – Festiwal otwierał perspektywy nowej estetyki – podkreśla Andrzej Sulek, krytyk muzyczny i dziennikarz Programu 2 Polskiego Radia. – Byliśmy wtedy pod tym względem kompletnym ugiorem, zwłaszcza jeśli chodzi o stare fortepiany – przypomina. – Chopiniści rozpoczęli tę drogę właśnie wtedy – zgadza się Stanisław Leszczyński, twórca i szef festiwalu. Narodowy Instytut Fryderyka Chopina (NIFC) zaczął tworzyć kolekcję starych instrumentów, a organizatorzy festiwalu namawiali pianistów, aby zaczęli na nich grać. – Dang Thai Son, Kevin Kenner, Tatiana Szabanowa – laureaci konkursów chopinowskich (i nie tylko oni) próbowali swoich sił na dziewiętnastowiecznych fortepianach, wzbogacając przy okazji kolekcję nagrań muzyki Chopina w jej oryginalnym brzmieniu, którą do dziś wydaje NIFC – przypomina Sulek. Martha Argerich, Maria João Pires, Garrick Ohlsson, Ivo Pogorelic – megagwiazdy fortepianu występowały tu obok muzyków królujących w historycznej niszy: międzynarodowej Orkiestry XVIII Wieku Fransa Brüggena, Concerto Köln czy paryskiej Orchestre des Champs-Élysées.

– Zaczynaliśmy tworzyć festiwal bez dużych pieniędzy, w grupie przyjaciół – przypomina dyrektor Leszczyński. – Potem nadszedł chopinowski rok 2010, kiedy „Chopin i jego Europa” rozrósł się do miesiąca. Zależało nam na tym, że



„Tapta: Flexible Forms”, Museum Susch, od 21 lipca do 3 listopada 2024, kuratorka Liesbeth Decan.