

# Lech Karwowski

Z prawdziwą przyjemnością i nie mniejszą dumą Muzeum Narodowe w Szczecinie oraz Nationalgalerie im Hamburger Bahnhof – Museum für Gegenwart – Berlin prezentują po raz pierwszy w Polsce wybór prac z kolekcji Ericha Marxa, jednego z najcenniejszych zbiorów sztuki współczesnej w Niemczech i Europie.

Wystawę prezentujemy w gmachu głównym Muzeum Narodowego w Szczecinie. Był to pierwszy budynek muzealny w naszym mieście, wzniesiony w 1913 roku w wyniku światłej polityki nadburmistrza Szczecina, Hermanna Hakena. Pierwszym dyrektorem Stadtmuseum został Walter Rietzler, któremu niechętnie były szczecińskie środowiska konserwatywne preferujące sztukę klasyczną i narodową. Rietzler bowiem od początku postawił na wielkie dziś nazwiska artystów współczesnych,

dążąc do utworzenia międzynarodowej kolekcji sztuki przełomu XIX i XX wieku.

Prezentując część kolekcji Ericha Marxa, trudno oprzeć się wrażeniu, że kolekcjoner ten podąży drogą wytyczoną przez pierwszego dyrektora Stadtmuseum, który musiał opuścić swoje stanowisko wskutek polityki nazistowskiego rządu. Fakt, że jako polskie muzeum pokazujemy obrazy z kolekcji niemieckiego entuzjasty, który – tak jak Rietzler – zgromadził wielkie nazwiska malarstwa światowego, wśród nich polskich artystów, ma poniekąd znaczenie symboliczne. Spina bowiem i syntetyzuje – w sto lat po otwarciu pierwszego muzeum w Szczecinie – całą trudną dwudziestowieczną historię Polski i Niemiec. Paradoxem jest to, że choć tak wiele się zmieniło, to w ramach porządku europejskiego wielka wizja

Rietzlera zdaje się być kontynuowana. Chciałoby się powtórzyć za Heinrichem Böllem – nie jest to ani zamierzone, ani przypadkowe, lecz nieuniknione.

Na przestrzeni ostatniego stulecia percepcja sztuki z pewnością się zmieniła się, ale misja muzeum w polskim – po 1945 roku – Szczecinie pozostała podobna. Jednym z jego podstawowych zadań jest prezentacja konstytutywnych dla współczesności dzieł i przybliżanie ich odbiorcom. Realizacja wystawy skonfigurowanej ze znakomych prac z kolekcji Ericha Marxa w pełni wpisuje się w tak nakreślone priorytety.

Na kolekcję składają się zarówno przemyślane zestawy prac czołowych amerykańskich i zachodnioeuropejskich artystów XX wieku, jak i mniej lub bardziej rozbudowane zespoły prac artystów,

których realizacje współdecydowały o klimacie artystycznym ostatnich kilku dekad.

W konsekwencji upadku muru berlińskiego w 1989 roku – wydarzenia, które odmieniło obraz Europy – Erich Marx zainteresował się sztuką pochodzącą z krajów byłego bloku wschodniego, w tym także sztuką polską. Starania o włączenie artystów z Europy Środkowej i Wschodniej do kolekcji Marxa, współkreujących obecnie – obok artystów amerykańskich i zachodnioeuropejskich – jej obraz, można porównać z międzynarodową inicjatywą Muzeum Narodowego w Szczecinie, które od połowy lat dziewięćdziesiątych XX wieku wraz z władzami miasta realizuje bałtycki program promocji sztuki współczesnej Mare Articum.

Program Mare Articum i – jeden z najważniejszych organizowanych w jego ramach projektów – Bałtyckie Biennale Sztuki Współczesnej w Szczecinie tworzą płaszczyznę, na której mogą integrować się twórcy z Polski i regionu Morza Bałtyckiego z zachodnioeuropejską sceną artystyczną. Dzięki Mare Articum niwelują się dawne podziały, upowszechnia się wiedza, promowana jest transnarodowa współpraca w dziedzinie promocji sztuki najnowszej. Prezentowane publiczności zjawiska artystyczne o najwyższej jakości kształtują współczesną wrażliwość wizualną.

Wyrażam ogromną satysfakcję z możliwości współpracy przy tym niecodziennym projekcie z tak znakomitą partnerem jak Nationalgalerie im Hamburger Bahnhof, instytucją, w której kolekcja

Marxa jest zdeponowana i ciągle prezentowana, jego dyrektorem Eugenem Blumem oraz prowadzonym przez niego zespołem. Składam jednocześnie serdeczne podziękowania Erichowi Marxowi za niezwykle życzliwe potraktowanie inicjatywy Muzeum Narodowego w Szczecinie i zgodę na użyczenie tych cennych dzieł i ich prezentację w Polsce.

# Erich Marx

Z radością przyjąłem propozycję wystawienia dzieł z mojej kolekcji w Muzeum Narodowym w Szczecinie. Moje prywatne spotkania, które miałem i mam w Polsce, przekonały mnie o niezwykle żywej kulturze tego kraju. W mojej kolekcji, której część można obejrzeć na wystawie, reprezentowani są również młodzi polscy artyści ze swymi znakomitymi dziełami, co naturalnie jest także wynikiem moich pomyślnych związków z krajem sąsiednim, jakim jest Polska.

Szczecin – dawniej Stettin – leży zaledwie godzinę drogi pociągiem lub samochodem od Berlina. Jestem jednak przekonany, że niewielka liczba berlińczyków jest świadoma tej bliskości, a przecież Szczecin jest wpisany w historię Prus, a tym samym całych Niemiec.

Tym bardziej się cieszę, że Nationalgalerie der Staatlichen Museen zu Berlin (Galeria Narodowa Państwowych Muzeów w Berlinie), działająca pod patronatem Stiftung Preußischer Kulturbesitz (Fundacji Pruskiego Dziedzictwa Kultury) odpowiedziała na prośbę moich polskich kolegów o wypożyczenie części jej zbiorów.

Prezentowana ekspozycja jest niewielkim wycinkiem mojej kolekcji. Dokumentuje rozwój malarstwa europejskiego i północnoamerykańskiego na przestrzeni ostatnich trzydziestu lat. Wystawa zostanie zaprezentowana w siedzibie dawnego – leżącego w pobliżu portu – muzeum miejskiego, zbudowanego w latach 1911–1913 przez Wilhelma Meyera-Schwartaua. W tym gmachu, w którym niegdyś były zgromadzone

bogate zbiory, częściowo należące do szczecińskiego mieszczaństwa, ożywa nasza wspólna historia. Będąc kolekcjonerem, który swój zbiór powierzył publicznie muzeum, z zachwytem obserwuję zaangażowanie obywateli Szczecina w uczynienie z tej placówki bogatego miejsca – prezentującego liczące się dzieła sztuki wszystkich gatunków, zwłaszcza że większość wcześniejszych zbiorów przepadła w wyniku strasznych katastrof wojennych. Jestem niezwykle szczęśliwy, że dzięki mojej kolekcji mogę się przyczynić z jednej strony do tego, że zostaną tu zaprezentowane nowsze dzieła sztuki malarskiej, z drugiej zaś, że przypomniana zostanie historia tego gmachu jako muzeum, w którym żywa jest tradycja kolekcjonerska.

Dem Wunsch nach einer Ausstellung mit Werken aus meiner Sammlung im Muzeum Narodowe w Szczecinie bin ich mit Freuden nachgekommen. Ich selbst hatte und habe immer wieder interessante Begegnungen in Polen, die mich von der lebendigen Kultur dieses Landes überzeugen. Wie man den ausgestellten Werken entnehmen kann, sind einige jüngere polnische Künstler mit ausgezeichneten Arbeiten in meiner Sammlung vertreten, was auch eine Folge meiner erfreulichen Verbindungen zu unserem Nachbarland Polen ist.

Szczecin, das frühere Stettin, liegt nur etwa zwei Zug – oder Autostunden von Berlin entfernt. Ich bin mir sicher, dass zu wenige Berliner diese Nähe

nutzen, um eine Stadt zu besuchen, die sehr eng mit der Geschichte Preußens und damit Deutschlands verbunden ist. Umso erfreulicher ist es, dass die sich unter dem Dach der Stiftung Preußischer Kulturbesitz befindliche Nationalgalerie der Staatlichen Museen sich dem Wunsch ihrer polnischen Kollegen so engagiert angenommen hat.

Es handelt sich um einen kleineren Ausschnitt aus meiner Sammlung, der sich der Entwicklung der europäischen und nordamerikanischen Malerei der letzten 30 Jahre zuwendet. Die Ausstellung wird in dem großen Bau des ehemaligen, am Hafen gelegenen, zwischen 1911–1913 von Wilhelm Meyer-Schwartau gebauten städtischen Museums

gezeigt. Auch in diesem Gebäude mit einstmaligen reichen Sammlungen, die zum Teil aus der Stettiner Bürgerschaft stammten, scheint die gemeinsame Geschichte auf. Als Sammler, der seine Sammlung einem öffentlichen Museum anvertraut hat, sehe ich mit Begeisterung das Engagement der Stettiner Bürger, die dieses Haus zu einem reichen Ort mit bedeutenden Kunstwerken aus allen Gattungen werden ließen. Die meisten Werke dieser Sammlungen sind durch die furchtbaren Ereignisse des Krieges in alle Winde zerstreut. Ich bin glücklich, mit meiner Sammlung dazu beitragen zu können, dass nicht nur jüngere Kunstwerke der Malerei gezeigt werden, sondern, dass auch an die Tradition dieses Hauses als Sammlermuseum erinnert werden kann.

# Erich Marx

# Pierwsze spotkania:

polscy artyści w kolekcji Marxa \_ Magdalena Lewoc

Magdalena Lewoc

Kolekcja Ericha Marxa – jedna z najbardziej wartościowych europejskich kolekcji sztuki współczesnej – powstała w efekcie oddziaływania aury jednego obrazu. Bezpretensjonalną, daleką od mitologizacji relację z wydarzeń, które zaważyły na jej utworzeniu, Marx zawarł w tekście opublikowanym w katalogu wydanym z okazji inauguracji stałej ekspozycji zbioru w Muzeum Sztuki Współczesnej Hamburger Bahnhof w Berlinie w 1996 roku<sup>1</sup>.

Tym pierwszym obrazem, który w połowie lat siedemdziesiątych ubiegłego wieku zwrócił uwagę Marxa i stał się zacznym późniejszego zbioru, była praca „Sunset Series Part II (Bay of Naples)” Cy Twombly’ego z 1960 roku. Charakterystyczny dla Twombly’ego aformalny język malarski – bazujący na nonszalancko rozrzuconych na płaszczyźnie obrazu kształtach przypominających dziecięce gryzmoły i często towarzyszących im luźnych, skojarzeniowych zapiskach o trudnym do uchwycenia nadrzędnym sensie – był dość hermetyczny dla niewyrobionego odbiorcy. Powieszony w siedzibie firmy obraz budził wśród współpracowników i znajomych Marxa raczej konsternację, a i on sam przyznaje, że, być może nie

w pełni rozumiejąc sens tego malarstwa, całkowicie dał się uwieść jego wizualnej sile i dojmującemu przekonaniu o jego wyjątkowej jakości.

Obraz Twombly’ego był na tyle intrygujący i sugestywny, że stał się „kołem zamachowym” odtąd stale rozbudowywanej kolekcji. To spotkanie z obrazem miało poważne dla Marxa i jego wyborów konsekwencje – doprowadziło bowiem do spotkania z Heinerem Bastianem pracującym wówczas nad wydaniem książki poświęconej malarstwu Twombly’ego. Znajomość ta przerodziła się w trwającą do dzisiaj współpracę, w efekcie której wykrystalizowały się konstytutywne dla kolekcji Marxa założenia.

Początkowo zainteresowania Marxa i Bastiana koncentrowały się wokół zaledwie kilku nazwisk – Twombly’ego, Roberta Rauschenberga, Andy’egoWarhola, Joseph’a Beuysa (do tego kręgu wkrótce dołączył także Anselm Kiefer). Trzon kolekcji powstawał wokół twórczości artystów, którzy – według Marxa i Bastiana – najpełniej wyrażali czas, w którym tworzyli. Na przestrzeni zaledwie kilku lat

powstały spójne i rozbudowane zespoły ich prac. Było to możliwe nie tylko dzięki swobodzie z jaką Bastian poruszał się na amerykańskim i zachodnioeuropejskim rynku sztuki, współpracując z czołowymi marszandami po obu stronach Atlantyku, ale także dzięki bliskim, osobistym relacjom, jakie Marx i Bastian nawiązywali z reprezentowanymi w kolekcji artystami.

W krótkim czasie kolekcja zyskała muzealną wartość, a także publiczną identyfikację. W roku 1982 została po raz pierwszy zaprezentowana w Berlinie. Duży sukces wystawy miał znaczący wpływ na dalsze decyzje kolekcjonerskie, które zaważyły na dzisiejszym kształcie zbioru. Do artystów pokolenia Marxa (urodzonych w latach dwudziestych XX wieku) dołączyli artyści młodszej generacji, która decydowała o klimacie artystycznym lat osiemdziesiątych. Marx skupił się na indywidualnościach z kręgu niemieckich Neue Wilde (Nowi Dzicy) – Martin Disler, Rainer Fetting, Walter Dahn, Salomé, na twórczości Georga Baselitza – kluczowej postaci pierwszej fali neoekspresjonizmu z lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX wieku, do której odwoływali się Nowi Dzicy oraz na włoskiej transawangardzie (Francesco Clemente, Sandro Chia,

Enzo Cucchi). Nie stracił przy tym z pola widzenia kluczowych trendów w sztuce amerykańskiej, dzięki czemu zbiór poszerzył się o istotne realizacje Donalda Judda, Dana Flavina, Juliana Schnabla, Rossa Blecknera, Jean-Michela Basquiata i Keitha Haringa.

Podjęta wówczas decyzja o dynamicznym poszerzaniu kolekcji i jej otwarciu na aktualne zjawiska artystyczne pozostała wiążąca do dziś. W jej efekcie w kręgu zainteresowań Marxa pojawiły się dalsze „gorące” w latach dziewięćdziesiątych XX wieku nazwiska: Fiona Rae, Rachel Whiteread, Anish Kapoor, Peter Halley, Jeff Koons, Cindy Shermann czy Matthew Barney.

W połowie lat dziewięćdziesiątych, kiedy zbiór zyskał stałe miejsce prezentacji w Berlinie, kolekcja stała się konstelacją kilkudziesięciu silnych artystycznych indywidualności reprezentujących różne – niekiedy antypodyczne – nurty w sztuce. W tym sensie, nie trzymając się dogmatycznie stylistycznej jednorodności, Marx i Bastian stworzyli kolekcję o ogromnym potencjale poznawczym, która odzwierciedlała złożony pejzaż sztuki ostatnich kilku dekad.

U progu trzeciego tysiąclecia wraz z nową ofensywą malarstwa, która nastąpiła po okresie jego względnej hibernacji w latach dziewięćdziesiątych XX wieku, zdominowanych sztuką nowych mediów, w kolekcji Marxa pojawiły się prace kolejnej generacji artystów urodzonych na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych. Ta obserwowana do dzisiaj malarska hossa zbiegła się w czasie z coraz większą popularnością i rozpoznawalnością sztuki z Europy Środkowej i Wschodniej. W zbiorach Marxa znalazły się między innymi starannie wyselekcjonowane prace z kręgu młodego niemieckiego malarstwa (tak zwanej nowej szkoły lipskiej i drezdeńskiej) autorstwa Tima Eitla i Eberharda Havekosta. Kolekcja wzbogaciła się także o pierwsze prace polskich artystów.

W decyzjach kolekcjonerskich Marxa narodowa afiliacja artystów nie odgrywała nigdy większego znaczenia. O włączeniu dzieła do zbioru decydowała subiektywna ocena jego artystycznej wartości i spotkanie z dziełem, które było symbolicznym powtórzeniem „aktu założycielskiego”, jakim niegdyś stało się spotkanie z obrazem Twombly’ego.

Magdalena Lewoc

Magdalena Lewoc

Magdalena Lewoc

Magdalena Lewoc

Magdalena Lewoc

Magdalena Lewoc

Magdalena Lewoc

Magdalena Lewoc

Magdalena Lewoc

Przy okazji pierwszej prezentacji kolekcji w Polsce, w ramach której zostaną pokazane prace wszystkich reprezentowanych w niej Polaków, warto jednak przyrzeć się wyborom kolekcjonera i okolicznościom, które umożliwiły otwarcie się kolekcji na nowe, interesujące, a wcześniej słabo znane zjawiska artystyczne z tej części Europy.

Sztuka polska mocniej zamanifestowała swoją obecność w międzynarodowym obiegu artystycznym po upadku muru berlińskiego i ustrojowej transformacji byłego bloku wschodniego. W ostatniej dekadzie XX wieku pojawiała się za granicą raczej w niekomercyjnym obiegu, w ramach rozmaitych inicjatyw kuratorskich i promocyjnych. Nieliczne profesjonalne galerie komercyjne dopiero rozpoczynały swoją działalność, znacznie lepiej radząc sobie na rodzimym gruncie niż w ponadnarodowym kontekście. Do poważnego przełomu doszło w pierwszej dekadzie XXI wieku, kiedy wykrystalizował się nowy styl inteligentnej, dobrze zorganizowanej i skutecznej promocji młodej sztuki, której modelowe rozwiązanie zaproponowała warszawska galeria Raster. Po niej, jak grzyby po deszczu, wyrosły inne, nie mniej ambitne

# MICHAEL BEUTLER

Clara Lopez

Michael Beutler, niemiecki artysta urodzony w 1976 roku w Oldenburgu, jest znany przede wszystkim jako twórca instalacji ingerujących w przestrzeń wystawienniczą. W swoich realizacjach poszukuje nowych sposobów zastosowania materiałów użytkowych dostępnych w handlu. Stosując proste metody kreuje na ich bazie pozornie prowizoryczne dzieła sztuki.

W roku 2007, we frankfurckiej galerii Portikus, rozpiął kolorowy przezroczysty papier na metalowej siatce, tworząc przestrzenną instalację. Rok wcześniej ułożył jedną na drugiej dziewięć aluminiowych chatek, uzyskując nową, wizjonerską „pagodę”.

Praca „Pump up the volume, Herrmann” („Podkręć dźwięk, Hermann”) powstała z licznych wielościągów zbudowanych z różnorodnych drążków i czarnej folii.

Podobnie jak w innych pracach Beutlera, tak i tutaj pojawiają się struktury otwierające nieoczekiwane możliwości percepcji przestrzeni, w której praca jest prezentowana, wystawiając jednocześnie na próbę postrzeganie jej materialności i kubatury. Posługując się zasadą konstrukcji nośnej „tensegrity”<sup>1</sup>, Beutler stworzył pracę, która uzyskuje wewnętrzną stabilność, wynikającą ze wzajemnego oddziaływania wewnętrznego nacisku i napięcia między elementami.

Instalacje site-specific Beutlera zakładają eksperymentalne gry w odniesieniu do produkcji sztuki pojmowanej jako rezultat pracy zespołowej, relatywizując osobę autora i zacierając granicę między atelier a muzeum czy galerią. Przestrzenie, w których wystawiane są prace Beutlera – czerpiąc z tradycji takich prac jak „Cuttings” („Cięcia”) Gordona Matta-

Clarka czy „Dislocations” („Przemieszczenia”) Michaela Ashera – ulegają przemianie, oferując nowe horyzonty poznawcze<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Pojęcie „tensegrity” zostało utworzone przez amerykańskiego architekta i inżyniera Richarda Buckminstera Fullera (1895–1983) z połączenia słów „tensional” i „integrity”. Jego definicja brzmi: „Tensegrity to struktury nośne, składające się z permanentnego systemu elementów napinających oraz nieciągłego systemu elementów wywierających nacisk. Struktura dla swej stabilizacji wymaga stosownego napięcia pierwotnego”. Por. Arbeitsblätter „Tensegrity”, red. Ch. Gengnagel, Fakultät für Architektur, Technische Universität München, München 2002, s. 2.

<sup>2</sup> N. Büsing, H. Klaas, Der Künstler Michael Beutler, Transformationen der Bedingungen von Kunst, 23 maja 2005, [www.kunstmarkt.com](http://www.kunstmarkt.com).



Michael Beutler / Pump up the Volume, Herrmann / 2003

# ROSS BLECKNER

Mandy Krüger

Urodzony w 1949 roku Ross Bleckner do 1971 roku studiował na New York University; dyplom California Institute of the Arts, Valencia uzyskał w 1973 roku. Już w roku 1975 miał swoją pierwszą wystawę indywidualną, a od roku 1979 rozpoczął współpracę z renomowaną Mary Boone Gallery.

Swymi wielkoformatowymi „obrazami w paski” sięga od wczesnych lat osiemdziesiątych po tematy znane z op-artu. W roku 1983 rozpoczyna swoją serię „Weather”. Uwagę krytyki zwraca praca wystawiona w 1984 roku w Nature Morte w East Village. Mniej więcej w tym czasie myśli i twórczość Blecknera opanowuje wybuch epidemii AIDS, która eskaluje w latach osiemdziesiątych. W jego obrazach z tego okresu odnaleźć można unoszące się na czarnym tle kandelabry, wazy i liczne motywy rokokowe, które stały się wizualnymi

epitafiami dla kilku jego przyjaciół – ofiar HIV, wyrazem strachu i żałoby. Do tej serii obrazów należy również praca „In Memory” („Ku pamięci”) z 1987 roku.

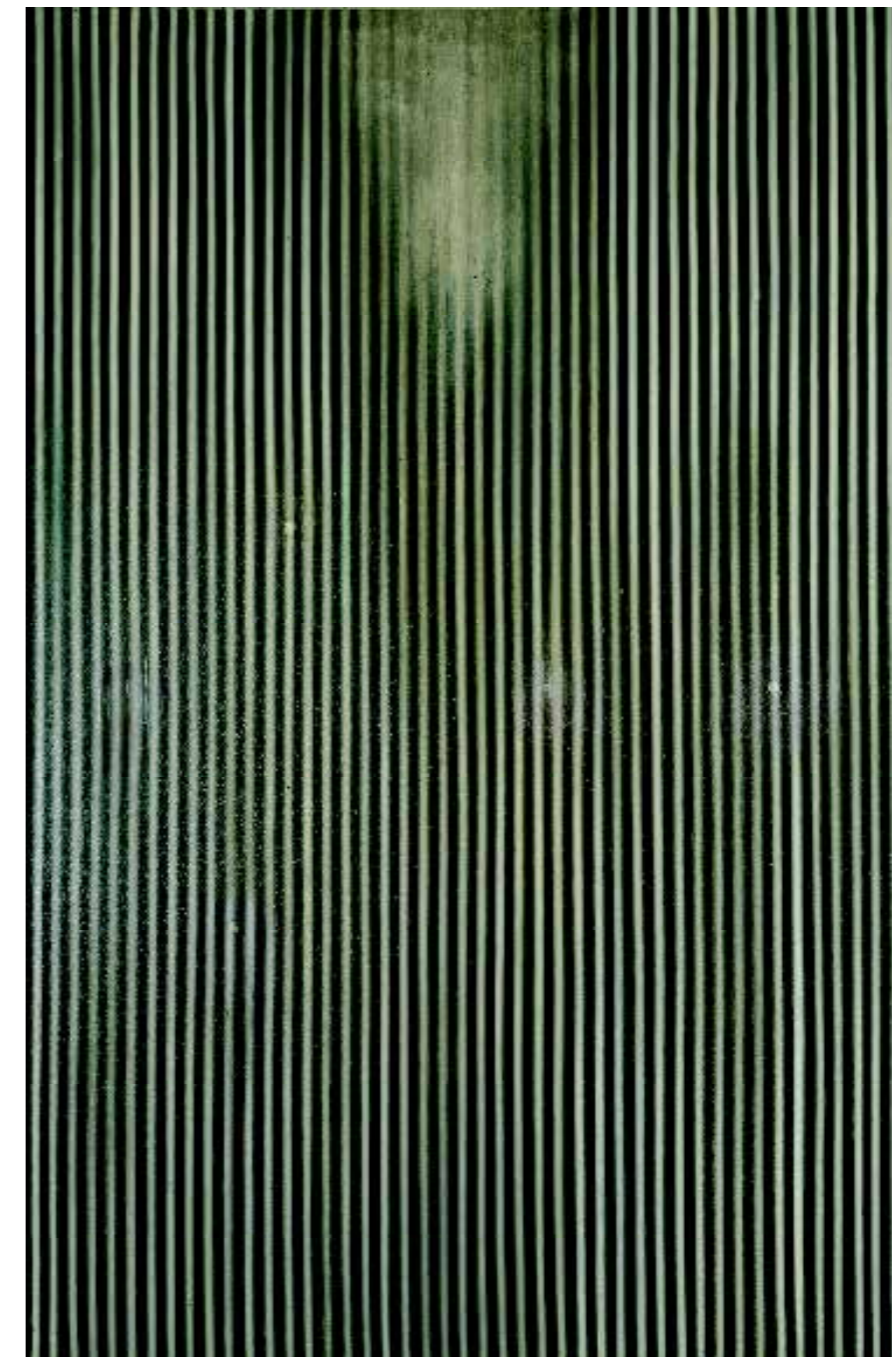
„Architecture of the Sky V” („Architektura nieba V”) z 1989 roku, z kolei, zalicza się do grupy prac, których tematem są niebiańskie przestrzenie architektoniczne. Obrazy te powstawały między końcem lat osiemdziesiątych a początkiem dziewięćdziesiątych XX wieku. Powierzchnia obrazu jest gładka, jasne punkty świetlne nieboskłonu zdają się odrywać od płótna. By osiągnąć ten efekt, Bleckner stworzył mieszankę farby olejnej, wosku i żywicy. Szczególną świetlistość osiągnął przez domieszkę pigmentów metali.

Pomimo faktu – a może raczej właśnie dlatego, że prace Blecknera często zajmują się tematyką pamięci

czy śmierci, ich oddziaływanie jest intensywne.

Jego obrazy uwodzą oglądającego: „Dla Blecknera produkcja sztuki to swego rodzaju ułuda, akt uwodzenia. Artysta degraduje to, co wzniosłe, aby postawić pytania o znaczenie samej rzeczy. Jego obrazy mówią o pojawianiu się i zanikaniu psyche, o rozbiciu świata i o utracie zdrowia w sensie fizycznym i psychicznym”<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Cytat pochodzi z zapowiedzi wystawy BAWAG Foundation „Ross Bleckner, Neue Bilder”, 11 grudnia 1997 – 21 lutego 1998, [www.bawagcontemporary.at](http://www.bawagcontemporary.at).



Ross Bleckner / *Middle Sex of Angels* / 1988

# ENZO CUCCHI

Donatella Chiancone-Schneider

Po artystycznym debiucie w obszarze sztuki konceptualnej ten włoski malarz, rysownik i rzeźbiarz przeszedł na pozycje figuratywne, stając się – razem z Sandrem Chia – głównym przedstawicielem transawangardy. Silne odniesienie do sfery słowa pozostało jednak w jego twórczości – niejednokrotnie wystawia swoje obrazy ze swoimi wierszami. W duchu arte cifra (sztuki znaków) jego sztuka wykazuje tendencje do zaszyfrowanych przesłań, nie oferując jednoznacznych interpretacji. Jego osobistą sygnaturę, mieszczącą się w ramach uprawianego przez niego między rokiem 1970 a 1980 tematycznym i stylistycznym eklektyzmem, stanowi wizjonerska kompozycja obrazu i techniczna afirmacja eksperymentu.

„Pesce in Schiena del Mare Adriatico” („Ryba na plecach Adriatyku”) z 1980 roku prowokuje swym tytułem, brzmiącym – w pierwszym momencie – jak parodia połączenia trzech malarskich gatunków: martwej natury, aktu i pejzażu. Dezorientującemu hasłu odpowiada surrealistyczny obraz. Nie sposób się w nim odnaleźć, pomimo głęboko niebieskiego, pofałdowanego pola, które w pierwszej chwili przywodzi na myśl morze. Białe szablony małego drzewa odrywa się jednak od niebieskiej plamy, podczas gdy barwna postać męska rozciąga się w pozycji niby-leżącej – względnie nurkującej – między dwoma brzegami. Stosunki przestrzenne i wielkości poszczególnych elementów są niejasne, stając się zaszyfrowanymi symbolami. Ryba nie pływa

w wodzie, ale leży – jak zapowiada to tytuł – na plecach mężczyzny, którego szczególna poza powielona jest przez białą postać przywodzącą na myśl cień unoszący się nad niebieskim polem. Co znajduje się wewnątrz, a co na zewnątrz? Co jest powyżej, a co poniżej? Prawa fizyki zdają się nie działać w tej kompozycji, jest ona podporządkowana logice snu. Niezrozumiała dynamika obrazu, tworząca aurę tajemniczości, oddziałuje swoją siłą przekazu na widza, który w zależności od indywidualnych skojarzeń może odbierać ten obraz zarówno jako przedstawienie bez troski, jak i deprymujące.



Enzo Cucchi *Pesce in Schiena del Mare Adriatico* / 1980