



### Michał Myśliński

#### **Geneza wzornictwa i początki produkcji srebrnej biżuterii i galanterii w Spółdzielni Przemysłu Ludowego i Artystycznego ORNO w Warszawie (1949–1954)**

Spółdzielnia Przemysłu Ludowego i Artystycznego ORNO w Warszawie zajmuje w dziejach polskiego wzornictwa małych form, tj. srebrnej biżuterii i galanterii, miejsce szczególne. Była ona przez niemal cały czas swego istnienia uważana za niejako wiodącą spółdzielnię, przede wszystkim ze względu na wysoką klasę artystyczną projektów, ale także ich trudną dostępność, będącą wynikiem celowo ograniczonej liczby tzw. powielań modeli, jak i wysokiej ceny detalicznej sprzedawanych wyrobów.

// s. 145

### Agnieszka Kuczyńska

#### **Teoretyczne konteksty surrealizmu: Rosenstein, Kantor**

Z punktu widzenia przedmiotów tworzonych przez Rosenstein szczególnie interesujące były te obiekty, które przeszły różnego rodzaju perturbacje i deformacje, odkształcone, zmaltretowane nie nadawały się już do pełnienia swoich pierwotnych ról, a jednak wciąż pozostawały sobą.

// s. 173

### Zuzanna Rymkiewicz

#### **Produkcja sztuki – pracownia artysty jako „fabryka” na przykładzie warsztatu Joany Vasconcelos**

Miejsce pracy Joany Vasconcelos wyróżniają przemyślany organizacyjnie układ przestrzeni podporządkowany logice produkcyjnej oraz zaangażowanie zespołu pracowników – dzieło nie powstaje w spontanicznym, nieregulowanym procesie, ale w ramach pewnej struktury organizacyjnej. Takie ujęcie atelier artystki pozwala na użycie metafory „fabryki”, której celem jest uwypuklenie struktury warsztatu i procesu produkcyjnego dzieła.

// s. 193

TECHNE  
TEXNH  
SERIA NOWA  
NR 11/2023

#### Redakcja tomu

dr Irmina Gadowska  
prof. UŁ dr hab. Agnieszka Gralińska-Toborek  
prof. UŁ dr hab. Aneta Pawłowska

#### Redaktor naczelny

prof. UŁ dr hab. Piotr Gryglewski

#### Kolegium redakcyjne

prof. UŁ dr hab. Tadeusz Bernatowicz  
prof. UŁ dr hab. Eleonora Jedlińska  
prof. UŁ dr hab. Aneta Pawłowska  
prof. dr hab. Krzysztof Stefański

#### Sekretarze redakcji

dr Alina Barczyk  
dr Irmina Gadowska

#### Rada naukowa

prof. dr hab. Juliusz A. Chrościcki  
(Uniwersytet Papieski Jana Pawła II  
w Krakowie)

dr Wioletta Kazimierska-Jerzyk  
(Uniwersytet Łódzki)

prof. UŁ dr hab. Anna Marciniak-Kajzer  
(Uniwersytet Łódzki)

prof. dr Birgit Mersmann  
(IFK Internationales Forschungszentrum  
für Kulturwissenschaften, Kunstuniversität  
Linz/NFS Bildkritik Universität Basel)

Prof. Juan Manuel Monterroso Montero  
(University of Santiago de Compostela)

Phd Lukáš Novotný  
(Západočeská Univerzita v Plzni)

dr hab. Beate Störtkuhl  
(Bundesinstitut für Kultur und Geschichte  
der Deutschen in östlichen Europa)

#### Redakcja techniczna

dr Alina Barczyk

#### Korekta językowa

mgr Marta Kołpanowicz

#### Skład komputerowy

dr Tomasz Pietras

#### Zdjęcia na okładce

s. 1: Joana Vasconcelos: figura z serii Cement  
Sculptures, fragment, fot. Z. Rymkiewicz  
s. 4: Icy&Sot, *Let Her Be Free*, MOCO MUSEUM,  
fot. Pierre Doyen, flickr.com, CC

#### Wydawca

Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego  
Wydanie I. W.11281.23.0.C  
Ark. druk. 40,5

© Copyright by Authors, Lodz, 2023

© Copyright by University of Lodz,  
Department of History of Art, Lodz, 2023

Autorzy artykułów ponoszą pełną  
odpowiedzialność za uzyskanie praw  
autorskich do ilustracji

#### Adres Redakcji

Uniwersytet Łódzki  
Instytut Historii Sztuki  
ul. G. Narutowicza 65  
90-131 Łódź  
  
www.techne.uni.lodz.pl  
e-mail: techne@uni.lodz.pl

ISSN 2084-851X

## Spis treści

Wstęp .....	7
-------------	---

### ARTYKUŁY

<b>Ewa Letkiewicz</b> (Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie, Instytut Nauk o Kulturze) Portret przed wynalazkiem fotografii. <i>Fizjonotras</i> Tadeusza Kościuszki .....	11
<b>Krzysztof Stefański</b> (Uniwersytet Łódzki, Instytut Historii Sztuki) Zapoznane dzieło Jana Styki w kościele ojców jezuitów w Łodzi .....	25
<b>Anita Błażejewska</b> (badaczka niezależna) Instrumentarium huculskie w sztuce polskiej XIX i XX wieku – wybrane przykłady ..	43
<b>Alejandra Mayela Flores Enríquez</b> (Universidad Iberoamericana México, Meksyk) Panorama studiów nad wzornikami hafciarskimi w Meksyku .....	77
<b>Łukasz Grzejszczak</b> (Politechnika Łódzka, Instytut Architektury Tekstyliów) Od salonu do buduaru. Wystrój i wyposażenie wnętrz łódzkiej burżuazji 1890–1939 – wybrane problemy .....	97
<b>Olga Isabel Acosta Luna</b> (Universidad de los Andes, Bogota, Kolumbia) Niewidoczni w sztuce i zapomniani przez historię. Refleksje na temat sztuki jako czynnika przechowującego narodową pamięć historyczną .....	117
<b>Michał Myśliński</b> (Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk) Geneza wzornictwa i początki produkcji srebrnej biżuterii i galanterii w Spółdzielni Przemysłu Ludowego i Artystycznego ORNO w Warszawie (1949–1954) ...	145
<b>Agnieszka Kuczyńska</b> (Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II, Instytut Nauk o Sztuce) Teoretyczne konteksty surrealizmu: Rosenstein, Kantor .....	173
<b>Zuzanna Rymkiewicz</b> (badaczka niezależna) Produkcja sztuki – pracownia artysty jako „fabryka” na przykładzie warsztatu Joany Vasconcelos .....	193
<b>Aleksandra Dudek</b> (Uniwersytet Łódzki, Instytut Historii Sztuki) Konceptje i funkcjonowanie muzeów street artu na przykładzie Amsterdamu .....	213

<b>Katarzyna Paczuska</b> (Muzeum Okręgowe w Toruniu)	
Powstanie kolekcji współczesnej kaligrafii japońskiej w Muzeum Okręgowym w Toruniu i perspektywy jej rozwoju .....	239
<b>Anna Niedzielska</b> (Galeria J, Łódź)	
Globalny rynek sztuki w obliczu kryzysów 2008 oraz 2020 roku .....	259
<b>Dariusz Leśniowski</b> (Uniwersytet Łódzki, Instytut Kultury Współczesnej)	
Remiksowanie iluzji. Krzysztofa Wieczorka droga od grafiki do malarstwa .....	279

## KOMUNIKATY, POLEMIKI, RECENZJE

<b>Łukasz Grzejszczak</b> (Politechnika Łódzka, Instytut Architektury Tekstyliów)	
Fabryka Wyrobów Metalowych Famak – zapomniana firma łódzka .....	293
<b>Krzysztof Cichoń</b> (Uniwersytet Łódzki, Instytut Historii Sztuki)	
Z, Ż, Ź i dalej .....	299
<b>Krzysztof Cichoń</b> (Uniwersytet Łódzki, Instytut Historii Sztuki)	
Młyny czasu. Mąka. Wystawa: <i>Włodzimierz Pawlak, Dzienniki 1989–2022</i> , Muzeum Sztuki, MS <sup>2</sup> ; 10.03 – 11.06.2023; kurator: Andrzej Biernacki, współpraca: Paulina Kurc-Maj, koordynacja wystawy: Magdalena Milewska .....	311
<b>Joanna Dobkowska-Kubacka</b> (badaczka niezależna)	
<i>Freedom Taking Place: War, Women and Culture at the Intersection of Ukraine, Poland, and Belarus</i> , red. Jessica Zychowicz, Vernon Press 2023 .....	321
Recenzenci współpracujący z czasopismem .....	323

# Contents

Foreword .....	7
----------------	---

## ARTICLES

<b>Ewa Letkiewicz</b> (Maria Curie-Skłodowska University in Lublin, Institute of Cultural Sciences) Portrait before the invention of photography. Tadeusz Kościuszko's <i>physionotrace</i> ....	11
<b>Krzysztof Stefański</b> (University of Lodz, Institute of Art History) The forgotten work of Jan Styka in the church of the Jesuits in Łódź .....	25
<b>Anita Błazejewska</b> (independent researcher) Hutsul instruments in Polish art of the 19 <sup>th</sup> and 20 <sup>th</sup> centuries – selected examples ...	43
<b>Alejandra Mayela Flores Enríquez</b> (Universidad Iberoamericana, México) Panorama of research into embroidery patterns functioning in Mexico .....	77
<b>Łukasz Grzejszczak</b> (Technical University of Lodz, Institute of Architecture of Textiles) From the living room to the boudoir. Interior design and furnishing of the Łódź bourgeoisie 1890–1939 – selected problems .....	97
<b>Olga Isabel Acosta Luna</b> (Universidad de los Andes, Bogota, Kolumbia) Invisible in art and forgotten by history. Reflections on art as an agent for preservation of the national historical memory .....	117
<b>Michał Myśliński</b> (Polish Academy of Sciences, Institute of Art) Origin of design and beginnings production of silver jewelry in the ORNO Folk and Artistic Industry Cooperative in Warsaw (1949–1954) .....	145
<b>Agnieszka Kuczyńska</b> (John Paul II Catholic University of Lublin, Institute of Art Sciences) Theoretical contexts of surrealism: Rosenstein, Kantor .....	173
<b>Zuzanna Rymkiewicz</b> (independent researcher) Art production – artist's studio as a "factory" in an example Joana Vasconcelos' workshops .....	193
<b>Aleksandra Dudek</b> (University of Lodz, Institute of Art History) Concepts and functioning of street art museums: the case of Amsterdam .....	213

<b>Katarzyna Paczuska</b> (District Museum in Toruń)	
Creation of a collection of contemporary Japanese calligraphy in the District Museum in Toruń and prospects for its developments .....	<b>239</b>
<b>Anna Niedzielska</b> (Gallery J, Łódź)	
The resilience of the global art market in the face of economic crises of 2008 and 2020 .....	<b>259</b>
<b>Dariusz Leśnikowski</b> (University of Lodz, Institute of Contemporary Culture)	
Remixing illusion. Krzysztof Wieczorek's road from printmaking to painting .....	<b>279</b>

## MESSAGES, POLEMICS, REVIEWS

<b>Łukasz Grzejszczak</b> (Technical University of Lodz, Institute of Architecture of Textiles)	
Famak Metal Products Factory – a forgotten company from Łódź .....	<b>293</b>
<b>Krzysztof Cichoń</b> (University of Lodz, Institute of Art History)	
Z, Ż, Ź and beyond .....	<b>299</b>
<b>Krzysztof Cichoń</b> (University of Lodz, Institute of Art History)	
Mills of time. Flour. Exhibition: <i>Włodzimierz Pawlak, Diaries 1989–2022</i> , Muzeum Sztuki, MS <sup>2</sup> ; March 10 – June 11, 2023; curator: Andrzej Biernacki, cooperation: Paulina Kurc-Maj, exhibition coordination: Magdalena Milewska .....	<b>311</b>
<b>Joanna Dobkowska-Kubacka</b> (independent researcher)	
<i>Freedom Taking Place: War, Women and Culture at the Intersection of Ukraine, Poland, and Belarus</i> , ed. Jessica Zychowicz, Vernon Press 2023 .....	<b>321</b>
Reviewers cooperating with the Journal .....	<b>323</b>

## Wstęp

**T**om 11 „TECHNE. Seria Nowa” nie jest numerem tematycznym, wypełnia jednak misję naszego wydawnictwa, która polega na promowaniu wielostronnych badań nad sztuką i jej historią oraz tworzeniu przestrzeni do dzielenia się nowymi odkryciami i refleksjami. Autorzy artykułów prezentują różnorodne perspektywy badawcze i zagadnienia artystyczne: od tradycyjnie ujętej historii i ikonografii malarstwa XIX wieku poprzez społeczny kontekst urządzania wnętrz mieszczańskich, śledzenie wynalazków poprzedzających fotografię do teorii sztuki nowoczesnej, procesu twórczego, a także problemów wystawiennictwa i obrotu dziełami sztuki.

W ujęciu chronologicznym rozpoczynamy od końca wieku XVIII artykułem Ewy Letkiewicz, która przedstawia polski wątek w historii wynalezionej we Francji fizjonotrasu – portret Tadeusza Kościuszki ze wzniesioną do góry szablą z 1794 roku. Krzysztof Stefański odkrywa mało znane dzieło Jana Styki, które od 1884 roku znajduje się w kościele ojców jezuitów w Łodzi, i apeluje o lepsze jego eksponowanie. Anita Błażejewska analizuje motywy muzyczne w malarstwie XIX i XX wieku zaczerpnięte z tradycyjnej kultury Huculszczyzny. Wystrój i wyposażenie wnętrz łódzkiego mieszczaństwa w latach 1890–1939 jako element autoprezentacji to problem podjęty w artykule Łukasza Grzejszczaka.

W kręgu zainteresowań naszych Autorów znalazła się także sztuka nowoczesna. Punktem wyjścia rozważań Agnieszki Kuczyńskiej w artykule *Teoretyczne konteksty surrealizmu: Rosenstein, Kantor* stał się przedmiot surrealistyczny. Zuzanna Rymkiewicz przybliżyła nam specyficzną pracownię-„fabrykę” współczesnej portugalskiej twórczyni Joany Vasconcelos. Zupełnie odmienną tematykę odnajdziemy w analizie Michała Myślińskiego poświęconej działalności Spółdzielni Przemysłu Ludowego i Artystycznego ORNO w Warszawie, wiodącej w projektowaniu i produkcji srebrnej biżuterii i galanterii. Kwestie muzealnicze porusza Aleksandra Dudek, która przedstawia, jak różnorodne formy przybierają muzea street artu w Amsterdamie.

W oddanym do rąk Czytelników tomie znalazły się także artykuły dotyczące sztuki i rzemiosła spoza europejskiego kręgu kulturowego: problematyka społeczna uwidaczniana w sztuce kolumbijskiej (Olga Acosta), tradycje zdobnicze w meksykańskim hafcie (Mayala Flores Enríquez) oraz współczesna kaligrafia japońska jako przedmiot kolekcji Muzeum Okręgowego w Toruniu (Katarzyna Paczuska).



Kalejdoskop zagadnień poruszanych w niniejszym numerze uzupełnia artykuł Annę Niedzielskiej dotyczący reakcji rynku sztuki na kryzysy gospodarcze w roku 2008 i 2020, komunikat Łukasza Grzejszczaka na temat zapomnianej łódzkiej Fabryki Wyrobów Metalowych Famak działającej w dwudziestolecu międzywojennym oraz brawurowa recenzja wystawy Włodzimierza Pawlaka (MS<sup>2</sup>) pióra Krzysztofa Cichonia. Część pisma z artykułami zamyka tekst Dariusza Leśnikowskiego, dotyczący grafiki i malarstwa Krzysztofa Wieczorka.

W dziale *Komunikaty, polemiki, recenzje* znalazł się prowokujący do dyskusji tekst Krzysztofa Cichonia *Z, Ż, Ź i dalej*. Mamy nadzieję, że rzucone historykom sztuki wyzwanie zostanie podjęte nie tylko w praktyce krytyczno-artystycznej, ale także w intelektualnym pojedynku na łamach naszego pisma.

Zespół redakcyjny półrocznika „TECHNE. Seria Nowa” pragnie podkreślić, że łamy czasopisma otwarte są nie tylko dla uznanych w środowisku akademickim badaczy, ale także dla młodych naukowców. Dziękujemy wszystkim Autorom artykułów za ich wkład i zaangażowanie w rozwijanie badań nad sztuką. Pragniemy także wyrazić wdzięczność Recenzentom, którzy poświęcili czas na wnikliwą analizę prezentowanych tekstów oraz naszym stałym Czytelnikom.


## Redaktorki tomu:

**Irmina Gadowska**

 <https://orcid.org/0000-0001-8378-942X>

Uniwersytet Łódzki  
Instytut Historii Sztuki

**Agnieszka Gralińska-Toborek**

 <https://orcid.org/0000-0002-5250-3676>

Uniwersytet Łódzki  
Instytut Historii Sztuki

**Aneta Pawłowska**

 <https://orcid.org/0000-0003-2847-4403>

Uniwersytet Łódzki  
Instytut Historii Sztuki





Ewa Letkiewicz

 <https://orcid.org/0000-0002-1621-7947>Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie  
Instytut Nauk o Kulturze

## Portret przed wynalazkiem fotografii *Fizjonotras* Tadeusza Kościuszki

Portrait before the invention of photography  
Tadeusz Kościuszko's *physionotrace*

**Streszczenie.** Rycina z portretem Tadeusza Kościuszki ze wzniesioną do góry szablą od chwili swego powstania w 1794 roku przez cały wiek XIX należała do najpopularniejszych wizerunków Naczelnika, najczęściej kopiowanych i trawestowanych. Mimo popularności portret nie stał się przedmiotem szczegółowych badań i nie doczekał się odrębnego opracowania. Był jedynie wzmiankowany przy okazji wystaw rocznicowych poświęconych Tadeuszowi Kościuszce i insurekcji 1794 roku, a także omawiania ikonografii Tadeusza Kościuszki oraz druków propagandowych związanych z insurekcją.

Wbrew informacji zamieszczonej na portrecie, mówiącej o autorstwie Quenedeya (informacja dotyczy Edmé Quenedeya 1756–1830) i rytowaniu Delanaux, portret łączony był z nazwiskiem Gilles'a Louis Chrétiena (1754–1811). Ta niejednoznaczność autorstwa sprawiała, że w literaturze przedmiotu portret ten, będący pierwowzorem dla dziesiątek portretów Kościuszki ze wzniesioną szablą, określany jest jako „typ Chrétiena” lub jako „typ Quenedeya”.

Z informacji pozostawionej na graficznym portrecie wynika, że został on wykonany „mechanicznie”, urządzeniem określonym jako „physionotrace”. W rzeczywistości rycina wykonana została techniką trawienia. Oryginalny wizerunek Tadeusza Kościuszki wykonany fizjonotrasem nie jest znany. Prawdopodobnie nie zachował się do naszych czasów.

**Słowa kluczowe:** ikonografia Tadeusza Kościuszki, portrety sylwetkowe, *fizjonotras*

**Summary.** The engraving with the portrait of Tadeusz Kościuszko with a raised saber was one of the most popular images of the Chief from the moment of its creation in 1794 throughout the 19<sup>th</sup> century, most often copied and travested. Despite its popularity, the portrait has not been the subject of detailed research and has not received a separate study. It was only mentioned during anniversary exhibitions dedicated to Tadeusz Kościuszko and the 1794 Insurrection, when discussing the iconography of Tadeusz Kościuszko and propaganda prints related to the Insurrection.

Contrary to the information on the portrait about Quenedey's authorship (the information concerns Edmé Quenedey 1756–1830) and Delanaux's engraving, the portrait was associated with the name of Gilles Louis Chrétien (1754–1811). This ambiguity of authorship meant that in the literature on the subject, this portrait which was the

prototype for dozens of portraits of Kościuszko with a raised sabre, is referred to as the “Chrétien type” or the “Quenedey type”.

The information left on the graphic portrait shows that it was made “mechanically”, using a device called “physionotrace”. In fact, the engraving was made using the etching technique. The original image of Tadeusz Kościuszko made with physiotrace is not known. It has probably not survived to this day.

**Keywords:** iconography of Tadeusz Kościuszko, silhouette portraits, physionotrace

**W** 1826 roku Joseph-Nicéphore Niépce (1765–1833) dokonał pierwszego trwałego zapisu wizerunku ludzkiego przy użyciu substancji światłoczułej. Z utrwalonego obrazu można było wykonywać odbitki. Nie był to jeszcze wizerunek żywego człowieka, lecz zapis ryciny przedstawiającej portret renesansowego kardynała francuskiego Georges’a D’Amboise (1460–1510)<sup>1</sup>, niemniej jednak rozpoczął on historię portretu, pojedynczego obrazu zarejestrowanego światłem, w technice, która w 1839 roku otrzymała nazwę fotografii<sup>2</sup>.

Zanim w zadowalający sposób opracowany został proces trwałego zapisu form przy pomocy światła, poprzednicy wynalazców fotografii – twórcy, odkrywcy różnych epok i kontynentów – podejmowali starania, aby przy pomocy udoskonalanych technik i konstruowanych urządzeń tworzyć portrety wiernie oddające wygląd postaci, przy tym tanie i możliwe do wielokrotnego powielania.

W latach 80. XVIII wieku za doskonałe urządzenie do tworzenia takich portretów okrzyknięty został przez prasę paryską fizjonotras (ang. *Physionotrace*). Wedle zapewnień jego właścicieli instrument umożliwiał mechaniczne wykonanie portretu przewyższającego dokładnością wszystkie, jakie kiedykolwiek powstały, absolutnie wierny w najdrobniejszych szczegółach, z najwyższą precyzją oddający nawet niuanse charakteru portretowanej twarzy<sup>3</sup>. Dodatkową, bardzo pożądaną zaletą nowej techniki była możliwość powielenia dowolnej liczby egzemplarzy. Tania, dostępność i szybkość wykonania sprawiły, że portret przestał być dobrem zarezerwowanym dla arystokracji i bogatej burżuazji. Niewielkie pięcio-, sześciocentymetrowe portreciki, łatwe w transporcie, najczęściej wręczane rodzinie i przyjaciołom, także klientom, wyborcom, ujawniają rosnącą rolę widzialności w socjosferze<sup>4</sup>.

1 PETERSON 2008; SHOOK 2013, s. 463.

2 HARPER [b.d.].

3 Liczne wzmianki na temat zalet urządzenia *Physionotrace* ukazały się w „Journal de Paris” z 1788 r. Były to w dużej części anonse zamieszczane przez właścicieli urządzenia, zob. m.in. „Journal de Paris”, nr 203, 21 Juillet 1788, s. 887; nr 260, 16 Septembre, s. 1119; nr 323, 18 Novembre 1788, s. 1376; nr 332, 27 Novembre 1788, s. 1416–1417, <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=hvd.hxk2m1> [dostęp: 10.10.2019].

4 MAZEAU 2012, s. 35.

Reklamowana nowinka techniczna przyciągała uwagę nie tylko Paryżan. Przebywający w tym mieście w 1793 roku Tadeusz Kościuszko odwiedził modne studio przy rue Croix des Petits Champs n-os 10 et 81. Owocem wizyty stał się jeden z najsłynniejszych wizerunków Naczelnika, portret ze wzniesioną, trzymaną oburącz szablą (il. 1). Portret od czasu swego powstania przez cały wiek XIX należał do najpopularniejszych, najczęściej kopiowanych i trawestowanych<sup>5</sup>.



1. Edmé Quenedey, Portret Tadeusza Kościuszki ze wzniesioną szablą, 1793, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b525048859/f1.item.zoom> [dostęp: 10.11.2019], domena publiczna

Na tle bogatej ikonografii Kościuszki, szacowanej w przybliżeniu na około 25 tysięcy obiektów<sup>6</sup>, portret wyróżnia czyste, profilowe ujęcie modelu, wykonane w technice akwaforty punktowanej. Rycina z podobizną Naczelnika ujęta jest w owal. Powyżej znajduje się napis w języku francuskim, opisujący Kościuszkę

<sup>5</sup> GUMOWSKI 1917, s. 33; WIDACKA 1994, s. 6.

<sup>6</sup> *Ibidem*, s. 4-5.

jako słynnego polskiego generała, który uciekł do Francji w 1793 roku, a obecnie przygotowuje rewolucję: „Kosciuszko célèbre général Polonais, réfugié en France en 1793 et faisant actuellement la révolution de Pologne”. U dołu wizerunku napis informujący o wykonaniu dzieła techniką *phisionotrace* przez Quenedeya i rytownika Delanaux: „Dess. Au Physionotrace en 1793 par Quenedey/ Gravé par Delanaux”. Poniżej dwuwiersz po polsku i francusku: „Pozwol ieszczę raz bic się za / Oyczyznę” // „Fais que je puisse me battre encore une fois pour ma patrie”. Najniżej umieszczony jest tekst z adresem pracowni: „Se vend chez Queneday, rue Croix des Petits Champs n-os 10 et 81 à Paris”.

Kościuszko znalazł się w Paryżu w wyniku emigracji politycznej, po zawiązaniu konfederacji targowickiej 1792 roku i wkroczeniu wojsk rosyjskich w granice Rzeczypospolitej. W Paryżu szukał wsparcia jakobinów w przygotowaniu planowanego powstania przeciwko zaborcom. Napis w otoku portretu powstałego podczas pobytu w Paryżu w 1793 roku informował o rewolucyjnych zamiarach Kościuszki.

Mimo popularności portret nie stał się przedmiotem szczegółowych badań i nie doczekał się odrębnego opracowania. Był jedynie wzmiankowany przy okazji wystaw rocznicowych poświęconych Tadeuszowi Kościuszce, insurekcji 1794 roku, przy okazji omawiania ikonografii Tadeusza Kościuszki oraz druków propagandowych związanych z insurekcją<sup>7</sup>. Portret Kościuszki odnotował badacz portretów wykonanych fizjonotrasem, Rene Hennequin, w katalogu wczesnych portretów sporządzonych mechanicznym urządzeniem<sup>8</sup>.

Wbrew informacji zamieszczonej na portrecie, mówiącej o autorstwie Quenedeya (informacja dotyczy Edmé Quenedeya 1756–1830) i rytowaniu Delanaux, portret łączony był błędnie z nazwiskiem Gilles’a Louis Chrétien (1754–1811). To sprawiło, że w literaturze przedmiotu portret ten, będący pierwowzorem dla dziesiątek portretów Kościuszki ze wzniesioną szablą, określany jest jako „typ Chrétiena”<sup>9</sup> lub jako „typ Quenedeya”<sup>10</sup>.

Podczas wystaw i prezentacji dzieła zaznaczano, że wizerunek Kościuszki jest wykonany w technice miedziorytu punktowanego, „rysowany z natury [...] instrumentem *phisionotrace*”<sup>11</sup>, „sposobem mechanicznym”<sup>12</sup>. Informacje o powstaniu portretu techniką *phisionotrace* widnieją także na dziele.

7 GUMOWSKI 1917, s. 32–39; CYGANOWSKA 1975, s. 56–57; WIDACKA 1994, s. 6–9; OKOŃ 1996a, s. 205–206; OKOŃ 1996b, s. 8–9; WOLTANOWSKI 1997, s. 252–253; WIDACKA 1997, s. 232–233; MICHALCZYK 2010, s. 507–537.

8 HENNEQUIN 1932, s. 205, poz. 943.

9 Lwów 1917, s. 34.

10 WIDACKA 1994, s. 6.

11 Kraków 1984, s. 8, poz. 22.

12 GUMOWSKI 1917, s. 33.

Urządzenie do mechanicznego sporządzania portretów wymyślił w 1786 roku<sup>13</sup> Gilles Louis Chrétien<sup>14</sup>, urodzony w Wersalu wiolonczelista opery paryskiej, muzyk zatrudniony w Kaplicy Pałacowej, dyrygent koncertów organizowanych na dworze królowej Marii Antoniny<sup>15</sup>. Urządzenie powstało na fali XVIII-wiecznej fascynacji fizjonomiką – prężnie rozwijającą się dziedziną wiedzy będącej przedmiotem nauczania ludzi oświeconych, którzy wierzyli, że z wyglądu twarzy można odczytać moralne i umysłowe właściwości człowieka<sup>16</sup>.

Jednym z największych entuzjastów i teoretyków fizjonomiki był Johann Caspar Lavater (1741–1801), który kontynuując wielowiekową tradycję studiów na ten temat, był przekonany, że całą prawdę o człowieku ujawnia jego profil. Według niego najważniejszy do odczytu jest obrys profilowego fragmentu twarzy biegnący od linii brwi do podbródka. Dla precyzyjnego odtworzenia szczegółów Lavater wykorzystywał cień postaci rzutowanej na ekran, podświetlonej stojącą nieopodal świecą (il. 2)<sup>17</sup>. Narysowany na ekranie profil zmniejszano do odpowiednich rozmiarów. Powstały kontur wypełniano czarnym tuszem, tworząc portret sylwetowy (il. 3), który od lat 60. XVIII wieku do lat 30. XIX stulecia przeżywał swą największą popularność<sup>18</sup>.

Fizjonomika i portret sylwetowy zyskały rzesze wyznawców zarówno wśród poważnych myślicieli, jak i ich naśladowców. Portrety sylwetowe i ich interpretowanie z wykorzystaniem wiedzy, jaką dysponowała fizjonomika, stały się popularną zabawą towarzyską uprawianą w salonach 2. połowy XVIII wieku<sup>19</sup>.

Na fali tych zainteresowań powstało w 1785 roku urządzenie Chrétiena. Początkowo miało służyć zabawie i rozrywce wersalskiego towarzystwa, ale kiedy po Rewolucji muzyk utracił dworskie stanowiska, stało się ono źródłem jego utrzymania<sup>20</sup>. Wiolonczelista, wykorzystując swoją inwencję konstruktora, stał się wczesnym przykładem nowego zawodu – wynalazcy.

13 COURGOIN 1923, s. 152–153.

14 Portret Gilles'a Louis Chrétiena, Wikimedia, [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/09/Gilles\\_louis\\_chretien.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/09/Gilles_louis_chretien.jpg) [dostęp: 29.11.2022].

15 COURGOIN 1923, s. 152.

16 LETKIEWICZ 2010, t. VIII, 1, s. 13–14.

17 *Urządzenie Lavatiera* [b.d.].

18 Portret sylwetowy mężczyzny, koniec XVIII w., [https://en.wikipedia.org/wiki/Silhouette#/media/File:Lavater%27s\\_Apparatus\\_for\\_Taking\\_Silhouettes.--\(From\\_an\\_ancient\\_engraving\\_of\\_1783\).jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Silhouette#/media/File:Lavater%27s_Apparatus_for_Taking_Silhouettes.--(From_an_ancient_engraving_of_1783).jpg) [dostęp: 30.11.2022].

19 LETKIEWICZ 2010, s. 14–15.

20 MCKECHNIE 1978, s. 24.





2. Fotel do sporządzania portretów *silhouette*, 1783, [https://en.wikipedia.org/wiki/Johann\\_Kaspar\\_Lavater#/media/File:Lavater's\\_Apparatus\\_for\\_Taking\\_Silhouettes.--\(From\\_an\\_ancient\\_engraving\\_of\\_1783\).jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Johann_Kaspar_Lavater#/media/File:Lavater's_Apparatus_for_Taking_Silhouettes.--(From_an_ancient_engraving_of_1783).jpg) [dostęp: 10.11.2019], domena publiczna



3. *Silhouette* nieznanego mężczyzny, 1780–1790, <https://www.npg.org.uk/collections/search/portrait-list.php?search=ap&subj=97;Silhouettes> [dostęp: 10.11.2019], domena publiczna

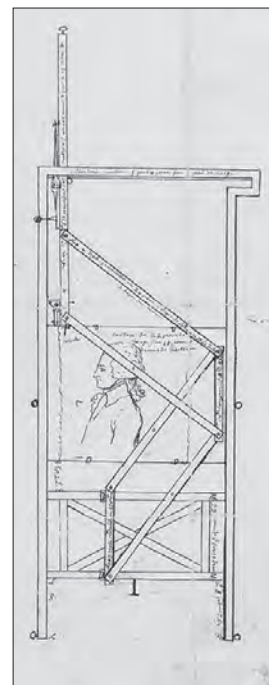
Szukając sposobu na życie, Chrétien próbował bez sukcesu zainteresować swoim pomysłem paryską Królewską Akademię Nauki. Obiecując potencjalnym zainteresowanym prowizję od wytwarzanych zleceń, chciał portretować rekrutów w wojsku, aby można ich było skuteczniej poszukiwać w przypadku dezercji<sup>21</sup>.

Jego instrument (il. 4) był prostokątną strukturą mierzącą wraz z należącym do niego fotelem 1,7 m wysokości<sup>22</sup>. Do konstrukcji urządzenia Chrétien wykorzystał pantograf, znany od początku XVII wieku. Aby uzyskać czysty, nieporuszony obraz profilu, zastosował w fotelu system unieruchamiający postać na czas pozowania. W odróżnieniu od urządzenia Lavatera, pozwalającego na odrysowanie rzutowanego cienia, w instrumencie Chrétiena obraz pozującego przenoszony był za pomocą soczewek na płaską szybę. Ołówek przymocowany do sztywnego ramienia pantografu zapewniał idealne odwzorowanie wizerunku odbitego na szybie – z widocznymi szczegółami anatomicznymi, strojem, fryzurą. Z szyby przenoszono go w odpowiedniej skali na papier i/lub miedzianą płytkę, która poddana trawieniu stawała się matrycą do odbijania rycin z wizerunkiem.

Proces sporządzania rysunku nie był prawdopodobnie skomplikowany, skoro Chrétien we wczesnej fazie prac z fizjonotrasem zakładał zatrudnienie do obsługi urządzenia niewykwalifikowaną osobę.

Pomysł na komercyjne wykorzystanie maszyny narodził się, kiedy były muzyk dworski spotkał Edmé Quenedeya (jego prawdziwe nazwisko to Kennedy<sup>23</sup>), profesjonalnego miniaturzystę, wykształconego w Akademii w Dijon.

Regularna współpraca Chrétiena i Quenedeya rozpoczęła się w lipcu 1788 roku i trwała ponad rok, do sierpnia 1789 roku. W tym czasie stworzyli razem 2850 fizjonotrasów. W grudniu 1789 roku ich drogi rozeszły się, stali się rywalami. Chrétien zatrudnił innego biegłego miniaturzystę – Fouqueta. Wspólnie z nim wykonał 100 fizjonotrasów zaprezentowanych na Salonie w 1793 roku. Wśród nich oprócz znanych postaci znaleźli się zwykli ludzie. Po raz pierwszy obywatele różnych



4. Rysunek fizjonotrasu Edmé Quenedeya, 1790–1830, [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Physiognotracequenedey\\_schmal.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Physiognotracequenedey_schmal.jpg) [dostęp: 10.11.2019], domena publiczna

21 HALLIDAY 1999, s. 43.

22 Do naszych czasów nie zachował się żaden model fizjonotrasu, WEYNANT [b.d.].

23 JEFFARES [b.d.].

klas społecznych mogli cieszyć się swoimi podobiznami, pokazanymi w prestiżowych pomieszczeniach Salonu paryskiego.

Chrétien wystawiał swoje fizjionotrazy na każdym Salonie do 1799 roku. Wszyscy trzej – Queneday oraz Chrétien z Fouquetem – wystawili swoje dzieła na Salonie w roku 1802<sup>24</sup>.

Portrety wykonywane fizjionotrasem cieszyły się – zwłaszcza w latach 80. i 90. XVIII wieku – ogromną popularnością, przyciągając sławnych polityków z czasów rewolucji, konsulatu, imperium, ludzi pióra, uczonych, żołnierzy, muzyków, wśród których znaleźli się Bertrand Barère, Marie Joseph La Fayette, Stendhal, Madam de Staël, Jacques Delille, Jean-Baptiste Berton, Luigi Cherubini, Jérôme Laland, Louis-François-Bertrand Lauberdrière. Z czasem jednak klientami tego rodzaju portretów stawali się ludzie mniej zamożni.

Prawdopodobnie kłopoty finansowe i chęć pozyskania nowych rynków zbytu spowodowały wyjazd Quenedeya z Paryża do departamentu Dyle w Brukseli i departamentu Deux-Nèthes w Antwerpii w 1796 roku, a następnie emigrację do Hamburga. Po powrocie do Paryża w roku 1801 Quenedey wznowił działalność i założył pracownię przy 15 rue Neuve-des-Petits-Champs, gdzie pracował do śmierci w 1830 roku<sup>25</sup>.

Współpracę Chrétiena i Quenedeya rozpoczętą w lipcu 1788 roku poprzedziła miesiąc wcześniej podjęta promocja portretów w prasie, reklamujących je jako najdokładniejsze, przewyższające wszystkie inne dotychczas wykonywane mechanicznym sposobem. Odwzorowywały one rzeczywiste rysy portretowanego, nieprzekształcone przez artystyczne interpretacje czy manierę twórcy<sup>26</sup>. Reklamy prasowe jako zaletę mechanicznych portretów wymieniały krótki czas ich wykonywania, zaledwie 5–6 minut pozowania w atelier przy rue des Bons-Enfants<sup>27</sup>.

Jedną z pierwszych reklam promowanej maszyny ukazała się 21 czerwca 1788 roku w „Journal de Paris”<sup>28</sup>. Z ogłoszenia wiadomo, że klienci mogli zarezerwować sesję pozowania po wpłacie depozytu. Portret rysunkowy w półpostaci kosztował 6 liwrow. Za dodatkową opłatą 15 liwrow można było uzyskać portret z wytrawionej płyty i 12 odbitek. Oprócz odbitek czarno-białych można było zamówić kolorowe wersje portretu po 3 liwry, ponadto naturalnych rozmiarów

24 HALLIDAY 1999, s. 44.

25 JEFFARES [b.d.].

26 GITELMAN, PINGREE 2003, s. 44; „Journal de Paris”, nr 207.

27 Anons Quenedeya w „Journal de Paris”, nr 203. Pracownia profesjonalnych portretów miała swą siedzibę przy „45 rue des Bons-Enfants, Paris”, za: *Edme Quenedey des Riceys*, [https://fr.wikipedia.org/wiki/Edme\\_Quenedey\\_des\\_Riceys](https://fr.wikipedia.org/wiki/Edme_Quenedey_des_Riceys) [dostęp: 2.12.2022].

28 Anons Quenedeya do „Journal de Paris”, nr 203, s. 887.

rysunki kredką, pastele wykonane przez Quenedeya<sup>29</sup> lub miniatury po kosztach ustalonych przez Quenedeya i Chrétiena<sup>30</sup>.

Z ogłoszenia tego możemy wysnuć wniosek, że tak naprawdę „mechaniczny” był tylko rysunek wykonany fizjonotrasem podczas krótkiego, pięciominutowego pozowania w fotelu. „Mechaniczny” nie mógł być portret akwafortowy uzyskiwany z wytrawionej płyty. Przygotowanie płyty i jej trawienie wymaga precyzyjnych, długofalowych działań. Podobnie pozostałe oferty Chrétiena i Quenedeya ze względu na właściwości technik wymagających skrupulatnego opracowania musiały powstawać w tradycyjny, ręczny sposób, niemechanicznie, na podstawie rysunków wykonanych fizjonotrasem.

Klienci, zwłaszcza mniej zamożni, często poprzestawali na rysunku mechanicznym. Ze względu na dodatkowe koszty nie zamawiali jego graficznych wersji, pasteli czy rysunków kredką.

Kościuszkowski zamówił portret akwafortowy. Z informacji umieszczonej na portrecie wynika, że rytownik Delanaux wykonał go na podstawie niezachowanego do naszych czasów mechanicznego rysunku sporządzonego fizjonotrasem przez Quenedeya. Portret zrealizowany został w technice akwaforty punktowanej. Specyfiką techniki punktowanej – rozwiniętej w XVIII wieku – jest ręczne, niemechaniczne, pracochłonne budowanie form i tła przy pomocy punktów nanoszonych na miedzianą płytę pokrytą werniksem, a następnie trawionych<sup>31</sup>.

Również z informacji zamieszczonej na portrecie Kościuszki wiadomo, że powstał on w 1793 roku, w czasie, gdy drogi pionierów fizjonotrasu – Chrétiena i Quenedeya – już się rozeszły. Quenedey założył własną pracownię przy rue Croix des Petits Champs n-os 10 et 81, nieopodal Palais Royale<sup>32</sup>.

W monografii poświęconej Tadeuszowi Kościuszce jej autor, Leonard Chodźko, zamieszcza ciekawy opis okoliczności powstania słynnego portretu. Przytoczę fragment tego opisu:

W 1793 roku Kościuszkowski był w Paryżu z Tadeuszem Mostowskim. W owym czasie był w Palais Royal, obok Café de la Rotonde artysta sztycharz nazwiskiem Chrétien, który wynalazł sposób zwany: physionotrace. Kościuszkowski i Mostowski poszli do niego, aby kazać wyrytować swe wizerunki. Gdy

29 *Ibidem*.

30 Informacje o wysokości opłat podawał „Journal de Paris” z dnia 25 czerwca 1788 r., <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=hvd.hxk2m2&view=1up&seq=89> [dostęp: 12.11.2022].

31 BÓBR 2000, s. 275–276.

32 Adres podawany przez Quenedeya na rycinie z portretem Tadeusza Kościuszki to: „rue croix des Petits Champs n-os 10 et 81 a Paris”, za: Kraków 1946, s. 18, poz. 60.

artysta skreślił pierwsze rysy Kościuszko rzekł: „O ile mogę sądzić, podobieństwo jest nader trafne, ale z mojami długimi włosami wyglądam bardziej na księdza, niż na żołnierza”. Na to Mostowski odrzekł: „można temu łatwo zaradzić. Ponieważ na nowo masz walczyć za ojczyznę, a więc trzeba, jenerale dać ci szablę w rękę”. To mówiąc wziął szablę stojącą w kącie pokoju rytownika, podał ją Kościuszce aby onę wziął w obie ręce i trzymał przed sobą. Gdy rytownik dokompletował ten obraz Mostowski dodał: „Ponieważ ten wizerunek dojdzie do Polski, a więc trzeba wyrytować u spodu następujące słowa po polsku: Boże pozwól raz jeszcze bić się za ojczyznę”. Ta rycina była wówczas robioną na większą i na mniejszą skalę; z nich to przerytowano później inne ryciny, które się rozbiegły po Polsce i Europie. W 1827 roku sam Chrétien opowiadał mi te szczegóły; widziałem jeszcze też samą szablę, którą trzymał Kościuszko [...]. Po rewolucji lipcowej, roku 1830 Chrétien wkrótce zmarł i z nim jego wynalazek: *physionotrace*<sup>33</sup>.

Przekaz Leonarda Chodźki wymaga sprostowania, ponieważ przyczynił się prawdopodobnie do pomyłek w kwestii autorstwa słynnego portretu Naczelnika. Relacji o okolicznościach powstania portretu nie mógł autor usłyszeć od Chrétiena w 1827 roku, ponieważ ten nie żył już od roku 1811. Nie jest on też, jak pisze Chodźko, autorem portretu Kościuszki. W opisie Chodźko pomylił nazwiska dwóch twórców portretu *physionotras*. W relacji tej chodzi oczywiście o Edmé Quenedeya i jego pracownię, położoną nieopodal Palais Royale, przy rue croix des Petits Champs. Nie Chrétien, ale Quenedey dożył do rewolucji lipcowej, umierając w 1830 roku<sup>34</sup>.

Wizerunek graficzny Kościuszki ze wniesioną szablą, zakomponowany w owalu (il. 1) był, jak wynika z ustaleń Mariana Gumowskiego, jednym z trzech, jakie powstały podczas pobytu Kościuszki w Paryżu, w pracowni Quenedeya w 1793 roku. Na drugim portrecie, wykonanym w technice akwatinty, Kościuszko ukazany był w popiersiu bez szabli. Trzeci to rycina podobna do pierwszego z portretów, ale okrągła, bez podpisu artysty. Według Gumowskiego portret ten był „nadzwyczaj piękny”<sup>35</sup>.

Jednak to portret ze wzniesioną do góry szablą spełniał oczekiwania Kościuszki. Świadczyć może o tym fakt, że po powrocie z Paryża ten właśnie wizerunek Naczelnik kazał zamieścić w „Gazecie Powstania Polski”, w numerze 5 pisma z dnia 24 kwietnia 1794 roku (il. 5). Rycina została wykonana przez Józefa Franciszka

33 CHODZKO 1859, s. 10–11.

34 JEFFARES [b.d.].

35 GUMOWSKI 1917, s. 33–34.

Łęskiego (1760–1825)<sup>36</sup>, astronoma, matematyka, profesora Szkoły Rycerskiej, ale też malarza i rytownika. Łęski brał udział w powstaniu kościuszkowskim jako major i adiutant Kościuszki<sup>37</sup>. Zmieniony jednak został pierwotny napis z portretu Quenedeya, kreujący słynnego generała Kościuszkę na przywódcę rewolucji, która w oczekiwaniach jakobinów francuskich i polskich doprowadzić miała do równości społecznej, likwidacji pańszczyzny, likwidacji monarchii, utworzenia republiki i ukarania zdrajców narodowych.



5. Józef, Franciszek Łęski według grafiki Edmé Quenedeya, Portret Tadeusza Kościuszki, „Gazeta Powstania Polski”, 1794, nr 5, <https://jbc.bj.uj.edu.pl/dlibra/publication/325413/edition/311210/content> [dostęp: 10.11.2019].

Kościuszko, obejmując w marcu 1794 roku przywództwo insurekcji jako Najwyższy Naczelnik Siły Zbrojnej Narodowej, zdawał sobie sprawę, że w szlacheckiej Polsce postulaty te nie były wówczas możliwe do wprowadzenia. Zamiast

36 Portret Józefa Franciszka Łęskiego, <https://www.bing.com/images/search?view=detailV2&ccid=2mR8opMu&id=561CBC21621F556E83D5AE20BF310CE2282A0B54&thid=01P.2mR8opMuEbWj1TfiSomDXQESDc&q=profesor+j%c3%b3zef+%c5%82%c4%99ski%2c+genealogia+okiem+pl&simid=608005776988046749&mode=overlay&first=1> [dostęp: 30.08.2022].

37 *Klasyfikator umiejętności* [b.d.].

rewolucyjnych haseł francuskich wzywał do powstania przeciw zaborcom Rzeczypospolitej i łamaniu praw. W polskiej wersji portretu Kościuszki ze wzniesioną szablą pojawił się napis: „Pozwól jeszcze raz bić się za Ojczyznę”. Słowa te miał podobno wypowiedzieć, podając się do dymisji po tym, jak król Stanisław August Poniatowski przystąpił do targowicy. Słowa te wyrażały prośbę o jeszcze jedną szansę walki o wolność<sup>38</sup>.

Portret Kościuszki wykonany przez Łęskiego, opublikowany w gazecie rządowej, zyskał liczne naśladownictwa w kraju i za granicą<sup>39</sup>. Powielano go na tabakierkach, broszach, w zawieszaniach, noszono w kolczykach, bransoletach, pierścieniach, guzikach, klamrach, szpilach, zegarkach. Umieszczany był na porcelanowych filiżankach i talerzykach. Wizerunek ze wzniesioną szablą w wersji Józefa Franciszka Łęskiego znalazł się na białych, skórzanych rękawiczkach damskich, długich do łokcia, wykonanych na zlecenie Deputacji Ratunkowej, rozdawanych damom warszawskim kwestującym na cele powstania 1794 roku. Rękawiczki przechowywane w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie są prawdopodobnie jedynymi, jakie zachowały się spośród około 82 wówczas wykonanych<sup>40</sup>.

Niestety do naszych czasów nie przetrwał fizjonotras Kościuszki będący pierwowzorem dla tak licznych portretów Naczelnika. Oryginalne portrety-rysunki wykonane fizjonotrasem należą dziś do rzadkości. Nie zachowały się również instrumenty do ich sporządzania. Wyrzucone na cmentarzysko innych przebrzmiałych wynalazków, takich jak megaskopy, zograskopy, fantasmagorie, stereografy, telegrafy optyczne, fizjometri, delineatory, pantografy, są świadectwem zmagania podejmowanych w celu unieruchomienia i zarejestrowania obrazu, jaki już w czasach starożytnych uzyskano w *camera obscura*, a który udało się utrwalić dopiero w 3. dekadzie XIX wieku<sup>41</sup>.

38 WILAMOWSKI/WNĘK/ZYBLIKIEWICZ 1998, s. 120–121.

39 Część z nich, powstałych w XVIII w. omawia WIDACKA 1994, s. 6–9. O niektórych słynnych portretach Naczelnika powstałych w XIX w. pisze GUMOWSKI 1917.

40 Kraków 1946, s. 31, poz. 133; PAŚ 2011, s. 217–224.

41 PETERSON 2008; SHOOK 2013, s. 463.

## Bibliografia

- BÓBR 2000 – Maciej Bóbr, *Mistrzowie grafiki europejskiej od XV do XVIII wieku*, Warszawa 2000.
- CHODZKO 1859 – Loenard Chodzko, *Usque ad finem. Żywoty narodowe z ostatnich lat. Tadeusz Kościuszko*, Paryż 1859, [http://www.wbc.poznan.pl/dlibra/applet?mimetype=image%2Fxdjvu&sec=false&handler=djvu\\_html5&content\\_url=%2FContent%2F3602%2Fzywoty\\_21193-1.djvu&p=9](http://www.wbc.poznan.pl/dlibra/applet?mimetype=image%2Fxdjvu&sec=false&handler=djvu_html5&content_url=%2FContent%2F3602%2Fzywoty_21193-1.djvu&p=9) [dostęp: 10.08.2022].
- COURGOIN 1923 – François Courgoin, *La gravure en France, des origines a 1900*, Paris 1923.
- CYGANOWSKA 1975 – Roma Cyganowska, *Ulotka i portret z szablą. Przyczynek do legendy kościuszkowskiej*, „Rocznik Krakowski” 1975, t. 46, s. 56–57.
- GITELMAN, PINGREE 2003 – Lisa Gitelman, Geoffrey B. Pingree, *New Media 1740–1915*, London 2003.
- GUMOWSKI 1917 – Marian Gumowski, *Portrety Kościuszki. Studia ikonograficzne do dziejów polskich*, t. I, Lwów 1917.
- HALLIDAY 1999 – Tony Halliday, *Facing the public. Portraiture in the aftermath of the French Revolution*, Manchester–New York 1999.
- HARPER [b.d.] – Douglas Harper, *Photograph*, [w:] *Online Etymology Dictionary*, <https://www.etymonline.com/word/photograph> [dostęp: 4.12.2022].
- HENNEQUIN 1932 – René Hennequin, *Les portraits au physionotrace. Catalogue des 1800 premiers portraits de ce genre (cotés de „I” á „R 27”)*, Troyes 1932.
- JEFFARES [b.d.] – Neil Jeffares, *Dictionary of Pastellist before 1800*, [online], <http://www.pastellists.com/Articles/Quenedey.pdf> [dostęp: 11.11.2022].
- Klasyfikator umiejętności* [b.d.] – *Klasyfikator umiejętności*, Forum Akademickie, <https://forumakademickie.pl/fa-archiwum/archiwum/98/4/artykuly/21-gwiazdy.htm> [dostęp: 30.08.2022].
- Kraków 1946 – *Katalog wystawy historycznej 1746. Tadeusz Kościuszko. Obrazy – Pamiątki – Dokumenty w Muzeum Narodowym w Krakowie*, Kraków 1946.
- Kraków 1984 – *Katalog*, Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 1984.
- LETKIEWICZ 2010 – Ewa Letkiewicz, *Silhouette – XVIII-wieczny portret sylwetowy i źródła jego powstania*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska” 2010, t. VIII, nr 1.
- Lwów 1917 – *Katalog wystawy urządzonej ku czci Tadeusza Kościuszki w setną rocznicę jego zgonu we Lwowie 15 października 1917 roku*, Lwów 1917.
- MAZEAU 2012 – Guillaume Mazeau, *Portraits de peu. Le physionotrace au début du XIX<sup>e</sup> siècle*, „Revue d’histoire du XIX<sup>e</sup> siècle” 2012, nr 45, s. 35.
- MCKECHNIE 1978 – Sue McKechnie, *British Silhouette Artists and their Work 1760–1860*, Sotheby Parke Bernet 1978.
- MICHALCZYK 2010 – Zbigniew Michalczyk, *Wczesna ikonografia Tadeusza Kościuszki i jej społeczny kontekst w Krakowie przelomu XVIII i XIX wieku*, [w:] *Socialinių tapatumų reprezentacijos Lietuvos Didžiosios Kunigaikštystės kultūroje*, red. Paliušytė Aistė, Jankevičiūtė Giedrė, Vilnius 2010, s. 507–537.
- OKOŃ 1996a – Waldemar Okoń, *Ikonografia Tadeusza Kościuszki. Wybrane zagadnienia*, [w:] *Powstanie kościuszkowskie i jego Naczelnik. Historia i Tradycja. Materiały konferencji naukowej Kraków–Wrocław, 28–30 marca 1994*, red. Teresa Kulak, Mirosław Franćic, Warszawa 1996, s. 205–223.



- OKOŃ 1996b – Waldemar Okoń, *Ikonografia Tadeusza Kościuszki. Wybrane zagadnienia*, [w:] *Wtajemniczenia. Studia z dziejów sztuki XIX i XX wieku*, Wrocław 1996, s. 8–21.
- PAŚ 2011 – Monika Paś, *Rękawiczki z portretem Kościuszki w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie*, „Kwartalnik Historii Kultury Materialnej” 2011, t. 59, nr 2, s. 217–224.
- PETERSON 2008 – Stephen Peterson, *Niépce, Joseph Nicéphore*, [w:] *Encyclopedia of nineteenth-century photography*, red. John Hannavy, New York 2008, s. 1003–1006, <http://phsc.ca/camera/wp-content/uploads/2019/07/Encyclopedia-of-19th-Century-Photography.pdf> [dostęp: 4.12.2022].
- SHOOK 2013 – John R. Shook, *Fotografia. Joseph-Nicéphore Niépce*, [w:] *1001 idei, które zmieniły nasz sposób myślenia*, red. Robert Arp, Arthur Caplan, Poznań 2013, s. 463.
- Urządzenie Lavatiera [b.d.] – *Urządzenie Lavatiera*, zdjęcie, Wikipedia, <https://en.wikipedia.org/wiki/Silhouette> [dostęp: 15.11.2022].
- WEYNANT [b.d.] – Thomas Weynant, *Early Visual Media. Precursors of Photography: The Physionotrace Portraits, Camera Obscura, Camera Lucida. Silhouette, Phisionotrace, Photogenic Drawing*, <http://users.telenet.be/thomasweynants/precursors.html> [dostęp: 1.12.2022].
- WIDACKA 1994 – Hanna Widacka, *Portrety Tadeusza Kościuszki w grafice XVIII wieku*, Warszawa 1994.
- WIDACKA 1997 – Hanna Widacka, *Grafika polska czasów insurekcji*, [w:] *Kościuszkowo – powstanie 1794 – tradycja. Materiały z sesji naukowej w 200-lecie powstania kościuszkowskiego, 15–16 kwietnia 1994*, red. Jerzy Kowecki, Warszawa 1997, s. 227–240.
- WILAMOWSKI/WNĘK/ZYBLIKIEWICZ 1998 – Maciej Wilamowski, Konrad Wnęk, Lidia A. Zyblikiewicz, *Leksykon polskich powiedzeń historycznych*, Kraków 1998.
- WOLTANOWSKI 1997 – Andrzej Woltanowski, *Kult Tadeusza Kościuszki w grafice warszawskiej 1794*, [w:] *Kościuszkowo – powstanie 1794 – tradycja. Materiały z sesji naukowej w 200-lecie powstania kościuszkowskiego, 15–16 kwietnia 1994*, red. Jerzy Kowecki, Warszawa 1997, s. 241–267.

## Czasopisma

- „Journal de Paris”, nr 203 – „Journal de Paris”, nr 203, 21 Juillet 1788, s. 887, <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=hvd.hxk2m2&view=1up&seq=89> [dostęp: 12.11.2022].
- „Journal de Paris”, nr 207 – „Journal de Paris”, nr 207, 25 Juin 1788, <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=hvd.hxk2m1> [dostęp: 10.10.2022].

Krzysztof Stefański

 <https://orcid.org/0000-0002-9686-7463>Uniwersytet Łódzki  
Instytut Historii Sztuki

## Zapoznane dzieło Jana Styki w kościele ojców jezuitów w Łodzi

The forgotten work of Jan Styka in the church of the Jesuits in Łódź

**Streszczenie.** Obecny kościół ojców jezuitów w Łodzi pw. Najświętszego Serca Jezusa to dawny (do 1945 r.) kościół ewangelicko-augsburski pw. św. Jana Ewangelisty, wzniesiony w latach 1880–1884. W jego ołtarzu głównym zawisło dzieło Jana Styki zatytułowane *Chrystus nauczający uczniów i rzesze ludu*, ufundowane przez jednego z najbardziej znanych łódzkich przemysłowców Juliusza Kunitzera. Obraz powstał w ciągu 1885 r., a w kościele został zawieszony w styczniu następnego roku. Wzbudził duże zainteresowanie w Łodzi i w Warszawie. Jego surowa forma artystyczna dostosowana została do wymogów kultu luterańskiego.

To zdecydowało zapewne, że w momencie przejęcia kościoła w 1945 r. przez jezuitów obraz został zdjęty z ołtarza głównego i przeniesiony na emporę. Tam znajdował się przez kilkadziesiąt lat. Zainteresowano się nim dopiero pod koniec ubiegłego stulecia, kiedy rozpoczęto renowację świątyni. Obraz został poddany konserwacji i pojawiły się plany jego zawieszenia na ścianie prezbiterium. Do dziś nie zostały jednak zrealizowane. Obraz znajdował się przez kilka lat w domu zakonnym ojców jezuitów, a obecnie zawisł na tylnej ścianie towarzyszącej kościołowi kaplicy św. Krzysztofa. To wysokiej klasy dzieło sztuki religijnej, jedno z najlepszych w dorobku Styki, którego losy są znamienne dla przemian zachodzących w Polsce po 1945 r., wciąż czeka na docenienie i właściwe wyeksponowanie.

**Słowa kluczowe:** malarstwo religijne XIX wieku, sztuka Łodzi XIX wieku, Jan Styka, Juliusz Kunitzer

**Summary.** The current church of the Jesuit fathers in Łódź (The Sacred Heart of Jesus) is the former Evangelical-Augsburg church of Saint John the Evangelist, built in 1880–1884. On its main altar there is a work by Jan Styka entitled *Christ Teaching the Disciples and the Crowd*, funded by one of the most famous industrialists from Łódź, Juliusz Kunitzer. The painting was created in 1885 and hung in the church in January of the following year. It aroused great interest in Łódź and Warsaw. Its raw artistic form was adapted to the requirements of Lutheran worship.

This probably resulted in the fact that when the church was taken over by the Jesuits in 1945, the painting was removed from the main altar and moved to the gallery, where it stayed for several decades. Interest in it came only at the end of the last century, when the renovation of the temple began. The painting underwent conservation and plans were made to hang it on the wall of the presbytery. However, they have not been

implemented to date. The painting was kept in the Jesuit monastery for several years, and is now hung on the back wall of the chapel of St. Christopher. This high-class work of religious art, one of Styka's best works, the fate of which is significant for the changes taking place in Poland after 1945, is still waiting to be appreciated and properly exposed.

**Keywords:** religious painting of the 19<sup>th</sup> century, art of Łódź of the 19<sup>th</sup> century, Jan Styka, Juliusz Kunitzer

**D**o najciekawszych zabytkowych budowli sakralnych Łodzi należy dawny kościół ewangelicko-augsburski św. Jana Ewangelisty, od 1945 roku funkcjonujący jako kościół katolicki ojców jezuitów pw. Najświętszego Serca Jezusa. Wzniesiono go w latach 1880–1884 według planów berlińskiego architekta Ludwika (Louisa) Schreibera, nadając mu kształt neoromańskiej trójnawowej bazyliki o ciekawie ukształtowanej trójwieżowej fasadzie (il. 1–2). O artystycznych walorach świątyni decydują także wystrój wnętrza i wyposażenie, fundowane przez łódzkich fabrykantów wyznania luterańskiego, które były uzupełniane jeszcze długo po zakończeniu budowl<sup>1</sup>.

Jednym z pierwszych elementów wyposażenia kościoła był ufundowany przez przemysłowca Ludwika Meyera ołtarz główny, którego neoromańskie formy dostosowane zostały do stylu świątyni. Jest to ołtarz dębowy o kompozycji trójskrzydłowej. W trójdzielnej nastawie dominuje część środkowa z dużą wnęką zamkniętą arkadą i obwiedzioną profilowaniem. Obecnie wypełnia ją obraz z wyobrażeniem Najświętszego Serca Jezusa. Boczne niższe skrzydła wypełnione są arkadowymi prześwitami, w których umieszczono drewniane figury św. Piotra (po prawej) i św. Pawła (po lewej). Górą znajdujemy zaś baldachimowe pinakle z umieszczonymi weń małymi figurami czterech ewangelistów: św. św. Mateusza i Łukasza (po lewej) oraz Marka i Jana (po prawej) (il. 3).

Pierwotnie ołtarz ozdobiło dzieło polskiego malarza Jana Styki *Chrystus nuczający uczniów i rzesze ludu* (il. 4)<sup>2</sup>, ufundowane pod koniec 1885 roku przez znanego przedsiębiorcę łódzkiego Juliusza Kunitzera (1843–1905) (il. 5)<sup>3</sup>. Był on współwłaścicielem jednego z największych łódzkich zakładów włókienniczych Heinzel i Kunitzer, później znanych jako Widzewska Manufaktura, współzałożycielem łódzkich tramwajów elektrycznych oraz aktywnym działaczem gospodarczym i społecznym. Zastrzelony został w trakcie rewolucji 1905 roku w tramwaju przez bojówkę PPS Frakcja Rewolucyjna<sup>4</sup>. Obraz Styki, powstały na zamówienie

1 ANGERSTEIN 1909, s. 7–8; DIETRICH [1934], s. 14–15.

2 Ilustracja nr 4, pochodząca z jubileuszowej publikacji parafii św. Jana Ewangelisty wydanej w 1934 r., jest jedynym źródłem ikonograficznym ukazującym dzieło Jana Styki w jego pierwotnej lokalizacji.

3 ANGERSTIEN 1909, s. 8; DIETRICH [1934], s. 14.

4 PEŁKA 1971; BADZIAK 1997.

łódzkiego fabrykanta, znajdował się w ołtarzu przez dokładnie 60 lat, do 1945 roku, gdy po przejściu kościoła przez jezuitów został zastąpiony dziełem odpowiadającym nowemu wezwaniu świątyni. Łódzka praca Styki nie jest odnotowywana w literaturze i wydaje się być całkowicie zapomniana. Jej znaczenie, jako jedynego dzieła autorstwa znaczącego polskiego twórcy, jakie znalazło się w wystroju łódzkich budowli sakralnych w okresie przed 1914 rokiem, a także wysoka ranga artystyczna sprawiają, że warta jest przypomnienia.



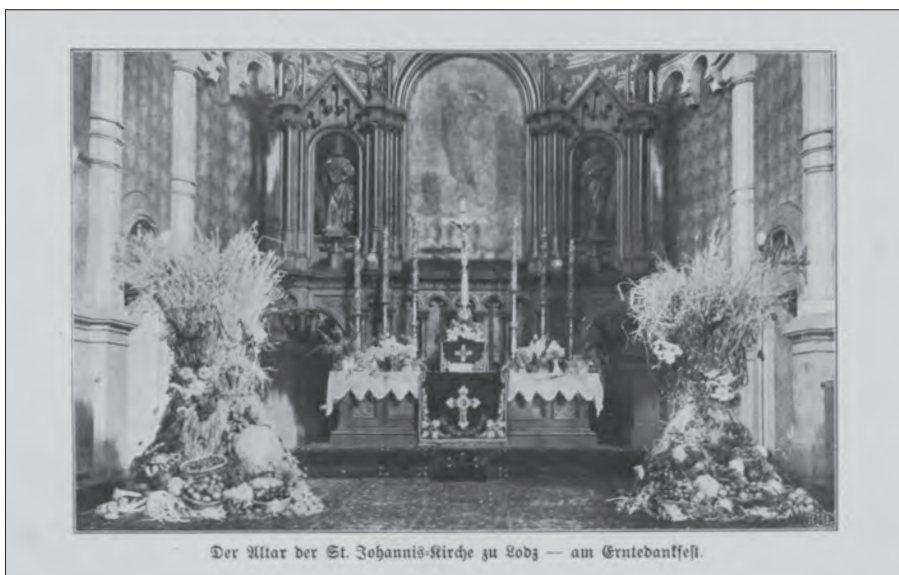
1. Ludwik (Louis) Schreiber, Kościół jezuicki Najświętszego Serca Jezusa (dawny kościół ewangelicko-augsburski św. Jana Ewangelisty) w Łodzi, 1880–1884, fasada; za: Bronisław Wilkoszewski, *Widoki m. Łodzi*, Łódź 1896



2. Ludwik (Louis) Schreiber, Kościół jezuicki Najświętszego Serca Jezusa (dawny kościół ewangelicko-augsburski św. Jana Ewangelisty) w Łodzi, 1880–1884, fasada; fot. K. Stefański, 2017



3. Ludwik (Louis) Schreiber, *Kościół jezuicki Najświętszego Serca Jezusa (dawny kościół ewangelicko-augsburski św. Jana Ewangelisty) w Łodzi, 1880–1884, prezbiterium z ołtarzem głównym; fot. K. Stefański, 2017*



4. Ludwik (Louis) Schreiber, *Kościół jezuicki Najświętszego Serca Jezusa (dawny kościół ewangelicko-augsburski św. Jana Ewangelisty) w Łodzi, 1880–1884, prezbiterium z ołtarzem głównym i widocznym obrazem Jana Styki; za: Dietrich Joseph, 50 Jahre göttlicher Barmherzigkeit. Festschrift anlässlich der 50-jährigen Jubiläums der evang.-luth. St. Johannismgemeinde zu Lodz, Łódź [1934]*



5. Juliusz Kunitzer (1843–1905);  
fot. archiwalna ze zbiorów autora

Autor obrazu, Jan Styka (il. 6), znany jest przede wszystkim jako współtwórca *Panoramy Raclawickiej* i kilku innych tego typu panoram, modnych na przełomie XIX i XX wieku. Styka, urodzony we Lwowie w 1858 roku, tam zdobył podstawowe wykształcenie plastyczne, a po zdaniu matury wyjechał na studia do wiedeńskiej Akademii Sztuk Pięknych, gdzie kształcił się w latach 1877–1881 pod kierunkiem profesorów Griepengerla, Müllera i Wurzingera<sup>5</sup>. Edukację uzupełniał w trakcie pobytu w Rzymie w 1881 roku dzięki uzyskaniu prestiżowej Prix de Rome. W 1882 roku powrócił do Polski, aby szlifować swoje umiejętności w Krakowie pod okiem Jana Matejki. Szybko stał się ulubionym uczniem kra-

kowskiego mistrza. O ile Matejko specjalizował się w wielkich kompozycjach historycznych, o tyle Styka od początku swojej twórczości skierował swe zainteresowania w stronę malarstwa religijnego. Pracując w Krakowie, wykonał szereg kompozycji związanych z tą tematyką. Często bywał też w rodzinnym Lwowie, gdzie w czerwcu 1884 roku ożenił się z Marią Ochrymowiczówną, swoją młodzieńczą miłością. Zamieszkali wspólnie w Krakowie – niestety już siedem miesięcy później Styka owdowiał.

W 1886 roku wyjechał do Paryża, by tam doskonalić swój warsztat artystyczny. W tymże roku, na Wielkanoc, poślubił w Kielcach swoją byłą uczennicę, której udzielał lekcji w Krakowie, Lucynę Olgiatti, z którą miał piątkę dzieci: Marię, urodzoną w Paryżu, Tadeusza i Adama, urodzonych w Kielcach (tych troje zostało malarzami) oraz Zofię i Janinę, urodzone we Lwowie. Po powrocie z Paryża w 1889 roku artysta zamieszkał z żoną w jej rodzinnych Kielcach<sup>6</sup>.

Kolejny etap jego działalności związany był ze Lwowem, gdzie przeniósł się z rodziną po wybudowaniu w 1890 roku domu z obszerną pracownią, zaprojektowanego przez znanego lwowskiego architekta Juliana Zachariewicza<sup>7</sup>. Artysta zdobył wówczas wielką sławę jako współautor słynnej *Panoramy Raclawickiej*,

5 MAŁACZYŃSKI 1930, s. 16.

6 *Ibidem*, s. 18–22.

7 *Lwów* 2001, s. 98.

wykonanej wspólnie z Wojciechem Kossakiem na Wystawę Krajową we Lwowie w 1894 roku<sup>8</sup>. Później powstały kolejne tego rodzaju kompozycje, już o charakterze religijnym: *Golgota* (1896) i *Męczeństwo chrześcijan w cyrku Nerona* (1899) – nawiązujące do *Quo vadis* Henryka Sienkiewicza. Ostatnie lata życia Styka spędził we Włoszech, w swojej willi na Capri<sup>9</sup>, często też odwiedzając Rzym. Zmarł w Rzymie, dzień po audiencji u papieża, 28 kwietnia 1925 roku, i tamże został pochowany. W 1959 roku jego szczątki przeniesiono na cmentarz Forest Lawn w Los Angeles, gdzie spoczął obok swojego syna Tadeusza, w pobliżu amfiteatru z panoramą *Golgota*<sup>10</sup>.

Brak bliższych informacji o okolicznościach zamówienia łódzkiego obrazu u Styki. Musiało to nastąpić w 1885 roku, w okresie gdy lwowski malarz kończył studia u Matejki w Krakowie, a przed wyjazdem do Paryża. Momentem decydującym było zapewne nawiązanie przez Stykę kontaktów ze środowiskiem warszawskim. Do Warszawy malarz przyjechał po raz pierwszy w lutym 1884 roku. W salach Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych zaprezentował swój obraz *Regina Poloniae (Matka Błogosławiąca)*, za który otrzymał złoty medal<sup>11</sup>. To zapewne zwróciło uwagę Juliusza Kunitzera na młodego twórcę. Łódzcy fabrykanci wykazujący zainteresowania artystyczne chętnie kolekcjonowali także obrazy polskich artystów, bywając często w Warszawie. Choć Kunitzer nie należał do grona kolekcjonerów, kwestie sztuki nie były mu zapewne całkowicie obojętne<sup>12</sup>. W tym też czasie wykańczany był nowy kościół ewangelicko-augsburski w Łodzi, którego poświęcenie i oddanie do użytku



6. Jan Styka (1858–1926); za: A. Małaczyński, *Jan Styka (szkic biograficzny)*, odbitka z *Księgi pamiątkowej II Gimnazjum im. Szajnochy we Lwowie*, Lwów 1930

8 Na ten temat bogata literatura, m.in. *W kręgu Panoramy* 1985; TYSZKOWSKA 1986.

9 STRAGIEROWICZ 2016.

10 Podstawowe informacje biograficzne o artyście podają: STYKA M./STYKA A. 1930/2005; MAŁACZYŃSKI 1930; CZAPLIŃSKI 1985.

11 *Ibidem*, s. 18.

12 STRZAŁKOWSKI 1991 i KACPRZAK 2015 nie wymieniają J. Kunitzera wśród łódzkich kolekcjonerów.



wiernym miało nastąpić 1 października 1884 roku. Stąd zapewne idea, by zamówić obraz ołtarzowy u cieszącego się coraz większą sławą lwowianina<sup>13</sup>. Styka ponownie wystawiał w warszawskiej Zachęcie na początku 1886 roku.

Obraz dotarł do Łodzi w końcu 1885 roku, na przełomie listopada i grudnia. Fundatorowi zależało zapewne, by dzieło ozdobiło ukończoną niedawno świątynię przed świętami Bożego Narodzenia. Nabycie obrazu do łódzkiego kościoła u zdobywającego uznanie polskiego artysty wzbudziło zainteresowanie prasy. Po raz pierwszy o zamówieniu Kunitzera pisano pod koniec listopada, informując, że obraz przybędzie do Łodzi „w tych dniach”, i donosząc o sporządzonej pisemnej opinii Jana Matejki oraz Władysława Łuszczkiewicza, którzy wyrazili się o pracy Styki „z wielkim uznaniem”<sup>14</sup>.

Wkrótce doszło jednak do nieporozumienia. Na początku stycznia 1886 roku w „Dzienniku Łódzkim” podano bowiem, że obraz nosi tytuł *Rozmnożenie chleba na puszczy* [sic! zapewne w znaczeniu „na miejscu pustynnym”], przytaczając jednocześnie opinię o dziele zamieszczoną w popularnym wówczas warszawskim tygodniku „Biesiada Literacka”. Pisano tam o obrazie niezbyt pochlebnie: „Prawny rysunek, wyborne miejscami modelowanie stanowią zalety tego obrazu z figurami wielkości naturalnej; szary, brudny raczej koloryt oraz brak prawdziwego religijnego natchnienia są jego ujemnymi stronami”<sup>15</sup>. Już następnego dnia po przedrukowaniu powyższej wypowiedzi w gazecie pojawiło się sprostowanie proboszcza nowej łódzkiej parafii ewangelicko-augsburskiej, księdza Wilhelma P. Angersteina. Wyjaśnił on w nim, że obrazem nabytym dla łódzkiego kościoła przez J. Kunitzera jest dzieło zatytułowane *Chrystus nauczający uczniów i rzesze ludu*, zaś w „Biesiadzie Literackiej” opisano inną pracę Styki, eksponowaną aktualnie w Zachęcie<sup>16</sup>.

Obraz, który zawisł w łódzkim kościele, otrzymał kształt pionowego prostokąta o wymiarach 182 × 330 cm, zamkniętego górą półkolistą arkadą. Dopasowany został formą do centralnej wnęki ołtarza głównego (il. 7). Wykonano go techniką olejną na płótnie. Centralną figurą kompozycji jest Chrystus, którego stojąca postać, ponadnaturalnej wielkości, wypełnia środkową i górną część płótna, a wyniesiona została ponad otoczenie poprzez umieszczenie na dominującej nad terenem skale (il. 8). Dookoła zgromadziła się grupa słuchaczy, wśród nich

13 MAŁACZYŃSKI 1930, s. 18–19, pisze: „W czasie pobytu w Krakowie namalował Janek cały szereg obrazów (oprócz *Reginy Poloniae*), *Madonnę sielską*, *Chrystusa rozdzielającego chleb rzeszom*, *Magdalenę*, *Nowicjuszkę*, *Chrystusa nauczającego*, *Madonnę z koroną cierniową*, *Chrystusa nad Jerozolimą*, *Madonnę w bieli*, *Genjusza ulatającego*, nadto *Pochód na Sybir* i portret serdecznie kochanego prof. dr. Jordana”.

14 *Kronika Łódzka* 1885.

15 Cyt. za: SALVE 1886; *Kronika Łódzka* 1886a, s. 2.

16 *Kronika Łódzka* 1886b.

apostołowie, umieszczeni z tyłu, za Chrystusem, z uwidocznionymi na pierwszym planie dwiema postaciami, zapewne św. Piotra i św. Jakuba Starszego (?).



7–8. Jan Styka, *Chrystus nauczający uczniów i rzesze ludu (Kazanie na górze)*, 1885, kaplica św. Krzysztofa przy kościele jezuickim Najświętszego Serca Jezusa (dawny kościół ewangelicko-augsburski św. Jana Ewangelisty) w Łodzi – widok ogólny i fragment z postacią Chrystusa; fot. K. Stefański, 2017

Dzieło odwołuje się do obszernego fragmentu z Ewangelii św. Mateusza (Mt 5–7) o nauczaniu Chrystusa na górze (Kazanie na górze), rozpoczynającego się wersami: „Jezus widząc tłumy, wyszedł na górę. A gdy usiadł, przystąpili do Niego Jego uczniowie. Wtedy otworzył swoje usta i nauczał ich tymi słowami”<sup>17</sup>. Temat ten rzadko był podejmowany w sztuce, zapewne ze względu na brak dramaturgii sceny<sup>18</sup>. Można wszakże znaleźć w dziejach sztuki kilka znanych prac z ilustracją tego fragmentu Nowego Testamentu. Do najczęściej przytaczanych należy m.in. dzieło Fra Angelica z klasztoru San Marco we Florencji z 1442 roku, o statycznej kompozycji z siedzącymi wokół Chrystusa apostołami. Większą sławą cieszy się obraz znajdujący się w Kaplicy Sykstyńskiej, w dolnej części prawej ściany: *Kazanie na górze i uzdrowienie trędowatego*, autorstwa florentczyka

17 Mt 5, 1–2; cyt. za: Pismo Święte 1983, s. 18.

18 RÉAU 1957, s. 166, 318–320.

Cosima Rosselliego, z lat 1481–1483<sup>19</sup>. Artysta stworzył tutaj rozległą kompozycję podzieloną na dwie części – po lewej widzimy nauczającego Chrystusa, stojącego na niewielkim wzniesieniu pośród rzeszy wiernych, na tle górzystego krajobrazu. Po prawej umieszczono scenę uzdrowienia trędowatego. W historii sztuki zapisały się także grafiki Rembrandta o niekonwencjonalnej, pełnej ekspresji formie.

Spośród innych przykładów ujęcia tematu najbardziej istotne jest dla nas bliższe czasowo dzieło Duńczyka Carla Blocha (ur. w Kopenhadze w 1834 – zm. tamże w 1890), który przez wiele lat żył i pracował w Rzymie<sup>20</sup> (il. 9). Jest to obraz ze stworzonego przez artystę dużego cyklu, obejmującego 23 prace ilustrujące życie Jezusa, powstałego w latach 1865–1879 dla kaplicy zamku Frederiksborg w Kopenhadze. Cykl ten cieszył się w owym czasie dużym uznaniem i zdobył znaczny rozgłos<sup>21</sup>.



9. Carl Bloch, *Kazanie na górze*, ok. 1870, Kopenhaga, kaplica na zamku Frederiksborg; za: [https://en.wikipedia.org/wiki/Carl\\_Bloch](https://en.wikipedia.org/wiki/Carl_Bloch), [24.10.2022] domena publiczna

19 TRZECIAK 1992, s. 200–210.

20 SWANE [b.r.].

21 HORNIG 1995.

Dzieło Duńczyka utrzymane jest w konwencji zgodnej z panującymi w 2. połowie XIX wieku tendencjami w malarstwie akademickim, nawiązującymi do sztuki wielkich twórców włoskiego renesansu. Dostrzec w nim można także wyraźne wpływy Nazareńczyków<sup>22</sup>, z których twórczością Bloch musiał się stykać w Rzymie, co wyraża się w jasnej, nasyconej kolorystyce i uspokojonej kompozycji. Chrystus siedzi na skale z podniesioną ręką, poniżej skupieni są słuchacze. Za nim, w głębi, w górnym prawym narożu dostrzegamy apostołów.

Jan Styka z pewnością znał dzieło Blocha, jeżeli nie w oryginale, to z reprodukcji, gdyż w jego pracy dostrzegamy pewne z nim zbieżności. Należy do nich pomysł umieszczenia głów apostołów za głową Chrystusa, co może też mieć wymowę symboliczną – ukazuje ich jako tych, którzy będą nosicielami słów swojego nauczyciela. Są też duże różnice – przede wszystkim Styka wprowadził stojącą postać Chrystusa, niezgodnie z zapisem biblijnym. Zapewne chodziło o uzyskanie bardziej wertykalnych proporcji, tak by dostosować kształt obrazu do przeznaczonej nań przestrzeni ołtarzowej. Ale stojącego Chrystusa spotykamy również we wspomnianych powyżej wcześniejszych dziełach Rosseliego czy Rembrandta. Jezus ubrany jest w czerwoną tunikę i granatowy płaszcz. Prawą rękę wznosi ku górze w geście napomnienia, nauczania. Tło dla jego sylwetki tworzą ciemne, skłębione chmury.

W dolnej części obrazu Styki pojawia się siedząca postać w złocistej szacie – najprawdopodobniej św. Jan Ewangelista, pierwotny patron kościoła. Zaszuchany pochyla głowę, nie patrząc na Chrystusa. Na pierwszym planie, w lewym dolnym narożu, artysta umieścił trzyosobową grupę: mężczyzna i kobieta, ukazani od tyłu w półpostaci, w strojach charakterystycznych dla Bliskiego Wschodu, patrzący na Chrystusa, a pomiędzy nimi zwrócona w kierunku widza głowa kilkuletniego dziecka, która jest mocnym, przyciągającym uwagę akcentem. Złocista szata św. Jana i biała kobiety w dolnym narożu tworzą ważne akcenty kolorystyczne urozmaicające wyraz plastyczny kompozycji (il. 10).

Dzieło Styki różni od obrazu Blocha ciemniejsza kolorystyka, a przede wszystkim duża ekspresja przedstawienia. Polski artysta uniknął tu przejętych przez Duńczyka od Nazareńczyków cech: statyczności i nasyconego, niekiedy nieco „cukierkowatego” kolorytu. Obraz z łódzkiego kościoła jezuitów to pewnością dzieło wysokiej klasy, dobrze ilustrujące nowotestamentową treść i chrześcijańskie nauczanie ukazujące Chrystusa jako nosiciela Bożego słowa. Styka zdecydowanie próbował tutaj odejść od idealizującej stylistyki Nazareńczyków, ciągle obecnej w sztuce religijnej tamtego okresu<sup>23</sup>, wprowadzając mocniejsze akcenty

22 Na ten temat bogata literatura, m.in.: ANDREWS 1974; GALLWITZK 1981; *German Masters* 1981; SCHINDLER 1982; HOLLEIN/STEINLE 2005.

23 LUBOS-KOZIEŁ 2009, s. 10.

realistyczne, powagę i surowość formy, dynamizując poprzez wyrazistą, dominującą postać Chrystusa ukazywaną zazwyczaj statycznie scenę.



10. Jan Styka, *Chrystus nauczający uczniów i rzesze ludu (Kazanie na górze)*, fragment, 1885, kaplica św. Krzysztofa przy kościele jezuitckim Najświętszego Serca Jezusa (dawny kościół ewangelicko-augsburski św. Jana Ewangelisty) w Łodzi; fot. K. Stefański, 2017

Warto jeszcze pokusić się o usytuowanie łódzkiego dzieła w dorobku lwowskiego malarza. Choć tematyka religijna wraz z patriotyczną wypełniają jego *oeuvre*, trudno znaleźć dzieła artysty o podobnym charakterze – oszczędne w formie i równocześnie pełne religijnego wyrazu. Najbliższy tematyką łódzkiemu dziełu jest obraz znajdujący się w kieleckim kościele św. Wojciecha: *Cudowne rozmnożenia chleba na pustyni*, który miał powstać w 1889 roku<sup>24</sup> (il. 11). Choć postać Chrystusa jest ukazana w sposób zbliżony do tej z kościoła jezuitów, to kompozycja jest w tym wypadku zagęszczona, z wprowadzeniem wielu postaci. Do tego w górnej strefie umieszczono aniołki przytrzymujące Eucharystię, które obniżają artystyczną wartość kompozycji – być może element ten domalowany został wtórnie. Tytuł obrazu odpowiada dziełu opisywanemu w 1886 roku przez

24 STYKA M./STYKA A. 1930/2005, s. 24; *Historia kościoła*, <http://wojciech-kielce.pl/o-parafii/historia-koosciola/> [dostęp: 4.01.2022].

warszawską „Biesiadę Literacką”, o którym była wcześniej mowa, a dzieło sygnowane jest „Jan Styka, 1885 r.”<sup>25</sup> Jest to więc z pewnością obraz, jaki pojawił się na warszawskiej wystawie, a datowanie „1889 r.” podawane w źródłach parafialnych i w monografii Styków jest błędne. Artysta podarował parafii swoją pracę sprzed kilku lat w 1889 roku – stąd pojawiające się fałszywe datowanie – być może wówczas domalowując górną partię z adoracją Eucharystii. Z pewnością łódzkie dzieło zdecydowanie góruje pod względem klasy artystycznej nad obrazem kieleckim. Styka w czasie kilkuletniego pobytu w Kielcach wykonał do tego kościoła jeszcze kompozycje *Św. Jan Nepomucen*; *Św. Józef*; *Św. Rozalia* i *Św. Franciszek* – mogły to być prace wykonane wcześniej i ofiarowane świątyni w czasie pobytu w mieście<sup>26</sup>.



11. Ołtarz główny w kościele św. Wojciecha w Kielcach z obrazem Jana Styki, *Cudowne rozmnożenie chleba na pustyni*, 1885; fot. D. Rutkowska-Siuda, 2017.

25 MAZUREK 1935, s. 54–55.

26 STYKA M./STYKA A. 1930/2005, s. 24.

Uwagę należy poświęcić powojennym dziejom obrazu Styki. Kościół św. Jana Ewangelisty natychmiast po wyzwoleniu Łodzi spod niemieckiej okupacji, w styczniu 1945 roku przejęty został przez zakon jezuitów – o czym wspomniano już na wstępie. Świątynię ponownie poświęcono, w obrządku rzymskokatolickim, nadając jej wezwanie Najświętszego Serca Jezusa<sup>27</sup>. Obraz Styki wyjęty został z ołtarza głównego i zawieszony nad emporą na bocznej ścianie transeptu północnego. Głównym tego powodem był z pewnością fakt, że nie pasował do nowego wezwania świątyni, ale zapewne i jego surowa forma nie odpowiadała estetycznej wrażliwości nowych gospodarzy obiektu. Na jego miejsce zawieszono kompozycję *Najświętsze Serca Jezusa*, zgodną z nowym wezwaniem, przeniesioną prawdopodobnie z dawnego, przedwojennego kościoła jezuitów pw. Niepokalanego Poczęcia Najświętszej Marii Panny, obecnego kościoła środowisk twórczych, przy ul. M. Skłodowskiej-Curie<sup>28</sup>. Ze względu na to, że nie był on dostosowany rozmiarami do przestrzeni ołtarzowej, traktowano go przypuszczalnie jako tymczasowy i w 1948 roku zastąpiono obrazem o odpowiednich rozmiarach, który na stałe zajął miejsce w ołtarzu głównym łódzkiego kościoła jezuitów i znajduje się w nim do dnia dzisiejszego. Jest to kompozycja *Najświętsze Serce Jezusa*, będąca dziełem malarza Jana Dziewałtowskiego-Gintowta (1904–1980) (il. 12). Urodził się on w Irkucku na Syberii, ale lata młodości związały go z Wilnem, gdzie w latach 1924–1927 studiował na Wydziale Sztuk Pięknych Uniwersytetu im. Stefana Batorego. Po 1945 roku Dziewałtowski-Gintowt trafił do Łodzi i czynnie włączył się w tutejsze życie artystyczne. Do łódzkiego kościoła jezuitów wykonał kilka prac, z których kompozycję znajdującą się współcześnie w ołtarzu głównym należy uznać za najważniejszą<sup>29</sup>.

Obraz Jana Styki po usunięciu z ołtarza przez ponad 50 lat wisiał na ścianie nad emporą, słabo widoczny, coraz bardziej zabrudzony i zapomniany. Jego losy zmieniło podjęcie w końcu ubiegłego stulecia kompleksowych prac remontowych świątyni<sup>30</sup>. Z inicjatywy ojca Józefa Łągwy, ówczesnego superiora łódzkiego domu jezuitów, obraz zdjęto z miejsca, gdzie wisiał tak długo, i w 2002 roku poddano renowacji. Prace prowadził konserwator dzieł sztuki Tomasz Ostaszewski<sup>31</sup>. Powierzchnia płótna została oczyszczona, ściemniałe werniksy usunięto, liczne spękania i drobne ubytki warstwy malarskiej uzupełniono. Po pracach tych płótno

27 *Diecezja Łódzka...* 1987, s. 178–179.

28 GRALIŃSKI 1952, s. 305; MARXEN-WOLSKA/WOLSKI 2000.

29 Informacje o artyście zawdzięczam jego córce, Jadwidze Dziewałtowskiej-Gintowt, której składam serdeczne podziękowania za okazaną pomoc.

30 STEFAŃSKI 1999; STEFAŃSKI 2004.

31 Informacje uzyskane od ojca Józefa Łągwy SJ z parafii Najświętszego Imienia Jezus w Łodzi.

odzyskało swój dawny blask i przeniesione zostało do domu zakonnego. Pojawiła się idea zawieszenia go na bocznej ścianie prezbiterium, a jego dopełnieniem miałyby się stać tej samej wielkości i tego samego kształtu płótno z przedstawieniem jezuickiego męczennika i świętego, Andrzeja Boboli, który w tym czasie został ogłoszony patronem Polski. Nowy obraz miał zawisnąć na przeciwległej ścianie prezbiterium kościoła. Przedstawiony przez Tomasza Ostaszewskiego projekt kompozycji nie spełnił jednak oczekiwań zleceniodawców. Problemy ze znalezieniem wykonawcy obrazu na odpowiednim poziomie artystycznym oraz kwestie finansowe sprawiły, że z pomysłu tego zrezygnowano. Obraz Styki trafił ostatecznie do kaplicy św. Krzysztofa stojącej obok kościoła jezuitów i wisi tam obecnie na tylnej ścianie. Z pewnością zasługuje jednak na lepszy los i bardziej godne wyeksponowanie. Niniejszy tekst ma na celu przypomnienie dzieła, podkreślenie jego artystycznej rangi i znaczącej pozycji w dorobku Jana Styki, w którym tematyka religijna odgrywała doniosłą rolę.



12. Ołtarz główny w kościele pw. Najświętszego Serca Jezusa (dawny kościół ewangelicko-augsburski św. Jana Ewangelisty) w Łodzi z obrazem Jana Dziewałtowskiego-Gintowta, *Najświętsze Serce Jezusa*, 1948; fot. K. Stefański, 2017.



## Bibliografia

### Opracowania

- ANDREWS 1974 – Keith Andrews, *Die Nazarener*, München 1974.
- ANGERSTEIN 1909 – Wilhelm Petrus Angerstein, *Andenken an die Jubelfeste in der St. Johannismehrde zu Lodz am 8. und 10 Oktober*, Lodz 1909.
- BADZIAK 1997 – Kazimierz Badziak, *Juliusz Kunitzer – symbol Łodzi wielonarodowościowej i wielkoprzemysłowej*, [w:] *Polacy, Niemcy, Żydzi. Sąsiedzi dalecy i bliscy*, red. Paweł Samuś, Łódź 1997, s. 192–228.
- CZAPLIŃSKI 1985 – Czesław Czapliński, *The Styka Family Saga/Saga rodu Styków*, New York 1985.
- Diecezja Łódzka...* 1987 – *Diecezja Łódzka. Terytorium, organizacja, duchowieństwo*, Łódź 1987.
- DIETRICH [1934] – Joseph Dietrich, *50 Jahre göttlicher Barmherzigkeit. Festschrift anlässlich der 50-jährigen Jubiläums der evang.-luth. St. Johannismehrde zu Lodz*, Łódź [1934].
- GALLWITZ 1981 – Klaus Gallwitz, *Die Nazarener in Rom*, Ausstellungskatalog, München 1981.
- German Masters* 1981 – *German Masters of the Nineteenth Century*, red. Bradford D. Keller, Ausstellungskatalog des The Metropolitan Museum of Art, New York 1981.
- GRALIŃSKI 1952 – Tadeusz Graliński ks., *Spis parafii i kościołów diecezji łódzkiej i krótki ich opis historyczny*, „Wiadomości Diecezjalne Łódzkie” 1952, nr 10–11, s. 295–328.
- HOLLEIN/STEINLE 2005 – Max Hollein, Christa Steinle, *Religion Macht Kunst. Die Nazarener. Katalog zur Ausstellung in der Schirn Kunsthalle Frankfurt*, Köln 2005.
- HORNIG 1995 – Christian Hornig, *Bloch, Carl Heinrich*, [w:] *Saur. Allgemeines Künstler Lexikon. Die Bildenen Künstler aller Zeiten und Völker*, t. II: *Biklar-Bobrov*, red. M. Hartwig, et al., München–Leipzig 1995, s. 529–530.
- KACPRZAK 2015 – Dariusz Kacprzak, *Kolekcje Ziemi Obiecanej. Zbiory artystyczne łódzkiej burżuazji wielkoprzemysłowej w latach 1880–1939* (Biblioteka Narodowego Instytutu Muzealnictwa i Ochrony Zabytków, 6), Warszawa 2015.
- Kronika Łódzka* 1885 – *Kronika Łódzka*, „Dziennik Łódzki” 1885, nr 255, s. 224.
- Kronika Łódzka* 1886a – *Kronika Łódzka*, „Dziennik Łódzki” 1886, nr 9, s. 2.
- Kronika Łódzka* 1886b – *Kronika Łódzka*, „Dziennik Łódzki” 1886, nr 10, s. 2.
- LUBOS-KOZIEŁ 2009 – Joanna Lubos-Kozieł, *XIX-wieczne malarstwo religijne jako przedmiot badań historii sztuki*, „Sacrum et Decorum”, 2009, t. II, s. 8–15.
- Lwów* 2001 – *Lwów. Ilustrowany przewodnik*, red. Jurij Biriulow, Lwów–Wrocław 2001.
- MAŁACZYŃSKI 1930 – Aleksander Małaczyński, *Jan Styka (szkic biograficzny)* (odbitka z Księgi pamiątkowej II Gimnazjum im. Szajnochy we Lwowie), Lwów 1930.
- MARXEN-WOLSKA/WOLSKI 2000 – Ewa Marxen-Wolska, Jerzy Wolski, *Malowidła w prezbiterium kościoła środowisk twórczych w Łodzi*, [w:] *Sztuka w Łodzi. Materiały z sesji naukowej zorganizowanej z okazji 45. rocznicy łódzkiego Oddziału Stowarzyszenia Historyków Sztuki w 575. rocznicę nadania Łodzi praw miejskich, 4–5 czerwca 1998 roku*, red. Jadwiga Szewczyk, Łódź 2000, s. 99–104.

- MAZUREK 1935 – Franciszek Mazurek, *Kościół i parafia św. Wojciecha w Kielcach (opis historyczno-prawny)*, Kielce 1935, s. 54–55.
- PEŁKA 1971 – Bolesław Pełka, *Kunitzer Karol Juliusz*, „Polski Słownik Biograficzny”, t. 16, z. 68, Wrocław 1971, s. 198–199.
- Pismo Święte 1983 – Pismo Święte Nowego Testamentu, w przekładzie z języka greckiego, opracował zespół biblistów polskich z inicjatywy benedyktynów tynieckich, Wrocław 1983.
- RÉAU 1957 – Réau Louis, *Iconographie de l'art chrétien*, Paris 1957.
- SALVE 1886 – Salve, *Z krainy piękna*, „Biesiada Literacka” 1886, nr 2, s. 21.
- SCHINDLER 1982 – Herbert Schindler, *Nazarener – Romantischer Geist und christliche Kunst im 19. Jahrhundert*, Regensburg 1982.
- STEFAŃSKI 1999 – Krzysztof Stefański, *Kościół ojców jezuitów p.w. Najświętszego Serca Jezusa w Łodzi. Dzieje i współczesność*, Łódź 1999.
- STEFAŃSKI 2004 – Krzysztof Stefański, *Problemy renowacji dziewiętnastowiecznej architektury sakralnej na przykładzie zabytków łódzkich*, [w:] *Dzieło sztuki a konserwacja. Materiały LI Ogólnopolskiej Sesji Naukowej SHS*, Kraków 20–22 XI 2003, Kraków 2004, s. 251–273.
- STRAGIEROWICZ 2016 – Beata Stragierowicz, „*Quo vadis*” i zapomniane kapryjskie muzeum. W 120 rocznicę powieści Henryka Sienkiewicza, „Roczniki Sztuki Śląskiej” 2016, t. XXV, s. 261–272.
- STRZAŁKOWSKI 1991 – Jacek Strzałkowski, *Artyści, zbieracze, obrazy*, Łódź 1991.
- STYKA M./STYKA A. 1930/2005 – Maria Styka, Andrew Styka, *Styka – The Art and Family Memories*, [b.m.w.] 2005.
- SWANE [b.r.] – Swane Leo, *Bloch Carl Heinrich*, [w:] *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart...*, red. Ulrich Thieme, Felix Becker, t. IV, Leipzig [b.r.], s. 120–121.
- TRZECIAK 1992 – Przemysław Trzeciak, *Malarstwo włoskie XV wieku*, [w:] *Sztuka świata*, t. V, red. Przemysław Trzeciak, Warszawa 1992, s. 165–216.
- TYSZKOWSKA 1986 – Krystyna Tyszkowska, *Panorama Raclawicka: 90 lat niezwykłych dziejów*, Wrocław 1986.
- W kręgu Panoramy* 1985 – *W kręgu Panoramy Raclawickiej*, red. Bożena Steinborn, Wrocław 1985.

## Netografia

<http://wojciech-kielce.pl/o-parafii/historia-kosciola/> [dostęp: 4.01.2022].



Anita Błażejewska

 <https://orcid.org/0000-0002-2051-6835>

badaczka niezależna

## Instrumentarium huculskie w sztuce polskiej XIX i XX wieku – wybrane przykłady\*

Hutsul instruments in Polish art of the 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> centuries  
– selected examples

**Streszczenie.** Celem niniejszego artykułu jest przedstawienie wątków muzycznych, które są obecne w tradycyjnej kulturze Huculszczyzny, oraz ich wpływu na sztukę polską w XIX i XX wieku. W ramach opracowania omówiono wybrane dzieła sztuki, skupiając się na charakterystycznym instrumentarium reprezentatywnym dla omawianego regionu. Skrzypce, fujarki, cymbały, trembita, róg oraz lira korbowa zostały sklasyfikowane i opisane pod względem budowy oraz funkcji. Główny element pracy stanowi analiza dzieł sztuki, które poruszają tematy związane z muzyką uprawianą i tworzoną przez Huculów. Uwzględniono motywy ikonograficzne, które zostały podzielone na dziewięć grup. Omówiony dorobek artystyczny twórców działających na przełomie XIX i XX wieku pozwala ocenić, w jaki sposób obecność wątków etnomuzykologicznych w sztuce przedstawiającej Huculszczyznę i jej mieszkańców wpłynęła na malarstwo inspirowane ludowością.

**Słowa kluczowe:** instrumentarium, Huculszczyzna, sztuka polska, chłopomania, folklor, ikonografia muzyczna, etnomuzykologia

**Summary.** This article aims to explore the musical themes prevalent in the traditional culture of the Hutsul region, and how they have influenced Polish art during the 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> centuries. The study involves an examination of selected works of art, with a focus on the characteristic instrumentation representative of the discussed region, including the violin, pipes, cimbalom, trombita, horn, and hurdy-gurdy. These instruments have been classified and described in terms of their construction and function. The analysis of works of art in the main body of the article focuses on topics related to the music practiced and created by the Hutsuls. Iconographic motifs have been taken into account and classified into nine groups. The artistic achievements of artists who were active at the turn of the 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> centuries have been

---

\* Niniejszy artykuł jest zaktualizowaną wersją fragmentów mojej pracy licencjackiej *Tradycyjna kultura muzyczna Huculszczyzny w sztuce polskiej na przełomie XIX i XX wieku – instrumentarium i tańce huculskie* napisanej w 2021 r. pod kierunkiem dr hab. Julii Sowińskiej-Heim w Instytucie Historii Sztuki UŁ.

discussed in order to assess the influence of ethnomusicological threads in art depicting the Hutsul region and its inhabitants, particularly in painting inspired by folk culture. Through this exploration, the article seeks to shed light on the impact of Hutsul music on Polish art, and to demonstrate how ethnomusicological themes can be integrated into artistic expression.

**Keywords:** Instruments, Hutsul region, Polish art, peasant-mania, folklore, musical iconography, ethnomusicology

J eśliby uwierzyć Szekspirowi, człowiek, który nie ma w sercu muzyki, to ten, któremu nie można zaufać<sup>1</sup>. Wobec tego przełom wieku XIX i XX obfitować musiał w artystów posiadających tylko najlepsze cnoty. W sztuce polskiej tego okresu nietrudno bowiem odnaleźć przedstawienia instrumentów muzycznych, a wśród nich takich, które związane były z Huculszczyzną. Nie sposób nie zauważyć, jak ogromny wpływ na ówczesną twórczość miała ta kraina pełna kontrastów<sup>2</sup>. Emancypacja warstwy chłopskiej w połączeniu z popularnością romantycznych nurtów spowodowała utworzenie się zmitologizowanego folkloru, który przenikał zbiorową świadomość elit kulturowych oraz licznych przedstawicieli zróżnicowanych kręgów artystycznych. Huculszczyzna była jak syrena, za której śpiew wabiący przybyszów uważać można liczne elementy kultury oraz historii, takie jak legendy, obrzędy czy duchowość. W każdej z tych treści wybrzmiewała jednak muzyka. Działała ona w symbiotycznej relacji z elementami folkloru, mistyki i poetyki, którym podlegała, a które równocześnie realizowały się poprzez dźwięk.

Wśród badaczy tradycyjnych motywów ikonografii muzycznej zagadnienie fenomenu muzyki huculskiej jako inspiracji artystów polskich wciąż nie jest jednak często poruszane. Publikacją, która analizuje wątek prezentacji instrumentarium ludowego w sztuce, jest katalog *Zobaczyć muzykę źródeł. Muzyka i ludowe instrumenty muzyczne w malarstwie polskim* przygotowany przez Anetę I. Oborny<sup>3</sup>. Został w nim omówiony problem wizualizacji dźwięku, a także muzyczne fascynacje wybranych malarzy. We wspomnianej pracy brakuje jednak szczegółowego spojrzenia na twórców związanych konkretnie z obszarem Huculszczyzny. Wyczerpującego opracowania doczekała się twórczość artystów zwanych „Hucułami”, czyli Fryderyka Pautscha, Kazimierza Sichulskiego<sup>4</sup> oraz Władysława Jarockiego<sup>5</sup>. W tym wypadku nieocenione źródło wiedzy stanowi książka Agnieszki Jankowskiej-Marzec zatytułowana *Między etnografią a sztuką. Mitologizacja Huculów*

1 SZEKSPIR 1870, s. 77.

2 TRZESZCZYŃSKA 2008, s. 29.

3 OBORNY 2015.

4 KOZICKI 1928a.

5 KOZICKI 1928b.

*i Huculszczyzny w kulturze polskiej XIX i XX wieku*<sup>6</sup>. Oczywiście wartościowymi materiałami, które pomagają zrozumieć, jakie tradycje odnaleźć można w analizowanych dziełach sztuki, są także opisy zawarte w studiach etnograficznych takich badaczy tradycji kultury ludowej, jak Włodzimierz Szuchiewicz<sup>7</sup>, Oskar Kolberg<sup>8</sup>, Cezaria Baudouin de Courtenay-Ehrenkretz-Jędrzejewiczowa<sup>9</sup> czy Stanisław Vincenz<sup>10</sup>. Należy również wspomnieć o artykułach prasowych korespondentów, którzy wyjechali na Huculszczyznę. Do najważniejszych należą Jan Wagilewicz<sup>11</sup>, Władysław Zawadzki<sup>12</sup>, Marian Gorzkowski<sup>13</sup> oraz Leopold Wajgiel<sup>14</sup>. Swój wkład w budowanie narracji o muzycznej różnorodności włożył Michał Kondracki<sup>15</sup>, wydając notę *Muzyka Huculszczyzny*, zamieszczoną w kwartalniku „Muzyka Polska”. Ponadto obszerną monografię dotyczącą instrumentarium huculskiego wydał w 1965 roku Stanisław Mierczyński<sup>16</sup>. Współcześnie tematyką muzyki tego obszaru zajmuje się Ihor Macijewski, który opublikował wiele artykułów<sup>17</sup> oraz ilustrowaną i znakomicie przygotowaną pod kątem merytorycznym publikację *Muzycy instrumenty Huculiw*<sup>18</sup>. Należy docenić także polską badaczkę Justynę Cząstkę-Kłapytę, która zajmuje się charakterystyką i funkcją zjawisk muzycznych w kontekście ogólnokarpackim<sup>19</sup>.

Dzięki zaprezentowanemu przeglądowi literatury przedmiotu wskazać można na lukę w dotychczasowym dyskursie poświęconym Hucułom, jaką jest brak jakiegokolwiek publikacji poświęconej w ujęciu monograficznym obecności motywów muzyki huculskiej w sztuce. Praca nad artykułem wymagała więc rozległej kwerendy, polegającej na przeglądzie licznej literatury, do której należy zaliczyć przede wszystkim monografie artystów oraz wspomnianą już książkę Agnieszki Jankowskiej-Marzec. Cennym materiałem źródłowym była również ówczesna

6 JANKOWSKA-MARZEC 2013.

7 SZUCHIEWICZ 1902.

8 KOLBERG 1882; KOLBERG 1883; KOLBERG 1888; KOLBERG 1889; KOLBERG 1970; KOLBERG 1971.

9 BAUDOUIN DE COURTENAY-EHRENKREUTZ-JĘDRZEJEWICZOWA 2005.

10 VINCENZ 1980.

11 WAGILEWICZ 1844a; WAGILEWICZ 1884b; WAGILEWICZ 1884c; WAGILEWICZ 1884d.

12 ZAWADZKI 1872a; ZAWADZKI 1872b; ZAWADZKI 1872c; ZAWADZKI 1872d; ZAWADZKI 1872e; ZAWADZKI 1873a; ZAWADZKI 1873b; ZAWADZKI 1873d.

13 GORZKOWSKI 1881a; GORZKOWSKI 1881b; GORZKOWSKI 1881c; GORZKOWSKI 1881d; GORZKOWSKI 1881e; GORZKOWSKI 1881f; GORZKOWSKI 1881g; GORZKOWSKI 1881h; GORZKOWSKI 1881i.

14 WAJGIEL 1887.

15 KONDRACKI 1935.

16 MIERCZYŃSKI 1965.

17 MACIJEWSKI 2008a; MACIJEWSKI 2008b; MACIJEWSKI 2010.

18 MACIJEWSKI 2012.

19 CZĄSTKA 2006; CZĄSTKA-KŁAPYTA 2008; CZĄSTKA-KŁAPYTA 2011; CZĄSTKA-KŁAPYTA 2014; CZĄSTKA-KŁAPYTA 2016.

prasa. Wartościowym źródłem wiedzy okazały się też katalogi aukcyjne, choć na próżno w nich szukać obszernych opisów prezentowanych dzieł.

Artykuł ma na celu uporządkowanie wiedzy na temat wątków muzycznych obecnych w kulturze huculskiej i zaprezentowanie ich obecności w sztuce artystów polskich wieku XIX i XX oraz ich pogłębioną analizę. Problematyka została omówiona z perspektywy nietypowego instrumentarium, opisanego zgodnie z klasyfikacją instrumentów muzycznych Hornbostela-Sachsa. Każdy dostrzeżony w sztuce instrument poprzedzony został skrótową charakterystyką na podstawie budowy oraz opisem zastosowań w dni powszednie oraz święta. Została prześledzona obecność elementów kultury huculskiej w malarstwie, grafice oraz rzeźbie, a dokładniej – przedstawiania motywów ikonografii muzycznej. Do wizualizowanych w sztuce instrumentów opisanych w tym artykule należą skrzypce, cztery rodzaje fujarek, cymbały, trembity, rogi oraz lira korbowa. Wybrana perspektywa opisu dzieł sztuki przez pryzmat instrumentu wpisuje się w praktykę prowadzenia dyskursu w ramach zwrotu ku materialności<sup>20</sup>. Obiekt materialny jest nie tylko rekwizytem, ale sam staje się aktorem<sup>21</sup> współtworzącym obraz ludu huculskiego.

## INSTRUMENTARIUM HUCULSKIE

### Huculska kapela

Pierwszym elementem muzycznego folkloru Huculszczyzny, który został uwieczniony na płótnie, było zgromadzenie grajków. Wskazane jest w tym miejscu zaznaczyć, że muzyka huculska stanowi przykład tradycyjnego dziedzictwa kulturowego, które mimo zmian przetrwało do dzisiaj i pozostaje integralną częścią obrzędów lokalnych społeczności. Sama kapela była natomiast nieodłącznym elementem każdej zabawy i ceremonii<sup>22</sup>, a jej skład, wraz z upływem czasu, stopniowo ewoluował. Za podstawowy skład kapeli, który ukształtował się na przełomie XVII i XVIII wieku, uważa się skrzypce, cymbały oraz bęben (*bubeń*)<sup>23</sup>. W późniejszym okresie, który przypadł po 1914 roku, wiodącą rolę w zespole huculskim zaczęły pełnić skrzypce (*skrypki*), cymbały i fujarka *sopiłka*. Po zakończeniu I wojny światowej dodano także wojskowy *bubeń* z metalowym talerzem<sup>24</sup>. Do lat 70. XX wieku znana była również obsada tradycyjnej kapeli, w której skład wchodziły I i II skrzypce oraz dudy (*dutka*). Obecnie tradycyjny

20 KRAJEWSKI 2013; zob. także: HICKS 2018, s. 25–98; HICKS/BEAUDRY 2018, s. 1–22.

21 MAJBRODA 2016, s. 7–14.

22 CZĄSTKA 2006, s. 145–146.

23 CZĄSTKA-KŁAPYTA 2011, s. 222.

24 CZĄSTKA 2006, s. 145.

zespół uzupełniany jest dodatkowo o melodie akordeonu (*bajanu*). Należy zaznaczyć, że każdy z wykonawców-instrumentalistów posiadał określaną go nazwę własną. Na skrzypka mówiono *skrypczynyk*, dudziarza nazywano *dutczkiem*, *dutkarem*, *dutczykiem* lub *dudczakiem*, cymbalistę zwano *cymbalistym*, a tego, który posiadał umiejętność gry na trembitcie – *trembitarem*, *trembitannychem*, *trembitannykiem* lub *trumbitaszem*<sup>25</sup>.

## Skrzypce

Muzyka huculska jest nieodłącznie związana ze skrzypcami (*skrypkami*), które stanowią oś każdego zespołu muzycznego (weselnego, chrzcielnego, kołędniczego czy tanecznego)<sup>26</sup>. Przygrywa się na nich podczas obrzędów, rytuałów, tańców i wszelkich uroczystości, takich jak Boże Narodzenie, święto Jordanu, *wołoczywyj ponediwnyk*<sup>27</sup> oraz *wyhid na połoninu*<sup>28</sup>. Pełnią rolę pierwszoplanową, a Huculi uważają je za najważniejszy instrument muzyczny. Nie dziwi więc, że tylko skrzypek (*skrypczynyk*) zasługuje według Huculów na miano muzyka (*muzycczenkoj*). Ponadto mieszkańcy Huculszczyzny w grze na skrzypkach widzieli przejaw magii, która objawiać się miała jako muzyczny dar, w wyniku czego grajkowie uważani byli za niezwykłych. Otoczenie miało trudność ze zrozumieniem pochodzenia ich talentu. Tę niewyjaśnioną umiejętność często opisywano w legendach czy historiach jako zjawisko nadprzyrodzone, nierzadko związane z siłami diabelskimi<sup>29</sup>.

Budowa skrzypiec używanych na ziemiach huculskich zasadniczo nie różniła się od tych, na których grano w innych rejonach. Ich elementom nadano jednak nazwy gwarowe<sup>30</sup>. Pudło tego chordofonu<sup>31</sup> złożone było z dwóch desek (górnjej – *spidnoji dószky* i dolnej – *werchnoji dószky*) i nazywane *hołonsyćia*. Deski opasała obręcz (*obruč*), a z wierzchu znajdowały się dwa otwory w kształcie litery „f”, czyli otwory rezonansowe (*hołonsyky*). Do pudła rezonansowego przymocowywano szyjkę z podstrunnicą (*prystrúnnyk*), którą wieńczyła główka ze ślimakiem (*czópyk*). Pod główką, na gryfie (podstrunnicy) znajdował się także prożek (*pidliżie*). Na szyjce rozpięte były cztery struny zaczepione o kołki (*zákrutky*). Struny przechodziły do położonego niżej mostka (podstawek, *kobyłka*) oraz

25 SZUCHIEWICZ 1902, s. 84–90.

26 SCHMIDT 2008, s. 65.

27 *Wołoczywyj ponediwnyk* – pierwszy dzień po zakończeniu Paschy.

28 *Wyhid na połoninu* – początek nowego sezonu pasterskiego.

29 ZAJĄC 2004, s. 88, 107, 108, 144; SCHMIDT 2008, s. 67.

30 SZUCHIEWICZ 1902, s. 83–84.

31 Chordofony – instrumenty muzyczne, w których źródłem dźwięku jest wibrująca struna, zob. JACOBS 1993, s. 62.



strunociągu (*strúnnyk*). Skrzypek grał na instrumencie smyczkiem, złożonym z pręta z zakrętką (*prut*) oraz naciągniętego końskiego włosia.

### Fujarki – *sopiłka, dencziłka, fłojera, telenka*

Instrumentarium huculskie to bogactwo różnych rodzajów instrumentów, w tym aerofonów, czyli instrumentów dętych, w których źródłem dźwięku jest wibrujący słup powietrza<sup>32</sup>. Wśród tych instrumentów najbardziej popularne są fujarki, czyli piszczałki podłużne otwarte, a dokładniej *sopiłka (sopiałka)*, *dencziłka (denciwka)*, *fłojera (fłojira)*, *telenka (telinka)*.

*Sopiłka (sopiałka)* wykorzystywana była zarówno jako instrument solowy – wiodący melodię, jak i towarzystwo *skrypków*. Wykonywano ją z drewna leszczynowego, gdyż według Huculów drewno to dawało najczystsze i najprzyjemniejsze brzmienie<sup>33</sup>. Dźwięk wydobywano poprzez wdmuchiwanie powietrza w otwór oraz zakrywanie i odkrywanie kombinacji sześciu otworów palcowych. *Sopiłka* pojawiła się w huculskiej kapeli w 1905 roku<sup>34</sup> i jest jednym z najpopularniejszych instrumentów na Huculszczyźnie. Dawniej przeznaczona była zwłaszcza dla dzieci i pasterzy. Grę na tym instrumencie określa się słowem *zasopilkaty*<sup>35</sup>.

*Dencziłka (denciwka, deńciwka)* jest mniejsza od *sopiłki* i ma pięć otworów palcowych<sup>36</sup>. Służy przede wszystkim do nauki, dzieci uprawiają się w grze na mniejszej fujarce, zanim rozpoczną praktykę gry na *sopiłce*. Można na niej wydobyć siedem tonów<sup>37</sup>.

*Fłojera (fłojira, fłojyra, floyara)* należy do dłuższych fujarek, jej długość wynosiła do 1 metra. Wykonywana była z drewna leszczynowego lub kłokoczki. *Fłojery* dzieli się na dwa typy – pasterskie oraz pogrzebowe. Na fujarce wygrywa (*jyhráje*) mężczyzna. Wdmuchuje powietrze, które wydaje niski ton (*towstýj*). Z tym instrumentem łączy się też śpiew, gdyż grze na *fłojerze* towarzyszy „burczenie” w krtani (jakby *basso ostinato*<sup>38</sup>). Ten niski dźwięk burdonowy<sup>39</sup> wydobywany jest przez grającego przy użyciu strun głosowych. Na końcu fujarki znajduje się głuchy koniec, nazwany tak, gdyż głos (*duch*) wychodzi przez boczne dziurki, a nie przez dolny otwór.

32 *Ibidem*, s. 11.

33 CZĄSTKA 2006, s. 146.

34 MIERCZYŃSKI 1965, s. 156.

35 MACIJEWSKI 2008b, s. 58.

36 CZĄSTKA 2006, s. 146.

37 SZUCHIEWICZ 1902, s. 86.

38 *Basso ostinato* – stale powtarzający się motyw w basie – najniższym głosie, zob. JACOBS 1993, s. 250.

39 Dźwięk burdonowy (burdon/bourdon) – niski długobrzmiący dźwięk, który występuje w utworach ludowych lub stanowiący podobny efekt dźwiękowy, zob. JACOBS 1993, s. 48.

*Telenka* (*telinka*, *tełénka*) to prosta, bezotworowa rurka. Wykonywano ją najczęściej z leszczyny lub ze zdjętej kory świeżej wierzby. Na dźwięk wpływa ciśnienie wdmuchiwanego w nią powietrza. Dawniej instrument ten używany był podczas wędrówek. Jedną z rąk służyła do gry, podczas gdy w drugiej podróznik trzymał wodze lub torbę<sup>40</sup>. Zagranie na tym instrumencie wyraża się za pomocą słowa *zatelinkaty*<sup>41</sup>. Na *telence* najczęściej grali chłopcy, którzy sami sporządzali sobie ten instrument<sup>42</sup>.

## Cymbały

Instrumentem rzadko spotykanym na płótnach, jednak stale obecnym w huculskiej kapeli, były cymbały. Ten chordofon prosty wykonywano z drewna bukowego lub grabowego, często z dodatkiem jodły, zwłaszcza w górnej partii<sup>43</sup>. Instrument złożony był z płaskiego, niskiego, trapezoidalnego pudła, zwanego *hołósnycia*<sup>44</sup>. Dłuższy bok zawsze zwrócony był w stronę grajka. Na środku pudła, pomiędzy płytami rezonansowymi, znajdowały się dwa wycięte otwory (*hołósnuky*) pełniące funkcję rezonatorów. Wzdłuż pudła naciągnięte były *pasmá*, czyli układ strun zgrupowanych po cztery, zaczepionych o żelazne czopy wraz z zakrętkami, do których naciągania służył specjalny klucz. Struny przechodziły przez progi oraz *kobyłyny*, które dzieliły je na trzy części, zwane *ławami*. Aby zapewnić instrumentowi większą dźwięczność, a przy tym bardziej stabilną konstrukcję, górna płyta rezonansowa często była lekko zakrzywiona. Na cymbałach wygrywało się dwiema drewnianymi pałeczkami (*palciatký*), o charakterystycznym, nieco wygiętym kształcie. Wykonywane były z jesionu lub wiśni, a muzyk trzymał je pomiędzy palcem wskazującym a środkowym.

## Trembita

Ważną rolę na Huculszczyźnie pełniły także instrumenty sygnalizujące, czyli trembity oraz rogi<sup>45</sup>. Trembita, znana również pod nazwą *trombita*, *trumbeta*, *trymbita*, *trumbita* oraz *trumbet*, jest kolejnym instrumentem klasyfikowanym jako aerofon, a dokładniej labroson<sup>46</sup>. Instrument ten uważany jest za symbol

40 CZĄSTKA 2006, s. 146.

41 MACIJEWSKI 2008b, s. 58.

42 SZUCHIEWICZ 1902, s. 87.

43 MACIJEWSKI 2012, s. 50.

44 SZUCHIEWICZ 1902, s. 84–85.

45 CZĄSTKA 2006, s. 148.

46 Labrosony – instrumenty stroikowe wargowe.

Huculszczyzny. Obecny był podczas wszelkich ważnych wydarzeń i świąt, jednak jego najważniejsza funkcja związana była z wypasami na połoninach. Jako instrument pasterski trembita obwieszczała pasterzom moment rozpoczęcia i zakończenia pracy, służyła też do ostrzegania przed niebezpieczeństwami<sup>47</sup>. Przez wieki był to jedyny instrument, który pozwalał na komunikację na dużą odległość. Warto zwrócić uwagę, że stanowił on także źródło wiedzy o nadchodzących zmianach pogody, gdyż warunki atmosferyczne mogły zmienić intonację wydobywanych dźwięków. Na instrumencie tym przygrywano też podczas wędrówki ze wsi na połoniny (*chid połonynskij, Połonyns'kyj Chid*)<sup>48</sup>.

Najprawdopodobniej obecność tego instrumentu w obrzędowości wiąże się z jego pierwotną funkcją kultową. Gra na trembitcie łączona była z magicznymi rytuałami „przejścia” – ruchu, zarówno w sensie metafizycznym (przejście duszy na drugą stronę), jak i położeniem Ziemi względem Słońca<sup>49</sup>. Sygnały wygrywane na trembitcie chroniły też przed niepożądanymi mocami. Były powiązane z możliwością przekraczania granic między światem żywych a strefą *sacrum*<sup>50</sup>. O rytualnym charakterze obrzędów przejścia pisał Arnold van Gennep<sup>51</sup>. Zauważał, że granica między *sacrum* a *profanum* jest często związana z momentami, które mają na celu wprowadzenie jednostki z jednej sfery życia do drugiej. Strefy te, choć odrębne, są równie mocno oddzielone, jak powiązane. Tematykę tę poruszał także Mircea Eliade, który mimo że dostrzegał podobieństwa między *sacrum* i *profanum* jako integralne części ludzkiego doświadczenia, skupiał się przede wszystkim na ich wyraźnym oddzieleniu i ich roli w sferze religijnej<sup>52</sup>. Podobnie Huculi wierzyli w przeciwstawienie sobie dwóch idei – ciszy oraz hałasu<sup>53</sup>. Cisza kojarzona była ze śmiercią, ciemnością i zimą. Hałas natomiast łączony był z życiem, witalnością, jasnością i wiosną, a więc z obrzędową wrzawą. Rozgraniczenie między hałasem a ciszą można odnaleźć chociażby w obrzędach weselnych czy uroczystościach pogrzebowych. Samo wesele jest przepełnione pieśniami, co umiejscawia je po stronie życiodajnej. Cisza jednak stanowi formę praktyki magicznej i chroni przed złymi wpływami, np. przed przenosinami (*prowodynami*)<sup>54</sup> oraz po nich panna młoda i pan młody nie powinni wydawać żadnego głosu, co ma chronić ich przed

47 MACIJEWSKI 2008a, s. 81.

48 JANICKA-KRZYWDA 2008, s. 101.

49 CZĄSTKA-KŁAPYTA 2011, s. 219.

50 CZĄSTKA-KŁAPYTA 2016, s. 192.

51 GENNEP 1981, s. 38.

52 ELIADE 2008.

53 ZAJĄC 2004, s. 68.

54 Przenosiny (*prowodyny*) – moment przeniesienia poślubionej kobiety do męża, wieńczący uroczystości weselne. Pan młody (*kniaź/pan młodyj*) wraz z gronem swoich towarzyszy (drużbowie) zjawiał się konno u oblubienicy i odwoził ją do domu.

szkodliwymi czynnikami z zaświatów<sup>55</sup>. Z drugiej strony, pogrzeb jest przez samą swoją funkcję związany z ciszą, która bezpośrednio odwołuje się do śmierci, ale też bezsilności, czy nawet pewnego bezruchu. Huculi jednak nie łkali i nie lamentowali po zmarłym. Płacz był zabroniony, gdyż mógł opóźnić i utrudnić odejście. Dopiero podczas uroczystego pochodu żałobnicy mogli zacząć szlochać. Wtedy też zaczynały wybrzmiewać dźwięki trembit, które miały poprowadzić duszę w stronę zbawienia. Muzyka lub jej brak stanowiły zasadniczy element kultury ludowej. Ślub i wesele nie są więc zasadniczym przeciwieństwem pogrzebu, podobnie jak *sacrum* nie jest całkowitym zaprzeczeniem *profanum*. Huculskie tradycje nie stawiały uroczystości w opozycji, gdyż zarówno w jednym, jak i w drugim przypadku hałas i cisza odgrywały swoją rolę. Wszystkie celebracje tego regionu Karpat różnią się swoją formą i przebiegiem, jednak pod względem roli muzyki są niemal homogeniczne.

Rola trembity podczas obrzędów pogrzebowych była kluczowa. Instrument ten towarzyszył żałobnikom m.in. podczas wynoszenia trumny z chaty czy pochodu na cmentarz. Kiedy orszak żałobny stawał nad potokiem i odbywał *oprowody*<sup>56</sup>, trembity wtórowały zawodzeniu uczestników pogrzebu<sup>57</sup>. Przed zamknięciem trumny i spuszczeniem jej do grobu muzycy kierowali górne wyłoty do dołu, w stronę głowy nieboszczyka, aby życzyć mu „szerokiej drogi”<sup>58</sup>. Trembity oraz rogi odprowadzały duszę na cmentarz (*cwyntar*, *kładowyszczce*) i wysyłały zmarłego w „zaświaty”<sup>59</sup>. Podczas pogrzebu możliwe było trembitanie aż sześciu trembit, które wygrywały taką samą melodię, by wzmocnić jej wydźwięk<sup>60</sup>. Według dawnych wierzeń, gdy instrument nie chciał grać, oznaczało to, że dusza zmarłego została obciążona zbyt wieloma grzechami i droga do nieba została dla niej zamknięta. Trembita była też używana podczas egzorcyzmów. Mogła pełnić funkcję oczyszczania i ochrony, miała właściwości apotropaiczne.

Jeszcze w XIX wieku trembity wykonywane były przez samych muzyków. Grali na nich tylko mężczyźni i wykorzystywali ten instrument zarówno solowo, jak i w towarzystwie innych trembit lub rogów. Przed rozpoczęciem gry trembitę przemywało się wodą. Następnie muzyk chwycił ją obiema rękami i lekko odchyłał na skos. Technika gry polegała na różnorodnym łączeniu dźwięków za pomocą *legato*<sup>61</sup> i *non legato*.

55 ŚWIĄTEK 2020, s. 58.

56 *Oprowoody* – ceremonia pogrzebowa, która miała na celu przebaczenie zmarłemu.

57 GAJEK 1929, s. 222–223.

58 MACIJEWSKI 2008a, s. 83.

59 ZAJĄC 2004, s. 158.

60 SZUCHIEWICZ 1902, s. 88.

61 Legato (wł.) – równo, płynnie; sposób artykulacji w grze na instrumentach muzycznych, w której kolejne dźwięki przechodzą płynnie jeden w drugi, są grane bez najmniejszych przerw między nimi.

Instrument wykonywano z drewna świerku (*serdésznyk, serdészne deréwo*). Później do wyrobu trembit stosowano blachę. Tradycyjnie jednak drzewo używane w produkcji tego instrumentu nazywano *worina*, co oznaczało, że przynajmniej 10 lat wykorzystywano je już w gospodarstwie. Najczęściej było ono proste, wysokie na mniej więcej 3 metry i rozszerzające się ku dołowi. Uważano, że najodpowiedniejszym materiałem do budowy trembity jest *hromowycia (hromówycia)*, czyli drzewo, w które uderzył piorun<sup>62</sup>. Ingerencja ze strony natury miała przynieść drewnu część głosu stwórcy pierwszej trembity – bóstwa gromowładnego. Ogień w postaci błyskawicy miał nadać *hromowyci* moc oczyszczającą i ochronną, która następnie została przeniesiona na trembitę.

Podstawową formę trembity uzyskiwano przez rozłupanie drewna zgodnie z naturalnym promieniem pnia. Obrobione drewno miało długość około 2 metrów, a ostatnie 75 centymetrów rozszerzano na kształt stożka. Stworzony szkielet owijało się korą brzozową (*berest*) oraz pokrywało *karukiem*, czyli klejem ze smoły brzozowej. Kora brzozowa musiała być zdarta z drzewa, które rosło nad dzikim potokiem, aby w jej pieśni pobrzmiwał szum wody. Brzozę uważano za drzewo święte i kojarzono z bóstwami płodności, co symbolizowało odrodzenie się życia i nowy cykl wegetacyjny. Na górze instrumentu doczepiano 15-centymetrowy ustnik (*pyszczyk*) wykonany ze śliwy, wierzby lub jawora. Miał on kształt podobny do kielicha. Trembita nie miała otworów palcowych.

## Róg

Rogi (*róh baranowy, rih, owczarski róg*), podobnie jak trembity, pełniły funkcję sygnalizacyjną. *Rih* miał długość około 1 metra i był lekko zakrzywiony<sup>63</sup>. Ten aerofon wykonywano z drewna świerkowego i używano podczas wypasów na połoninach. Dźwięk rogu wybrzmiewał także, gdy *marżynie*<sup>64</sup> groziło niebezpieczeństwo ze strony drapieżników<sup>65</sup>. Instrument ten pełnił również swoją funkcję podczas bożonarodzeniowego kolędowania<sup>66</sup>. Często róg mógł zastępować trembity w grze zespołowej lub im towarzyszyć.

62 MACIJEWSKI 2008a, s. 77.

63 SZUCHIEWICZ 1902, s. 88.

64 Marżyna – stado owiec lub krów.

65 ZAJĄC 2004, s. 167.

66 CZĄSTKA-KŁAPYTA 2008, s. 63.

## Lira korbowa

Znanym instrumentem na Huculszczyźnie była lira korbowa czterostrunowa. Ten chordofon pojawił się na karpackich terenach na przełomie XVII i XVIII wieku, a wraz z nim rozwinęła się sztuka wschodnich lirników<sup>67</sup>. Byli to zwykle niewidomi profesjonaliści, którzy wykonywali pouczające Psalmy, ale także humorystyczne pieśni i melodie taneczne<sup>68</sup>.

Na lirze korbowej muzyk grał na siedząco. Trzymał instrument na kolanach i operował obiema dłońmi. Korpus liry korbowej ma formę gitary i jest nieco większy od altówki. W środku pudła rezonansowego (*hołósnycia*) znajduje się wnęka o kształcie równoległoscianu. Przechodzą przez nią struny, które są wzbudzone przez nasmarowane kalafonią koło (*koleso*) z drewna bukowego. *Koleso* pełni funkcję smyczka i połączone jest z korbą. Struny skracają się za pomocą klawiatury. Zwolniony przez lirnika klawisz wraca na poprzednie miejsce siłą naturalnego oporu struny. Podczas gry na lirze koło obraca się w sposób ciągły i równomierny.

## MOTYWY IKONOGRAFII MUZYCZNEJ

### Huculska kapela – towarzystwo w obchodach świątecznych

Obecność grajków huculskich utrwalił Fryderyk Pautsch w dziele z 1912 roku zatytułowanym *Huculska muzyka*<sup>69</sup> (inne tytuły: *Grajkowie huculscy*, *Górcy muzykanci*, *Muzykanci*). Obraz przedstawia trzech ujętych w półpostaci mężczyzn, którzy grają na instrumentach. Jeden z nich gra na dutce<sup>70</sup>. Instrument ten składa się z trzech rurek oraz rezerwuarowego zbiornika na powietrze – *micha*, wyrabianego z niewygarbowanej i nieogolonej z włosów koziej skóry. Wąsaty *dutkar* przedstawiony na płótnie wdmuchuje w ustnik (*cycak/sysak*) powietrze, które nadyma *mich*, zgodnie z tradycją umieszczony pod lewym ramieniem<sup>71</sup>. Muzyk przebiera palcami obu rąk po otworach piszczałki melodycznej – *karabki*.

67 CZĄSTKA-KŁAPYTA 2011, s. 223.

68 MACIJEWSKI 2012, s. 71.

69 Olej, płótno, własność Muzeum Archidiecezjalnego w Krakowie.

70 Dutka była znana również pod innymi nazwami. Na Zakarpaciu spotkać ją można było pod nazwą *karabki*, *kozyci* i *koza*, a w Galicji i Bukowinie występowała jako *duda*, *dudka*, *dudoczka*, *koza*, *kobza* czy *kozyci*. Należy jednak zaznaczyć, że błędem jest określanie dud terminem „kobza”. Instrumenty te różnią się bowiem od siebie, a nazewnictwo to wynika jedynie ze zbieżności nazwy, gdyż dudy podhalańskie nazywa się „kozą”.

71 CZĄSTKA 2006, s. 148.

Piszczalną burdonową (*basok*) grajek przerzucił przez prawą rękę zgiętą w łokciu. Drugi mężczyzna gra na fujarce. Jest to prawdopodobnie *sopilka*, gdyż ma sześć otworów gryfowych i wydaje się być za krótka na *fłojirę*. Trzeci z instrumentalistów wygrywa melodię na skrzypcach.



1. Fryderyk Pautsch, *Huculska Muzyka*, inne tytuły: *Grajkowie huculscy*, *Górcy muzykanci*, *Muzykanci*, 1912, olej, płótno, własność Muzeum Archidiecezjalnego w Krakowie, za: JANKOWSKA-MARZEC 2013.

Kapela huculska często towarzyszyła scenom weselnego orszaku. Tadeusz Rybkowski ukazał ją w swoim dziele *Pochód wesela huculskiego przed cesarzem w Kołomyi*, z cyklu *Podróż inspekcyjna cesarza Franciszka Józefa I po Galicji we wrześniu 1880 r.*<sup>72</sup> (1881). Kolorowej gromadzie przewodzą dwaj mężczyźni dudniący na trembitach, którym towarzyszy *cymbalistyj* oraz *skrypýcznyk*. Za nimi jedzie grupa Huculów uczesanych oraz ubranych w tradycyjny sposób i spoglądających w stronę widowni. Energia bijąca z tego dzieła jest żywa, wręcz wibrująca. Podobną kompozycję Rybkowski wykorzystał na obrazie *Wesele huculskie*<sup>73</sup> (przed 1906). Tam również widoczny jest weselny pochód prowadzony przez muzyków, za którymi podążają para młoda oraz pozostali goście. Podejście artysty jest tu jednak zdecydowanie bardziej opisowe niż emocjonalne. Jego relacja nie wzbudza tak silnych doznań estetycznych, a raczej nosi piętno historyzmu.

72 Akwarela, papier, własność Muzeum Narodowego w Krakowie.

73 Karta pocztowa, własność Biblioteki Narodowej.

## Skupiony instrumentalista

*Skrypicyzyna* skupionego na grze kilkakrotnie przedstawił na obrazach m.in. Kazimierz Sichulski<sup>74</sup>. Dzieło z 1906 roku zatytułowane *Grajek*<sup>75</sup> (inny tytuł: *Wiejski grajek*, 1906) ukazuje wygrywającego melodię Hucuła. Sportretowany muzyk ma bardzo charakterystyczną twarz o nieodgadnionym spojrzeniu. Dłonie, zdecydowanie bledsze niż karnacja twarzy, trzymają skrzypce oraz smyczek. Hucuł palcami naciska struny, których dźwięk równocześnie moduluje pociągnięciami smyczka. Podobny wizerunek Kazimierz Sichulski przedstawił już w okresie międzywojennym w akwareli *Hucuł*<sup>76</sup> (1935), na której widzimy mężczyznę o skupionym wyrazie twarzy grającego na skrzypcach.

Pochodzącego z Huculszczyzny muzyka ukazał także m.in. Wacław Szymanowski na obrazie *Skrzypek huculski*<sup>77</sup> (1885). Dzieło Szymanowskiego jest dynamiczne, a smyczek silnie zaznacza linię diagonalną. Mężczyzna siedzi przed oknem, które wpuszcza delikatne światło. Ma otwarte usta, jak gdyby śpiewał do akompaniamentu skrzypiec. Hucuł przedstawiony na obrazie pojawiał się także w innych dziełach Wacława Szymanowskiego – *Kłótnia Huculów*, *Hucuł* oraz *Hucuł przy wódce*<sup>78</sup>.

Motywy starego mężczyzny grającego na skrzypcach zainteresował również pochodzącego ze Stanisławowa akwarelistę – Emilię Doubrawę. Obraz *Huculska muzyka. Tatarów*<sup>79</sup> (1938) to przedstawienie pełnopostaciowe. Malarz umieścił grajka w otoczeniu natury. Zielone drzewa ukazane zostały za pomocą szybkich oraz pewnych pociągnięć pędzla, dzięki czemu eksponują postać artysty, który w skupieniu gra na instrumencie.

Skrzypek pojawia się też na rysunku Stanisława Witkiewicza (ojca) *Studia Huculów*<sup>80</sup> (ok. 1900). Autor, w przeciwieństwie do poprzednich prac, przedstawił skrzypka nie samotnie, a w towarzystwie drugiego muzyka, który na ramieniu trzyma fujarkę. Obaj ubrani są w tradycyjne stroje ludowe.

W interesujący sposób huculskiego skrzypka zobrazował Fryderyk Pautsch. Dzieło *Naciągający strunę*<sup>81</sup> z 1930 roku przedstawia mężczyznę skąpanego w świetle padającym z okna umieszczonego za jego plecami po lewej stronie obrazu. Hucuł

74 KOZICKI 1928a, s. 7.

75 Pastel, karta pocztowa, ze zbiorów Muzeum Etnograficznego im. Seweryna Udzieli w Krakowie.

76 Akwarela, papier, archiwum Domu Aukcyjnego REMPEX.

77 Olej, deska, archiwum Domu Aukcyjnego Agra-Art.

78 KOTKOWSKA-BAREJA 1981, kat. nr 56, 60, 61.

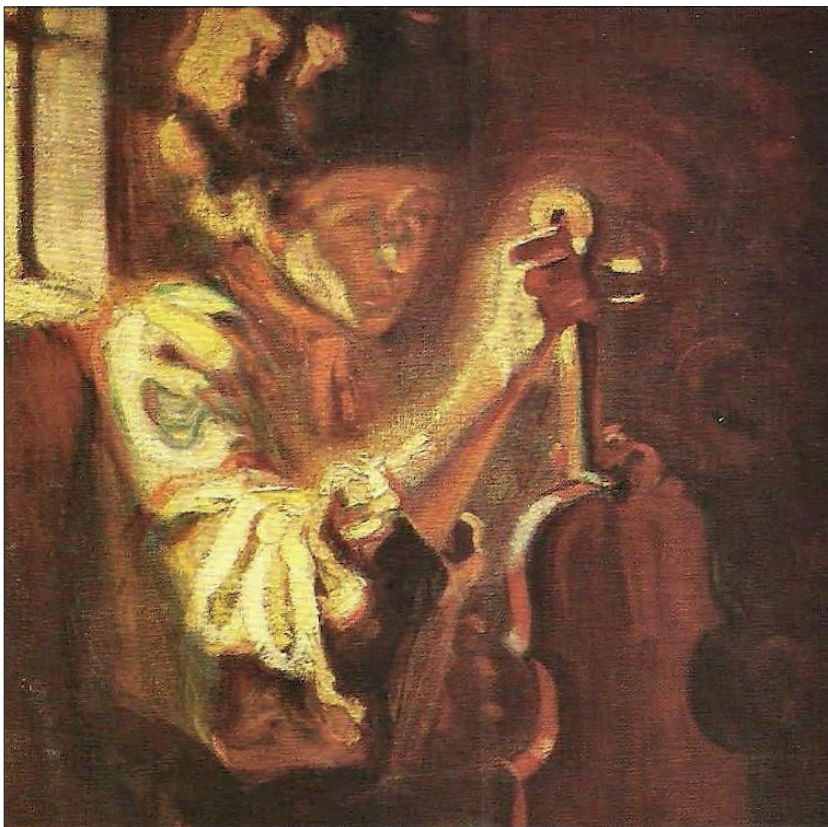
79 Akwarela, papier, archiwum Salonu Dziel Sztuki Connaissanceur Kraków.

80 Tusz, pióro, brystol, własność Muzeum Narodowego w Warszawie.

81 Olej, płótno, własność Muzeum Archidiecezjalnego w Krakowie.



nie gra na instrumencie, lecz naciąga strunę, przewleka ją przez otwór w kołku, a następnie nawija zwojami w kierunku główki kołka. Autor, w niezwykle sposób operując światłocieniem, wprowadza widza w intymną scenę, podkreślając tę „świętą” relację pomiędzy grajkim i jego instrumentem.



2. Fryderyk Pautsch, *Naciągający strunę*, 1930, olej, płótno, własność Muzeum Archidiecezjalnego w Krakowie, za: JANKOWSKA-MARZEC 2013.

Oryginalnym przykładem wykorzystania motywu wywodzącego się z muzycznej kultury Huculów są naczynia autorstwa Wacława Wąsowicza<sup>82</sup>. *Kubek „Muzykantka”* z postacią Huculki ze skrzypcami<sup>83</sup> (1925) oraz *Talerz deserowy z parą Huculów i inicjałami „bk”*<sup>84</sup> (1924–1925) są nietypowe, gdyż na kubku z instrumentem została przedstawiona kobieta, a według tradycji na skrzypcach zasadniczo grali mężczyźni.

82 SKŁODOWSKI 2005, s. 13.

83 Farba, szkliwo, porcelana, własność Muzeum Narodowego w Warszawie.

84 Farba, szkliwo, porcelana, własność Muzeum Narodowego w Warszawie.

## Skrzypek jako gość weselny

Obecność skrzypków egzemplifikowała się również w pracach związanych z huculskim weselem. Był to dla artystów stały, powtarzalny motyw, który miał przede wszystkim znaczenie dla kompozycji. Artystą, który wybierał muzyczne motywy huculskie jako oprawę weselnych uroczystości, był Juliusz Holzmüller. W pracy *Orszak weselny*<sup>85</sup> (przed 1906) autor ukazał Huculów frontalnie, jakby nadciągających z powierzchni płótna wprost na widza. Grupa składa się z panny młodej i pana młodego, drużki oraz skrzypka pędzących przed siebie konno.



3. Kazimierz Sichulski, *Wesele huculskie*, 1938, olej, płótno, własność Muzeum Narodowego Ziemi Przemyskiej, za: SARKADY 2014.

Do tego tematu kilkakrotnie powracał również Kazimierz Sichulski. Jedną z pierwszych wersji *Wesela huculskiego*<sup>86</sup> (inne tytuły: *Pochód weselny Huculów*, *Powrót od ślubu*, *Powrót nowożeńców na Huculszczyźnie*, 1909) przedstawia orszak weselny, który wylania się z górskiego wąwozu, podążając wprost na zaśnieżoną dróżkę. Po lewej stronie obrazu znajduje się drużba, który niesie w dłoni drzewko weselne (*derewcé*)<sup>87</sup>. Mężczyzna trzyma za uzdę wierzchowca pana młodego. Obok

85 Karta pocztowa, własność Biblioteki Narodowej.

86 Olej, płótno, własność Muzeum Mazowieckiego w Płocku.

87 *Derewcé* – drzewo weselne, wierzchołek jodły. Drzewko strojono podczas jednego z etapów zaślubin, który określano jako *zaprósiny* (*zaprošyny*). Weselny rekwizyt przyozdabiany był wiązką kaliny, owsem i czerwoną włóczką.

*kniazia* na drugim koniu zasiada *kniahynia*. Za zakochanymi Hucułami dostrzec można dwie starsze osoby, być może są to *matka* i *batko weselni*. Po prawej stronie płótna znajduje się druhna, która prowadzi konia panny młodej. Zza krawędzi obrazu wyłania się druga młoda kobieta, którą przysłania *skrypýcznyk*, całkowicie pochłonięty muzyką i wpatrujący się skupionym wzrokiem w smyczek poruszający się po strunach.

W latach 30. XX wieku powstała kolejna wersja *Wesela huculskiego*<sup>88</sup> (1938), o zbliżonej kompozycji do wersji z 1909 roku. Artysta umieścił weselny orszak w letniej scenerii i na bardziej rozbudowanym tle krajobrazowym. Kompozycję obrazu buduje zakole rzeki, przez którą płyną dwaj Huculi. Na pierwszym planie odbywa się pochód weselników, który obserwuje lud, zebrany na przeciwległym brzegu. Wśród biesiadników znajdują się panna młoda oraz pan młody, którzy jako jedyni poruszają się konno. Towarzyszą im krewni i przyjaciele wędrujący pieszo. Również na tym obrazie jedną z centralnych postaci stanowi skrzypek, który zgodnie ze zwyczajem wygrywa melodie pod śpiew „chóru”.

Podobną kompozycję ma stworzona przez Kazimierza Sichulskiego ilustracja zamieszczona w publikacji Ferdynanda Ossendowskiego zatytułowanej *Huculszczyzna: Gorgany i Czarnohora*<sup>89</sup> (*Wesele*, niedatowany). Charakterystyczne jest jednak, że warstwę muzyczną stanowi nie tylko skrzypek, ale też dwaj trembitarze, umieszczeni na drugim planie z lewej strony płótna.

Kolejną wersją *Wesela huculskiego*<sup>90</sup> jest reprodukcja znana z monografii artysty autorstwa Władysława Kozickiego<sup>91</sup> (1927). Prawą stronę obrazu na pierwszym planie wypełnia sylwetka družki, odwróconej plecami do widza. Towarzyszy jej skrzypek, umieszczony w lewym rogu płótna. Mężczyźnie nadano te same rysy co w poprzednich dziełach. W centrum kompozycji znajdują się państwo młodzi, oddalający się w stronę lasu. Jadą oni konno po wijącej się drodze. Obydwoje odwracają głowy, aby w geście pożegnania pozdrowić podążający za nimi orszak.

Motywy związane z celebracjami Hucułów zainteresowały również Fryderyka Pautscha, który dał wyraz swojej fascynacji ludową kulturą Karpat w obrazie zatytułowanym *Wesele huculskie*<sup>92</sup> (inne tytuły: *Wesele chłopskie*, *Bachanalia*, 1913). Artysta w specyficzny sposób zakomponował przestrzeń płótna. Na pierwszym planie znajduje się grupa osób ujęta jakby w zwężającą się ku górze ludzką piramidę, którą wieńczy wizerunki panny młodej i pana młodego. Poniżej Pautsch umieścił około 30 osób skłębionych w niewielkiej przestrzeni. Są to starsi i młodszy

88 Olej, płótno, własność Muzeum Narodowego Ziemi Przemyskiej.

89 OSSENDOWSKI 1936, s. 100–101.

90 Olej, czarno-biała reprodukcja, KOZICKI 1928a, s. nlb. 3.

91 *Ibidem*.

92 Olej, płótno, własność Muzeum Archidiecezjalnego w Krakowie.



4. Fryderyk Pautsch, *Wesele huculskie*, inne tytuły *Wesele chłopskie*, *Bachanalia*, 1913, olej, płótno, własność Muzeum Archidiecezjalnego w Krakowie, za: JANKOWSKA-MARZEC 2013.

mężczyźni oraz kobiety z dziećmi. Kompozycja zdaje się przedstawiać tylko część zebranych na weselu osób, a zamykają ją dwa wizerunki. Z prawej strony jest to chłopiec, który łąpczywie pije wino prosto z dzbana, natomiast z lewej strony znajduje się brodaty skrzypek, przytulający swój instrument do policzka. Warto zwrócić uwagę na alternatywny tytuł tego dzieła, który zainteresował także Agnieszkę Jankowską-Marzec<sup>93</sup>. Dzieło nazywane było *Bachanalia*, co nawiązywało do tradycji starożytnej i dionizyjskich uroczystości. Było to bowiem określenie nadane obrzędom ku czci boga Bachusa (w mitologii greckiej – Dionizosa), o charakterze orgiastycznym i misteryjnym. Zebrani mieszkańcy jednoczyli się w alkoholowym upojeniu, porwani przez spontaniczne wybuchy energii, zabawy i potrzeby uwolnienia seksualnego napięcia. Ta nietypowa rytualna forma służąca zaspokojeniu pragnień pojawiła się ponownie na przełomie wieków w dyskursie

93 JANKOWSKA-MARZEC 2013, s. 157.

dotyczącym nowej wizji antyku. Fryderyk Nietzsche<sup>94</sup> wprowadził wtedy pojęcie żywiołu dionizyjskiego<sup>95</sup>, który najpełniej miał się objawić w pieśni oraz tańcu. Czynności ruchowe podjęte w takt pulsujących życiem melodii miały prowokować zachowania nieskrępowane, który wyzwoliłyby pierwotne instynkty. Zdaniem filozofa była to najprostsza droga do zbudowania autentycznego, głębokiego związku człowieka z naturą. Zgadza się to ze światopoglądem Huculów, którzy tworzyli obraz swojej tożsamości oraz otaczającej ich idyllicznej krainy na podobieństwo natury. Również kosmogonia huculska została ustanowiona w oparciu o symbiozę z naturą, co jest bliskie greckim ideałom.

## Odpoczywający muzykant

Fujarki są jednym z najczęściej występujących instrumentów w dziełach o tematyce huculskiej. Wizerunki grajków pojawiają się na kilku obrazach Kazimierza Sichulskiego. Pierwszym z nich jest *Niedziela*<sup>96</sup> z 1907 roku. Artysta ukazał trzech huculskich młodzieńców w odświeżonych strojach, odpoczywających pod drzewem. Dwoje z nich słucha melodii wygrywanej przez Hucula siedzącego pośrodku. Dźwięk wydaje długa pasterska *fłojira*.

Kazimierz Sichulski powrócił do tematu grającego na piszczalce muzyka w obrazie *Muzykanci*<sup>97</sup> (1934). Przedstawia on dwóch huculskich górali, którzy odpoczywają na hali wśród wysokich drzew iglastych. Jeden z młodzieńców przygotowuje się do gry na klawercie<sup>98</sup>. Jego towarzysz wprawia się w grze na długiej fujarce. Po liczbie otworów palcowych można przypuszczać, że również jest to *fłojira*.

Także inni artyści podejmowali motyw grajka z fujarką. Stanisław Dębicki<sup>99</sup> wybrał podobny wątek co Kazimierz Sichulski we wcześniej omawianym obrazie *Niedziela*. W swoim dziele zatytułowanym *Niedziela w górach*<sup>100</sup> przedstawia odpoczywającą grupę Huculów. Być może usiedli oni na trawie po niedzielnym nabożeństwie w cerkwi, widocznej na drugim planie. Na obrazie znajduje się mężczyzna, który trzyma *fłojirę* lub *telenkę*. Pozostali Huculi czekają zamysłeni na pierwsze dźwięki jednej z tradycyjnych pieśni.

94 NIETZSCHE 1907, s. 25, 47, 58.

95 GŁOWIŃSKI 1977, s. 353–406.

96 Olej, płótno, własność Muzeum Narodowego we Wrocławiu.

97 Olej, płótno, własność Muzeum Narodowego we Wrocławiu.

98 MACIJEWSKI 2008b, s. 56. Na Huculszczyźnie występowały trzy rodzaje tych instrumentów.

99 BEDNARSKA/BEDNARSKI 2009, s. 18.

100 Karta pocztowa Wydawnictwa H. Altenberga Lwów, własność Muzeum Historycznego Miasta Krakowa.

Zachwycony obrzędowością i religijnością Hucułów Kazimierz Sichulski przedstawił męczyznę z fujarką także w *Tryptyku huculskim*<sup>101</sup> (ok. 1907). Na pierwszym panelu znajdują się dwie młode dziewczyny z dzbanem ubrane w bogate stroje. Środkowy panel ukazuje niewidomego chłopca z laską pasterską i świecą. Na trzecim panelu odnaleźć można muzykanta z fujarką oraz chłopca wyciągającego dłoń i rozpościerającego palce, jakby w geście pojednawczym lub uspokajającym.

Interesującym przykładem obecności fujarki w sztuce polskiej związanej z Huculszczyzną jest także jedno z przedstawień zalotów<sup>102</sup>. Był to etap prowadzący do zaślubin, w którym młodzieniec (parobek, *łegin*) próbował wszelkich sposobów, by uzyskać przychyłność swojej wybranki. Przedstawił go na obrazie Juliusz Zuber. Płótno *Zaloty*<sup>103</sup> (1886) ukazuje moment, gdy przed chatą młodzieniec wygrywa na fujarce melodię dla zasłuchanej kobiety. Para ubrana jest w charakterystyczne stroje ludowe. Stojąca boso Hucułka w oczekiwaniu oparła dłonie na biodrach. Siedzący mężczyzna błagalnym wzrokiem spogląda na nią i wypatruje znaków świadczących o tym, że jego zaloty zostaną przyjęte. Pracę artysty, podobnie jak dzieła wspomnianego wyżej Wacława Szymanowskiego, według Magdaleny Mních „usytuować należy pomiędzy tzw. «realizmem społecznym» lat 60. i 70. XIX wieku a narodowo-patriotycznym stosunkiem artystów Młodej Polski do wsi huculskiej”<sup>104</sup>.

## Grajek w drodze

Na fujarkach wygrywali także muzycy przedstawieni w drodze przez połoniny. Obraz zatytułowany *Ślepy huculski chłopiec*<sup>105</sup> (1913) Kazimierza Sichulskiego przedstawia dwoje dzieci karpackich górali. Grajek umieszczony po prawej stronie zasłania oraz odsłania otwory palcowe i wykonuje melodię, w którą wsłuchuje się niewidomy Hucul. Chłopiec idzie przed muzykującym towarzyszem oparty o laskę pasterską. Ten sam grający na instrumencie bohater pojawia się w dziele z 1919 roku, zatytułowanym *Pokłon pasterzy*<sup>106</sup>. W tej pracy muzykant towarzyszy drugiemu młodzieńcowi. Oboje przedstawieni zostali z profilu. Fujarka jest najjaśniejszym elementem obrazu, przez co wzrok widza skupia się na palcach artysty rozłożonych na jej otworach.

101 Gwasz, papier, archiwum Sopotkiego Domu Aukcyjnego.

102 Etapy zalotów huculskich (*Obzórny* oraz *Swátanie*) opisał szczegółowo Włodzimierz Szuchiewicz, zob. SZUCHIEWICZ 1902, s. 14–15.

103 Olej, płótno, archiwum portalu Artinfo.pl.

104 MNICH 2005, s. 63.

105 Tempera, papier, własność Lwowskiej Narodowej Galerii Sztuki.

106 Tempera, tektura, archiwum domu aukcyjnego DESA Unicum.

*Hucul z piszczałką* Władysława Jarockiego<sup>107</sup> zdaje się mieć przyjazne usposobienie, gdyż pod jasnym obfitym wąsem maluje się delikatny uśmiech. Mężczyzna idzie przez połoniny podpierając się o laskę.

Także rzeźba z wytwórni artystycznej Władysława Miecznika *Hucul grający na fujarce*<sup>108</sup> (po 1962 – według modelu z lat 30. XX w.) ukazuje postać kroczącego grajka w huculskim stroju. Podstawa jest prostopadłościenna i wykonana z marmuru. Podobny kształt, jednak o mniejszym zarysie, ma niewielki cokół pod postacią. Chłopiec jest przedstawiony w dynamicznej pozie, lekko wygięty do przodu, oparty na lewej nodze oraz ubrany w powiewającą długą koszulę.

Odrębnym motywem jest grający na piszczałce Hucul, którzy podąża z większą grupą na jarmark. Wielokrotnie przedstawiał go Kazimierz Sichulski, ukazując grajka zawsze w tej samej pozie i o tej samej fizjonomii – *Huculi w świetle księżycy*<sup>109</sup> (ok. 1905–1910), *Huculi*<sup>110</sup> (niedatowany), *Huculi*<sup>111</sup> (1922). Mężczyzna na wszystkich przedstawieniach delikatnie pochyla głowę do przodu i wdmuchuje powietrze w instrument. Ma ciemne włosy do ramion, kapelusz na głowie oraz ciepłe okrycie narzucone na ramiona. Towarzyszą mu Huculi oraz Huculki, którzy idą pieszo lub jadą konno.

Wyraźnie zainspirowany schematem muzyka wypracowanym przez Kazimierza Sichulskiego, podobną tematykę podjął później Waław Wąsowicz w swoim dziele *Huculi w drodze*<sup>112</sup> (1924). Tutaj również wśród większej grupy idzie skupiony na grze Hucul z nieco zwieszoną głową. Podobnie Józef Jaroszyński przedstawia karpaccich górali przemierzających przełęcz na obrazie *Huculi – na przełęczy*<sup>113</sup> (niedatowany). Jadą oni konno wśród ostrych skalistych szczytów, z wygrywającym na piszczałce mężczyzną na czele. Agnieszka Jankowska-Marzec zauważa, że muzyk, który prowadzi pochód („grajek-przewodnik”), przywołuje antyczną symbolikę, w której muzyk jest przewodnikiem ludzkich dusz. Przypuszcza ona, że jest to prawdopodobnie skutek obecności mitu Orfeusza w europejskich tradycjach<sup>114</sup>.

107 Własność Muzeum Żup Krakowskich w Wieliczce.

108 Brąz patynowany, marmur różowy, archiwum Domu Aukcyjnego REMPEX.

109 Olej tektura, własność Muzeum Górnośląskiego w Bytomiu.

110 Olej, płótno naklejone na tekturę, archiwum Domu Aukcyjnego REMPEX.

111 Akwarela, gwasz na podrysowaniu ołówkiem, papier, archiwum Domu Aukcyjnego REMPEX.

112 Olej, płótno, własność Muzeum Narodowego w Warszawie.

113 Olej, płótno, archiwum Domu Aukcyjnego Agra-Art.

114 JANKOWSKA-MARZEC 2013, s. 147.

## Trembitar-pasterz

Trembita najczęściej przedstawiana była w taki sposób, by wyznaczyć linię diagonalną płótna lub zwrócić uwagę na wertykalizm dzieła i dodatkowo je „wydłużyć”. Trembitara-pasterza przedstawił na swoim płótnie zatytułowanym *Hucul*<sup>115</sup> (1905) Kazimierz Sichulski. Mężczyzna ukazany został z profilu na tle drewnianej chaty. Muzyk dmie w instrument, trzymając go obiema rękami. Prawa ręka jest nieco bardziej wysunięta i podpira trembitę mniej więcej na jednej trzeciej jej długości.

Grający na trembitcie góral został ukazany w podobny sposób na późniejszym obrazie Sichulskiego, jednak autor obrócił go i ukazał widzowi jego plecy. Dzieło *Huculi w Karpatach*<sup>116</sup> nadaje trembitarowi rolę przewodnika rodziny w drodze na jarmark lub targ, omówioną już wcześniej podczas opisu huculskich fujarek.

Polski malarz Mieszko Jabłoński urodzony pod koniec XIX wieku również zainteresowany był tematyką związaną z Karpatami ukraińskimi. Trembitom poświęcił środkową kwaterę *Tryptyku huculskiego*<sup>117</sup> (niedatowany). Artysta przedstawił trzech muzyków, którzy wdmuchują powietrze w pyszyczki instrumentów. Stoją oni na szczycie góry, a za nimi rozciąga się widok na rozległy maszyn górski. Pozostałe kwatery przedstawiają kontynuację tej sceny. Z lewej strony na ogrodzonej połoninie pasą się kozy. Scena po prawej ukazuje kochanków odpoczywających wśród drzew.

Również Fryderyk Pautsch zrobił z trembitarów bohaterów kilku swoich płócien. Dzieło, które stworzył pod koniec lat 20. – *Trombity*<sup>118</sup> (1928), ukazuje trzech muzyków w strojach ludowych. Artysta zatrzymał huculską muzykę w karpackim krajobrazie, jednak górski pejzaż namalował dość schematycznie.

Drugi z obrazów Fryderyka Pautscha jest nieco nietypowy. Dzieło zostało zatytułowane *Hucul grający na dudach*<sup>119</sup> (1938), nie są to jednak ani dudy, ani huculska *dutka*, lecz trembita ukazana w bardzo dużym skrócie perspektywicznym<sup>120</sup>. Instrument wydaje się przez to wyjątkowo krótki i nieproporcjonalny wobec dłoni muzyka.

Także Władysław Jarocki przedstawił grajka z trembitą, jednak w bardzo statyczny sposób. Niedokończony płótno, które choć powstało w 1958 roku, kontynuuje estetykę z początku XX wieku, nosi tytuł *Hucul*<sup>121</sup> (1958). Bohaterem

115 Olej, płótno dublowane, archiwum DESA Dzieła Sztuki i Antyki w Krakowie.

116 Olej, płótno, reprodukcja znana z KOZICKI 1928a, s. nlb. 7

117 Olej płótno, archiwum Salonu Dzieł Sztuki Connaissanceur Kraków.

118 Olej, tektura, własność Muzeum Archidiecezjalnego w Krakowie.

119 Olej, płyta, archiwum Domu Aukcyjnego DESA Unicum.

120 OBORNY 2015, s. 31.

121 Olej, tektura, archiwum Sopotckiego Domu Aukcyjnego.



obrazu jest starszy mężczyzna w prostym stroju, który trzyma dłonie na trembitcie obróconej wylotem do dołu. Jego twarz jest łagodna i zamyślona, ale powściągliwa w emocjach. Dumający w pojedynkę pasterz zdaje się być zawieszony w czasoprzestrzeni. Sytuacja przedstawiona na obrazie nie odwzorowuje zaobserwowanego przez artystę zdarzenia, lecz jest przez niego wyreżyserowana.

Inną pracą, na której pojawia się trembita, jest dzieło Zofii Stryjeńskiej. Plan-sza zatytułowana *Ubiór mężczyzny z okolic Worochty na Huculszczyźnie*<sup>122</sup> (1939) stanowiła część teki *Polish Peasants Costumes*. Trembitar został przedstawiony w indywidualnym, charakterystycznym dla artystki stylu<sup>123</sup>. Formy są lekko zgeometryzowane, a barwy żywe i nasycone. Muzyk ukazany został w dynamicznej pozie, gdy podnosi prawą nogę i zgina ją w kolanie. Grajek w tym samym czasie dmie w instrument oparty o podpórkę. Używanie podstawki nie było jednak powszechnie praktykowane, gdyż huculska trembita była stosunkowo lekka. Warto zaznaczyć, że to właśnie jej masa spowodowała, iż jedynie na Huculszczyźnie mógł wygrywać na niej tylko jeden muzyk. W innych regionach Karpat instrument ten trzymają dwie osoby<sup>124</sup>. Trembita ma kolor szary z czarnymi wstawkami obwiedzionymi złotymi elementami. Najprawdopodobniej nie jest to tradycyjny instrument drewniany, lecz blaszany. Ta odmiana była niekiedy malowana aluminową farbą i stosowana najczęściej w Rachowie, Kwasach oraz we wsiach dorzecza Cisy<sup>125</sup>. Wymienione miejscowości leżą w niedalekiej odległości od Worochty, z której według artystki pochodził przedstawiony góral.

## Trembita jako element życia i śmierci

Stryjeńska ukazała trembitę także w dziele zatytułowanym *Zaloty huculskie*<sup>126</sup> (po 1935). Głównym tematem obrazu są zakochani pogrążeni w intymnej rozmowie. Być może para spotkała się, gdy ona wracała z targu, a on schodził z połonin. Hucułka siedzi na koniu w tradycyjnym stroju i z przewiązanym przy dłoni *kołaczki*, czyli naczyniem na wódkę<sup>127</sup>. Tuż przed kobietą stoi jej wybranek, oparty o trembitę i podpala iskrą fajkę Hucułki.

122 Litografia ręcznie kolorowana gwaszem, karton, własność Państwowego Muzeum Etnograficznego w Warszawie.

123 LENARTOWICZ 2008, s. 265.

124 CZĄSTKA 2006, s. 149.

125 MACIJEWSKI 2008a, s. 79–80.

126 Gwasz, papier naklejony na tekturę, archiwum Domu Aukcyjnego REMPEX.

127 SZUCHIEWICZ 1902, s. 321.

Zgodnie z tradycją instrument pojawiał się również na dziełach uwieczniających pogrzeby, chociażby w twórczości Edmunda Bartłomiejczyka. W pracy zatytułowanej *Pogrzeb huculski*<sup>28</sup> (ok. 1937–1938) artysta oddaje się w pełni maestrii warsztatowej, dzięki której odkrywa tajemnicę przemijania. Nie tylko odtwarza szczegóły ludowej ceremonii, ale tworzy wyrazisty obraz Hucułów w czasie uroczystości pogrzebowych, cechujący się silną ekspresją i sugestią emocjonalną. Na pierwszym planie dwaj trembitarze dmą w swoje instrumenty skierowane ku górze. Dudniący dźwięk towarzyszy żałobnikom, którzy na drugim planie wędrują przez pomost. Przejmująca kreska oraz nasycenie czerni i bieli nadają grafice silny ładunek emocjonalny, spotęgowany jeszcze bardziej przez posępną wymowę dzieła. Nie jest ono przepełnione patosem, jednak wyczuwalna jest obrzędowa dostojność i powaga.



5. Edmund Bartłomiejczyk, *Pogrzeb huculski*, ok. 1937-38, drzeworyt, papier, własność Muzeum Narodowego w Warszawie, za: KOWALSKA 1963.

## Huculski myśliwy

Róg wzbudzał większe zainteresowanie w okresie międzywojennym. Pojawiał się najczęściej w przedstawieniach ukazujących typ Hucuła-myśliwego. Jeszcze na początku XX wieku myślistwo (*strilectwo*) było powszechnym zajęciem<sup>129</sup>. Kazimierz Sichulski kilkakrotnie przedstawił ten ludowy typ. W pracy *Huculski myśliwy*<sup>130</sup> (1927) ukazał Hucuła, który po polowaniu przysiadł pod drzewem. Jedną dłoń trzyma na opartej o ziemię strzelbie, a w drugiej dzierży róg. Przed mężczyzną leży truchło upolowanego przez niego jelenia.



6. Kazimierz Sichulski, *Huculski myśliwy*, 1927, gwasz, tempera, akwarela, karton, archiwum Domu Aukcyjnego Ostoya w Warszawie, fot. strona internetowa Artnet.com: <https://www.artnet.com/artists/kazimierz-sichulski/huculski-my%C5%9Bliwy-Sfe75h4Uu5lGyTCPeaX-8Q2> [dostęp: 07.08.2023].

Motyw został powtórzony w dziele *Jeleń*<sup>131</sup> (inny tytuł *Władca gór*, 1928). Tutaj jednak huculski myśliwy nie odpoczywa, a dumnie stoi nad ustrzelonym jeleniem z dużym porożem. Nieustraszony mężczyzna zdaje się patrzeć, jak leżące na pokrytej ściółką ziemi zwierzę wydaje ostatnie tchnienie. O profesji Hucuła świadczy długa strzelba (*kris*), prawdopodobnie na krzemień (*zámok kremenówyj*), z odchodzącym od niej pasem. Myśliwy ma także przewieszony przez ramię róg myśliwski oraz zdobioną skórzaną torbę (*tabiwka*).

Nieco inny portret huculskiego myśliwego Sichulski przedstawił na autolitografii pochodzącej z *Teki myśliwskiej*, zatytułowanej *Hucul*<sup>132</sup> (inny tytuł *Hucul grający na rogu*, 1928). Mężczyzna ujęty w półpostaci dmie w róg podczas polowania lub przed polowaniem, gdyż strzelba spoczywa jeszcze na jego plecach. Hucul został ukazany pierwszoplanowo na tle bliskiego mu kulturowo pejzażu.

129 KOLBERG 1970, s. 185.

130 Gwasz, tempera, akwarela, karton, archiwum Domu Aukcyjnego Ostoya w Warszawie.

131 Olej, reprodukcja czarno-biała znana z „Sztuki Piękne” R. 5, Kraków 1929, s. 69.

132 Autolitografia, papier z *Teki myśliwskiej*, Zakład Graficzny Pillera-Naumanna, Lwów 1928, s. nlb. 10, własność Lwowskiej Narodowej Galerii Sztuki.

## Lirnik – ten, który widzi i wie więcej

Lirnik stanowił popularny temat w XIX-wiecznej literaturze oraz malarstwie. Ta postać była niejako symbolem, czy też znakiem mającym przypominać o przeszłości narodu i jego świetności oraz nawoływać do walki o niepodległość<sup>133</sup>. Mężczyzna grający na lirze kieruje myśli w stronę legendarnego Wernyhory, który przepowiadał przyszłość ziem polskich i ukraińskich<sup>134</sup>. Postać wędrownego śpiewaka wieszczącego przyszłe losy, a także sławiącego minione wieki nawiązuje do tematu „matki Ukrainy”.

Artystą, który często powracał do motywu Hucuła-lirnika, jest Teodor Axentowicz. Folklor góralski pojawia się w jego twórczości w latach 80. i 90. XIX wieku<sup>135</sup>. Malarz po raz pierwszy wprowadził go do *Panoramy Racławickiej*<sup>136</sup> (1893–1894), gdzie lirnik (*did*) stoi w grupie modlących się pod krzyżem postaci<sup>137</sup>. Podczas pracy nad obrazem artysta często podróżował do Jamna i Kołomyi oraz okolicznych miast i wsi, co umożliwiło mu zapoznanie się z życiem mieszkańców Karpat ukraińskich.

Malarz powracał do tej postaci i najczęściej utrwał muzyka przemierzającego zaśnieżone tereny Huculszczyzny. Grajek pojawiał się w obrazach poświęconych obyczajowości górali. Dostrzec go można w tłumie podczas obchodów święta Jordanu<sup>138</sup>. Artysta wybierał chwile uroczyste



7. Tadeusz Axentowicz, *Lirnik*, 1916, olej, płótno, archiwum Polskiego Domu Aukcyjnego Wojciech Śladowski, fot. strona internetowa Polskiego Domu Aukcyjnego: <https://polski-domaukcyjny.com.pl/oferta/sztuka-dawna/lirnik?auction=16> [dostęp: 07.08.2023].

133 JANKOWSKA-MARZEC 2013, s. 43.

134 KASJAN 1962, s. 51–119.

135 OBORNY 2015, s. 30.

136 Olej, płótno, własność Muzeum Narodowego we Wrocławiu.

137 OKOŃ 1992, s. 18.

138 M.in.: *Święto Jordanu*, inny tytuł: *Święcenie wody*, 1893, olej, płótno, własność Muzeum Narodowego w Poznaniu; *Święto Jordanu*, 1895, olej, płótno, własność Muzeum Narodowego w Warszawie.

i poważne<sup>139</sup>. Jego płótna i litografie ukazują huculski lud w sposób nastrojowy i pełen skupienia. Jako tło dla swych scen malarz wybierał zimowy pejzaż, nadający obrazowi poetycką aurę i wrażenie intymności. Na białym tle wyróżniają się również barwne ubrania świętującej gromady. Na niektórych obrazach znajduje się także cerkiew lub drewniana chata, które przykuwają uwagę nietypowymi detalami, np. oryginalnym kształtem kopuły.

Obrazy Teodora Axentowicza przedstawiające lirnika wpisują się w nurt dzieł symbolicznych, które związane były z upływem czasu, starością oraz przemijaniem. Starzec przemieszczał się sam lub z małą dziewczynką. *Stary lirnik*<sup>140</sup> (niedatowany) oraz *Stary muzyk*<sup>141</sup> (inny tytuł: *Lirnik*, niedatowany) ukazują portret siwowłosego, łysiejącego muzyka z długą brodą, ubranego w gruby, ciemny płaszcz. Mężczyzna w samotności z trudem porusza się po zasypianym śniegiem terenie, opierając ciężar ciała o laskę (*pálycia*). Instrument ma przewieszony przez lewe ramię. Poziom obrazów różni się, gdyż w ostatnim okresie twórczości artysta nazначzył swoje płótna manierą, która wynikała być może ze spadku inwencji twórczej. Z tego samego powodu tematy były wielokrotnie powtarzane.

*Lirnik*<sup>142</sup> (niedatowany) przedstawia huculskiego grajka w innej scenarii. Siedzi on pod drzewem i gra melodię. Jego oczy zasnutę są mgłą, co wpisuje się w legendę o darze duchowego widzenia, który mieli posiadać niewidomi muzycy. Melancholijne spojrzenie utkwione jest w odległym punkcie, poza ludzką świadomością.

Znaczący zbiór stanowią obrazy, na których lirnikowi towarzyszy mała dziewczynka. Axentowicz przedstawił tę niecodzienną parę w drodze, idącą w różnych układach – obok siebie lub gdy jedna postać wyprzedza drugą<sup>143</sup>. Niekiedy w tle kompozycji głównym bohaterom obrazu towarzyszy grupa Hucułów w tradycyjnych strojach. Czasami pojawiają się także chaty o bielonych ścianach i strzechowym dachu. Interesująca jest akwarela *Stary lirnik*<sup>144</sup> (niedatowany), gdyż ukazuje scenę krótko przed wspólną wędrówką lub po niej, gdy lirnik spoczywa oparty

139 KLEIN 1926/1927, s. 295.

140 Olej, tektura, archiwum Domu Aukcyjnego Agra-Art.

141 Olej, deska, archiwum Domu Aukcyjnego Sotheby's.

142 Olej, płótno, archiwum Domu Aukcyjnego Agra-Art.

143 M.in.: *Na gromniczną*, niedatowany, olej, płyta, archiwum Domu Aukcyjnego Polswiss Art; *Dziewczyzna i lirnik*, ok. 1900, olej, tektura, archiwum Domu Aukcyjnego Agra-Art; inny tytuł *Dziad Wędrowni, Lirnik i dziewczyna*, ok. 1900, olej, tektura, własność Lwowskiej Galerii Sztuki; *Lirnik*, niedatowany, olej, płótno, archiwum Domu Aukcyjnego DESA UNICUM; *Z Huculszczyzny. Powrót z cerkwi*, niedatowany, olej, płótno naklejone na tekturę, archiwum Domu Aukcyjnego Agra-Art; *Lirnik i dziewczyna*, niedatowany, olej, tektura, archiwum Domu Aukcyjnego DESA UNICUM.

144 Akwarela na podrysowaniu ołówkiem, archiwum Salonu Dzieł Sztuki Connaissance w Krakowie.

o pień drzewa, a dziewczynka spogląda za siebie i go obserwuje. W pracach urzeka typowa dla malarza dbałość o szczegóły, która łączy się ze swobodą malarską przedstawienia.

Teodor Axentowicz zebrał niektóre z tych dzieł w cykl *Starość i młodość*, pobudzający refleksję nad przemijaniem<sup>145</sup>. Tematyka wanitatywna przejawia się w wizerunkach dwóch postaci. Starzec ma werystycznie ujętą twarz, z którą kontrastuje lico młodej dziewczyny lub młodzieńca, odpowiadające akademickim kanonom piękna. Starszy mężczyzna pojawia się u boku młodej osoby, co nadaje dziełu wydźwięk metaforyczny. W ten sposób malarz przedstawia kolejne etapy życia człowieka, przywdziane w kostium sceny rodzajowej, którą mógł zobaczyć podczas jednej ze swoich podróży w Karpaty.

Obrazy ukazujące lirnika powtarzała później uczennica Teodora Axentowicza – krakowska malarka Józefa Maria Józefowicz, np. w pracy *Lirnik*<sup>146</sup> (niedatowany). Pod wpływem swego nauczyciela wybierała podobne motywy i tematy oraz stosowała zbliżoną manierę malarską.

Postać muzyka grającego na lirze dwukrotnie przedstawił także Kazimierz Sichulski, np. na kompozycji zatytułowanej *Lirnik*<sup>147</sup> (inny tytuł: *Ślepy lirnik*, 1909). Pole obrazu wypełnia pięć postaci. Największa z nich oraz przedstawiona najbardziej szczegółowo to lirnik usytuowany po prawej stronie. Starszy mężczyzna spogląda niewidomymi oczyma w dal, kierując wzrok ponad horyzont. Lirę ma przewieszoną przez ramię na czerwonym pasie w czarne geometryczne wzory. Za mężczyzną stoi para Hucułów – kobieta i mężczyzna. Oboje przypatrują mu się z zaciekawieniem. Obraz dopełniają wizerunki dwóch chłopców w strojach ludowych. Starszy z nich stoi po lewej stronie i spogląda na grajka. Młodszy został umieszczony właściwie poza polem obrazu, a widz widzi tylko wyłaniającą się główkę okoloną ciemnymi włosami.

Drugie, znacznie późniejsze z dzieł Kazimierza Sichulskiego również zatytułowane jest *Lirnik*<sup>148</sup> (1923–1925). Artysta powrócił do tematu, jednak zmienił otoczenie głównej postaci. Siwowłosy i brodaty muzyk znajduje się w centrum kompozycji. Zasiadł on pod drzewem i gra na instrumencie opartym o swoje kolana. Tuż obok niego, u jego stóp siedzi chłopiec. Nogi ma skrzyżowane, a między

145 Należą do nich np. *Starość i młodość*, niedatowany, olej, płótno, archiwum Domu Aukcyjnego DESA UNICUM; *Lirnik*, niedatowany, pastel, tektura, archiwum Sopotckiego Domu Aukcyjnego; *Starość i młodość*, niedatowany, akwarela, pastel, tektura, archiwum Domu Aukcyjnego Polswiss Art; *Lirnik*, 1916, olej, płótno, archiwum Polskiego Domu Aukcyjnego Wojciech Śladowski.

146 Olej, tektura, archiwum Sopotckiego Domu Aukcyjnego.

147 Olej, płótno dublowane, archiwum Domu Aukcyjnego DESA UNICUM.

148 Olej, płótno, czarno-biała reprodukcja znana z KOZICKI 1928a, s. nlb. 31.

kolanami trzyma kapelusz z dużym rondem. Nakrycie głowy odwrócone jest fałdą górną do dołu, jakby młodzieniec czekał na darowiznę. Za postaciami widoczne są wozy konne i zabudowania. Być może lirnik wygrywa swe melodie na targu lub jarmarku huculskim.

Postać huculskiego muzykanta znalazła swoje miejsce także w twórczości Fryderyka Pautscha. Płótno *Żebracy i lirnik*<sup>149</sup> (1917) ukazuje lirnika siedzącego wśród ubogich na tle jarmarcznej wrzawy. Obraz namalowany został szybkimi pociągnięciami pędzla. Postaci nie są przedstawione szczegółowo, jednak lirnik wyróżnia się wraz ze swoim instrumentem ulokowanym na kolanach.

## Zakończenie i wnioski

Obserwacja Huculów stanowiła natchnienie dla artystów, czego świadectwem są liczne obrazy przedstawiające życie codzienne, a także wyjątkowe święta czy nawet zaledwie migawki z rzeczywistości karpackiego ludu. Terenami Karpat Wschodnich oraz ich mieszkańcami zainteresowała się liczna rzesza polskich artystów. To właśnie na podstawie ich twórczości można określić postawę światopoglądową, która była wspólna dla całego środowiska polskiej inteligencji przełomu XIX i XX wieku. Za wyborem malarstwa o tematyce huculskiej stała popularna chłopomania czy też ideologia „chłopomańska”. Obrazy polskich artystów najlepiej reprezentowały stereotypy panującego kultu ludowości. Artyści tworzyli wizerunki Huculów na tle gór i lasów. Postaci niekiedy przybierały jednak sztuczne, akademickie pozy, które kontrastowały z tradycyjnymi strojami czy otoczeniem. Zdarzały się przypadki, w których instrumenty stanowiły rolę pierwszoplanową – przedłużenie „ja” reprezentowanego przez muzyka-modela – medium, które wyrażało emocje zamknięte w kruchym ludzkim ciele.

Historia malarstwa związanego z Huculczyzną nie kończy się jednak na wieku XIX, a znacząco rozwija się także w XX stuleciu. W sztuce polskich artystów działających na przełomie XIX i XX wieku trudno jest jednak odnaleźć wszystkie instrumenty. Na obrazach nie pojawiają się chociażby *drymba* czy *bubeń*. Poprzez muzykę i instrumenty ludowe mieszkańcy Huculczyzny kultywowali swoje rodzime tradycje. Obecność instrumentarium w sztuce była reakcją na potencjał huculskiego świata, który dostrzegli malarze. Z każdym płótnem artyści wnikali coraz głębiej w ulotny i niezdefiniowany świat ludowej pierwotności wschodnich Karpat. Kultura ludowa niestety często jednak była sprowadzana do świąt, radosnej zabawy i słonecznej pogody.

149 Olej, tektura, własność Muzeum Archidiecezjalnego w Krakowie.

Obecność instrumentów w sztuce związanej z Huculszczyzną ma także wymiar metafizyczny. Muzyka instrumentalna stanowiła bowiem o harmonii wszechświata, gdyż odzwierciedlała harmonię duszy. Instrumenty stały się więc symbolem doskonałości i całkowitego porozumienia między człowiekiem a resztą świata. Poprzez grę na instrumencie Huculi zawierali pakt z naturą. Twórczość związana z huculską muzyką stawała się furtką do innego, metafizycznego świata. Warstwa obrazowa niesie ze sobą intuicyjne przeczucia, że poza ramami płótna dzieje się to, co niesamowite.

Polska sztuka XIX i XX wieku, tak obfita w etnograficzno-muzyczne wątki, pokazuje tożsamość społeczności huculskiej i uczestniczy w łańcuchu tradycji, w który wierzili XIX-wieczni chłopomani<sup>150</sup>. Wrażliwość dźwiękową przeistacza we wzruszenia malarskie, zbudowane za pomocą języka barw, gestów i symboli. Dźwięki zostają zapisane na płaszczyźnie płótna. Dla artystów instrumenty stanowiły element z pogranicza – stawały się magicznymi artefaktami<sup>151</sup>. Wizualizowały to, co niematerialne – energię, którą niesie melodia. Malarze utrwalali ulotne zjawiska i dopełniali dźwięk obrazem. Dzieła, które zawierały elementy muzyczne, poza przeniesieniem pewnej aury są świadectwem roli muzyki w codzienności i ogólnie w kulturze. Instrumenty towarzyszyły obrzędom i stawały się kolejnym wyrazem religijności czy przeżyć metafizycznych. Zajmowały także miejsce w codziennym życiu świeckim. Towarzyszyły nawet w sytuacji, gdy jednostka była szczególnie podatna na silne emocje, np. podczas zalotów, ślubów i wesel, a także w trakcie uroczystości pogrzebowych. Stawały się metaforą egzystencji, przedstawionej na kanwie codzienności i wynikającej z niej żywotnej kakofonii. Ta mieszanka dźwięków stanowi niejako esencję człowieczeństwa. Charakterystyczne było przedstawienie Huculów „oderwanych od świata” – skupionych na grze. Siła emocji wyzwanych muzyką przeniknęła przez wrażliwość XIX- oraz XX-wiecznych artystów i została uchwycona poprzez kontury, barwy i faktury.

---

150 ZAJĄC 2004, s. 79.

151 OBORNY 2015, s. 8.



## Bibliografia

- BAUDOIN DE COURTENAY-EHRENKREUTZ-JĘDRZEJEWICZOWA 2005 – Cezaria Baudouin de Courtenay-Ehrenkreutz-Jędrzejewiczowa, *Łańcuch tradycji. Teksty wybrane*, wybór: Lech Mróz, Anna Zadrożyńska, Warszawa 2005.
- BEDNARSKA/BEDNARSKI 2009 – Zofia Bednarska, Tadeusz Z. Bednarski, *Krakowskim szlakiem Stanisława Dębickiego*, Kraków 2009.
- CZĄSTKA 2006 – Justyna Cząstka, *Muzyka Huculszczyny (Karpaty Ukrainie) w świetle materiałów źródłowych i badań własnych*, [w:] Czarnohora. Przyroda i człowiek, red. Mateusz Troll, Kraków 2006, s. 141–155.
- CZĄSTKA-KŁAPYTA 2008 – Justyna Cząstka-Kłapyta, *Huculskie Rizdwo – przemiany folkloru muzycznego i obrzędowego*, [w:] *Huculszczyna, jej kultura i badacze. Międzynarodowa konferencja naukowa w ramach Festiwalu Huculskiego 2006 „Za głosem trembity”*, red. Jan Stęszewski, Justyna Cząstka-Kłapyta, Kraków 2008, s. 53–76.
- CZĄSTKA-KŁAPYTA 2011 – Justyna Cząstka-Kłapyta, *O uchwytnych zapożyczeniach i ich chronologii w tradycji muzycznej Huculów*, [w:] *Huculszczyna w badaniach młodych naukowców*, red. Mateusz Troll, Agata Warchalska, Kraków 2011, s. 213–229.
- CZĄSTKA-KŁAPYTA 2014 – Justyna Cząstka-Kłapyta, *Kolędowanie na Huculszczynie*, Kraków 2014.
- CZĄSTKA-KŁAPYTA 2016 – Justyna Cząstka-Kłapyta, *The function and genesis of the musical instrument „trombita” with special focus on the Hutsul region*, „Balcanica Posnaniensia. Acta et Studia” 2016, t. 23, s. 187–196.
- ELIADE 2008 – Mircea Eliade, *Sacrum a profanum. O istocie sfery religijnej*, Warszawa 2008.
- GAJEK 1929 – Józef Gajek, *Huculskie obrzędy rodzinne i doroczne*, „Teatr Ludowy: miesięcznik Związku Teatrów Ludowych” 1929, t. 12, s. 229–234.
- GENNEP 1981 – Arnold van Gennep, *Obrzędy przejścia. Systematyczne studium ceremonii*, Warszawa 1981.
- GŁOWIŃSKI 1977 – Michał Głowiński, *Maska Dionizosa*, [w:] *Młodopolski świat wyobraźni: studia i eseje*, red. Maria Podraza-Kwiatkowska, Kraków 1977, s. 353–406.
- GORZKOWSKI 1881a – Marian Gorzkowski, *Szkice z Białej Krynicy: stolicy Metropolii Starowierców rosyjskich*, „Czas” 1881, nr 143, s. 1–2.
- GORZKOWSKI 1881b – Marian Gorzkowski, *Szkice z Białej Krynicy: stolicy Metropolii Starowierców rosyjskich*, „Czas” 1881, nr 144, s. 1.
- GORZKOWSKI 1881c – Marian Gorzkowski, *Szkice z Białej Krynicy: stolicy Metropolii Starowierców rosyjskich*, „Czas” 1881, nr 145, s. 1.
- GORZKOWSKI 1881d – Marian Gorzkowski, *Szkice z Białej Krynicy: stolicy Metropolii Starowierców rosyjskich*, „Czas” 1881, nr 146, s. 1.
- GORZKOWSKI 1881e – Marian Gorzkowski, *Szkice z Białej Krynicy: stolicy Metropolii Starowierców rosyjskich*, „Czas” 1881, nr 161, s. 1.
- GORZKOWSKI 1881f – Marian Gorzkowski, *Szkice z Białej Krynicy: stolicy Metropolii Starowierców rosyjskich*, „Czas” 1881, nr 165, s. 1.
- GORZKOWSKI 1881g – Marian Gorzkowski, *Szkice z Białej Krynicy: stolicy Metropolii Starowierców rosyjskich*, „Czas” 1881, nr 171, s. 1–2.
- GORZKOWSKI 1881h – Marian Gorzkowski, *Szkice z Białej Krynicy: stolicy Metropolii Starowierców rosyjskich*, „Czas” 1881, nr 172, s. 1.

- GORZKOWSKI 1881i – Marian Gorzkowski, *Szkice z Białej Krynicy: stolicy Metropolii Starowierców rosyjskich*, „Czas” 1881, nr 173, s. 1–2.
- HICKS 2018 – Dan Hicks, *The Material-Cultural Turns event and effect*, [w:] *The Oxford Handbook of Material Culture Studies*, red. Dan Hicks, Mary C. Beaudry, Oxford 2018, s. 25–98.
- HICKS/BEAUDRY 2018 – Dan Hicks, Mary C. Beaudry, *Introduction: Material culture studies: reactionary view*, [w:] *The Oxford Handbook of Material Culture Studies*, red. Dan Hicks, Mary C. Beaudry, Oxford 2018, s. 1–22.
- JACOBS 1993 – Arthur Jacobs, *Słownik muzyczny*, Bydgoszcz 1993.
- JANICKA-KRZYWDA 2008 – Urszula Janicka-Krzywda, *Połoniny niesamowite (z demonologii Huculów)*, [w:] *Huculi, Bojkowie, Łemkowie, tradycja i współczesność – materiały pokonferencyjne. Stanisław Vincenz – po drugiej stronie dialogu – wybór listów i fotografii*, red. Justyna Cząstka-Kłapyta, Kraków 2008, s. 75–92.
- JANKOWSKA-MARZEC 2013 – Agnieszka Jankowska-Marzec, *Między etnografią a sztuką. Mitologizacja Huculów i Huculszczyzny w kulturze polskiej XIX i XX wieku*, Kraków 2013.
- KASJAN 1962 – Jan Mirosław Kasjan, *Wernyhora: zarys dziejów postaci w literaturze polskiej*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu: Nauki Humanistyczno-Społeczne” 1962, z. 6, s. 51–119.
- KLEIN 1926/1927 – Franciszek Klein, *Teodor Axentowicz*, „Sztuki Piękne” 1926/1927, R. 3, s. 285–302.
- KOLBERG 1882 – Oskar Kolberg, *Pokucie*, cz. 1, Kraków 1882.
- KOLBERG 1883 – Oskar Kolberg, *Pokucie*, cz. 1, Kraków 1883.
- KOLBERG 1888 – Oskar Kolberg, *Pokucie*, cz. 3, Kraków 1888.
- KOLBERG 1889 – Oskar Kolberg, *Pokucie*, cz. 4, Kraków 1889.
- KOLBERG 1970 – Oskar Kolberg, *Ruś Karpacka*, cz. 1, oprac. Adam Demartin, Bogusław Linette, Medard Tarko, Wrocław–Poznań 1970.
- KOLBERG 1971 – Oskar Kolberg, *Ruś Karpacka*, cz. 2, oprac. Adam Demartin, Bogusław Linette, Medard Tarko, Wrocław–Poznań 1971.
- KONDRACKI 1935 – Michał Kondracki, *Muzyka Huculszczyzny*, „Muzyka Polska: kwartalnik poświęcony zagadnieniom życia muzycznego w Polsce: organ Towarzystwa Wydawniczego Muzyki Polskiej” 1935, t. 7, s. 186–202.
- KOTKOWSKA-BAREJA 1981 – Hanna Kotkowska-Bareja, *Wacław Szymanowski 1859–1930*, Warszawa 1981.
- KOWALSKA 1963 – Bożena Kowalska, *Edmund Bartłomiejczyk*, Warszawa 1963.
- KOZICKI 1928a – Władysław Kozicki, *Kazimierz Sichulski*, Warszawa 1928.
- KOZICKI 1928b – Władysław Kozicki, *Władysław Jarocki*, Warszawa 1928.
- KRAJEWSKI 2013 – Marek Krajewski, *Są w życiu rzeczy... Szkice z socjologii przedmiotów*, Warszawa 2013.
- LENARTOWICZ 2008 – Światosław Lenartowicz, *Zofia Stryjeńska 1891–1976*, Kraków 2008.
- MACIJEWSKI 2008a – Ihor Macijewski, *Huculska trembita*, [w:] *Huculszczyzna, jej kultura i badacze. Międzynarodowa konferencja naukowa w ramach Festiwalu Huculskiego 2006 „Za głosem trembity”*, red. Jan Stęszewski, Justyna Cząstka-Kłapyta, Kraków 2008, s. 77–86.

- MACIJEWSKI 2008b – Ihor Macijewski, *Muzyka huculska w kontekście międzykulturowym*, [w:] *Huculi, Bojkowie, Łemkowie, tradycja i współczesność – materiały pokonferencyjne. Stanisław Vincenz – po drugiej stronie dialogu – wybór listów i fotografii*, red. Justyna Cząstka-Kłapyta, Kraków 2008, s. 43–64.
- MACIJEWSKI 2010 – Ihor Macijewski, *Huculska dutka*, [w:] *Kultura współczesnej Huculszczyzny*, red. Justyna Cząstka-Kłapyta, Jan Stęszewski, Kraków 2010, s. 93–100.
- MACIJEWSKI 2012 – Ihor Macijewski, *Muzyczni instrumenty Huculiw (Музичні інструменти гуцулів)*, Winnycia (Вінниця) 2012.
- MAJBRODA 2016 – Katarzyna Majbroda, *Zredefiniować rzecz: antropologia kulturowa wobec zwrotu ku materialności*, „Tematy z Szewskiej” 2016, nr 1, s. 7–14.
- MIERCZYŃSKI 1965 – Stanisław Mierczyński, *Muzyka Huculszczyzny*, Kraków 1965.
- MNICH 2005 – Magdalena Mnich, *Stanisław Grocholski (1860–1932) – życie i twórczość. Próba monografii*, praca magisterska, Instytut Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie, 2005.
- NIETZSCHE 1907 – Fryderyk Nietzsche, *Narodziny tragedii, czyli hellenizm i pesymizm*, przekł. Leopold Staff, Warszawa 1907.
- OBORNY 2015 – Aneta I. Oborny, *Zobaczyć muzykę źródeł. Muzyka i ludowe instrumenty muzyczne w malarstwie polskim*, Szydłowiec 2015.
- OKOŃ 1991 – Waldemar Okoń, *Alegorie narodowe: studia z dziejów sztuki polskiej XIX wieku*, Wrocław 1991.
- OSSENDOWSKI 1936 – Ferdynand Antoni Ossendowski, *Huculszczyzna: Gorgany i Czarnohora*, Poznań 1936.
- SARKADY 2014 – Nalan Sarkady, *Huculskie skarby – sztuka Huculszczyzny ze zbiorów Muzeum Narodowego Ziemi Przemyskiej*, Przemyśl 2014.
- SCHMIDT 2008 – Wiktoria Schmidt, *Rola skrzypiec w muzyce huculskiej*, [w:] *Huculi, Bojkowie, Łemkowie, tradycja i współczesność – materiały pokonferencyjne. Stanisław Vincenz – po drugiej stronie dialogu – wybór listów i fotografii*, red. Justyna Cząstka-Kłapyta, Kraków 2008, s. 65–74.
- SKŁODOWSKI 2005 – Jan Skłodowski, *Huculszczyzna w grafice polskiej do roku 1945*, Poronin 2005.
- SZEKSPIR 1870 – William Szekspir, *Kupiec wenecki*, przekł. Leon Ulrich, Warszawa 1870.
- SZUCHIEWICZ 1902 – Włodzimierz Szuchiewicz, *Huculszczyzna: z 21 ilustracjami*, t. 2, Lwów 1902.
- ŚWIĄTEK 2020 – Adriana Świątek, *Huculskie peregrynacje weselne. Obrzęd weselny jako widowisko kulturowe*, Warszawa–Kraków 2020.
- TRZESZCZYŃSKA 2008 – Patrycja Trzeszczyńska, *Huculszczyzna i ukraińskie Karpaty w kulturze polskiej dawniej i dziś*, [w:] *Huculi, Bojkowie, Łemkowie, tradycja i współczesność – materiały pokonferencyjne. Stanisław Vincenz – po drugiej stronie dialogu – wybór listów i fotografii*, red. Justyna Cząstka-Kłapyta, Kraków 2008, s. 29–42.
- VINCENZ 1980 – Stanisław Vincenz, *Na wysokiej połoninie: Prawda starowieku – obrazy, dumy i gawędy z Wierchowiny huculskiej*, Warszawa 1980.
- WAGILEWICZ 1844a – Jan Wagilewicz, *O mieszkańcach wschodniej części gór karpackich*, „Przegląd Naukowy, Literaturze, Wiedzy i Umnictwu Poświęcony” 1844, t. 2, nr 15, s. 161–177.
- WAGILEWICZ 1844b – Jan Wagilewicz, *O mieszkańcach wschodniej części gór karpackich*, „Przegląd Naukowy, Literaturze, Wiedzy i Umnictwu Poświęcony” 1844, t. 4, nr 28, s. 16–27.

- WAGILEWICZ 1884c – Jan Wagilewicz, *O mieszkańcach wschodniej części gór karpackich*, „Przegląd Naukowy, Literaturze, Wiedzy i Umnictwu Poświęcony” 1844, t. 4, nr 29, s. 48–60.
- WAGILEWICZ 1884d – Jan Wagilewicz, *O mieszkańcach wschodniej części gór karpackich*, „Przegląd Naukowy, Literaturze, Wiedzy i Umnictwu Poświęcony” 1844, t. 4, nr 30, s. 73–85.
- WAJGIEL 1887 – Leopold Wajgiel, *O Huculach: zarys etnograficzny*, „Pamiętnik Towarzystwa Tatrzańskiego” 1887, t. 11, s. 49–86.
- ZAJĄC 2004 – Paweł Zając, *O zaświatach niedalekich i cudach nienadzwyczajnych. „Nadprzrodzone” w kulturze ludowej na przykładzie Huculszczyzny*, Kraków 2004.
- ZAWADZKI 1872a – Władysław Zawadzki, *Huculi: Szkic etnograficzny*, „Kłosa: czasopismo ilustrowane, tygodniowe, poświęcone literaturze i sztuce” 1872, t. 15, nr 383, s. 291–292.
- ZAWADZKI 1872b – Władysław Zawadzki, *Huculi: Szkic etnograficzny*, „Kłosa: czasopismo ilustrowane, tygodniowe, poświęcone literaturze i sztuce” 1872, t. 15, nr 385, s. 323–324.
- ZAWADZKI 1872c – Władysław Zawadzki, *Huculi: Szkic etnograficzny*, „Kłosa: czasopismo ilustrowane, tygodniowe, poświęcone literaturze i sztuce” 1872, t. 15, nr 387, s. 360–362.
- ZAWADZKI 1872d – Władysław Zawadzki, *Huculi: Szkic etnograficzny*, „Kłosa: czasopismo ilustrowane, tygodniowe, poświęcone literaturze i sztuce” 1872, t. 15, nr 390, s. 407–408.
- ZAWADZKI 1872e – Władysław Zawadzki, *Huculi: Szkic etnograficzny*, „Kłosa: czasopismo ilustrowane, tygodniowe, poświęcone literaturze i sztuce” 1872, t. 15, nr 391, s. 425–426.
- ZAWADZKI 1873a – Władysław Zawadzki, *Huculi: Szkic etnograficzny*, „Kłosa: czasopismo ilustrowane, tygodniowe, poświęcone literaturze i sztuce” 1873, t. 17, nr 428, s. 167–170.
- ZAWADZKI 1873b – Władysław Zawadzki, *Huculi: Szkic etnograficzny*, „Kłosa: czasopismo ilustrowane, tygodniowe, poświęcone literaturze i sztuce” 1873, t. 17, nr 430, s. 205–206.
- ZAWADZKI 1873d – Władysław Zawadzki, *Huculi: Szkic etnograficzny*, „Kłosa: czasopismo ilustrowane, tygodniowe, poświęcone literaturze i sztuce” 1873, t. 17, nr 431, s. 223–224.



Alejandra Mayela Flores Enríquez

 <https://orcid.org/0000-0003-4973-2184>

Universidad Iberoamericana México, Meksyk

## Panorama studiów nad wzornikami hafciarskimi w Meksyku\*

Panorama of research into embroidery patterns functioning in Mexico

**Streszczenie.** W Meksyku, przede wszystkim w ciągu XIX wieku, opracowywanie wzorów hafciarskich było zajęciem bardzo popularnym wśród młodych dziewcząt. Powstawały obiekty, które ukazywały powtarzalność pewnych ornamentów i sposobów wykonania, i stawały się wzornikami demonstrującymi rodzaje technik hafciarskich. Tkaniny te były już przedmiotem wielu studiów, szczególnie w ujęciu historycznym, etnograficznym, archeologicznym czy związanym z konserwacją dzieł sztuki. Pozwoliło to na wyodrębnienie głównych koncepcji, które miały wpływ na wytyczenie schematów determinujących dotychczasowe podejście do tematu. W prezentowanym artykule dokonano przeglądu różnych koncepcji badań, które ukształtowały refleksję dotyczącą wzorników hafciarskich w Meksyku, uwzględniono także studia zagraniczne. Zostało również zaproponowane ujęcie z zakresu historii sztuki, pozwalające na nowe ustalenia i możliwości analizowania tych obiektów będących elementami kultury materialnej. Kobiety, które zajmowały się opracowywaniem wzorników, można postrzegać jako artystki, mistrzyni swego fachu, których wirtuozeria przejawiała się w klasie samych obiektów będących rezultatem poświęconego czasu i niezwyklej sprawności manualnej.

**Słowa kluczowe:** wzorniki hafciarskie, sztuka kobiet, Meksyk, sztuka hafciarska

**Summary.** In Mexico, primarily during the 19<sup>th</sup> century, production of embroidery designs was a popular activity among young girls. Objects which reflected reproducibility of some of the ornaments and methods of creation, became patterns demonstrating types of embroidery techniques. They have been subject of numerous studies, especially in historical, ethnographic, archaeological or restoration-related contexts. This allowed for distinguishing the main concepts that led to devising schemes which designated a former approach to the subject. This article reviews various research concepts that have shaped reflection on embroidery patterns in Mexico, including foreign studies. It also proposes an art history approach, allowing for new findings and possibilities for analysing those objects being elements of material culture. Women who dealt with development of patterns may be seen as artists, the masters of their profession, whose virtuosity was manifested in the class of the objects themselves as a result of devoted time and extraordinary manual skill.

**Keywords:** embroidery patterns, women's art, Mexico, embroidery art

\* Artykuł w wersji hiszpańskiej został opublikowany w czasopiśmie: „Sztuka Ameryki Łacińskiej – Arte de América Latina” 2015, nr 5, s. 127–145.

**M**oje badania nad wzornikami hafciarskimi Nowej Hiszpanii rozpoczęły się dzięki studiom poświęconym niewielkiej liczbie tego typu obiektów znajdujących się w zbiorach Museo Franz Mayer. Kolekcja tej instytucji jest niewątpliwie jedną z najbardziej fascynujących z punktu



1. Meksykański wzornik hafciarski, María de Jesús Martínez, miasto Meksyk, 1827–1836, barwione nici jedwabne, len i wiązanie z tafty, 74 x 37 cm, miasto Meksyk (Kolekcja Museo Franz Mayer).

widzenia kultury materialnej na terenie Meksyku i obejmuje artefakty z okresu od XVI wieku do połowy XX stulecia<sup>1</sup>. Jako badaczce związanej z tym muzeum przydzielano mi zadania związane z jego kolekcją, wśród nich szczegółowe przebadanie i analizę dzieł sztuki, które współtworzą zbiory; w ten sposób natknęłam się na grupę wzorników hafciarskich zakupioną przez Franza Mayera w 1946 roku w Meksyku, w słynnym wówczas, lecz dzisiaj już nieistniejącym sklepie z antykami *La Granja*<sup>2</sup>. Jeden z obiektów tworzących ten zbiór zwrócił moją szczególną uwagę. Po dokładnym przeanalizowaniu haftów oraz pojawiających się na tkaninie motywów ikonograficznych i ustaleniu wieku oraz imienia wykonawczynie (sześćcioletniej Marii de Jesús Martínez) okazało się, że obiekt ten powstał ponad 150 lat temu w tym samym budynku, w którym dziś mieści się muzeum – w dawnym szpitalu imienia św. Jana Bożego, wówczas

1 Museo Franz Mayer utworzono w historycznym centrum miasta Meksyk w 1986 r. Znane jest jako jedna z najważniejszych instytucji gromadzących dziedzictwo kulturowe i obiekty sztuki Nowej Hiszpanii. Słynie także z bogatego programu wystaw tymczasowych.

2 FDFM/266.

3 FLORES ENRÍQUEZ 2014.

literatury przedmiotu na ten temat skłoniły mnie do postawienia pytań, na które odpowiem w niniejszym artykule:

- Na jaką skalę prowadzi się badania nad hafciarstwem w Meksyku i w jaki sposób są one powiązane z badaniami podejmowanymi w innych częściach świata?
- Pod jakim kątem hafty były analizowane i jakie nowe aspekty można poddać refleksji, jeśli obiekty hafciarskie rozpatruje się z perspektywy historii sztuki?

### Panorama studiów nad wzornikami hafciarskimi w Meksyku i ich powiązania z badaniami w innych częściach świata

W Meksyku istnieje niewiele specjalistycznych publikacji na temat hafciarstwa, poza krótkimi notatkami w czasopiśmie lub elektronicznych portalach poświęconych kulturze i rękodzielnictwu, w których odnotowuje się pewne informacje uznane za pewnik: że wzory są na ogół haftem wykonywanym przez dziewczęta i młode kobiety w domu lub w szkole, oraz że wzorniki związane są w pewnym stopniu z ideą tradycyjnego wychowania kobiet w Meksyku, które kształcone były często w instytucjach o charakterze religijnym. Mimo że niemal wszystkie rękodzieła, do których odnoszą się wspomniane publikacje, zostały wykonane w XIX wieku, zwykle uogólnia się pewne zjawiska, rozciągając je na okres kolonii, czyli czasy od XVI do XVIII stulecia<sup>4</sup>.

Wśród publikacji, które nakreśliły panoramę problemu na poziomie krajowym, wyróżniają się trzy główne prace. Pierwsza z nich powstała jako tekst towarzyszący wystawie zrealizowanej z inicjatywy Museo Nacional de Historia<sup>5</sup> i została zamieszczona w katalogu poświęconym haftom i ich wzornikom, które w tym wydawnictwie określono jako „obiekty codziennego użytku, wykazujące jednocześnie walory artystyczne”<sup>6</sup>. Mimo że praca została wydrukowana w czerni i bieli i jest mało atrakcyjna wizualnie, to jest istotna merytorycznie. Przedstawia wstępne studium, które koncentruje się na hafcie, historii praktyk wyszywania w Meksyku oraz hafcie jako części edukacji kobiecej. W odniesieniu do interesujących nas obiektów muzealnych autorzy analizują hafty, rozpatrując ich materiały, kolory, wymiary, wykorzystane w nich techniki i motywy, bez powiązania tych danych z jakimkolwiek parametrem czasowo-przestrzennym. Jest to czynnik, który pomniejsza wartość zawartych w katalogu informacji, nie wyznaczając żadnych

4 Przykłady publikacji poświęconych dyfuzji kulturowej: *Los dechados* 1996; SANDOVAL/FLORES 2015.

5 HERNÁNDEZ RAMÍREZ/PAVIA MILLER/GARCÍA GONZÁLEZ 1995.

6 *Ibidem*, s. 43.



ram pozwalających na ich analizę porównawczą. Ponadto w katalogu znajdują się hipotezy dotyczące pochodzenia dzieł. Autorzy zalecają, aby wzorniki hafciarskie były rozpatrywane jako obiekty sztuki wykraczające poza „zwykłą użyteczność i skłaniające do zaspokojenia intelektualnej ludzkiej potrzeby, zamiłowania do łączenia form, faktur, kolorów i techniki – cech, które niekonieczne są niezbędne dla człowieka, natomiast stanowią element rozwoju kulturowego”<sup>7</sup>.

W jednym z tomów serii wydawniczej zatytułowanej *México en las colecciones de arte*, badaczka Marta Turok, przewodnicząca Centro de Investigación Ruth Lechuga, specjalizującym się w meksykańskiej sztuce popularnej, analizuje wzory hafciarskie oraz inne rodzaje „tradycyjnych” tkanin znajdujących się w amerykańskich kolekcjach<sup>8</sup>. Antropolożka podaje konkretne dane dotyczące historii hafciarstwa, opierając się na źródłach. Wzorniki definiuje jako „sposób na utrwalanie form bez konieczności ich zapamiętywania, ćwiczenie nowych ściegów i eksperymentowanie z nowymi możliwościami technicznymi”<sup>9</sup>; opisuje również pewne typy inspiracji, z których wzorniki prawdopodobnie czerpały, takie jak księgi wzorów haftów, jako przykład podając *Esemplario di lavori* Giovanniego Vavasorego z 1530 roku<sup>10</sup>. Ponadto badaczka zwraca uwagę czytelnika na osobliwości historii handlu tekstyliami w Meksyku w XVI i XVII wieku, rozwijając analizę dotyczącą takich materiałów jak len i jedwab<sup>11</sup>. Na koniec, podsumowując swoje rozważania, charakteryzuje najważniejsze elementy formalne i estetyczne typowe dla wzorników: haft krzyżykowy liczony, ćwiczenia udoskonalające technikę, poszukiwanie harmonii i różnorodność stylistyki<sup>12</sup>.

Kolejna publikacja związana z tematem stanowi fragment książki zatytułowanej *Bordados y Bordadores*. Autorzy tekstu, Guillermo Tovar i Virginia Armella de Aspe, prezentują wzorniki jako jeden z elementów, który odgrywał istotną rolę w historii haftu. Analizując obiekty, określają ich związek z klasztorami i zakonnicami, nauczaniem w szkołach i codziennymi zwyczajami kobiet (*señoras*). Autorzy omawiają przykłady klasztorów, w których praktykowano hafciarstwo, oraz analizują, w jaki sposób rozpowszechniały one teorię haftu i ćwiczenia hafciarskie. Miało to miejsce zarówno w samych siedzibach zgromadzeń zakonnych, jak i poza nimi<sup>13</sup>.

---

7 *Ibidem*.

8 TUROK WALLACE 1994.

9 *Ibidem*, s. 131

10 *Ibidem*, s. 132.

11 *Ibidem*.

12 *Ibidem*, s. 133–135.

13 ARMELLA DE ASPE/TOVAR 1992, s. 96–112.

Warto wspomnieć o projekcie dotyczącym wzorników, który został powołany do życia w latach 2015 i 2016, a jego pierwsza edycja została zainaugurowana w marcu 2015 roku w Museo Textil de Oaxaca. Wówczas uwzględniono w badaniach także perspektywę etnograficzną, inspirując się terminem *machiyōtl* pochodzącym z języka nahuatl, który idealnie odzwierciedlał ideę hafciarstwa oraz tworzenia wzorników. W czasie trwania projektu analizowano rodzime tkaniny, porównując je do wzorów haftów oraz odnajdując wspólne formy dla ich zachodniej odmiany<sup>14</sup>. Pochodzenie terminu *machiyōtl* jest następujące:

Kilka lat po hiszpańskim podboju Andrés de Olmos zebrał powiedzenia i przysłowia jako przykłady erudycyjnego języka, aby inni ewangelizatorzy nauczyli się elokwentnie mówić w języku nahuatl. Odkrył, że niektóre części krosna służą do reprezentowania porządku i harmonii w relacjach międzyludzkich. Grzebień (*octacatl*), który utrzymuje równą szerokość tkaniny, oraz nicielnica (*xiōtl*), która kontroluje nici osnowy, były wielokrotnie wspomniane w tradycyjnych kupletach. Wraz z nimi powstała aluzja do wzorników (*machiyōtl*), szablony wzorów, które stanowią pomoc dla osoby tkającej w tworzeniu skomplikowanych i pięknych form dekoracyjnych. W ten sposób tkactwo i hafciarstwo stały się obrazami idealnego współistnienia w społeczeństwie<sup>15</sup>.

Wreszcie trzeba zaznaczyć, że także publikacje i projekty zagraniczne stanowią istotny wkład w badaniach nad haftami nie tylko w Meksyku, ale też na całym świecie. Chociaż w tej dziedzinie istnieje wiele prac naukowych, warto zwrócić uwagę na badania realizowane przez Museo Pedagógico Textil de la Universidad de Complutense w Madrycie, ponieważ mają one związek z interesującym mnie tematem, a jednocześnie stanowią doskonałe kompendium wiedzy dotyczącej konwencjonalnych metod hafciarstwa. W prezentowanych analizach zwrócono uwagę na formalne i koncepcyjne cechy wzorników oraz przedstawiono kluczowe informacje dotyczące ich historii. Dzięki badaniom przeprowadzonym w ramach działalności muzeum pojawiła się też możliwość skatalogowania wzorników pod względem czasu i miejsca ich powstania. Systematyka została oparta na obserwacji i porównaniu motywów, a także technik tworzenia obiektów rękodzielniczych. Co więcej, ustalono, że rozmaite szablony wzorów były używane do nauki nie tylko szycia, ale i czytania oraz pisan<sup>16</sup>.

14 DE AVILA 2014.

15 DE ÁVILA 2014.

16 GONZÁLEZ MENA 1994; LEÓN-SOTELO AMAT 2010.

W odniesieniu do zbiorów muzeum warto wspomnieć o wystawie i towarzyszącym jej katalogu zatytułowanym *Don Quijote en el Campus*<sup>17</sup>; w wydawnictwie wyróżniono niektóre dzieła, opatrząc je obszernymi komentarzami. Autorzy publikacji zaproponowali wykorzystanie wzorników jako materiałów do nauki<sup>18</sup>. Warto również zwrócić uwagę na wydawnictwa poświęcone wzornikom opublikowane przez Victoria and Albert Museum oraz znajdującą się w muzeum mikrowitrynę tekstylną. Przedstawiają one historię hafciarstwa zarówno w aspekcie technicznym, jak i symbolicznym<sup>19</sup>. W katalogu zaprezentowano dzieła powstałe na zachodzie Europy w okresie od XIV do XX wieku, a także kompendium technik i rodzajów haftów wspólnych dla tego typu prac rękodzielniczych<sup>20</sup>.

Warto też wspomnieć o znaczeniu projektów dostępnych w internecie, takich jak katalogi umieszczane na stronach muzeów czy blogi i portale poświęcone tej tematyce, w których prezentowany jest nie tylko szczegółowy materiał ikonograficzny pozyskiwany z różnych źródeł. Wśród przykładów można spotkać nie tylko obiekty haftów meksykańskich, ale zdarzają się także wzorniki, które służyły jako modele dla konkretnych haftów. To pozwala zrozumieć złożoność procesu wyszywania<sup>21</sup>.

Porównując badania dotyczące dzieł meksykańskich z tymi przeprowadzonymi na przykładach hiszpańskich, amerykańskich, angielskich i niemieckich, można zauważyć, że dostępna jest znacznie skromniejsza literatura przedmiotu dotycząca prac meksykańskich, a także warsztat badawczy jest zdecydowanie mniej rozwinięty; w Meksyku nie ma tylu stowarzyszeń i instytucji, które zajmują się haftem i wykorzystywanymi w hafcie wzornikami. Fakt ten może równie dobrze wynikać z kontynuacji tradycji praktyk hafciarskich oraz pielęgnowania tego typu umiejętności w krajach europejskich. Obecnie w Meksyku hafty związane są przede wszystkim z rodzinną spuścizną, ewentualnie z kolekcjonerstwem, a nie żywą tradycją. Innym aspektem, który należy wziąć pod uwagę, jest to, że hiszpańska literatura przedmiotu miała duży wpływ na publikacje meksykańskie, pobudzając badania i sprzyjając studiowaniu hafciarskich artefaktów rękodzielniczych. W Meksyku badania objęły nie tylko same formy hafciarskie, ale także wynikające z tego problemy istnienia wzorników oraz edukacji kobiet. W krajach europejskich wydaje się, że punktem wyjścia była perspektywa inna, niż ta obrana na Półwyspie, przez co wykraczają one poza wyżej wymienione kierunki badań

17 *Don Quijote* 2005.

18 *Ibidem*, s. 231.

19 BROWNE/WEARDEN 2010 (1999); *Textiles* 2015.

20 BROWNE/WEARDEN 2010 (1999).

21 Zob. także: *American needlework 2000–2015*; *Needleprint 2009–2015*.

i wyróżniają same wzorniki oraz ich specyficzną technikę i formę jako główne tematy, wraz z niezwykłymi historiami ich autorek<sup>22</sup>.

## Perspektywy i kierunki badań

Na podstawie wspomnianych projektów i publikacji można stwierdzić, że jednym z najważniejszych trendów była definicja praktyki wyszywania i pojęcia haftu oraz wzornika. Zarówno w Meksyku, jak i w innych szerokościach geograficznych wzorniki były określane jako „książki i zeszyty oraz przykłady haftów wyszytych przez kobiety, które służyły do nauki i powielania motywów zdobniczych oraz technik wykorzystywanych do dekorowania poszczególnych części garderoby, jak i tkanin używanych do ozdoby mebli”<sup>23</sup>.

W 1611 roku w słowniku *Tesoro de la Lengua*, którego autorem był Sebastián Covarrubias, opublikowano następującą definicję terminu „wzornik” (*dechado*):

[...] model, który służy wieśniaczkom, i z którego czerpią inspiracje hafciarskie; analogicznie mówi się, że jest wzorem cnoty ten, który daje innym dobry przykład i okazję do naśladowania go. Pochodzi od słowa *dictatus*, ponieważ ten, kto odtwarza cudze pisma, oddala się od oryginału; lub zapisuje słowa dyktowane przez inną osobę. Przekazywany tekst nazywa się kopią, a księga lub pismo, z którego odtwarza, modelem: zarówno model, jak i wzornik mają takie samo znaczenie<sup>24</sup>.

Ponad 100 lat później, w 1732 roku, w *Diccionario de autoridades* termin ten definiuje się następująco:

1. Model, reguła, której się przestrzega, kiedy się chce upodobnić jakąkolwiek rzecz do innej; na przykład hafciarka obserwująca pracę innych; dziecko, które czerpie przykład dobrego zachowania od innych [...]. Pochodzi z łacińskiego *Dictate erum*.
2. Nazywa się tak również płótno, na którym dziewczęta wykonują różne prace zlecone przez nauczycieli; następnie służy ono jako wzór, z którego mogą czerpać inni i na tej podstawie uczyć się.
3. [...] przykład i wzór cnót oraz doskonałości, ale także złych nawyków [...]<sup>25</sup>.

22 Zob. także: *Elizabeth Parker's Sampler* 2015.

23 *Don Quijote* 2005, s. 231.

24 COVARRUBIAS HOROZCO 1611, s. 637.

25 *Diccionario de autoridades* 1732.

Obie definicje podkreślają wiodącą funkcję wzorników, ale jednocześnie wskazują na wieloznaczność terminu, co pozostaje aktualne aż do dziś. Wyrażenie „wzornik” (*dechado*) ma przede wszystkim znaczenie techniczne związane z hafciarstwem i odnosi się do posługiwania się nicią i igłą, a z drugiej strony istnieje symboliczny charakter terminu, odpowiadający wirtuozerii i doskonałości. Z uwagi na powszechność hafciarstwa, możemy wnioskować, że termin ten, w obu znaczeniach, był dobrze znany nie tylko w Hiszpanii, ale także w całej Ameryce Łacińskiej.

Badania dokumentacyjne poświęcone wzornikom hafciarskim są oddzielnym kierunkiem studiów nad haftem. Najstarsze wzmianki, na które natrafiono, pochodzą z XVI wieku; mowa o 50 wzornikach, które Joanna Szalona<sup>26</sup> wymieniła w swoim testamencie<sup>27</sup>. Ponadto podano do wiadomości, że w 2. tercji XV wieku pojawiła się pierwsza wzmianka drukowana na kartach publikacji *El cobracho o Reprobación de Amor Mundado*, traktatu moralnego, w którym czytamy: „[...] *echandillos*, zdrobnienie słowa «wzornik», czyli płótna, na którym dziewczęta wykonują prace wskazane przez nauczycieli”<sup>28</sup>.

W katalogu wzorników Museo Nacional de Historia zauważono, że franciszkanin Toribio de Benavente Motolinía, w piętnastym rozdziale swojego dzieła *Historia de los indios de la Nueva España* wspomina, iż królowa Izabela Katolicka wysłała grupę pobożnych Hiszpanek w celu nauczania tej „dyscypliny” i szerzenia umiejętności tworzenia wzorników wśród indiańskich dziewcząt w Nowej Hiszpanii<sup>29</sup>. Franciszkanin wspomina, że celem było odpowiednie wykształcenie Indianek, które umożliwiłoby im zamążpójście. Do tego konieczne było, oprócz przyjęcia religii chrześcijańskiej i posiadania statusu praktykującej katoliczki, zdobycie odpowiednich umiejętności w zakresie prac kobiecych, czyli uprawiania ziemi, szycia i haftowania<sup>30</sup>. Na podstawie tych danych należy zauważyć, że publikacja sugeruje, iż korzenie meksykańskich wzorników sięgają XVI stulecia.

Warto wspomnieć, że jednym z celów wyżej wspomnianych publikacji było scharakteryzowanie związku między nauczaniem hafciarstwa a żeńskimi klasztorami. Proces ten analizowano dla całego okresu – czyli trzech wieków – istnienia Wicekrólestwa Nowej Hiszpanii. Podkreśla się, że w klasztorach zakonnice przekazywały dziewczętom zwyczaje i tradycje, którymi kierowały się w swoim życiu. Co więcej, w odniesieniu do klasztorów zrodziła się hipoteza mówiąca o istnieniu

26 Joanna Szalona, czyli Juana I de Castilla – nominalna królowa Kastylii i Aragonii w latach 1504–1516.

27 GONZÁLEZ MENA 1994, s. 117–122.

28 *Ibidem*, s. 116.

29 HERNÁNDEZ RAMÍREZ/PAVÍA MILLER/GARCÍA GONZÁLEZ 1995, s. 27.

30 *Ibidem*.

nieinstytucjonalnej metody nauczania, dzięki której „doktryna chrześcijańska, czytanie, pisanie, praca kobiet [w tym haftowanie], muzyka, w małej mierze matematyka, a czasem trochę łaciny były przekazywane i praktykowane [...], do czego byli przyzwyczajeni Hiszpanie”<sup>31</sup>. Niewątpliwie w żeńskim środowisku zakonnym istniała praktyka szycia, jednak nie udało się odnaleźć wzorników z tak wczesnej epoki, które potwierdzałyby tę tezę. W moim przekonaniu bardzo ważna jest ponowna refleksja na temat wzorników hafciarskich, a szczególnie ich początków, które zwyczajowo lokuje się w pierwszym okresie istnienia Wicekrólestwa Nowej Hiszpanii. Trudno potwierdzić takie założenie, poszukując materialnych pamiątek, zwłaszcza takich, które powstałyby w środowiskach zakonnych; najstarsze znane przykłady wzorników hafciarskich wytwarzanych w klasztorach pochodzą z końca XVIII wieku. Nie wykazują one związku z wcześniejszymi epokami, a dokumenty sugerujące to powiązanie także nie zostały jeszcze odnalezione, jedynie literatura o tematyce religijnej sugeruje taką możliwość. Od 2. połowy XVII wieku pojawia się określenie „wzornik hafciarski” (*dechado*)<sup>32</sup>, które zostało włączone do repertuaru metafor opisujących osoby prowadzące przykładowe życie w zgodzie z naukami Kościoła<sup>33</sup>.

W literaturze przedmiotu, poza wiodącą rolą zakonów w tworzeniu wzorników hafciarskich w czasach Nowej Hiszpanii, wskazywane są także inne istotne miejsca, w których je wytwarzano: domy rodzinne, szkoły, a nawet pracownie haftu męskiego. Wszystko to podawane jest bez ustalania ram czasowych ich realizacji, linii rozwojowych w różnych regionach, a także bez wskazywania źródeł pisanych, które stanowiłyby dowód, lub materialnych pamiątek, które służyłyby jako przykład ilustrujący cechy charakterystyczne hafciarskich wzorników.

Warto także zaznaczyć, że istnieje prawdopodobieństwo, iż w klasztorach Nowej Hiszpanii praktykowano hafciarstwo, jednak żywa tradycja związana z wyszywaniem potwierdzona została tylko dla takich klasztorów i szkół jak *Enseñanza Nueva* czy *Inditas*, czyli miejsc, z których pochodzą znane do dzisiaj wzorniki, i o których była mowa na początku tego artykułu. Nadal konieczne jest dokładniejsze przeanalizowanie dokumentów rękopiśmiennych, inwentarzy dóbr należących do sióstr, a także zapisów rachunków klasztornych.

Trzeba wspomnieć o badaniach przeprowadzonych przez Segurę Lacombe, nauczycielkę hafciarstwa i badaczkę tekstyliów<sup>34</sup>, która opiera swoje analizy – co jest wyjątkowe – na obserwacji obiektów materialnych, a także na wcześniej istniejącej

31 GÓMEZ CANEDO 1928, s. 834.

32 *Ser un dechado de virtudes* – osoba, którą można określić jako wzór do naśladowania.

33 Dzieła św. Teresy od Jezusa miały duży wpływ na sposób kształtowania refleksji religijnej podczas wspomnianego wcześniej okresu, zob. SANTA TERESA DE JESÚS 1675, s. 52.

34 SEGURA LACOMBA 1949.

literaturze przedmiotu. Analizując kolekcję hiszpańskich wzorników hafciarskich, Lacomba opracowała system klasyfikacji zgodny z ich funkcjami i cechami formalnymi. Badaczka ustaliła trzy różne kategorie, które przedstawiono poniżej:

Wzorniki robocze	Praktyka i ćwiczenia doskonalenia umiejętności wyszywania. Hafty na ogół złożone z pasków lub pojedynczych fragmentów, ułożonych w uporządkowany sposób na powierzchni płótna, utworzonego przez powtórzenie określonego rodzaju motywu lub ściegu.
Wzorniki mistrzowskie	Wykonane w intencji, którą można zakwalifikować jako artystyczną. Tego typu prace to dzieła wprawnej ręki. Motywy są ułożone według kompozycji i ogólnie przyjętego programu zdobniczego.
Wzorniki ze znakami	Hafty, które przedstawiają zbiory poszczególnych liter alfabetu i cyfr, które zostały wyszyte z uwzględnieniem różnorodności technik i typografii czcionek <sup>35</sup> .

Opierając się na propozycji Lacomby oraz biorąc pod uwagę powyższą klasyfikację, można zauważyć, że obejmuje ona różne rodzaje wzorników hafciarskich. Zadania odpowiadające projektom zostały opracowane w formie kwadratów lub poziomych pasów, w których praktykowany jest pojedynczy motyw, wzór lub temat. W ten sposób odtwarzano ozdobne powtarzające się wzory, które na ogół składały się z kształtów geometrycznych lub z serii kształtów organicznych. Z uwagi na to, że motywy odpowiadają wyizolowanym postaciom lub określonym scenom, można je układać indywidualnie, w symetrycznym porządku lub jako część kompozycji. Jak już zauważyli inni badacze, w niektórych przypadkach autorki i autorzy tych prac wyszywali również swoje imiona, wiek, datę i miejsce opracowania, nazwę szkoły lub nauczyciela, a także jakiś werset. Analizowane obiekty pochodzą głównie z XIX stulecia.

Propozycja Lacomby, która zbiega się z badaniami wspomnianej wyżej antropolożki Marty Turok, pozwala nam zauważyć, że wzorniki hafciarskie należy rozumieć jako wynik imitowania innych haftów, jako wytwór inwencji twórczej ich autora lub efekt odtwarzania „form z książek z wzornikami, które ukazywały się od początku XVI wieku”<sup>36</sup>. Te publikacje dały początek wyszywanym płótnom o charakterze wzorników, które można było „wykonać w różnych technikach i wielu zestawieniach kolorystycznych, co dawało hafciarzowi dużą swobodę i możliwość zabawy zarówno wyobraźnią, jak i umiejętnościami hafciarskimi”<sup>37</sup>.

35 *Ibidem*, s. 71–92; *Don Quijote* 2005, s. 231–232.

36 TUROK WALLACE 1994, s. 132.

37 *Ibidem*, s. 133.

## Możliwości badań z perspektywy historii sztuki

Ze względu na otrzymane wykształcenie z zakresu historii sztuki, przegląd publikacji na temat haftów skłonił mnie do formalnej analizy dzieł. Oczywiście w badaniach została także uwzględniona wcześniej istniejąca literatura przedmiotu. W czasie realizacji badań ogromne znaczenie miało wsparcie, jakie otrzymałam od kolegów, kolekcjonerów i pracowników muzeów, bez których odnalezienie meksykańskich wzorników hafciarskich, wchodzących w skład kolekcji krajowych i zagranicznych byłoby niemożliwe. Niezbędny był również przegląd różnych źródeł internetowych, dzięki którym możliwe było poszerzenie i zintensyfikowanie moich poszukiwań.

Dzięki zachowanym inskrypcjom z datami dzieła zostały zestawione chronologicznie. W ten sposób udało się wyodrębnić rodzaje technik, motywów, typy kompozycji i materiałów wspólnych dla każdej epoki. Na tej podstawie został stworzony zestaw cech charakteryzujących każdy okres hafciarstwa, co z kolei pozwoliło na uporządkowanie haftów w układzie formalno-chronologicznym. W wyniku poszukiwań okazało się, ku mojemu zdziwieniu, że najstarsze wzorniki, jakie udało mi się odnaleźć, powstały około 1785 roku, innymi słowy – w ostatnich dekadach XVIII stulecia. Te konkretne dzieła pochodzą z kolekcji LACMA (Los Angeles County Museum of Art)<sup>38</sup>. W innych kolekcjach zagranicznych udało mi się zlokalizować kilka obiektów wykonanych w tym samym okresie. W zbiorach meksykańskich najstarszy wzornik, jaki odnalazłam, należy do kolekcji Ruth Lechuga i jest datowany na rok 1800, czyli powstał jeszcze w okresie funkcjonowania Wicekrólestwa Nowej Hiszpanii (il. 3). Fakt ten przeczy ustaleniom powtarzanym w poprzednich publikacjach, które sugerują, że praktyka wykonywania wzorników hafciarskich jest tradycją charakterystyczną dla całego okresu kolonialnego. W moim przekonaniu ustalenia te wydają się logiczne i trafne, jednak należy podkreślić, że nie można ich oprzeć na żadnych dowodach i pozostają w sferze hipotez<sup>39</sup>. Jedynymi poszlakami potwierdzającymi istnienie rozwiniętego rękodzielnictwa hafciarskiego i tradycji wytwarzania wzorników są wspomniane już wzmianki o charakterze alegorycznym pojawiające się w publikacjach z połowy XVII wieku. Kolejnym potwierdzeniem mogą być przedstawienia warsztatu hafciarskiego – takie scenki rodzajowe znalazły się jako wyobrażenia towarzyszące głównym motywom ikonograficznym w cyklach malarskich ilustrujących żywot Marii, z których najwcześniejsze również datowane są na 2. połowę XVII wieku (il. 2). W przypadku przedstawień malarskich ukazywano oczywiście

38 LACMA, <http://collections.lacma.org/node/244004>; <http://collections.lacma.org/node/244003> [dostęp: 15.03.2015].

39 SANDOVAL/FLORES 2015.



tradycje szycia i wyszywania, a nie powstawania wzorników. Zatem w Meksyku w XVII stuleciu odnajduje się pierwsze przejawy hafciarstwa, które wówczas było traktowane jako zajęcie typowo kobiece i korzystne dla cnót niewieścich w kontekście moralnym religii katolickiej. Jednak dopiero z okresu Oświecenia, prawdopodobnie w związku z zaangażowaniem kobiet w życie nie tylko domowe, a także z docenieniem ich pracy w szerszym kontekście, przetrwały najstarsze wzorniki przeznaczone do nauki haftu i wyszywania. Zdecydowana większość odnalezionych dzieł pochodzi z XIX wieku. Biorąc pod uwagę datowanie obiektów, można powiedzieć, że to właśnie w drugiej tercji tego stulecia zaczęło się ich powszechne wytwarzanie. Sugeruje to fakt, że większość znalezisk pochodzi z tego okresu, trzeba jednak pamiętać, że nie jest to jedyne możliwe wyjaśnienie.



2. *La educación de la Virgen* (fragment obrazu), anonim, olej na płótnie dekorowany techniką *enconchado* (z użyciem płytek z masy perłowej), Meksyk, koniec XVII w. Kolekcja: Los Angeles County Museum of Art. (<http://collections.lacma.org/node/709141>).



3. *Meksykański wzornik hafciarski*, Joaquina María del Camino y Zequeira, Meksyk 1800, barwiona jedwabna nić, len i wiązanie z tafty (Kolekcja Ruth Lechugi / Museo Franz Mayer).

W okresie poprzedzającym XIX stulecie meksykańskie wzorniki wykonywane były jedwabnymi nićmi na płótnie i charakteryzowały się pasową kompozycją wypełnioną formami wyszywanymi w czerni i bieli lub przy użyciu niebarwionej nici w kolorach naturalnych. Wśród przedstawień najczęściej pojawiały się motywy roślinne lub zwierzęce (powtarzające się motywy dwugłowego orła), a także wizerunki zakochanych. Wyróżniają się również prace w technice określanej sycylijskim *filtré* oraz wykonane w hafcie płaskim. Wizerunki zwierząt, owadów czy istot fantastycznych powstawały przy użyciu wyżej wymienionych technik, a kontur wykonywano prostym wątkiem (il. 4a, 4b, 4c). Czasami w dziełach, jak już zostało to wspomniane, pojawiały się nazwisko wykonawczyni oraz data wykonania.



4a. Meksykański wzornik hafciarski, anonim, Meksyk, koniec XVIII lub początek XIX w., barwiona nić jedwabna, płótno (Kolekcja Museo Textil de Oaxaca).



4b. Meksykański wzornik hafciarski, detale, anonim, Meksyk, koniec XVIII lub początek XIX w., barwiona nić jedwabna, płótno (Kolekcja Museo Textil de Oaxaca).



4c. *Meksykański wzornik hafciarski*, detale, anonim, Meksyk, koniec XVIII lub początek XIX w., barwiona nić jedwabna, płótno (Kolekcja Museo Textil de Oaxaca).

W przypadku większej części wzorników wykonanych w 2. tercji XIX wieku ich wspólne cechy stanowi: kolejność fragmentów ćwiczeń hafciarskich, systematyczne powtarzanie pewnych motywów ujawniających użycie wzorów oraz podobieństwo rozmiarów haftów (il. 5). W tej grupie wyróżnia się kilka prac, które możemy bezpośrednio wiązać z instytucjami edukacyjnymi czy to poprzez wzmianki o szkole lub klasztorze, w którym powstały, czy przez nazwisko nauczyciela, w niektórych zaznaczono nawet wiek autora, zdecydowanie szkolny (il. 1); czasami dołączone były również ideogramy o charakterze miłosnym (il. 6). W tym okresie powszechne były przedstawienia jeleni, postaci osób czarnoskórych, a także motywy narodowe. Pod koniec 1. tercji XIX wieku pojawiły się również wzorniki z użyciem koralików, które będą coraz częściej wykorzystywane w późniejszym okresie.

Wzory hafciarskie pochodzące z 3. tercji XIX stulecia wyróżniają zmiany w wykorzystaniu materiałów oraz użycia motywów. Wzorniki zawdzięczają wyrazistość kolorów zastosowaniu nici barwionych aniliną. Charakterystyczne stają się karykaturalne wizerunki oraz motywy wskazujące na wpływ pochodzący z innych krajów. Ta grupa rękodzieł obejmuje prace z wykorzystaniem koralików, a także zastosowanie osnowy konopnej, jak również materiałów syntetycznych. Choć

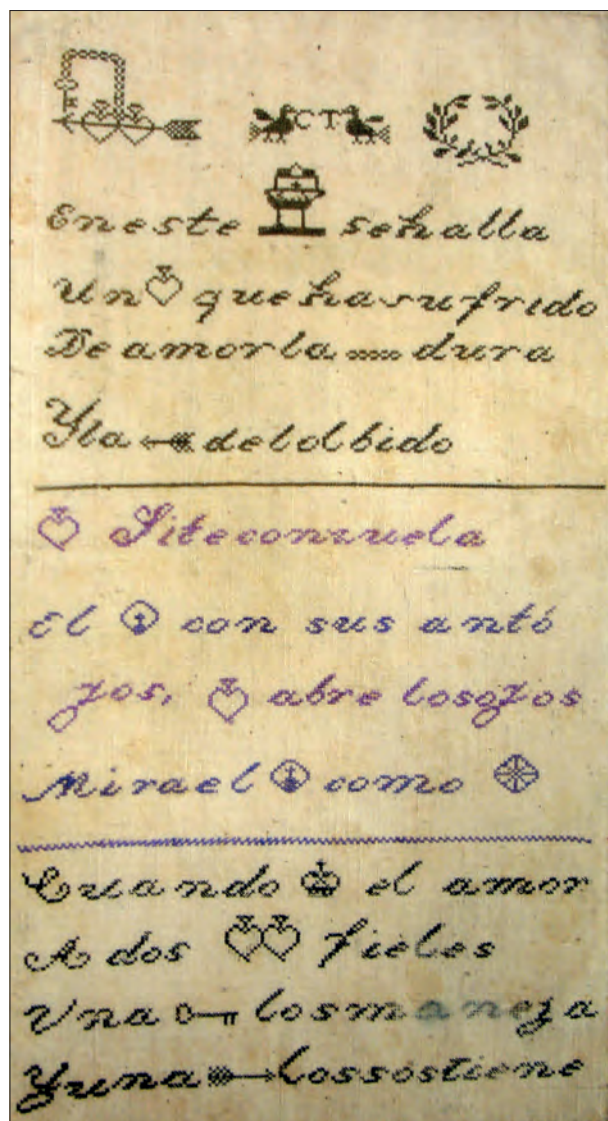
w poprzednich latach powstawały dzieła przedstawiające litery alfabetu i cyfry, w tym okresie wytwarzanie tego rodzaju wzorników staje się powszechną praktyką. Coraz popularniejsze jest także użycie aplikacji wykonanych z koraliaków i materiałów syntetycznych (il. 8). Charakterystyczna dla końcówki stulecia i początku XX wieku jest także coraz liczniejsza obecność niekompletnych wzorników hafciarskich, można ich znaleźć znacznie więcej niż we wcześniejszych okresach.



5. Meksykański wzornik hafciarski, María Ana Valiente y Sicilia, Meksyk, 1838, barwiona nić jedwabna, płótno (Kolekcja Ruth Lechuga / Museo Franz Mayer).

Niewątpliwie hafty i wzory hafciarskie są świadectwem kultury materialnej i kobiecej twórczości minionych czasów, których pozostałości przetrwały do dzisiaj. W moim przekonaniu istotna jest ponowna refleksja nad sugestią zawartą w katalogu wzorników wydanym przez Museo Nacional de Historia, zgodnie z którą wzory hafciarskie są przedmiotami codziennego użytku. Skłania to nas nie tylko do przemyślenia ich aspektu funkcjonalnego, ale także do wyeksponowania procesu twórczego oraz ich rzeczywistego przeznaczenia. Rozpatrując codzienne użytkowanie wzorników, należy podkreślić, że chociaż ich tworzenie

wyduje się być powszechną praktyką wśród dziewcząt, to modele, na których opierały się jednorazowo na początku nauki haftowania, były bardzo skomplikowane. Z tego wynikałoby, że te hafty cenione były przez rodziny i traktowane jako wytwór wyjątkowego procesu twórczego; zmienność tradycji można było zauważyć w końcowych etapach opracowywania haftu. W rzeczywistości wzorniki były niecodziennymi dziełami, wytwarzanymi ręcznie, oryginalnymi i często niepowtarzalnymi.



6. Meksykański wzornik hafciarski, anonim, Meksyk, połowa XIX w., barwiona nić jedwabna, płótno (Kolekcja Museo Textil de Oaxaca).



7. Meksykański wzornik hafciarski, Concha León, Meksyk, 1869, bawełniana nić barwiona aniliną, płótno lniane (Kolekcja Museo Franz Mayer).



8. Meksykański wzornik hafciarski, anonim, miasto Meksyk, koniec XIX lub początek XX w., bawełniana nić barwiona aniliną, płótnie konopnym (Museo del Colegio de San Ignacio de Loyola Collection, Vizcainas).

Studia poświęcone haftom i wzornikom hafciarskim prowadzone były w bezpośrednim związku z badaniami nad edukacją kobiet w Meksyku oraz analizami historyczno-etnograficznymi czy antropologicznymi. Uważam jednak, że w tej dziedzinie brakuje szczegółowych badań, które powinny rozpocząć się od analizy samych obiektów. Studia należałoby przeprowadzić pod kątem zróżnicowania cech formalnych, historii technik hafciarskich, materiałów i projektów, a także refleksji nad autorkami prac rękodzielniczych i posiadaczkami wykonanych już obiektów. Badania, które uwzględniłyby wymienione kierunki poszukiwań i zostały osadzone w kontekście czasowym każdego rękodziela – i jeśli to możliwe, z wykazaniem pochodzenia wzornika hafciarskiego – pozwoliłyby na dalszą weryfikację lub skorygowanie dotychczasowych ogólnych założeń, które powielane są w różnych publikacjach – często niepoprawne, jak to już powyżej wykazano.

Należałoby także przyjrzeć się bliżej samym rękodzielom i przedsięwziąć próbę odnalezienia źródeł formalnych, które inspirowały realizację prezentowanych tam motywów, a także związki, jakie istnieją między wzornikami hafciarskimi i innymi dziełami tekstylnymi (niekoniecznie haftami) przedstawiającymi te same elementy formalne. Wzorniki będące przykładami ozdobnych form i motywów z różnych epok są „tekstylnym tezaurem”, w których zawarte są cechy charakterystyczne każdego okresu, stanowią zbiór informacji o autorach oraz odzwierciedlają idee estetyczne zmieniające się w czasie ich powstawania. W ramach badań nad wzornikami meksykańskimi należy przeanalizować zmiany i wpływy, które dostrzegamy w pracach, mając na względzie, że haft był praktyką rękodzielniczą importowaną z Europy; jednak w badaniu należałoby także wyodrębnić konkretne cechy formalne i kontekst historyczny odróżniający dzieła meksykańskie od tych tworzonych w innych częściach świata.

*Tłumaczenie z języka hiszpańskiego:*

*Wiktoria Petrykowska, Dominika Kasumovic, Konrad Hajduk*

## Bibliografía

- American needlework 2000–2015 – American needlework in the Eighteenth Century*, The Metropolitan Museum of Art, Estados Unidos de América, 2000–2015, [http://www.metmuseum.org/toah/hd/need/hd\\_need.htm](http://www.metmuseum.org/toah/hd/need/hd_need.htm) [dostęp: 25.03.2015].
- ARMELLA DE ASPE/TOVAR 1992 – Virginia Armella de Aspe, Guillermo Tovar de Teresa, *Bordados y Bordadores*, México 1992.
- ARREDONDO 2003 – María Adelina Arredondo, *Obedecer, servir y resistir: la educación de las mujeres en la historia de México*, México 2003.
- BROWNE/WEARDEN 2010 [1999] – Clare Browne, Jennifer Wearden, *Samplers from the Victoria and Albert Museum*, London 2010 [1999].
- COVARRUBIAS HOROZCO 1611 – Sebastián Covarrubias Horozco, *Tesoro de la lengua castellana o española*, Madrid 1611, <http://fondosdigitales.us.es/fondos/libros/765/637/tesoro-de-la-lengua-castellana-o-espanola/> [dostęp: 25.03.2015].
- DE ÁVILA 2014 – Alejandro de Ávila, *In octacatl, in machiyōtl: dechados de virtud y entereza*, Museo Textil de Oaxaca, México 2014, <http://www.museotextildeoaxaca.org.mx/expodet.php?ie=120> [dostęp: 24.04.2015].
- Diccionario de autoridades 1732 – Diccionario de Autoridades*, vol. III, Madrid 1732, <http://web.frl.es/DA.html> [dostęp: 14.05.2015].
- Don Quijote 2005 – Don Quijote en el campus: tesoros complutenses*, Madrid 2005, <http://biblioteca.ucm.es/foa/exposiciones/15Quijote/> [dostęp: 15.05.2015].
- FLORES ENRÍQUEZ 2014 – Mayela Flores Enríquez, *Dechado Mexicano / Mexikani-sches Stickmuster*, „Miradas” 2014, nr 1, s. 146–150, <http://dx.doi.org/10.11588/mira.2014.0.16750> [dostęp: 15.03.2015].
- GÓMEZ CANEDO 1928 – Lino Gómez Canedo, *La educación de los marginados durante la época colonial. Escuelas y colegios para indios y mestizos en la Nueva España*, México 1928.
- GONZÁLEZ MENA 1994 – María Ángeles González Mena, *Colección pedagógico textil de la Universidad Complutense de Madrid: estudio e inventario*, Madrid 1994.
- HERNÁNDEZ RAMÍREZ/PAVÍA MILLER/GARCÍA GONZÁLEZ 1995 – María Hernández Ramírez, María Teresa Pavía Miller, Laura García González, *Colección de dechados del Museo Nacional de Historia*, México 1995.
- LEÓN-SOTELO Y AMAT 2010 – María Teresa León Sotelo y Amat, *Aprender a escribir bordando*, Madrid 2010, <http://www.bne.es/es/Actividades/Ciclos/PiezaDelMes/Historico/piezas2010/confepiezamesfebr.html> [dostęp: 26.04.2015].
- Los dechados 1996 – Los dechados, una tradición extinta*, „México en el tiempo”, México Desconocido, nr 15, octubre–noviembre 1996.
- MURIEL 2005 – Josefina Muriel, *La legislación educativa para las niñas y doncellas del virreinato en la Nueva España*, [w:] *La sociedad novohispana y sus colegios de niñas. Fundaciones del siglo XVI*, t. I, México 2005, s. 40.
- Needleprint 2009–2015 – Needleprint*, 2009–2015, <http://needleprint.blogspot.mx/> [dostęp: 20.05.2015].
- PARKER'S SAMPLER 2015 – Elizabeth Parker's Sampler, *Textiles from the Victoria and Albert Museum*, Londres 2015, <http://www.vam.ac.uk/content/articles/s/sampler/> [dostęp: 24.02.2015].



SANDOVAL/FLORES 2015 – Juan Sandoval, Mayela Flores, *Los dechados*, México 2015, <http://culturacolectiva.com/los-dechados/> [dostęp: 24.03.2015].

SANTA TERESA DE JESÚS 1675 – Santa Teresa de Jesús, *Obras de la Gloriosa Madre Santa Teresa de Jesús, fundadora de la reforma de la orden de Nuestra Señora del Carmen. Dedicadas a la Majestad católica de la Reina Nuestra Señora, Doña María Ana de Austria*, Bruselas 1675.

SEGURA LACOMBA 1949 – Segura Lacomba, *Bordados populares españoles*, Madrid 1949.

STAPLEY 1924 – Mildred Stapley, *Tejidos y bordados populares españoles*, Madrid 1924.

Textiles 2015 – *Textiles*, Victoria and Albert Museum, Londres 2015, <http://www.vam.ac.uk/page/t/textiles/> [dostęp: 14.05.2015].

TUROC WALLACE 1994 – Marta Turok Wallace, *Dechados y textiles mexicanos en museos extranjeros*, [w:] *México en el mundo de las colecciones de arte. México Moderno*, México 1994.

## Archiwum

FDFM – *Fondo Franz Mayer, Acervos Documentales*, Muso Franz Mayer.

Łukasz Grzejszczak

 <https://orcid.org/0000-0002-3163-6568>Politechnika Łódzka  
Instytut Architektury Tekstyliów

## Od salonu do buduaru Wystrój i wyposażenie wnętrz łódzkiej burżuazji 1890–1939 – wybrane problemy

From the living room to the boudoir  
Interior design and furnishing of the Łódź  
bourgeoisie 1890–1939 – selected problems

**Streszczenie.** U progu XX stulecia w strukturze społecznej łódzkiego mieszczaństwa dominowała grupa drobnomieszczaństwa, której odsetek wynosił 20%, wywodząca się z niej burżuazja stanowiła około 7%, a odsetek przedstawicieli zamożnej inteligencji szacuje się na około 2,2–5%.

W początkowym okresie, tworząc własny styl życia, wyemancypowane mieszczaństwo aspirowało do wzorów czerpanych z wyższych warstw społecznych, zwłaszcza arystokracji. Elegancja i wykwintność – co podkreśla Norbert Elias – będąc podstawą prestiżu, pozwalają mieszczaństwu, tak jak w przeszłości arystokracji, oddzielić się od innych warstw społecznych. Jednym z elementów budujących społeczny prestiż było posiadanie odpowiednio wyposażonej siedziby, jak zauważa Walter Benjamin „wnętrze jest dla osoby prywatnej czymś w rodzaju wszechświata. W nim gromadzi ona to, co dalekie i co przeszłe”. Wnętrze mieszkalne jest bowiem przestrzenią o ściśle wyznaczonych granicach i funkcjach, które mają służyć nie tylko zaspokajaniu podstawowych ludzkich potrzeb, ale także pragnienia wygody. Odzwierciedla się ono w funkcji reprezentacyjnej, której sprzyja prowadzenie życia towarzyskiego, nieograniczonego jedynie do rozgałęzionej rodziny, ale obejmującego znacznie szerszą wspólnotę.

Artykuł ma przybliżyć problematykę związaną z wystrojem i wyposażeniem wnętrz zarówno rezydencji, jak i zamożnych mieszkań, mających głównie charakter neostylowy, podporządkowany określonym treściom, wśród których dominowała chęć autoprezentacji. Podjęto w nim rozważania dotyczące kategorii porządkujących – w pewnym sensie – układ i wygląd oraz sposób urządzenia poszczególnych pomieszczeń. Czy były to tylko zmieniające się mody, czy też uniwersalny pierwiastek skupiający się wokół reprezentacyjności i prywatności? Zaprezentowano także wyniki badań związanych z kulturą materialną, wyposażeniem, programem ikonograficznym wnętrz oraz obyczajowością. Chcąc przedstawić omawiane zagadnienia, odwołano się do materiałów archiwalnych, ikonograficznych, relacji pamiętnikarskich i wspomnień. Skupiono się też na różnorodności wyposażenia, omawiając nie tylko meble.

**Słowa kluczowe:** wnętrza na przełomie XIX i XX wieku, meble na przełomie XIX i XX wieku, wnętrza w Łodzi

**Summary.** At the beginning of the 20<sup>th</sup> century, the social structure of the Łódź bourgeoisie is dominated by the petty bourgeoisie group, that makes up about 20% of the citizens, while the bourgeoisie that derived from it constitutes about 7%, with the representatives of wealthy intelligentsia estimated at about 2.2–5%. In the initial stages of establishing their lifestyles they aspired to follow the living patterns of the upper class, especially the aristocracy. According to the words of Norbert Elias – Elegance and sophistication, being the basis of prestige, allow them to separate from other social strata, just as it was in the case of the aristocracy. One of the core elements of social status was having a adequately equipped home, because as Walter Benjamin said "the interior, for the private man, represents the universe. In the interior, he brings together the far away and the long ago".

The interior is a space strictly defined by boundaries and functionality, in which not only basic human needs are contained, but also the desire for comfort. It is reflected in the representative functions that support the social life, limited not only to the extended family, but involving a much wider community.

The article provides a closer look at the issues of designing and decorating the interiors of both residences and apartments of the rich, predominantly neostylish in nature, subordinated to certain content, among which the will of self-presentation was the most prominent. Were they just the products of ever changing trends or a universal value derived from the ideas of representativeness and privacy? The article presents the results of research related to material culture, furnishings, iconographic program of interiors and customs. It references archival and iconographic materials including, but not limited to diary accounts and memoirs. It focuses on various parameters for ordering not only furniture.

**Keywords:** interiors of the 19<sup>th</sup>–20<sup>th</sup> centuries, furniture of the 19<sup>th</sup>–20<sup>th</sup> centuries, interiors in Łódź.

*Wnętrze jest dla osoby prywatnej czymś w rodzaju wszechświata.  
W nim gromadzi ona to, co dalekie i co przeszłe.  
Walter Benjamin<sup>1</sup>*

**P**rzywołany na wstępie cytat prowokuje nas do postawienia pytania o wygląd i sposoby urządzania wnętrz łódzkiej burżuazji i zamożnego mieszczaństwa przełomu XIX–XX wieku. Problematyka ta – w różnych aspektach – podjęta została przeze mnie zarówno w działaniach wystawienniczych, jak i w opracowaniach naukowych<sup>2</sup>.

Odwołując się do kwerendy źródłowej, wspomnień, relacji pamiętnikarskich, a nawet prozy poświęconej Łodzi oraz zachowanych nielicznych materiałów

1 BENJAMIN 1996, s. 326

2 GRZEJSZCZAK 2011; GRZEJSZCZAK 2018a. Wątki łódzkie podejmowałem w zorganizowanej w 2011 r. ekspozycji *Uroda codzienności. Sztuka użytkowa XIX–XX wieku* prezentującej styl życia i kulturę materialną wyższych i średnich warstw mieszczaństwa końca XIX i I. tercji XX stulecia.

ikonograficznych i pojedynczych obiektów o potwierdzonej proveniencji, podejmiemy zatem próbę ukazania obrazu wnętrz łódzkich salonów i buduarów. Choć warto zaznaczyć, że ich pełna charakterystyka wydaje się w wielu wypadkach niemożliwa. Składają się na to rozproszenie czy zniszczenie omawianego wyposażenia w okresie drugiej wojny światowej, a także brak szczegółowych inwentarzy lub oznaczeń, utrudniający dodatkowo badania proveniencyjne.

Interesujące nas zagadnienia wpisują się w pojęcie kultury mieszkaniowej stanowiącej w badaniach naukowych przedmiot zainteresowania przedstawicieli wielu dyscyplin<sup>3</sup>. Należy jednak podkreślić, że kultura mieszkaniowa omawianego okresu jest przede wszystkim kulturą mieszczańską.

W końcu XIX wieku w strukturze społecznej łódzkiego mieszczaństwa dominowała grupa drobnomieszczaństwa, której odsetek wynosił 20%, burżuazja stanowiła około 7%, a odsetek przedstawicieli zamożnej inteligencji szacuje się na około 2,2–5%<sup>4</sup>. Łódzka burżuazja obok warszawskiej najaktywniej uczestniczyła w życiu gospodarczym kraju, a dzięki jej inwestycjom miasto zyskało swój charakterystyczny kształt architektoniczny<sup>5</sup>.

W początkowym okresie, tworząc własny styl życia, wyemancypowane mieszczaństwo aspirowało do wzorów czerpanych od wyższych warstw społecznych, zwłaszcza arystokracji (przywołać tu można uzyskane tytuły baronów w rodzinach Heinzlów i Scheiblerów czy małżeństwa zawierane w rodzinach Geyerów i Poznańskich). Powielało panujące od wieków i uznane zasady arystokratycznego zachowania, dając temu wyraz zarówno w etykiecie, sposobie urządzania wnętrz, potrzebie otaczania się obiektami luksusowymi i zbytkownymi, jak i działalności filantropijnej czy kontaktach towarzyskich.

Tym, co pozwoliło burżuazji – tak jak niegdyś arystokracji – oddzielić się od innych grup społecznych, były kategorie będące podstawą prestiżu – „elegancja i wykwićność” oraz „zmysł dystynkcji”, na co w dyskursie naukowym zwrócili uwagę Norbert Elias i Pierre Bourdieu<sup>6</sup>. Pojęcia „styl życia” czy „życie codzienne” stanowią jedną ze sfer kultury, a w odniesieniu do danej warstwy społecznej powiązane są z reprezentowanymi przez nią wartościami i moralnością, odnosząc się także do charakterystycznego sposobu bycia.

Niejednokrotnie na gruncie łódzkim w tworzeniu wzorców istotną rolę odgrywały również narodowa czy rodzinna tradycja, a w nielicznych wypadkach szlacheckie korzenie. Jednostki, będąc częścią danej grupy, dysponują trzema

3 GRZEJSZCZAK 2011, s. 4.

4 PUŚ 1987, s. 70; PYTLAS 1994, s. 29.

5 STEFAŃSKI 2001.

6 ELIAS 1980, s. 420–421; BOURDIEU 2005.

typami kapitałów: kulturowym, społecznym i ekonomicznym, które współdecydują o pozycji i statusie, implikując określone zachowania.

Życie codzienne burżuazji koncentrowało się głównie w jej siedzibach, dla łódzkich przemysłowców ważne były bowiem sfera rodzinna oraz wszelkie działania prowadzące do zmiany, przynoszące konkretne efekty w postaci prestiżu.

Warto zwrócić uwagę, że idea domu jako pewnego rodzaju instytucji społecznej posiada rozległe konotacje odnoszące się zarówno do konkretnego miejsca w przestrzeni, jak i jej materialnego odzwierciedlenia w postaci budynku służącego do celów mieszkalnych<sup>7</sup>. Znajduje to odbicie w samej funkcji domu czy podziale jego przestrzeni, a także wykształcających się wówczas kategoriach „rodziności” i „prywatności”, będących częścią podjętego w artykule dyskursu.

Przełom XIX i XX wieku był czasem ogromnego rozwoju cywilizacyjnego, który przyniósł zmiany w sferze kultury materialnej, obyczajowości, a nawet etyki. Jednym z elementów budujących prestiż społeczny było posiadanie reprezentacyjnej siedziby, dlatego też od końca lat 80. XIX wieku nastąpiło w Łodzi ożywienie ruchu budowlanego i powstawały liczne rezydencje oraz wille<sup>8</sup>.

Wnętrza tych siedzib były przestrzenią o ściśle wyznaczonych granicach i funkcjach. Miała ona służyć zaspokajaniu nie tylko podstawowych ludzkich potrzeb, ale także pragnienia wygody. Odzwierciedlało się to m.in. w reprezentacyjnej funkcji mieszkania, która sprzyjała prowadzeniu życia towarzyskiego. Podkreśla to Walter Benjamin, zauważając, że wnętrze jest „wszechświatem, ale i puzderkiem człowieka prywatnego, konstytuuje się [w nim] sfera życia”, bowiem „mieszkać to tyle, co pozostawiać ślady”<sup>9</sup>.

A zatem kultura mieszkaniowa uzależniona jest w swym rozwoju materialnym oraz ideowym od zjawiska określonego przez przywołanego już Norberta Eliasa „procesem cywilizacji”, polegającego „na zmianie, na ewolucji zachowań i odczuć ludzi, postępującej w określonym kierunku”<sup>10</sup>. Proces ujednoczenia zasad społecznych związanych z normami mieszkaniowymi następuje od 2. połowy XIX wieku. Na gruncie Łodzi przebiegał podobnie jak w większości uprzemysłowionych miast europejskich, gdzie w budownictwie miejskim dominowały kamienice czynszowe, w których najbardziej reprezentacyjne mieszkania znajdujące się od frontu zajmowali przedstawiciele zamożnego mieszczaństwa lub burżuazji (m.in. Teresa Silberstein mieszkała we własnej kamienicy przy ul. Piotrkowskiej 40, a w latach 20. i 30. XX wieku mieszkanie to zajmował jej zięć Maurycy Poznański wraz

7 OPACKI/PLAZA-OPACKA 2008, s. 8–9.

8 STEFAŃSKI 2013.

9 BENJAMIN 1996, s. 327.

10 ELIAS 1980, s. 367

z żoną). Wyposażenie i wielkość mieszkań były zróżnicowane w zależności od pozycji społeczno-towarzyskiej i materialnej<sup>11</sup>. W omawianym okresie szybki postęp techniczny przyczynił się do rozwoju przemysłu artystycznego, który za sprawą rewolucji przemysłowej stał się niemal dziedziną wytwórczości. Znalazło to wyraz w organizowanych od 2. połowy XIX wieku wystawach światowych, jak również w ruchu reformy sztuki użytkowej zapoczątkowanej w Anglii przez Johna Ruskina, Williama Morrisa i Waltera Crane'a oraz artystów z kręgu Arts and Crafts, a kontynuowanej także w Polsce. Równocześnie przemysł artystyczny kreował wówczas nowoczesnego człowieka, a wprowadzając surogaty części materiałów, tworzył nową wartość estetyczną sztuki<sup>12</sup>.

Wystarczy wspomnieć o wprowadzeniu przez Wiliama Henrego Perkina (1838–1907) barwników anilinowych czy wynalezieniu kwercetyny, pozwalających na uzyskanie różnych odcieni żółci, czerwieni, odcieni oliwkowych, brązowych i oranżowych, które na długo zagościły we wnętrzach, a także o poszerzeniu około 1900 roku palety kolorystycznej o barwniki pozyskane na bazie smoły węglowej<sup>13</sup>. Równocześnie podaż mebli oraz innych elementów dekoracyjnych wewnątrz przyczyniła się do rozszerzenia zakresu konsumpcji zarówno w kategoriach geograficznych, jak i społecznych.

Wnętrza łódzkich rezydencji i zamożnych mieszkań miały w większości charakter neostylowy, podporządkowany określonym treściom, wśród których dominowała chęć autoprezentacji. Kategoriami porządkującymi w pewnym sensie układ i wygląd oraz sposób urządzania poszczególnych pomieszczeń były reprezentacyjność i prywatność. Należy też zauważyć, że w większości wypadków przedstawiciele pierwszego pokolenia burżuazji nie wykazywali znaczącego zainteresowania sztuką, o czym w jednym ze swych felietonów tygodniowych zamieszczonych na łamach „Dziennika Łódzkiego” w 1889 roku wspominała poetka i pisarka Jadwiga Zalasnowska-Elzenberg (żona Henryka Elzenberga – redaktora pisma), pisząc:

Przemysłowcy łódzcy wolą daleko bogate tkaniny meblowe, przepych w mieszkaniach nie zawsze smaczny – wreszcie łokciowe malowidła zagraniczne, niż rzecz prawdziwie piękną – dzieło sztuki. Gdy wejdiesz do mieszkania bogatego kupca lub fabrykanta ten oprowadziwszy cię

11 HINZ 1980, s. 49. Przeciętne zamożne mieszczańskie mieszkanie składało się z przedpokoju, salonu, jadalni, sypialni, kuchni, a gdy pozwalały na to warunki materialne, wyodrębniano w nim buduar pani domu, gabinet pana domu, pokoje dziecięce, pokój dla służby.

12 GRZEJSZCZAK 2022, s. 21.

13 *Ibidem*, s. 25; PARISSIEN 2010, s. 137.

po swym lokum powie przede wszystkim, co kosztuje rzecz każda [...].  
Bogacz hojny na meble i obicia w dziedzinie sztuki staje się sknerą<sup>14</sup>.

Jednak w miarę wzrostu fortuny zaczęły się wśród burżuazji rozbudzać również aspiracje kolekcjonerskie, a przedstawiciele drugiego pokolenia z większą świadomością i niejednokrotnie znanstwem gromadzili dzieła sztuki, które nie tylko dekorowały ich siedziby, ale przyczyniały się do podniesienia prestiżu i splendoru rodu oraz zyskania przez ich właścicieli opinii koneserów<sup>15</sup>. Czynniki te sprawiły, że dom w Łodzi stanowił obszar autoprezentacji, na którym dokonywała się legitymizacja majątku i przynależności do elity nadążającej za aktualną modą.

W dyspozycji wewnątrz ważną rolę odgrywał zarówno salon, jak i buduar pani domu, te dwa pomieszczenia bowiem wiązano z kategoriami reprezentacyjności i prywatności. W ich urządzaniu przedstawicielom burżuazji i zamożnego mieszczaństwa z pomocą przychodziła specjalistyczna literatura (głównie różnego rodzaju poradniki) ukazująca się od 2. połowy XIX wieku przede wszystkim w Niemczech i Anglii. Autorzy tych poradników, nie zaniedbując żadnego szczegółu, uczyli, wedle jakich norm winno być urządzone mieszkanie<sup>16</sup>. Do najbardziej popularnych należały prace Charlesa Estlake'a *Hints on Household Tase* (Londyn 1868), Jakoba von Falke *Die Kunst im Hause* (Wiedeń 1871) czy dwutomowe dzieło Georga Hirtha i Karla Rosnera *Das Deutsche Zimmer der Renaissance – Anregungen zur häuslichen Kunstpflege* (Monachium–Lipsk 1898–1899). Wzory wystroju wewnątrz upowszechniały także wydawnictwa albumowe, wśród których na uwagę zasługuje dwutomowa praca berlińskiego architekta Friedricha Schwenkego *Ausgeführte Möbel und Zimmereinrichtungen der Gegenwart* (Berlin 1881–1884) oraz wychodzące od lat 90. XIX stulecia czasopisma, w tym angielskie „The Studio”, francuskie „Art et Decoration”, niemieckie „Deutsche Kunst und Dekoration”, „Kunst und Handwerk”, „Innen Dekoration”<sup>17</sup>.

Przywołać można również publikację znanego malarza, poety i profesora ornamentyki w Szkole Sztuk Użytkowych w Karlsruhe – Franza Sales Meyera (1849–1927) *Handbuch der Ornamentiki*, wydaną po raz pierwszy w 1888 roku w Lipsku, cieszącą się wśród architektów i dekoratorów wewnątrz oraz właścicieli pracowni stolarskich i sztukatorskich estymą, o czym świadczyły jej liczne wznowienia aż do lat 20. XX wieku. W łódzkich wnętrzach często opracowywano na jej podstawie neostylowy detal sztukatorski lub stolarkę (il. 1).

14 ELZENBERG 1889, s. 1–2.

15 KACPRZAK 2000; KACPRZAK 2015.

16 HAAFF 2005, s. 31; PARISSIEN 2010, s. 162–169.

17 GRZEJSZCZAK 2018a, s. 148.



1. Franz Sales Meyer, „Handbuch der Ornamentik”

Do tego typu prac należał także szczególnie modny poradnik savoir-vivre'u autorstwa pisarki dziecięcej Helene Boeckel-Stökl (1845–1929), używającej pseudonimu Constanze von Franken – *Handbuch des guten Tones und der feinen Sitte* (Lipsk 1890). Warto w tym miejscu wspomnieć, że publikacja ta doczekała się aż 66 edycji. Przyczyniła się również znacząco do spopularyzowania stylistyki neorenesansowej we wszystkich niemal wnętrzach łódzkich, a zwłaszcza tej części burżuazji, która w zakresie stylu życia i obyczajowości ulegała wpływom burżuazji niemieckiej, co obserwujemy m.in. na przykładzie rodzin Scheiblerów



czy Biedermannów<sup>18</sup>. Sprowadzano często z Berlina i Wrocławia meble, obiekty rzemiosła artystycznego oraz inne dzieła sztuki lub zlecano realizację boazerii, detalu stolarskiego i mebli tamtejszym firmom. Warto tutaj wspomnieć o działalności w Łodzi berlińskiej firmy Kimbel & Friedrichsen. Hoftischlermeister, której prace zachowały się w pałacach Alfreda i Marty Biedermannów (ul. Franciszkańska 3/5); Roberta Schweikerta (ul. Piotrkowska 262/264); Juliusza Roberta Kindermanna (ul. Piotrkowska 139); Alfreda Kindermanna (ul. Piotrkowska 151) oraz realizacji firmy Gustava Goerke w willi Henryka Grohmana (ul. ks. bpa Wincentego Tymienieckiego 24)<sup>19</sup>.

Jak już wyżej wspomniano, meble neorenesansowe o wzorach niemieckich odnajdziemy w niemal wszystkich siedzibach łódzkiej burżuazji (m.in. u rodziny Scheiblerów, w pałacu Alfreda i Marty Biedermannów czy u przedstawicieli rodziny Poznańskich). Urządzano nimi chętnie jadalnie lub gabinety i biblioteki<sup>20</sup>. Ciekawym jednak przykładem są mobilia (na które złożyły się trzy krzesła oraz fotel w typie *caquetoire*) utrzymane w stylu renesansu francuskiego, a stanowiące wyposażenie willi Léona Allarta (ul. Wróblewskiego 38) należącej do firmy Allart & Rousseau (założonej w 1879 jako filia przedsiębiorstwa z Roubaix), którą kierował Ernst Saladin<sup>21</sup>.

W łódzkich wnętrzach pojawiały się także meble z epok historycznych, choć stanowiły one pewną rzadkość, jak np. rokokowa komoda pochodząca z lat 40.–50. XVIII wieku, wykonana w pracowni Jacques'a Dubois (1694–1763), stanowiąca wyposażenie przywołanej willi Allarta.

Do wyjątków nie należały również meble w stylu biedermeier, a ich właściciele nie rekrutowali się jedynie ze środowisk inteligenckich pochodzenia ziemiańskiego. Stanowiły one bowiem wyposażenie pokoi w willi Gustawa Geyera (ul. Piotrkowska 280, który odziedziczył je po swym ojcu – Ludwiku), pałacu Alfreda i Marty Biedermannów (m.in. szafa wykonana w Kolbuszowej i dwa sekretarzyki) czy przywołanej willi Allarta (sekretarzyk fornirowany czeczotą, szafki kątowe również fornirowane czeczotą).

Część przedstawicieli przemysłowych elit równie dużą wagę przywiązywała do wyposażenia swych siedzib poza Łodzią. Znakomitym przykładem mogą tu być dwie rezydencje rodziny Scheiblerów na terenie Dolnego Śląska. Karol Wilhelm II von Scheibler wspólnie z żoną Anną Julią Melanią z Grohmanów

18 Wśród łódzkiej burżuazji moda na meble neorenesansowe pojawia się w latach 80. XIX w. za pośrednictwem Berlina. PYTLAS 1994, s. 286–289; BARTCZAK 1999, s. 34; KUŹKO 2000; HAFF 2005, s. 32.

19 DOMINIKOWSKI 2000, s. 81; STEFAŃSKI/KUSIŃSKI 2017, s. 70, 330, 340, 396, 540.

20 GRZEJSZCZAK 2018a, s. 149.

21 Obiekty te stanowią obecnie własność Muzeum Sztuki w Łodzi. KACPRZAK 2015, s. 406.

nabył posiadłości: Kwietno (Blumerode), gdzie w latach 1891–1892 wzniesiono w stylu neorenesansu niderlandzkiego pałac, a następnie zakupił pobliskie Dębice (Dambritsch), w których w latach 1906–1907 zbudowano neobarokową rezydencję. Wnętrza posiadłości i ich wyposażenie ruchome utrwalono na oprawionych w albumy zdjęciach zamówionych u wrocławskich fotografów (Eduarda von Delden i Antona Pichlera)<sup>22</sup>. Odnajdujemy na nich meble utrzymane w stylistyce neorenesansowej, w stylu Ludwika XV i Ludwika XVI, neoklasycystycznej, secesji wiedeńskiej, a nawet przykłady mebli orientalnych i produkowanych przez wytwórnie europejskie mebli bambusowych nawiązujących do wzorów orientalnych. Oba majątki miały poświadczać prestiż rodu, co wiązało się także z uzyskaniem w 1910 roku przez Karola Wilhelma II tytułu barona wraz z herbem nadanym mu przez księcia Hesji i Nadrenii Ernsta Ludwiga.

Z podobną dbałością umeblowano majątek ziemski rodziny Poznańskich w Nieznanowicach, który należał do nich w latach 1884–1910, czy też Lisowice będące własnością spowinowaconej z nimi Teresy Silberstein, w których właścicielka prowadziła salon artystyczny.

Równie okazałe urządzone były warszawski pałac Hermana (Pinkusa) i Żanety (Janiny) z Braunsteinów Poznańskich, zlokalizowany przy Alejach Ujazdowskich. Budynek ten, zwany Pałacem Lesserów, wzniesiono w latach 1859–1865 według projektu słynnego architekta Franciszka Marii Lanciego dla Aleksandra Rembielińskiego (syna Rajmunda – twórcy osad przemysłowych w Łodzi). A także późniejsze paryskie luksusowe mieszkanie Żanety (Janiny) i jej syna, malarza Wiktora Janaga (Yanaga, Janasza) Poznańskiego, zajmujących od 1910 roku apartament w neorenesansowej kamienicy przy Avenue Jules-Janin 8, w zamożnej 16 dzielnicy na prawym brzegu Sekwany. Mieszkanie to było umeblowane cennymi meblami i niezwykle gustownie zaaranżowane.

W dyspozycji wnętrza położenie i wielkość salonu były zależne od rodzaju siedziby<sup>23</sup>. W mieszkaniach lokowano go w centralnej części, przeznaczając na to jak najobszerniejsze pomieszczenie, oświetlone światłem dziennym wpadającym przez okna. Autorka popularnego poradnika dla kobiet Maria Ochorowicz-Monatowa radziła, by przy wyborze pomieszczenia dobierać je „oczywiście wedle rodzaju życia towarzyskiego i przyjęć (czy nie za dnia, czy wieczorami długimi odbywać się mają) wybierze się z oknami na północ, lub południe. Obszar odpowiadający musi ilości zwykłej gości, a najwykwintniejsze urządzenie i przepych nie zastąpi wentylacji”<sup>24</sup>. Z przedpokojem salon połączony był dużymi dwuskrzy-

22 Wymienione albumy odkryte zostały w 2000 r. i stanowiły cenne źródło badawcze. GRZEJSZCZAK 2018a, s. 153–154.

23 O zagadnieniach tych szczegółowo: GRZEJSZCZAK 2011, s. 8–11.

24 OCHOROWICZ-MONATOWA 1914, s. 95.

dłowymi drzwiami, a w układzie amfiladowym bywał dodatkowo połączony z jadalnią. Początkowo, akcentując reprezentacyjność, w salonie przyjmowano jedynie gości, a później, kiedy nadano mu funkcję bardziej codzienną, stał się miejscem popołudniowych lub wieczornych spotkań członków rodziny. Tutaj gromadzili się domownicy i goście, by spędzać czas na rozmowie, drobnych zajęciach, zabawie, wspólnym muzykowaniu. Dotyczyło to zarówno siedzib miejskich, jak i wiejskich łódzkiej plutokracji, jak wspominała bowiem Maria Kamińska (wnuczka Teresy Silberstein), opisując majątek w podłódzkich Lisowicach, „wieczory spędzało się przy fortepianie, lub w czerwonym pokoju gdzie w chłodne dni płonął ogień w kominku”<sup>25</sup>. W Lisowicach bardzo często grywała siostra Sary z Silbersteinów Poznańskiej – Ewelina (Chana), żona inżyniera Henryka (Hersza) Birnbauma, która studiowała w Wiedniu u słynnego pianisty i kompozytora Teodora Leszetyckiego.

Repertuar obejmował głównie utwory fortepianowe grywane na dwie ręce lub tria z towarzyszeniem skrzypiec i wiolonczeli, a wśród popularnych w gronie łódzkiej inteligencji kompozytorów, których utwory grywano, był Mieczysław Karłowicz, do czego pośrednio przyczynił się fakt, iż jego narzeczoną była Elżbieta Trenklerówna, córka Teodora Trenklera, fabrykanta i zastępcy prezesa Łódzkiego Towarzystwa Muzycznego. Siostra Elżbiety – malarka Teodora Trenkler-Skotnicka – jako pianistka towarzyszyła zaś często skrzypkowi Stanisławowi Barcewiczowi. Przy fortepianie zasiadała okazjonalnie ich matka, Matylda z Holtzów, której drugim mężem był wybitny łódzki kolekcjoner i mecenas sztuki, przemysłowiec Henryk Grohman, zaprzyjaźniony z Ignacym Janem Paderewskim i grywający kameralnie na skrzypcach.

Ponieważ życie towarzyskie w XIX wieku skupiało się wokół kobiety, salon stanowił dla niej swego rodzaju tło i oprawę, ale także odzwierciedlał poziom kulturalny i intelektualny właścicielki, która decydowała o jego urządzeniu, bowiem, jak zauważała Ochorowicz-Monatowa,

wystrzeżać się musi gospodyni bardziej jeszcze, niż w innych częściach pomieszczenia, przeładowania, małpowania, bezdusznego [...] goście mają siedzieć i mówić [...]. Tu więc po stolikach małych, taburetach, po klombach z kwiatami, palmach miejsca jest dość na gobeliny, obrazy, rzeźby, na prawdziwe sztukaterie, na dywany o jasnych barwnych wzorach, słowem na dekorację, która jakiś ton zasadniczy ma i na zgodną całość łączy<sup>26</sup>.

25 KAMIŃSKA 1960, s. 76.

26 OCHOROWICZ-MONATOWA 1914, s. 103–104.

Należało jednak przy tym pamiętać, że „najprostszymi środkami dążyć do osiągnięcia celów praktycznych jest zadaniem gospodarstwa, jest jego duszą i pięknem”<sup>27</sup>. Trzeba jednak podkreślić, że w ciągu omawianego okresu moda na urządzenie tego wnętrza ewoluowała kilkakrotnie, a od 1. ćwierci XIX stulecia w umeblowaniu nieodzowny stał się tak zwany garnitur mebli (kanapa, cztery do sześciu krzeseł, dwa fotele, owalny lub okrągły stół przed kanapą, serwantka), a w aranżacji pomieszczenia wykorzystywano także efektowne działanie luster<sup>28</sup>. Warto wspomnieć, że w łódzkich willach i pałacach urządzano często dwa salony o różnym charakterze i przeznaczeniu, gdyż jeden z nich mógł pełnić funkcję pokoju muzycznego lub w jego wystroju pojawiały się pojedyncze elementy (a niekiedy kolekcje) reprezentujące sztukę orientalną. Nieliczni spośród łódzkich przemysłowców ulegli jej czarowi, a zwłaszcza obiektom chińskim i japońskim. Pożądanymi przedmiotami dekoracyjnymi były barwne drzeworyty *ukiyo-e*, meble, przedmioty z laki, tkaniny, ceramika, wyroby z brązu, a także kobierce (perskie, anatolijskie i kaukaskie)<sup>29</sup>. Od koloru ścian lub obić ściennych i meblowych nazywano zaś salon: żółtym, niebieskim, czerwonym, różowym, jednak nie wolno było „nigdy o tym zapomnieć, że pokój służy także do ustawienia mebli [...] i że dekoracja ścian nie może narzucać się natrętną swoją przewagą i zabijać wrażenia tego wszystkiego co mieszkańiec pokoju z wielkim nieraz zamiłowaniem nabył”<sup>30</sup>.

Wprowadzenie w meblarstwie 2. połowy XIX stulecia wspomnianych form neostylowych (m.in. neogotyku, neorenesansu i neobaroku) sprawiło, że salony w siedzibach przedstawicieli burżuazji i zamożnego mieszczaństwa zaczęły wręcz olśniewać przepychem, który podkreślały bogata dekoracja snycerska mebli, zastosowanie pikowanej tapicerki oraz licznych i różnorodnych w formach poduszek i tkanin dekoracyjnych. Wrażenie takie potęgowała także kolorystyka ścian utrzymana w tonacjach bordo, pompejańskiego różu, szafiru. W salonie gromadzono dzieła sztuki, w tym malarstwo, wśród którego dominowały pejzaże, portrety, obrazy o treści alegorycznej i historycznej. Wnętrze, mimo iż obszerne, stało się w 2. połowie XIX wieku coraz bardziej przeładowane, a w ukazujących się poradnikach dotyczących wystroju wnętrz oraz w publicystyce prasowej pojawiały się liczne krytyczne opinie. Dopiero wspomniane próby reformy podjęte przez artystów z kręgu Arts and Crafts i jej oddziaływanie na sztukę użytkową w innych krajach europejskich przyniosły zmiany stylistyczne<sup>31</sup>.

---

27 *Ibidem*.

28 SETKOWICZ 1969, s. 311.

29 GRZEJSZCZAK 2018b, s. 104–109.

30 OCHOROWICZ-MONATOWA 1914, s. 99, 101.

31 PARISSIEN 2010, s. 154–170.

Secesja wprowadziła w salonie barwy przytłumione i złamane, blade odcienie zieleni, fioleto, delikatne róże, rozmyte szare błękity. Powodzeniem cieszyły się wówczas tapety i tkaniny obiciowe, których płowe tło wydobywało ornamenty florystyczne i zoomorficzne o płynnych liniach. Taką miękką i kapryśną linię przyjęły także bibeloty i meble, jednak w Łodzi stylistyka secesyjna znalazła zwolenników głównie w kręgach inteligenckich i wśród nielicznych przedstawicieli burżuazji.

Znacznie bardziej popularne w wystroju wnętrz były formy neostylowe, dzięki którym ich właściciele podkreślali swój status ekonomiczny i towarzyski, dlatego w urządzaniu salonów preferowano meble utrzymane w stylistyce Ludwika XV i Ludwika XVI (doskonale harmonizujące z seledynowo-różową lub żółto-niebieską kolorystyką ścian), a niekiedy sprzęty neorenesansowe, aspirując do wzorców czerpanych od wyższych warstw społecznych.

Taki obraz salonu utrwalają nieliczne materiały ikonograficzne i archiwalne, ale przede wszystkim proza poświęcona Łodzi. Warto tutaj zaznaczyć, że do popularności form neorokokowych przyczyniła się działalność publicystyczna Jules'a (1830–1870) i Edmonda (1822–1896) de Goucourt, a zwłaszcza ich słynna praca *L'Art du XVIIIe siècle*, której pełne wydanie ukazało się w latach 1881–1882.

Garnitury mebli złożonych lub polichromowanych na biało pojawiają się we wnętrzach rezydencji przedstawicieli rodziny Scheiblerów, m.in. w pałacu Anny i Karola Scheiblerów (pl. Zwycięstwa 2); w dolnośląskich posiadłościach (w Kwietnie i Dębicach) Karola Wilhelma II von Scheiblera i jego żony Anny Julii (salony muzyczne urządzono meblami w stylu Ludwika XV) oraz w pałacu Karola Wilhelma II (ul. Piotrkowska 266/268), w którym w okresie międzywojennym mieszkał m.in. jego syn Karol Wilhelm III z żoną Jadwigą Pauliną z Richterów. Jadwiga Paulina von Scheibler opuściła wraz z dziećmi w 1937 roku pałac, przenosząc się do willi swego zmarłego ojca Reinholda Richtera (przy ul. ks. I. Skorupki 6/8) i zabierając tam większość ruchomego wyposażenia<sup>32</sup>. Zachowana kopia archiwalnej fotografii przedstawiającej wnętrze salonu narożnego w pałacu Scheiblerów przy ul. Piotrkowskiej utrwała jego wygląd w 1935 roku (il. 2). Widoczne są też meble w formie dużego, białego, złożonego garnituru utrzymanego w stylistyce Ludwika XV, na który składają się dwa stoliki, kanapa, cztery fotele, cztery tapicerowane krzesła, dwa niskie taborety oraz fortepian i dwa okrągłe taborety do fortepianu.

Również w salonie na parterze willi Laury Elizy Kindermann, żony Leopolda (ul. Wólczańska 31), znalazł się duży garnitur polichromowanych na biało i złożonych mebli w stylu Ludwika XV, znany z archiwalnych fotografii z lat 30.

32 BARTCZAK 1999, s. 93.

XX wieku, ale także ujęty w intercyzie zawartej przed łódzkim notariuszem Kazimierzem Rossmannem dnia 2 lipca 1929 roku, kiedy to poślubić miała ona swego drugiego męża, Emila Alberta Eiserta<sup>33</sup> (il. 3 i 4).



2. Salon w Pałacu Karola Wilhelma II von Scheibler przy ul. Piotrkowskiej 266/268; Archiwum Wojewódzkiego Urzędu Ochrony Zabytków w Łodzi

Składały się na niego: kanapa, stół, dwa fotele i sześć krzeseł tapicerowanych jedwabnym brokatem, duże lustro z żardinierą, mniejsze lustro z konsolą, wystroju wnętrza dopełniał zaś kryształowy piętnastopłomienny neorokokowy żyrandol i perski dywan. Część salonu stanowił mały salonik muzyczny, w którym znalazł się fortepian pochodzący z założonej w 1853 roku w Lipsku firmy Juliusa Blüthnera, a także mały garnitur mahoniowych mebli utrzymanych w stylu Ludwika XVI (okrągły stół, kanapa, cztery krzesła) oraz dodatkowa kanapa tapicerowana tkaniną jedwabną.

Tego typu garnitury mebli cieszyły się w Łodzi długo niesłabnącą popularnością. Nawet w okresie międzywojennym Nahum Eitingon, który zakupił wówczas dawną willę Wilhelma Teschemachera (ul. Stanisława Wigury 12a)<sup>34</sup>, umebłował

33 ROSSMAN 1929, APŁ sygn. 53, nr repertorium 2549.

34 STEFAŃSKI/KUSIŃSKI 2017, s. 53.

jej reprezentacyjne wnętrza meblami wykonanymi na przełomie XIX i XX wieku, w stylu Ludwika XV (m.in. był wśród nich owalny stół ze złożonego drewna z marmurowym blatem) oraz garniturem mebli w typie Ludwika XVI (na który złożyły się cztery krzesła ze złożonego drewna brzoźowego, serwantka z drewna złożonego, para foteli typu *gondole-bergère*, kanapa w formie leżanki typu *baigneuse* oraz fotel zwany wolterowskim typu *confessional*). W swych rezydencjach meble takie posiadali również baron Juliusz Teodor Heinzel von Hohenfels (m.in. serwantka i fotel ze złożonego drewna w stylu Ludwika XV, niewielkie neorokokowe biurko oraz garnitur w stylu Ludwika XVI wykonany ze złożonego drewna brzoźowego z siedziskami wyplatany rafią, na który składały się cztery krzesła oraz niewielka kanapa), Alfred Biedermann (stolik mahoniowy w stylu neorokokowym z marmurowym blatem, serwantka z drewna złożonego, komoda z inkrustowaną dekoracją kwiatową oraz dwa stoły z inkrustowanymi blatami) czy też wspomniana firma Allart & Rousseau (wśród mebli do salonu znajdowała się wykonana pod koniec XIX wieku kanapa w stylu Ludwika XV, komoda w typie mebli Boulle'a dekorowana markieterią z blatem z czerwonego marmuru i okuciami z brązu, komoda fornirowana mahoniem i drewnem różanym dekorowana okuciami z brązu, komoda fornirowana palisandrem dekorowana okuciami z brązu, a także stół w typie *bureau ministre* fornirowany mahoniem i dekorowany okuciami z brązu).

Podobnie od lat 80. XIX wieku umeblowane były wnętrza buduarów, które jako „miejsce do kaprysów” (by odwołać się do etymologii nazwy) urządzano *à la mode française*, czyli według wzorów francuskich<sup>35</sup>. W omawianym czasie buduar scalał funkcję prywatną i reprezentacyjną, będąc dla pani domu połączeniem bawialni i gabinetu do pracy<sup>36</sup>. W mieszkaniach lokowano go zazwyczaj między sypialnią a salonem, zaś w willach i rezydencjach wyodrębniano pomieszczenie wśród reprezentacyjnych pokoi na parterze albo też lokowano go na bardziej prywatnym piętrze.

Stylistykę neorokokową łączono często z modą na elementy orientalne, jak japońska czy chińska ceramika, meble z laki, brązy, parawany, tkaniny lub też ich europejskie imitacje. W Łodzi taki rodzaj aranżacji wnętrza uchodził za szczególnie elegancki, zazwyczaj jednak buduar był urządzany mniej formalnie niż salon. Miał mieć przede wszystkim elegancki i przytulny charakter, a jednocześnie stanowić świadectwo indywidualności gospodyni, jej dobrego smaku, gustu, wycucia najnowszej mody i sztuki. Obok buduaru pani domu zaczęły się pojawiać buduariki młodych dziewcząt – córek, które po ukończeniu pensji oczekiwały na rychłe zamążpójście.

35 SIERADZKA 2001, s. 71.

36 Szerzej o tych zagadnieniach: GRZEJSZCZAK 2011, s. 19–20.



3-4. Laura Eliza Kindermann w Willi przy ul. Wólczańskiej 3; dzięki uprzejmości Miejskiej Galerii Sztuki w Łodzi

Od końca lat 90. XIX wieku zmianie uległ także niekiedy wystrój wnętrza, neorokoko ustępowało bowiem miejsca modnej wówczas secesji, która – jak wspomniano – znajdowała zwolenników nie tylko w zamożnych kręgach mieszczaństwa i inteligencji, ale również w otwartej na modowe nowinki burżuazji.



Warto także zaznaczyć, że nie tylko salony i buduary urządzano w Łodzi w stylistyce neorokokowej. Wspomniana już Laura Eliza Kindermann umeblowała tak swą sypialnię, w której znalazł się duży garnitur mebli fornirowanych orzechem (w jego skład wchodziły: łóżko, szafa z taflą lustra w drzwiach, toaletka, dwa nocne stoliki w formie szafek, dwa krzesła tapicerowane zielonym adamaszkim, taboret w typie gondoli do toaletki, stolik z marmurowym blatem oraz dwa fotele, cztery krzesła i kanapa tapicerowane jedwabiem), zaś w sypialni pałacu Alfreda i Marty Biedermannów znalazły się meble w stylu Ludwika XV polichromowane na biało<sup>37</sup>.

Równie popularne we wnętrzach łódzkich salonów były meble utrzymane w stylistyce neoempirowej. Odnajdujemy je m.in. w wyposażeniu rezydencji należących do rodziny Poznańskich (ul. Ogrodowa 15; pałac Anny z Poznańskich i Jakuba Herzów – al. T. Kościuszki 4; pałac Maurycego Poznańskiego – ul. Więckowskiego 36; pałac Karola Poznańskiego – ul. Gdańska 32) czy w willi wspomnianego już Nahuma Eitingona (kanapa, dwa fotele, dwa foteliki, okrągły stół fornirowane czeczotą) oraz w willi Gustawa Geyera (stolik narożny na planie trójbocznym fornirowany mahoniem z dekoracyjnymi okuciami z brązu komoda fornirowana mahoniem z dekoracyjnymi okuciami z brązu, komoda fornirowana mahoniem z dekoracyjnymi okuciami z brązu i kolumienkami z alabastru, stolik okrągły fornirowany orzechem z trzema nogami w kształcie gryfów dekorowany okuciami ze złoconego brązu)<sup>38</sup>.

Wśród przedstawicieli burżuazji, ale także zamożnego mieszczaństwa popularne były meble w stylu chippendale'a. Produkowały je aż do okresu międzywojennego zarówno łódzkie wytwórnie (m.in. Fabryka Mebli Karola Wutkego, Fabryka Mebli Juliusza Reita i Spółki, Fabryka Mebli Artystycznych Roberta Schultza działająca do 1902 roku jako firma Wilhelma Thide, wytwórnia Franciszka Szwankowskiego czy Wiktora Łuczka), jak i firmy angielskie, których wyroby zagościły w tutejszych wnętrzach<sup>39</sup> (il. 5).

Tego typu meblami urządzano najczęściej jadalnie, m.in. tak zaaranżowali jej wnętrza wspomniani Nahum Eittington (garnitur mebli fornirowany orzechem z początku XX wieku składający się z owalnego stołu, kredensu, pomocnika kredensowego oraz 6 krzesel) i Laura Eliza Kindermann (komplet fornirowany mahoniem składający się z kredensu, bufetu w typie *dressoire*, witryny, stołu rozkładanego z dodatkowymi 6 blatami, stolika oraz 12 krzesel), a także wnętrza gabinetów. Gabinet w stylu chippendale'a należący do współwłaścicieli fabryki

37 ROSSMAN 1929.

38 KACPRZAK 2015, s. 461.

39 JORDAN 2006, s. 257–278; GRZEJSZCZAK 2015, s. 90.

wyrobów bawełnianych i składu fartuchów Stefanii i Otto Rajchertów mieszczący się w ich mieszkaniu (w rodzinnej kamienicy przy ul. Radwańskiej 3) wspominała po latach ich córka, ceniony łódzki kardiolog dr n. med. Bożenna Lao-Glebko.



5. Meble z Wytwórni Roberta Schultza, „Sprawozdanie z Rzemieślniczej Wystawy-Targów w Łodzi”, Łódź 1936

Meble chippendale’a sprowadzane z Wielkiej Brytanii znalazły się w saloniku i bibliotece w pałacu Alfreda i Marty Biedermannów (il. 6). Na łódzkim rynku oferowała je bowiem firma Hampton & Son (założona w 1830 roku w Londyńskim Pall Mall przez Williama Hamptona). Stała się ona niezwykle popularna w czasach panowania Edwarda VIII, zyskując międzynarodową klientelę, wśród której byli przedstawiciele dynastii Romanowów czy maharadża Kaszmiru (il. 7 i 8). W rodzinie Biedermannów meble angielskie stanowiły również wyposażenie posiadłości w Chaście na Krymie, należącej do brata Alfreda – Gustawa (zięcia właściciela przedsiębiorstwa budowlanego – Otta Gehliga), który w młodości był zafascynowany angielskim stylem życia<sup>40</sup>.

40 KUŻKO 2000, s. 130–131.



6. Pałac Alfreda i Marty Biedermannów przy ul. Franciszkańskiej 1/5; Wojewódzka Biblioteka Publiczna im. Marszałka Józefa Piłsudskiego w Łodzi



7-8. Meble firmy Hampton & Son, Londyn

Warto tutaj wspomnieć, że liczne meble sprowadzano do Łodzi także z Austrii, Niemiec czy Francji, a oprócz firmy londyńskiej Hampton & Son spotykamy w łódzkich wnętrzach meble z działającej w Erfurcie wytwórni Ziegenhorn & Jucker oraz firm z Warszawy (np. Fabryki Mebli Artystycznych Zdzisława Szczerbińskiego czy Hermanna Reissa). Zasób ten uzupełniała oferta miejscowych wytwórców, która była niezwykle zróżnicowana.

Stanowiące wyposażenie siedzib burżuazji i zamożnego mieszczaństwa mobilia były wyrazem nie tylko panującej mody, ale równocześnie odzwierciedlały zainteresowania właścicieli i ich ambicje towarzyskie. W ich doborze przeplatała się często tradycja drobnomieszczańska i burżuazyjna, asymilująca również wzorce arystokratyczne<sup>41</sup>. Pełniły one też formę komunikatu kierowanego do wybranego kręgu adresatów, pozwalającego na kreowanie własnego wizerunku<sup>42</sup>. Dom jako obszar autoprezentacji kojarzyć się miał także z pewnymi cnotami moralnymi reprezentowanymi przez jego właścicieli, a stanowiące jego wyposażenie meble ukazywały najpełniej zmiany mentalności nowej arystokracji pieniądza.

## Bibliografia


- BARTCZAK 1999 – Mirosław Bartczak, *Scheiblerowie*, Łódź 1999.
- BENJAMIN 1996 – Walter Benjamin, *Paryż – stolica dziewiętnastego wieku*, [w:] *Anioł historii. Eseje, szkice, fragmenty*, Poznań 1996.
- BOURDIEU 2005 – Pierre Bourdieu, *Dystynkcja. Społeczna krytyka władzy sądenia*, Warszawa 2005.
- DOMINIKOWSKI 2000 – Jan Dominikowski, *Nieznane importy w sztuce łódzkiej*, [w:] *Sztuka w Łodzi. Materiały sesji naukowej zorganizowanej z okazji 45 rocznicy Łódzkiego Oddziału Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, red. Jadwiga Szewczyk, Łódź 2000, s. 79–98.
- ELIAS 1980 – Norbert Elias, *Przemiany obyczajowe w cywilizacji zachodu*, Warszawa 1980.
- ELZENBERG 1889 – Jadwiga Zalasnowska-Elzenberg [Abnegat], *Z Tygodnia*, „Dziennik Łódzki” 1889, nr 139, s. 1–2.
- FRIEDRICH/FRIEDRICH 2008 – Agnieszka Friedrich, Jacek Friedrich, *Prywatne czy na pokaz? Kilka uwag o wnętrzach domów w Ziemi Obiecanej Reymonta*, [w:] *Dom – spotkanie przestrzeni prywatnej i publicznej na tle przemian cywilizacyjnych XIX i XX wieku. Zbiór studiów*, red. Zbigniew Opacaki, Dagmara Płaza-Opacka, Gdańsk 2008, s. 142–153.
- GRZEJSZCZAK 2011 – Łukasz Grzejszczak, *Uroda codzienności. Sztuka użytkowa XIX–XX wieku*, Łódź 2011.

41 KACPRZAK 2015, s. 108.

42 FRIEDRICH/FRIEDRICH 2008, s. 145–147.

- GRZEJSZCZAK 2015 – Łukasz Grzejszczak, *Art deco w łódzkich mieszkaniach okresu dwudziestolecia międzywojennego*, [w:] *Polskie art deco. Materiały sesji naukowej Polskie art déco. Wnętrza mieszkalne w stylu art déco 6–7.06.2011 roku Muzeum Mazowieckie w Płocku*, red. Zbigniew Chlewiński, Płock 2015, s. 87–98.
- GRZEJSZCZAK 2018a – Łukasz Grzejszczak, *Przy wspólnym stole. Jadalnie łódzkiej burżuazji XIX–XX wieku*, [w:] *Polska i świat przez kuchnię. Studia o dziedzictwie kulinarnym*, red. Anna Kamler, Dorota Pietrzykiewicz, Katarzyna Seroka, Warszawa 2018, s. 145–155.
- GRZEJSZCZAK 2018b – Łukasz Grzejszczak, „*To jest nasz pokój mauretański*”. *Łódzkie kolekcje sztuki orientalnej przed 1939 rokiem*, [w:] *Polskie kolekcjonerstwo rzemiosła artystycznego*, red. Magdalena Białonowska, Monika Bryl, Anna Frąckowska, Warszawa 2018, s. 104–109.
- GRZEJSZCZAK 2022 – Łukasz Grzejszczak, *Katalog wzorników tkackich w zbiorach Muzeum Ziemi Prudnickiej*, Prudnik 2022.
- HAAFF 2005 – Rainer Haaff, *Neorenesansowe meble epoki kajzerowskich Niemiec 1871–1914*, Poznań 2005.
- HINZ 1980 – Sigrid Hinz, *Wnętrza mieszkalne i meble. Od starożytności do współczesności*, Warszawa 1980.
- JORDAN 2006 – Wisława Jordan, *W kręgu łódzkiej secesji*, Łódź 2006.
- KACPRZAK 2000 – Dariusz Kacprzak, *O smaku artystycznym łódzkich przemysłowców drugiej połowy XIX i początku XX wieku*, [w:] *Rozważania o smaku artystycznym. Studia*, red. Józef Poklewski, Tomasz F. de Rosset, Toruń 2000, s. 203–225.
- KACPRZAK 2015 – Dariusz Kacprzak, *Kolekcje Ziemi Obiecanej. Zbiory artystyczne łódzkiej burżuazji wielkoprzemysłowej w latach 1880–1939*, Warszawa 2015.
- KAMIŃSKA 1960 – Maria Kamińska, *Ścieżkami wspomnień*, Warszawa 1960.
- KUŹKO 2000 – Wanda Kuźko, *Biedermannowie. Dzieje rodziny i fortuny 1730–1945*, Łódź 2000.
- OCHOROWICZ-MONATOWA 1914 – Marya Ochorowicz-Monatowa, *Gospodarstwo kobiece w mieście i na wsi*, t. I, Warszawa–Lwów–Poznań 1914.
- OPACKI/PŁAZA-OPACKA 2008 – Zbigniew Opacki, Dagmara Płaza-Opacka, *Wstęp*, [w:] *Dom – spotkanie przestrzeni prywatnej i publicznej na tle przemian cywilizacyjnych XIX i XX wieku. Zbiór Studiów*, red. Zbigniew Opacaki, Dagmara Płaza-Opacka, Gdańsk 2008, s. 8–9.
- PARISSIEN 2010 – S. Parissien, *Historia wnętrz. Dom od roku 1700*, Warszawa 2010.
- PUŚ 1987 – Wiesław Puś, *Dzieje Łodzi przemysłowej (Zarys historii)*, Łódź 1987.
- PYTLAS 1994 – Stefan Pytlas, *Łódzka burżuazja przemysłowa w latach 1864–1914*, Łódź 1994.
- ROSSMAN 1929 – Akta Notariusza Kazimierza Rossmanna w Łodzi rok 1929, APL sygn. 53.
- RYNKOWSKA 1970 – Anna Rynkowska, *Ulica Piotrkowska*, Łódź 1970.
- SETKOWICZ 1969 – Jan Setkowicz, *Zarys historii mebla od czasów starożytnych do końca XIX wieku*, Warszawa–Kraków 1969.
- SIERADZKA 2001 – Anna Sieradzka, *Przechadzki po dawnych wnętrzach, czyli jak niegdyś w Polsce mieszkało*, Warszawa 2001.
- Sprawozdanie 1936 – Sprawozdanie z rzemieślniczej wystawy-targów w Łodzi*, Łódź 1936.
- STEFAŃSKI 2001 – Krzysztof Stefański, *Jak zbudowano przemysłową Łódź. Architektura i urbanistyka w latach 1821–1914*, Łódź 2001.
- STEFAŃSKI 2013 – Krzysztof Stefański, *Łódzkie wille fabrykanckie*, Łódź 2013.
- STEFAŃSKI/KUSIŃSKI 2017 – Krzysztof Stefański, Jacek Kusiński, *Łódź. Pałace i wille*, Łódź 2017.

Olga Isabel Acosta Luna

 <https://orcid.org/0000-0002-6899-5409>Universidad de los Andes  
Bogota, Kolumbia

## Niewidoczni w sztuce i zapomniani przez historię Refleksje na temat sztuki jako czynnika przechowującego narodową pamięć historyczną\*

Invisible in art and forgotten by history  
Reflections on art as an agent for preservation  
of the national historical memory

**Streszczenie.** Tekst stanowi refleksję nad sposobem, w jaki niektórzy artyści, przedstawiciele sztuk wizualnych od XIX wieku uwidaczniali w swoich pracach obecność zapomnianych i ignorowanych grup społecznych, takich jak potomkowie Afrykańczyków, kobiety, ludność tubylcza i chłopci, którzy odegrali zasadniczą rolę w procesach emancypacyjnych w Kolumbii zapoczątkowanych w 2. połowie XVIII wieku. Aktywność artystyczna związana z marginalizowanymi grupami była tradycyjnie ignorowana w środowiskach muzealnych Kolumbii. W tekście znalazły się przemyślenia dotyczące problemu „zapomnienia grup podporządkowanych” jako istotnego czynnika kształtowania się lokalnej pamięci historycznej, a także analiza prób ich uwidocznienia w sztuce narodowej, które podejmowano od XIX wieku. Zostały zaprezentowane trzy konkretne studia przypadku, które ukazują różne momenty w historii sztuki w Kolumbii (1845–1860, 1910–1950 i 2010). W analizie podkreślono także rolę obchodów 200-lecia niepodległości Kolumbii (Bicentenario de la Independencia de Colombia) w 2010 roku, a zwłaszcza wystawy prezentowanej w Museo Nacional de Colombia *Las historias de un grito. 200 años de ser colombianos* (Historia krzyku. 200 lat bycia Kolumbijczykami) w dniach 3 lipca 2010 – 16 stycznia 2011. Celem wystawy było m.in. zarządzenie „procesowi zapomnienia” i uwidocznienie wysiłków podejmowanych od końca XX wieku przez historiografię narodową w celu uzupełnienia historycznych luk.

**Słowa kluczowe:** sztuka kolumbijska, kolumbijska historiografia narodowa, proces zapomnienia, sztuka wykluczonych grup społecznych

\* Artykuł zatytułowany *Invisibles en el arte y olvidados por la historia. Reflexiones sobre el arte como reparador de la memoria histórica nacional* został opublikowany w książce *El arte y la fragilidad de la memoria*, red. Javier Domínguez Hernández et al., Medellín 2014, s. 231–258.

**Summary.** The text reflects on the way in which some visual artists since the nineteenth century made visible in their works the presence of forgotten and ignored part of populations such as Afro-descendants, women, indigenous people and peasants who played a fundamental role in the emancipation processes that took place in Colombia since the second half of the eighteenth century. These artistic productions were traditionally ignored in museum environments in Colombia. Hence, the text highlights the oblivion of subaltern populations as an essential factor in the conformation of a local historical memory and analyzes how, since the 19<sup>th</sup> century, an attempt was made to make them visible in national art. To this end, she focuses on three particular case studies that connect different moments in the history of art in Colombia (1845–1860, 1910–1950 and 2010) and highlights how the commemoration of the Bicentennial of Colombia's Independence in 2010, and especially the exhibition organized by the National Museum of Colombia, *Las historias de un grito. 200 years of being Colombian* (3.07.2010–16.01.2011), sought to address these oversights and thereby made visible the attempts made by national historiography since the late twentieth century to mend these historical gaps.

**Keywords:** Colombian art, national Colombian historiography, process of forgetting, art of excluded social groups

Trzy lata po bitwie z 1822 roku, która odbyła się pod miejscowością Boyacá, ukazała się w Londynie książka *Colombia. Relación geográfica, topográfica, agrícola, comercial y política de este país*<sup>1</sup> (Kolumbia. Stosunki geograficzne, topograficzne, rolnicze, handlowe i polityczne tego kraju), w której odnotowano: „[...] szacuje się, że ludność Kartageny<sup>2</sup> liczy 25 000 dusz. Spośród nich najliczniejszą grupę stanowią potomkowie Indian zamieszkujący przedmieścia. Reszta to *chapetones*<sup>3</sup> czy też Europejczycy”<sup>4</sup>. Jak można zrozumieć taką charakterystykę społeczności miasta, w którym czarnoskórzy i Mulaci, zarówno niewolnicy, jak i ludzie wolni, odgrywali niezwykle ważną rolę? Javier Ortiz Cassiani przypisuje to „zapomnienie” świadomej potrzebie wyparcia ważnej roli politycznej, którą ludność pochodzenia afrykańskiego odegrała w Kartagenie podczas walk o niepodległość:

[...] nazywanie ich nawet częścią społeczności prowincji przypominało władzom i José Maríi del Real, o ważnej roli politycznej, którą właśnie w tamtym czasie grupy te odgrywały w ukształtowaniu nowych terytoriów. Zatem siła negacji ich roli już w tak wczesnym okresie i pominięcie udziału czarnoskórych oraz Mulatów w tworzeniu oficjalnej pamięci rodzącej się

1 Niektórzy autorzy przypisywali tę wersję Franciscowi Antoniowi Zea, ale w przedruku z 1974 r. Sergio Elías Ortiz przypisuje ją mężowi stanu i dyplomacie z Kartageny – José Maríi del Real.

2 Miasto portowe na karaibskim wybrzeżu Kolumbii [przyj. red.].

3 Hiszpan, lub szerzej Europejczyk, dopiero co przybyły do Ameryki Łacińskiej.

4 DEL REAL 1822, s. 178.

republik i prowincji, okazują się wprost proporcjonalne do ich faktycznej partycypacji w działaniach narodowotwórczych, jak i starań w poszukiwaniu uznania tych działań<sup>5</sup>.

Jednak „fenomen zapomnienia” znalazł odzwierciedlenie nie tylko w ówczesnie wydawanych publikacjach książkowych, ale także w obrazach i dziełach graficznych powstałych jeszcze w trakcie walk o niepodległość i w okresie tworzenia nowego państwa. W scenach ukazujących bitwy i ich bohaterów można odnotować brak przedstawicieli pochodzenia afrykańskiego. W pracach plastycznych zignorowano obecność pewnych grup społecznych i zapomniano (dobrowolnie) nie tylko o przedstawieniu populacji czarnoskórych i Mulatów. Na obrazach zabrakło także przedstawicieli ludności tubylczej, jak i wielu zwykłych, anonimowych ludzi (zarówno kobiet, jak i mężczyzn), którzy brali udział w walkach o niepodległość.

Kolekcje muzealne ważnych bogotańskich instytucji, takich jak Museo Nacional de Colombia, La Casa Museo Quinta de Bolívar oraz Museo de Independencia – Casa del Florero, pozwalają nam poznać bohaterów i wydarzenia walk o niepodległość, które zaznaczyły się w pamięci kolumbijskiej od początku XIX wieku. Dzieła sztuki, podobnie jak publikacja londyńska *Colombia. Relación geográfica, topográfica, agrícola, comercial y política de este país*, powstają w podobnym czasie, kilka lat po utworzeniu Wielkiej Kolumbii (*Gran Colombia*), a później Republiki Kolumbii. Miejscowi artyści ukazywali walki o niepodległość z 1822 roku i niezależnie od wykorzystywanych technik przedstawiali w formie rysunków, grafik, obrazów, pamiątkowych medalionów rytych w kości słoniowej tych, którzy uchodzili za bohaterów historii walk o niepodległość. Powtarzają się wizerunki Simóna Bolívara, Antonia Nariño czy Francisca de Paula Santandera<sup>6</sup>. Ale nie jest to odpowiednie miejsce, by z perspektywy współczesności osądzać XIX-wiecznych artystów oraz ich polityczne i społeczne zaangażowanie w narodziny sprawiedliwej i zintegrowanej Republiki. Warto natomiast zastanowić się nad znaczeniem obrazów ignorowanych i zapomnianych – czy ich nieobecność była istotnym czynnikiem mającym wpływ na ukształtowanie pamięci historycznej, a także w jaki sposób jeszcze w XIX wieku starano się jednak pomijać grupy przedstawiać w sztuce narodowej (bo takie próby istniały).

Refleksji zostaną poddane trzy konkretne okresy, które łączą różne momenty w historii sztuki narodowej (1845–1860, 1910–1950 i 2010). Szczególnie ciekawy był rok 2010, czyli stosunkowo niedawne obchody 200-lecia niepodległości Kolumbii, a wśród towarzyszących im wydarzeń kulturalnych wystawa prezentowana

5 CASSIANI ORTIZ 2006, s. 79. Wszystkie przekłady cytatów pochodzą od tłumaczy.

6 Aby lepiej zrozumieć te dzieła, zob. *Las historias* 2010 i GONZÁLES 1998.



w Museo Nacional de Colombia *Las historias de un grito. 200 años de ser colombianos* (Historie krzyku. 200 lat bycia Kolumbijczykami). W ramach prezentowanej narracji starano się poruszyć problem grup społecznych ignorowanych w procesach narodotwórczych. W ten sposób historiografia narodowa podjęła ostatnią próbę zadośćuczynienia świadomemu zapomnieniu<sup>7</sup>. Kuratorzy w czasie przygotowywania wystawy mierzyli się z wieloma wyzwaniem natury historiograficznej i zastanawiali się nad odpowiednimi sposobami przedstawiania wydarzeń i uczestników walk o niepodległość. Kuratorzy w czasie przygotowywania wystawy mierzyli się z wieloma wyzwaniem natury historiograficznej i zastanawiali się nad odpowiednimi sposobami przedstawiania wydarzeń i uczestników walk o niepodległość. A jednak postarano się ukazać w narracji wystawy milczenie, zapomnienie i wyparcie, które miało miejsce podczas wieloletniej kreacji wspólnej historycznej pamięci walki o niepodległość. Starano się uwidocznic na wystawie ciszę, która miała reprezentować wpływ niewygodnej przeszłości na ukształtowanie się historii Kolumbii. Oto tylko kilka przykładów wyzwań, które stanęły przed kuratorami wystawy.

### Seria obrazów *Kampania Południowa (Campaña del Sur)* José Marí Espinosy: pierwsze próby rozpoznania?

Jak zauważyła Beatriz González w swoim obszernym studium na temat José Marí Espinosy Prieto (1796–1883), krąg rodzinny malarza pozwolił mu od dzieciństwa żyć blisko przemian zachodzących w pewnych kręgach intelektualnych Bogoty, w których przestały dominować kultura kolonialna i pruderyjne tradycje regulowane przykazaniem Kościoła katolickiego. Stare ustępowało, aby zrobić miejsce dla nowej, rewolucyjnej i niepodległościowej atmosfery. Zapewne pod wpływem tych idei José María Espinosa 20 lipca 1810 roku, w wieku zaledwie 13 lat, wstąpił

7 Wystawa czasowa: *Las historias de un grito. 200 años de ser colombianos* była prezentowana od 3 lipca 2010 do 16 stycznia 2011 r. Studia w ramach prac kuratorskich przeprowadziło ośmiu badaczy prezentujących różne dziedziny sztuki i nauk humanistycznych: Cristina Lleras, Amada Carolina Pérez, Olga Isabel Acosta, Maite Yie, Antonio Ochoa, Carolina Vanegas, Juan Ricardo Rey i Yobenj Aucardo Chicangana. Wystawa skupiała się na tym, jak wydarzenia i bohaterowie walki o niepodległość byli wspominani i reprezentowani przez różne ważne instytucje, takie jak muzea, archiwa, akademie, uniwersytety oraz inne organizacje społeczne i polityczne w ciągu ostatnich 200 lat. Na wystawie prezentowano 200 prac, 130 dodatkowych obiektów ilustrujących wybraną tematykę, 14 nagrań wideo i 10 audycji z fragmentami programów telewizyjnych, filmowych i radiowych. Zwiedzając ekspozycję, można się było także zapoznać z wynikami najnowszych badań historycznych przeprowadzonych w kraju. Pomogły one wypuklić wydarzenia, postacie i regiony, które przez ostatnie dwa stulecia były przemilczane w opowieściach o niepodległości. Ciekawe informacje znajdują się na stronie wystawy: [http://www.museonacional.gov.co/sites/bicentenario\\_site/](http://www.museonacional.gov.co/sites/bicentenario_site/). W ramach wydarzenia opublikowano także katalog, w którym zebrano teksty przygotowane z okazji ekspozycji, zob. *Las historias* 2010.

w szeregach wojsk patriotycznych. Wyjątkowy był talent plastyczny młodzieńca, który bardzo lubił rysować, co wpłynęło na jego dalsze życie<sup>8</sup>.

Espinosa spisywał impresje z frontu. W jego *Memorias de in abanderado* (*Wspomnieniach chorążego*) można przeczytać, że entuzjastyczny i wrażliwy młody żołnierz szybko zdał sobie sprawę z absurdów wojny<sup>9</sup>. W pierwszej wojnie domowej między federalistami i centralistami w latach 1812–1813 Espinosa pod dowództwem Antonia Nariño dumnie nosił flagę armii rządu centralnego. Ale to już wówczas odkrył daremność wewnętrznych sporów. Od tego czasu wspierał tylko walkę zbrojną, której celem było pokonanie wroga narodowego, zewnętrznego. Krytykował wewnętrzne działania zbrojne skierowane przeciwko innym mieszkańcom Kolumbii, którzy dla niego byli przede wszystkim rodakami<sup>10</sup>. Następnie Espinosa brał udział w bitwach Kampanii Południowej, dowodzonej przez Nariño w latach 1813–1816, zakończonej triumfem Hiszpanii pod wodzą Pabla Morillo i schwytaniem kilku żołnierzy kolumbijskich, w tym przyszłego malarza. Po kilku miesiącach spędzonych w więzieniu w Popayán i Huila José Marii udało się uciec i pozostawał zbiegiem aż do 1819 roku, kiedy otrzymawszy ułaskawienie wrócił do swojego domu w Bogocie. Odtąd zrezygnował z życia wojskowego i wykorzystując swój talent, poświęcił się zawodowi malarza i portrecisty<sup>11</sup>.

Espinosa jako współczesny reprezentant walk o niepodległość stał się postacią emblematyczną, „graficznym kronikarzem”, który w swoich pracach doskonale odzwierciedlił postacie i wydarzenia pomagające w ukształtowaniu historycznej pamięci wizualnej związanej z niepodległością. Chociaż przypuszcza się, że Espinosa w okresie, kiedy był żołnierzem i więźniem, stworzył kilka rysunków ilustrujących część swoich przeżyć, Beatriz González uważa za mało prawdopodobne, aby te dzieła przetrwały trudny okres, kiedy malarz wiodł życie uciekiniera<sup>12</sup>. Najprawdopodobniej zatem jego obrazy przedstawiające bohaterów i wydarzenia związane z wyzwoleniem powstały po 1819 roku na podstawie wspomnień z lat wojennych.

Jakież to musiało być trudne zadanie dla Espinosy! Wybrać z zakamarków swojej pamięci obrazy, które zasługiwały na to, by je zapamiętać, i te, które można czy też trzeba zapomnieć! Ważna wydaje się w tym kontekście seria prac wykonanych przez artystę w latach 1845–1860. Odtworzył na nich epizody Kampanii Południowej, w której uczestniczył jako żołnierz<sup>13</sup>. Według recenzji autorstwa

8 GONZÁLEZ 1998, s. 17–21.

9 ESPINOSA 1876, s. 266–267.

10 GONZÁLEZ 1998, s. 31.

11 ESPINOSA 1876, s. 265.

12 GONZÁLEZ 1998, s. 33, 38–39.

13 Datowanie tej serii można znaleźć w: GONZÁLEZ 1998, s. 169–176.

José Caicedo Rojas opublikowanej w 1849 roku, poświęconej pierwszemu obrazowi z serii zatytułowanemu *Bitwa nad Juanambú*, płótno zostało pokazane po raz pierwszy na *Exposición de los productos de la Industria* (Wystawie produktów przemysłowych), która odbyła się 20 lipca w Bogocie. Była to pierwsza z kilku prac poświęconych „najbardziej heroicznym czynom naszej wspaniałej epoki emancypacji”, które artysta chciał przedstawiać corocznie<sup>14</sup>. Seria wykonana przez Espinosa składa się z ośmiu obrazów olejnych o podobnym formacie (80 × 120 cm) i od 1960 roku znajduje się w zbiorach Museo Nacional de Colombia i Museo de Independencia – Casa del Florero<sup>15</sup>.

Seria prezentowanych obrazów powstała co najmniej 30 lat po tym, jak Espinosa walczył jako żołnierz w bitwach, które stały się tematem jego dzieł. Tworząc płótna, był już artystą w dojrzałym wieku. Miał czas, by przemyśleć i przyswoić swoje wspomnienia. Czy jednak Espinosa miał wolność wyboru? Czy swobodnie zdecydował o tym, co warto zapamiętać, a o czym lepiej zapomnieć? Wydaje się, że w tym wypadku decyzję w zakresie tematyki i sposobu przedstawiania podejmował bez zewnętrznych nacisków. W swoich wspomnieniach komentował, że seria ośmiu obrazów, które posiadał „przez długi czas”, została wykupiona przez rząd dopiero podczas drugiej kadencji Manuela Murilla Toro (1872–1874). Oznacza to, że nie była to seria realizowana na zamówienie, chociaż została zatwierdzona „przez generałów Joaquína París i Hilariá Lópeza oraz doktora Alejandra Osorio, który był sekretarzem generalnym [Antonia] Nariño, przez cały czas trwania Kampanii Południowej”<sup>16</sup>. Osiem prac Espinosy oprócz tego, że są jednymi z pierwszych przykładów gatunku malarstwa historycznego w Kolumbii, są chyba najwyraźniejszą próbą skonstruowania obrazu przedstawiającego różnych anonimowych bohaterów uczestniczących w walkach o niepodległość, takich jak kobiety, chłopcy czy tubylcy, którzy do tej pory byli zapomniani i ignorowani w popularnym w pierwszej połowie XIX wieku „gatunku portretowym”.

Spuścizna Espinosy pojawia się w początkowej fazie istnienia gatunku „narodowego malarstwa historycznego” w XIX wieku i składają się na nią przede wszystkim przedstawienia scen batalistycznych. Dla malarstwa historycznego

14 ROJAS 1849, s. 253–254.

15 Z wyjątkiem obrazu *Bitwa nad Río Palo*, utraconego w 1960 r. i odzyskanego w 1972 r., siedem z ośmiu obrazów należało do Kolumbijskiej Akademii Historii. 29 września 1960 zostały przekazane do Museo Nacional de Colombia i Museo de Independencia – Casa del Florero. Dzieła ze zbiorów Museo Nacional to: *Bitwa pod Llano de Santa Lucía* (sygn. 2514), *Bitwa nad Juanambú* (sygn. 2516), *Bitwa pod Cuchilla del Tambo* (sygn. 2517), *Bitwa pod Ejidos de Pasto* (sygn. 2515), *Bitwa pod Tacines* (sygn. 2513), *Bitwa nad Río Palo* (odzyskana w 1972 r. i przekazana do Museo Nacional, sygn. 3423). Dwa obrazy znajdują się w Museo de Independencia – Casa del Florero *Bitwa nad Alto Palacé* i *Bitwa pod Calibío*, obecnie w depozycie, eksponowane w Museo Nacional.

16 ESPINOSA 1876, s. 277.

decydujące znaczenie miał wybór zdarzenia, które zostało przedstawione. Na ogół na kompozycjach pojawiały się ważne historycznie momenty, które miały istotne konsekwencje dla osiągnięcia oczekiwanego zwycięstwa lub związane były z wykreowaniem narodowego bohatera<sup>17</sup>. Espinosa zdecydował się na podobny schemat kompozycyjny we wszystkich obrazach – panoramiczny widok bitwy, w obrębie której jednocześnie rozgrywa się kilka akcji. Zabieg ten znany jest w paryskim batalistycznym malarstwie historycznym już od XVII wieku. André Félibien zauważył, że w przeciwieństwie do historyka, który przedstawia wydarzenia za pomocą słów oraz przemówień, podążając za akcją, malarz używając płótna, miał możliwość ukazania tylko jednego konkretnego wydarzenia historycznego. W związku z tym aby widz mógł lepiej zrozumieć prezentowaną scenę, konieczne było połączenie różnych momentów historycznych, które nie zawsze rozgrywały się symultanicznie<sup>18</sup>. Tworząc swoją serię malarską z przedstawieniami o charakterze bitewnym, Espinosa musiał być świadomy tego fenomenu wizualizacji historycznej.

W przeciwieństwie do bitwy pod Boyacá, która jest głównym tematem malarstwa batalistycznego w sztuce kolumbijskiej, Kampania Południowa nie była zwycięska dla armii narodowej i tym samym rzadko była tematem przedstawień wizualnych. Przypomnijmy, że to Pablo Morillo, przedstawiciel Korony Hiszpańskiej, wygrał kampanię i tym samym dokonał odbicia zbuntowanych terytoriów na rzecz Hiszpanii. Można się zastanowić, jaki był cel Espinosy, który poświęcił całą serię obrazów Kampanii Południowej. Z pewnością prace wojenne artysty były świadectwem jego udziału w walkach o niepodległość. Prezentowane z punktu widzenia żołnierza, stanowiły być może także hołd dla wodza Antonia Nariño. Można się jednak pokusić o refleksję, czy Espinosa za pomocą swojej serii malarskiej nie próbował krytykować okrojonej wersji pamięci budowanej dotąd wokół walk o niepodległość, zarówno w odniesieniu do faktów, jak i samych bohaterów? Taka interpretacja staje się możliwa, gdy przypomnimy sobie rozczarowanie Espinosy działaniami zbrojnymi w czasie wojny domowej w 1812 roku, a od tego czasu brak zaangażowania w wewnętrzne konflikty i negację walki z tymi, których nazywał rodakami<sup>19</sup>. Wydaje się, że artysta, malując na swoich obrazach rdzennych mieszkańców, kobiety i chłopów, nadawał im nowe miejsce pełnoprawnych obywateli w historii rodzącej się Republiki.

17 ACOSTA LUNA 2010b, s. 172.

18 MAI 1990, s. 19.

19 „Mam wielką satysfakcję, że nie przelałem krwi braci, jeśli pominąć krótki okres wojny domowej, który nastąpił po rewolucji 1810 roku między centralistami a federalistami; zawsze walczyłem z wrogami narodu, nigdy z moimi rodakami”, ESPINOSA 1876, s. 266–267.

Na płótnach poświęconych bitwom pod Ejidos de Pasto, Calibío i Tacines Espinosa przypisuje ważną rolę przede wszystkim anonimowym kobietom określonym jako „Juanas”. Były to krewne walczących żołnierzy: siostry, żony i córki, które dobrowolnie służyły jako pielęgniarki, kucharki, posłańcy czy wsparcie eskorty armii narodowej na polach bitew. Ich przedstawienie na obrazach uzupełnia wzmianka Espinosy w jego wspomnieniach. Według artysty „Juanas” były „grupą wiejskich kobiet, które zwano ochotniczkami (było to bardzo dobre określenie, ponieważ nie były rekrutowane do regularnego wojska) dźwigającymi plecaki, kapelusze, manierki i inne niezbędne przedmioty”<sup>20</sup>. Nariño starał się zabronić kobietom udziału w przemarszu wojsk, te jednak dzięki swojemu uporowi znalazły sposób, aby towarzyszyć armii, a generał w końcu zaprzestał protestów. W pracach Espinosy widać szczególne zainteresowanie uznaniem roli kobiet w walkach o niepodległość. Można dodać, że to właśnie on w 1855 roku wykonał jeden z pierwszych portretów bohaterki Policarpy Salavariety, zastrzelonej w 1817 roku<sup>21</sup>.

Pomimo jak na owe czasy niemal rewolucyjnej propozycji Espinosy, zastosowany przez niego schemat kompozycyjny, w którym rdzenni chłopcy i kobiety są ukazywani na drugim planie scen batalistycznych, nie ułatwiał dostrzeżenia ich na obrazie. Cykl prezentujący Kampanię Południową był eksponowany w Museo Nacional w Bogocie, w sali imienia założycieli republiki, gdzie poprzez wystawiane dzieła oddano hołd Antoniowi Nariño, Simonowi Bolívarowi oraz Franciscowi de Paula Santanderowi, uznawanym za twórców Republiki Kolumbijskiej. Tam zwiedzający mogli podziwiać, wraz z innymi artefaktami, obrazową serię *Kampanii Południowej* umieszczoną na jednej ze ścian sali. Jednak ani muzeografia, ani teksty towarzyszące dziełom nie pomagały uwidocznienie nowych bohaterów, których Espinosa nieśmiało przedstawił na obrazach batalistycznych (il. 1). Odnajdujemy tu zatem kolejną negację. Wyeksponowanie tych zapomnianych przez historię postaci, ostatecznie zaprezentowanych przez Espinosę, nie było priorytetowym aspektem w kreowanym dyskursie muzealnym skierowanym do publiczności. Rdzenni mieszkańcy, chłopcy i kobiety, ponownie stali się niewidzialni, pomimo że byli obecni.

Upamiętnienie 200-lecia niepodległości Kolumbii stało się idealnym momentem do rozpoczęcia procesu uwidaczniania, który Espinosa rozpoczął we wspomnianym cyklu obrazów. 3 lipca 2010 roku w kolumbijskim Museo Nacional

<sup>20</sup> *Ibidem*, s. 36.

<sup>21</sup> Jest to mały obraz olejny na płótnie sygnowany przez José Marię Espinosę i datowany na 18 kwietnia 1855, znajduje się obecnie w kolekcji Museo Nacional w Bogocie w Kolumbii (sygn. 2094). Więcej na temat ikonografii Policarpy Salavarieta zob. GONZÁLEZ 1996, s. 7–13 oraz *Inventario iconográfico* 1996, s. 14–37.

w Bogocie zainaugurowano jedną z najbardziej kontrowersyjnych wystaw ostatnich lat – *Las historias de un grito. 200 años de ser colombianos*<sup>22</sup>. W ciągu sześciu miesięcy trzy pomieszczenia, które zostały wyznaczone w muzeum jako przestrzeń wystawy czasowej, odwiedziły 134 472 osoby. Widzowie znaleźli tam miejsce, w którym mogli krytycznie zastanowić się nad tym, w jaki sposób Kolumbijczycy budowali i opowiadali własną historię. Wystawa była efektem ponad trzyletniej pracy badawczej, której podjął się zespół ośmiu naukowców z różnych dyscyplin: historii, antropologii, historii sztuki i muzealnictwa<sup>23</sup>.



1. Sala *Fundadores de la República* w Museo Nacional de Colombia w Bogocie; fot. Museo Nacional de Colombia / Juan Darío Restrepo, 2007.

Jednym z głównych celów wystawy było wyeksponowanie dotychczasowego wykluczenia, milczenia i zaniedbania, które dokonywało się podczas 200-letniego procesu konstruowania historii niepodległości. Zadanie pytania, kim byli rozpoznawalni bohaterowie tej historii, pozwoliło na refleksję nad nieobecnością pewnych grup, niekompletnością w prezentowaniu różnorodności społeczeństwa

22 Museo Nacional, [http://www.museonacional.gov.co/sites/bicentario\\_site/](http://www.museonacional.gov.co/sites/bicentario_site/) [dostęp: 25.05.2018], zob. także SUAREZ 2011, s. 419–442.

23 LLERAS 2011.

kolumbijskiego, a nawet zagranicznego, które aktywnie uczestniczyło w walkach o niepodległość. Część bohaterów nie istniała w narracjach muzealnych, przez długi czas byli oni ignorowani w przemówieniach, nieobecni na ekspozycjach oglądanych przez publiczność Museo Nacional. Wystawa z 2010 roku była zatem doskonałą okazją, by bezimienni bohaterowie nieśmiało prezentowani przez Espinosę w tle wydarzeń na serii obrazów poświęconych Kampanii Południowej z lat 1845–1860, mogli zostać uwidocznieni i wyeksponowani.

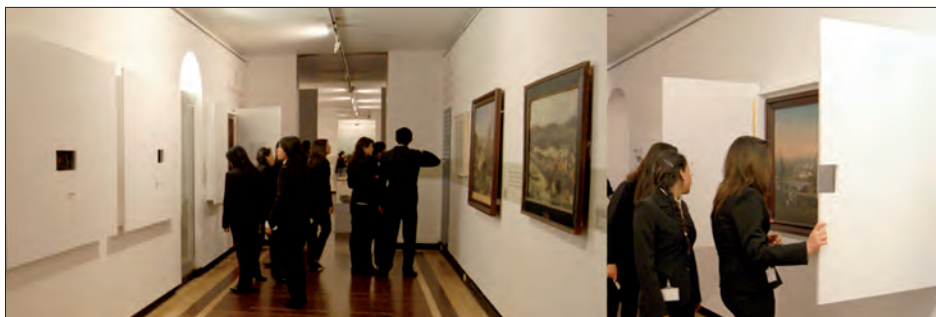
Seria obrazów Espinosy była wystawiana osobno w dwóch salach zatytułowanych Czas Bohaterów (Estación Héroes) i Czas Chłopów (Estación Pueblo). Z jednej strony na części wystawy poświęconej chłopstwu starano się zademonstrować niejednoznaczny sposób ukazywania ludności wiejskiej. Tylko czasami prezentowano chłopów jako bohaterów walki o wyzwolenie, jednak w większości przypadków ukazywano rozwścieczony tłum, który wręcz zagrażał wolności i który musiał być kierowany przez cnotliwych bohaterów z wyższych sfer, aby walka osiągnęła założone cele<sup>24</sup>. Z drugiej strony obrazy takie jak *Bitwa pod Calibío*, *Bitwa nad Alto Palacé*, *Bitwa pod Ejidos de Pasto* i *Bitwa pod Tacines* umożliwiły wyjaśnienie opinii publicznej, jaki był rzeczywisty wkład ignorowanych dotychczas grup społecznych. Został podkreślony znaczący udział osób pochodzenia afrykańskiego (zarówno ludzi wolnych, jak i niewolników), a także rdzennej ludności, w tym kobiet. Unaoczniono ich udział w walkach wyzwolenicznych, co znalazło odzwierciedlenie w tekstach towarzyszących dziełom oraz na umieszczonych obok eksponowanych obrazów reprodukcjach prezentujących wcześniej pomijane postacie (il. 2).



2. José María Espinosa, *Bitwy pod Alto Palacé, Tacines i Ejidos de Pasto*, wystawione w sali zatytułowanej *Czas chłopów* na wystawie *Las historias de un grito. 200 años de ser colombianos*, w Museo Nacional de Colombia w Bogocie, lipiec 2010 – styczeń 2011; fot. Museo Nacional de Colombia / Carlos Gustavo Suárez.

24 [http://www.museonacional.gov.co/sites/bicentenario\\_site/exposición.html](http://www.museonacional.gov.co/sites/bicentenario_site/exposición.html) [dostęp: 25.05.2018].

Podobny przekaz został zaproponowany w sali zatytułowanej Czas Bohaterów. Uwypuklono idee Espinosa, który w swojej serii malarskiej przekazywał, że wojna nie dotyczyła jedynie bohaterów, ale że jest zjawiskiem obejmującym całe społeczeństwo, które ponosi jej koszty. Na wystawie starano się pokazać, jak obrazy Espinosa komentują złożoną rzeczywistość wojenną. Oglądając przedstawienia bitew pod Juanambú, Llano de Santa Lucía i Río Palo, widz mógł według własnego uznania zdecydować o zakresie odbioru oglądanego dzieła sztuki. Płótna umieszczone zostały za zamkniętymi „okiennicami”. Otwierając jedną z nich, zwiedzający widział tylko fragment obrazu, ukazujący bądź „ignorowanych” dotychczas bohaterów wojny, bądź główną scenę bitwy. Wyróżnienie zapomnianych postaci było możliwe tylko poprzez ukrycie części kompozycji, a odbiorca mógł obejrzeć całość po otwarciu obu przysłaniających obraz okiennic (il. 3).



3. José María Espinosa, *Bitwy pod Juanambú, Llano de Santa Lucía i del Río Palo*, wystawione w sali zatytułowanej *Czas bohaterów* na wystawie *Las historias de un grito. 200 años de ser colombianos*, w Museo Nacional de Colombia w Bogocie, lipiec 2010 – styczeń 2011; fot. Museo Nacional de Colombia / Carlos Gustavo Suárez.

## Lepiej późno niż wcale: malarstwo historyczne w Kolumbii

W 1910 roku, pięć lat po tym, jak m.in. Henri Matisse i André Derain wystawili na paryskim Salonie Jesiennym serię obrazów, dając początek fowizmowi, kolumbijski malarz Jesús María Zamora otrzymał pierwszą nagrodę w kategorii malarstwa na Wystawie Sztuk Pięknych, która odbyła się w ramach obchodów 100-lecia uzyskania niepodległości przez Kolumbię. Zwycięską pracą było płótno zatytułowane *1819* ukazujące armię wyzwoleńczą i jej przemarsz przez równiny wschodnie<sup>25</sup>. Choć José María Espinosa malował w duchu malarstwa historycznego już w XIX wieku, to gatunek ten przeżywał rozkwit w sztuce kolumbijskiej głównie dzięki twórczości Zamory, a potem aż do lat 50. XX wieku<sup>26</sup>.

25 ISAZA/MARROQUÍN 1911, s. 248–249.

26 ACOSTA LUNA 2010b, s. 166–192.



W 1. połowie XX wieku w niektórych krajach Europy Zachodniej i Ameryki Łacińskiej malarstwo historyczne stało się już gatunkiem przestarzałym, akademickim i dalekim od awangardowych propozycji modnych wówczas nurtów artystycznych. Okres świetności malarstwa historycznego minął w krajach takich jak Francja i Niemcy, gdzie przeżywało ono swój rozkwit od XVIII do XIX wieku. Podobna sytuacja miała miejsce w Ameryce Łacińskiej, Meksyku i Brazylii, tematyka ukazująca sceny historyczne była tam popularna głównie w XIX wieku i na początku XX stulecia. Spóźnione pojawienie się malarstwa historycznego w Kolumbii można wytłumaczyć częściowo tym, że rozwijało się ono zwykle pod wpływem projektów politycznych inicjowanych przez oficjalne instytucje zajmujące się nauczaniem sztuk pięknych lub przez artystów związanych z państwowymi akademiemi. Można zatem przypuszczać, że późna fundacja państwowej Escuela de Bellas Artes (Szkoły Sztuk Pięknych) w Bogocie w 1886 roku jako oficjalnej instytucji mogącej ukierunkowywać krajowe projekty artystyczne była jednym z powodów „opóźnienia” kolumbijskich artystów w podejmowaniu pewnych tematów malarskich, które już od dawna cieszyły się popularnością w innych krajach. Dla porównania w Meksyku Real Academia de San Carlos została założona w 1781 roku, a w Brazylii Academia Imperial de Belas Artes powstała w 1826 roku. W orbicie tych instytucji malarze i rzeźbiarze podejmowali tematykę historyczną przez cały XIX wiek<sup>27</sup>.

W Kolumbii głównymi twórcami obrazów historycznych, które pojawiły się w 1. połowie XX wieku, byli: Andrés de Santa María (1860–1945), Francisco Antonio Cano (1865–1935), Coriolano Leudo (1866–1957), Pedro Alcántara Quijano (1878–1953) i Ricardo Gómez Campuzano (1891–1981). W pracach tych artystów dominowały wizerunki postaci i sceny obrazujące wydarzenia historyczne z czasów odzyskania niepodległości. W przeciwieństwie do Espinosy żaden z malarzy nie brał udziału w walkach, a prace artystów to obrazy powstałe 100 lat po historycznych wydarzeniach, o których wiedzę czerpano z ustnych i pisemnych relacji oraz wcześniej powstałych przedstawień. Siłą rzeczy były one pewną wizją historyczną skonstruowaną *post factum*. Prace stały się jednocześnie obwiązującą narracją narodową, były eksponowane w przestrzeniach urzędowych i publicznych. Możemy zatem mówić o wkładzie muzeografii 2. połowy XX wieku w budowanie wizualnej pamięci historii niepodległości<sup>28</sup>.

27 Więcej na temat instytucji artystycznych w tych krajach opublikowali Tomás Pérez Vejo (Meksyk) i Maraliza de Castro Vieira Christo (Brazylia), PÉREZ VEJO 2009; VIEIRA CHRISTO 2009.

28 O malarstwie historycznym oraz przedstawianiu i zapominaniu obrazów niewygodnych dla pamięci zbiorowej zob. także PÉREZ VEJO 2007.



4. Francisco Antonio Cano, *Przemarsz wojska przez Páramo de Pisba*, obraz wystawiany na wystawie *Las historias de un grito. 200 años de ser colombianos*, w Museo Nacional de Colombia w Bogocie, lipiec 2010 – styczeń 2011; fot. Museo Nacional de Colombia / Carlos Gustavo Suárez.

Jako przykład jednostkowy można scharakteryzować obraz z 1922 roku autorstwa Francisca Antonia Cano artysty pochodzącego z Antioquii. Płótno znajduje się w kolekcji La Casa Museo Quinta de Bolívar i jest zatytułowane *Przemarsz wojska przez Páramo de Pisba*<sup>29</sup> (il. 4). Ten wielkoformatowy obraz, choć ukazuje tytułowy przemarsz, w rzeczywistości koncentruje się na jednej scenie. W dniu kampanii wyzwolenczej grupa mężczyzn przerwała wędrowkę z powodu śmierci żołnierza. Niepogodzeni z odejściem współtowarzysza starają się mu jeszcze pomóc, choć jest to już niemożliwe. Być może scena ukazuje pożegnanie ze zmarłym. Z lewej strony zbliżają się Bolívar i dwaj jego generałowie, którzy zsiadli z koni i zdjęli z głów kapelusze, oddając szacunek zmarłemu. Wydają się przejści sytuacją. Za Bolívarem i generałami znajduje się kolejna grupa współtowarzyszy, w tym czarnoskóry żołnierz. Po prawej stronie kompozycji widać nieprzerwany szyk oddziału patriotycznego, który kontynuuje swój marsz, nie zwracając uwagi na dramatyczne wydarzenia. W 1922 roku, kiedy Cano kończył swój obraz, przejście Kampanii Wyzwolenczej przez Páramo de Pisba było już znane z narracji historycznych jako trudna przeprawa, która spowodowała wiele strat w oddziałach patriotycznych. Sam Santander, w swojej relacji z wydarzeń spisanej i przekazanej w październiku 1819 roku, skomentował tę drogę następująco:

Wciąż drzę na wspomnienie żalosego stanu, w jakim widziałem tę armię, która przywróciła nam życie. Znaczna liczba żołnierzy poległa przez surowe zimno panujące na wrzosowiskach Pisby: większa ich liczba wypełniła szpitale, a reszta oddziałów nie była w stanie przebyć najkrótszego marszu. Korpus kawalerii, na którego odwadze opierała się nasza ufność,

29 ACOSTA LUNA 2010b, s. 169–184.

przybył do Sochy bez jednego konia, bez siodła, a nawet broni, ponieważ wszystko przeszkadzało żołnierzom w opuszczeniu Páramo: uzbrojenie i amunicja wojenna potrzebne do walki zostały porzucone, ponieważ nie było kawalerii, która mogłaby przejść do ataku, ani żadnego dowódcy, który mógłby go poprowadzić. Zamiast umrzeć z powodu mrozu, woleli spotkać się z wrogiem w jakimkolwiek stanie. Armia umierała<sup>30</sup>.

Wiele lat później, w 1891 roku, Pedro María Ibáñez tak opisywał trudności, jakich doświadczyli żołnierze podczas tej przeprawy: „[...] nieopisany trud i wysiłek, aby dotrzeć na szczyty wrzosowisk Pisby. Stu żołnierzy zginęło z zimna, inni zachorowali, szwadrony straciły wierzchowce i siodła, a broń wojenna i amunicja zostały porzucone”<sup>31</sup>.

Chociaż nie znamy źródeł, z których Cano korzystał przy tworzeniu swojego dzieła, możliwe jest, że malarz z Antioquii sięgnął po *Historię Kolumbii* (*Historia de Colombia*) autorstwa Jesúa Maríi Henao i Gerarda Arrubli. Książka była wówczas bardzo popularna, została nagrodzona w ramach obchodów 100-lecia niepodległości w 1910 roku. W opisie przejścia przez Páramo de Pisba autorzy podają:

Bolívar wybrał szlak przez Páramo de Pisba, ponieważ latem był mało uczęszczany, a zimą całkowicie opuszczony. Maszerujący ze zdumieniem przyglądali się andyjskim wyżynom, do których dobrnęli, a przed ich oczami pojawiały się kolejne wyższe tereny, do których jeszcze trzeba było dotrzeć; zimno ogarnęło zmysły; konie padały ze zmęczenia i tarasowały wyboisty szlak tym, którzy podążali z tyłu; wyposażenie armii zostało porzucone tam, gdzie padły zwierzęta z grupy prowadzącej dywizjon; deszcze były nieustanne w dzień i w nocy, a korzystanie z wody w tym regionie sprawiało, że żołnierze chorowali<sup>32</sup>.

Z drugiej strony Henao i Arrubla wspominają, że w skład oddziałów wojska wchodził również żołnierze Legionu Brytyjskiego, którzy przyłączyli się do walki o niepodległość. Według autorów nosili oni „bryczesy z miejscowego sukna, które nie sięgały poniżej kolan, długą i luźną koszulę z krótkimi rękawami, dla wygodnego posługiwania się lancą oraz duży słomkowy kapelusz z szerokim rondem (*corroscá llanera*)”<sup>33</sup>, co przypomina ubiór noszony przez żołnierzy na obrazie Cano.

30 SANTANDER 1820, s. 4.

31 IBÁÑEZ 1989 [1891], IV, s. 15.

32 HENAO/ARRUBLA 1967 [1910], s. 479.

33 *Ibidem*, s. 475.

Malując *Przemarsz wojska przez Páramo de Pisba*, Cano skupił się zatem nie tylko na ukazaniu dramatycznych chwil podczas marszu, na przeciwnościach, które żołnierze musieli znosić z powodu trudności geograficznych i klimatycznych, o których do 1922 roku wspomiano w tekstach historycznych, ale także na samych oddziałach i różnorodności kulturowej walczących po stronie narodowej. Wydaje się więc, że jest to hołd złożony żołnierzom, którzy towarzyszyli Bolívarowi, tym bezimiennym bohaterom, którzy zginęli podczas przeprawy i walk o niepodległość Nowej Granady.

Chociaż Cano przedstawia wyniosłego i pozornie prostodusznego Bolívara, który zatrzymuje się, aby zająć się swoim wojskiem, prawdziwym bohaterem tej sceny jest skromnie ubrany martwy żołnierz. Prawdopodobnie zginął nie w wyniku jakichś dramatycznych wydarzeń, ale z powodu mrozu, który dziesiątkował szeregi. W przeciwieństwie do prostych żołnierzy Bolívar i jego generałowie noszą ciepłe ubrania, które są zdecydowanie bardziej przystosowane do niskich temperatur Páramo. Choć na wcześniejszych obrazach Espinosy także pojawiali się drugoplanowi bezimienni bohaterzy wojenni, Cano wyraźnie zmienia hierarchię przedstawień postaci, anonimowi uczestnicy wojny zajmują pierwszy plan i stają się głównymi bohaterami obrazu.



5. Ignacio Gomez Jaramillo, *Powstanie chłopskie*, kopia wykonana na potrzeby wystawy *Las historias de un grito. 200 años de ser colombianos*, w Museo Nacional de Colombia w Bogocie, lipiec 2010 – styczeń 2011; fot. Museo Nacional de Colombia / Carlos Gustavo Suárez.

Kolejnym momentem historycznym skłaniającym do refleksji jest rok 1938, kiedy to rząd narodowy zlecił Ignaciowi Gómezowi Jaramillo powracającemu właśnie z Meksyku wykonanie dwóch murali, które miały ozdobić ściany schodów Kapitulu Narodowego (Capitolio Nacional). Kompozycje zostały zrealizowane, jeden z murali przedstawiał powstanie chłopów (*comuneros*), a drugi wyzwolenie niewolników (il. 5)<sup>34</sup>. Od momentu inauguracji prace Gómeza Jaramillo

34 MEDINA 1995, s. 165–174; PINI 2009, s. 98–123; ACOSTA LUNA 2010b, s. 184–187.

spotykały się z dużą krytyką. Pewien czytelnik skarżył się na łamach „El Tiempo” z 9 stycznia 1939 roku:

Gómez Jaramillo pokrył schody nieprzyzwoitymi marionetkami. Wyglądają jak namalowane przez dziecko. Nie sprawiają wrażenia ruchu. Brakuje im motywacji i siły. Kolorystyka jest prosta, ponura, jakby artysta nie zdołał jeszcze przebić się przez ten milionowy świat odcieni. A przede wszystkim obraz w tym stylu na Kapitolu, który mógłby dobrze wyglądać na wystawie sztuki modernistycznej Diega Rivery, jest absurdalny.

Czytelnik zastanawia się: „Kto mógł wpaść na pomysł, że mural autorstwa Gómeza Jaramillo będzie dobrze wyglądał na budowli w stylu greckim?”<sup>35</sup>. Głosy krytyki nie cichły. We wrześniu tego samego roku gazeta „El Siglo” nazwała chłopów ukazanych przez artystę z Antioquii „klaunami”<sup>36</sup>, a w tym samym miesiącu w „El Tiempo” ukazał się artykuł donoszący o jednomyślnej propozycji Rady Bogoty (Consejo de Bogotá) w sprawie dzieła. „W trosce o estetykę stolicy, z szacunkiem uprasza się odpowiednie ministerstwo o to, aby murale umieszczone na schodach Kapitolu Narodowego, które kłócą się z elegancją tego pięknego budynku, zostały usunięte lub zastąpione innymi, które zharmonizują się z tradycją artystyczną wielkich malarzy kolumbijskich”. W tym samym tekście zamieszczono stanowisko pewnego radnego, którego zdaniem „malowidła są naprawdę okropne”<sup>37</sup>. Ostatecznie ostra krytyka doprowadziła do zakrycia murali na kilka lat.

W tym wypadku warto przeanalizować kilka aspektów, które wpłynęły na negatywny odbiór murali. Po pierwsze wprowadzenie w latach 30. XX wieku nowoczesnych idei artystycznych, aktualnych i popieranych w krajach takich jak Meksyk, związanych z zaangażowaną i awangardową publiczną praktyką artystyczną popularnych wówczas murali, nie znalazły akceptacji w Kolumbii. Pomysły awangardowe były powszechnie odrzucane przez opinię publiczną, a zwłaszcza przez prasę i przywódców politycznych, którzy uważali je za znamienne „artystyczne rozluźnienie w narodzie, niewygodne z każdego punktu widzenia dla samej kultury, będące zdecydowanym odejściem od stylu klasycznego”<sup>38</sup>, zwłaszcza w miejscu tak oficjalnym jak Kapitol. Artystyczna propozycja Jaramilla była politycznie i społecznie nie do zaakceptowania.

35 *Sobre los frescos*, „El Tiempo”, 9 stycznia 1939, s. 4.

36 MEDINA 1995, s. 170. Autor z kolei cytuje: *Alusiones-Tal vez se curen*, „El Siglo”, 10 września 1939, s. 12.

37 *Se solicita el retiro de los cuadros de Capitolio*, „El Tiempo”, 9 września 1939, s. 18.

38 *Ibidem*.

Po drugie krytyka skupiała się na obrazowym stylu murali, a nie na przedstawionej na nich tematyce. Nazywanie ukazanych na malowidłach chłopów i wolnych niewolników „nieprzyzwoitymi marionetkami” i „klaunami” jest ewidentną pogardą dla marginalizowanych grup społecznych, takich jak chłopci, biała biedota, rdzenni tubylcy amerykańscy czy wyzwoleni Afrokolumbijczycy, których udział w kształtowaniu państwa był bezsprzeczny, choćby poprzez udział w rebeliach takich jak ta z 1781 roku. Możemy porównać tę krytykę z podobną, jaka miała miejsce po inauguracji tryptyku wojennego przedstawiającego bitwę pod Boyacá. Autorem kompozycji był Andrés de Santa María. Praca powstała w 1926 roku i miała ozdobić Salę Eliptyczną Kapitolu. Dzieło to spotkało się z kilkoma krytycznymi uwagami dotyczącymi postaci Bolívara przedstawionego jako zmęczonego walką wojownika, a nie dumnego generała; krytycy ci nigdy jednak nie używali w stosunku do postaci Wyzwoliciele określonych takich jak „nieprzyzwoita marionetka” czy „klaun”, mimo niezadowolenia wyrażonego w związku ze sposobem, w jaki został on ukazany przez Santa Marię<sup>39</sup>. Określenia używane w odniesieniu do chłopów i wyzwolonych niewolników przypominają nam, w jaki sposób pisma historyczne negatywnie charakteryzowały lud biorący udział w walce o niepodległość. Pisano o rozwścieczonych, nieświadomych masach, motłochu, prostych, niczego nierozumiejących ignorantach i barbarzyńcach. Prosty ludzi określano terminami, których historia nigdy nie używała w odniesieniu do znanych bohaterów wywodzących się z wyższych sfer.

W wyniku krytyki w 1947 roku tryptyk Santa María został usunięty i zastąpiony dziełem *Bolívar i Kongres w Cucutá* autorstwa Santiaga Martíneza Delgado, gdzie Bolívar „odzyskał” wizerunek wspaniałego bohatera, podczas gdy murale Gómeza Jaramillo zakryto, ale nie zastąpiono ich nowymi dziełami przedstawiającymi José Antonia Galána<sup>40</sup> i jego kompanów lub grup wyzwolonych niewolników. Zatem i tutaj widzimy zamiar uczynienia niewidzialnymi, wymazania bohaterów „zapominanych” przez historię, w tym przypadku chłopów i wyzwolenców.

39 TAVERA 1926, s. 3. Malarz Rafael Tavera napisał recenzję w „El Espectador” krótko po wystawieniu dzieła Santa Marii na Kapitolu. Według Tavery tryptyk miałby być „odbiciem swobodnych, złożonych i paradoksalnych modernistycznych tendencji estetycznych, które bardziej wyróżniają się chęcią zniszczenia wszelkich starych podstaw estetycznych niż wyraźnie twórczością”. Artysta dodał, że „do sali honorowej Kapitolu, budynku, będącego dla nas symbolem narodu, artysta powinien był wykonać dzieło o wymaganej wartości estetycznej [...]”. Jego wykonanie jest kiepskie: brak mu stylu, charakteru, prawdy historycznej, dobrego rysunku, koloru i techniki [...]” i konkluduje: „uważamy, że byłoby rozsądnie poprosić rząd, aby uszanował naszych bohaterów i historię Kolumbii, Kapitol jako nasz pierwszy budynek narodowy, jak i wspaniałą kulturę Bogoty, aby dał znać panu Santa Marii, że powinien wykonać swoje dzieło ponownie, w sposób bardziej zgodny z wolą społeczeństwa”.

40 José Antonio Galán był przywódcą powstania chłopskiego (*Revolta de los comuneros*), które miało miejsce w Nowej Granadzie w 1781 r., zob. ACOSTA DE SAMPER 2016 [przyp. red.].

Podobnie jak dzieło *Espionsy*, praca Cano i rekonstrukcja muralu Gómeza Jaramillo były obecne na wystawie w Museo Nacional w Bogocie *Las historias de un grito. 200 años de ser colombianos*. Jedna sala ekspozycji została poświęcona problemowi, w jaki sposób ludzie zostali zapamiętani i zapomniani; fenomen ten w ostatnim czasie stał się przedmiotem badań różnych historyków<sup>41</sup>. Ze względu na swoją złożoność praca Cano pozwala nam przybliżyć się do różnych tematów związanych z przedstawieniem bohaterów ignorowanych w dyskursach historycznych i ich wizualnym upowszechnianiem. Widoczni na obrazie martwy żołnierz, jego towarzysze i czarnoskóry kompan Bolívara stali się głównymi bohaterami wystawy. Na potrzeby ekspozycji postanowiono wyeksponować to wielkoformatowe płótno w innej przestrzeni. Obraz został umieszczony w centralnym punkcie, pomiędzy częścią poświęconą ludności pochodzenia afrykańskiego, niewolnikom jak i wolnym Afrokolumbijczykom a grupom wykluczonych, ludziom o różnym pochodzeniu i kolorze skóry. Tutaj rodzi się refleksja, jak trudno było przyjąć równość obywateli, biorąc pod uwagę, że w momencie uzyskania niepodległości większość społeczności pochodzenia afrykańskiego była już wolna. Obraz wpisywał się również w tematykę poświęconą piechurom i chłopom, tym anonimowym postaciom, które walczyły na wojnach, a których większość do dziś nie została rozpoznana jako równoprawni, jednostkowi obywatele (il. 4).

Z kolei reprodukcja jednego z murali Gómeza Jaramillo została umieszczona w przestrzeni poświęconej powstaniu chłopskiemu (*Revolta de los comuneros*) w 1781. Przedstawieniu malarskiemu towarzyszył szkic akwarelowy wykonany przez artystę około 1938 roku i jego późniejsza praca z 1957 roku ze sceną śmierci Galána (il. 5). Po rebelii Galán został rozczłonkowany, a w miastach, których mieszkańcy uczestniczyli w powstaniu chłopskim, jego części ciała wystawiono ku przestrodze na widok publiczny. Wizualizacja tych wydarzeń, zobrazowanie powstania chłopskiego, związana jest z inicjatywami artystów XX wieku, takich jak Ignacio Gómez Jaramillo, Domingo Moreno Otero, a w ostatnich latach Beatriz González<sup>42</sup>.

---

41 Na temat reprezentacji „ludu” jako bohatera w walkach o niepodległość zob. ostatnie publikacje, takie jak: GONZÁLEZ QUINTERO 2010, s. 243–261, a także: ROMERO LEAL 2010; ROMERO LEAL 2011.

42 Jedyną wystawioną na ten temat pracą z XIX w. był druk z 16 marca 1881 r., zilustrowany przez Alberta Urdanetę dla upamiętnienia 100-lecia powstania chłopskiego. Sam autor подарował swoją pracę Museo Nacional w Kolumbii w 1881 r. [sygn. 776].

## Nasza historia a historia powszechna

Jak zostało wspomniane, zarówno dzieła Espinosy, Cano, jak i Gómeza Jaramillo nie powstały współcześnie do wydarzeń, które przedstawiają, a obrazują „zapamiętane” historie z końca XVIII wieku i z pierwszych dwóch dekad XIX stulecia. Poddając refleksji ich prace, zdecydowano podczas przygotowań do ekspozycji, aby „rozpoznanie” poprzez artystyczne interwencje dokonali także współcześnie działający artyści i wsparli pracowników muzeum w rozpowszechnieniu zapomnianych „obrazów” wśród zwiedzających. Jak wyjaśniła Cristina Lleras:

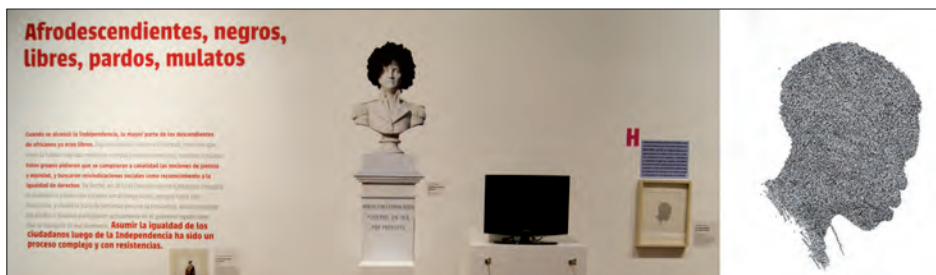
dla osób zaangażowanych w to przedsięwzięcie bardzo ważne było ukazanie, że pewne kwestie nadal pozostają niezalutwowane; że Niepodległość nie rozpoczęła się ani nie skończyła 200 lat temu, ponieważ wciąż istnieją jednostki i całe grupy walczące o swoje prawa, o wyzwolenie swoich ziem, o to, by sprawiedliwości stało się zadość. Dlatego podczas tworzenia wystawy zaproponowano umieszczenie pewnych elementów „niepasujących”, które miały na celu odnieść się do działań wcześniejszych niż działania niepodległościowe<sup>43</sup>.

Poproszono zatem współczesnych kolumbijskich artystów, takich jak np. Johanna Calle, aby uczestniczyli w procesie uwidaczniania sławnych, lecz zapomnianych liderów, których wizerunki, w przeciwieństwie do niezliczonych powstających od XIX wieku portretów Bolívara, zostały zapomniane. Johanna Calle jest artystką znaną dzięki swoim pracom graficznym<sup>44</sup>; zaproponowano jej stworzenie, właśnie w tej technice, wizerunku Pedra Romero (il. 6), przywódcy afroamerykańskiej jazdy z dzielnicy Getsemaní w Kartaginie, który zarazem był kluczową postacią w walce o ostateczne uzyskanie niepodległości w rejonie północnego wybrzeża. Graficzka stworzyła także portret Agustína Agualongo (il. 7), kolumbijskiego Metysa, który dowodził wojskiem Indian i ludności wiejskiej walczących z narodowcami w latach 1822–1824; było to zainspirowane odkryciem oryginalnego podpisu Agualongo w dokumentach archiwalnych. Oba wizerunki, zarówno Romero, jak i Agualongo, stworzone w 2010 roku, zostały wystawione w części ekspozycji zatytułowanej Czas Chłopów z kilkoma innymi obrazami rdzennych tubylców i ludności pochodzenia afrykańskiego, wyzwolonych czarnoskórych oraz Mulatów (il. 6 i 7).

43 LLERAS 2011, s. 21.

44 Na temat niektórych prac Johanny Calle zob. CALLE 2010, s. 132–136.





6. Johanna Calle, Portret Pedra Romero, wystawa *Las historias de un grito. 200 años de ser colombianos*, w Museo Nacional de Colombia w Bogocie, lipiec 2010 – styczeń 2011; fot. Museo Nacional de Colombia / Carlos Gustavo Suárez.

Co ciekawe, w dzień otwarcia ekspozycji w Museo Nacional, czyli 3 lipca 2010 roku, grupa mieszkańców i artystów z Kartaginy przedstawiła na ulicy Sierpe<sup>45</sup> w prowincji Getsemaní pierwszy akt sztuki zatytułowanej *Pedro Romero tu mieszka*. Do udziału w przedsięwzięciu zaproszono artystów plastyków, malarzy, rysowników, grafików i muralistów, by ci wspólnie stworzyli portret Pedra Romero, który miał być zaprezentowany na ruinach ulicy Sierpe. To nie był przypadek. Jak sami piszą na swojej stronie internetowej, ich działania zainspirowało odkrycie na jednej z wystaw stałych w Museo Nacional pustej ramy podpisanej nazwiskiem Pedro Romero, świadczącej o braku jego wizerunku. Ekspozycja była poświęcona XIX-wiecznym portretom kluczowych postaci uczestniczących w procesie odzyskiwania niepodległości, a zarazem pierwszą próbą zasygnalizowania przez muzeum braku przedstawień malarskich ukazujących obecność osób pochodzenia afrykańskiego w walkach niepodległościowych. Inicjatywa „uwidaczniana” podjęta została kilka lat przed wystawą z 2010 roku, ale idee „odzyskiwania”, rozwinięte i szerzej skomentowane były bardziej widoczne na wystawie zorganizowanej z okazji 200-lecia uzyskania niepodległości<sup>46</sup>. Dla kuratorów muzeum niezwykle motywujący jest fakt, że dialog z historią zapoczątkowany w murach instytucji miał wpływ na działania artystyczne i społeczeństwo kolumbijskie.

45 Grupa ta dążyła do zachęcenia innych artystów, mieszkańców, podobnych grup artystycznych i instytucji do skorzystania z prawa do wykorzystywania przestrzeni publicznych do aktywności artystycznych mających na celu konstruowanie historii. Twórcy poprzez sztukę promowali odnajdowanie wielokulturowej tożsamości, opowiadali się za żywą pamięcią, zalecali poszukiwania symbolicznej sprawiedliwości, ukazując w ten sposób wolę walki, świadomość historyczną i zaangażowanie mieszkańców. Więcej na ten temat zob. <http://pedroromeroviveaqui.com>.

46 Wystawa „powstała bazując na badaniach Marixa Lasso i Alfonso Munery na temat roli wyzwolonych czarnoskórych i Mulatów na kolumbijskich Karaibach. Próbowano wskazać brak wizerunków świadczących o udziale w walkach ludności pochodzenia afrykańskiego, jak



7. Johanna Calle, Portret Agustína Agualongo, wystawa *Las historias de un grito. 200 años de ser colombianos*, w Museo Nacional de Colombia w Bogocie, lipiec 2010 – styczeń 2011; fot. Museo Nacional de Colombia / Carlos Gustavo Suárez.

Kolejną inicjatywą artystyczną podjętą w ramach wystawy w 2010 roku było zaproszenie kartagińskiego artysty Nelsona Fory'ego do zorganizowania części ekspozycji pod hasłem „Nasza historia, szanowny panie!” Fory był autorem działań artystycznych już w 2008 roku, kiedy to ozdobił perukami afro głowy kilku rzeźb ukazujących postacie narodowych herosów w Kartaginie. Po przyjęciu zaproszenia Fory stworzył osiem rzeźb kolumbijskich bohaterów, umieścił je w salach wystawowych, tymczasowych i stałych Museo Nacional, a na ich głowy włożył peruki o czarnych, mocno skręconych włosach. Wśród rzeźb można odnaleźć podobizny Bolívara, Santanderera, a także Epifania Garaya (il. 8). Akcja ta wydawać by się mogła swego rodzaju przerostem formy nad treścią, warto jednak podkreślić, że celem kartagińskiego artysty i koordynatorów ekspozycji było wyłącznie

przywrócenie uczestnictwa afrykańskich potomków w historii społecznej, politycznej i ekonomicznej narodu oraz wytknięcie niedocenia ich wkładu w narrację historyczną. Czarnoskórzy i Mulaci przewodzili Niepodległości Kartaginy, a jednak nie istnieją ważne portrety ani monumenty, które zwracałyby uwagę na te działania<sup>47</sup>.

Ciekawe, że nie trzeba było długo czekać od dnia inauguracji na głosy niezadowolone ze strony zwiedzających: peruki na statuach bohaterów zostały

również rozpowszechnić nazwiska i krótkie biografie niektórych z uczestników w Pierwszej Republice Kartagińskiej (Primera República de Cartagena) i innych mieszkańców, którzy już wcześniej bronili swoich społecznych praw”, LLERAS 2011, s. 30.

<sup>47</sup> *Ibidem*, s. 22.

odebrane jako wymyślna kpina, obraźliwa, a nawet wulgarna. Jak napisał częsty gość muzeum kilka dni po inauguracji:

[...] nie wyobrażam sobie, żeby w jakimkolwiek innym miejscu na świecie zezwalało się na drwiny z bohaterów i osobowości, które zasługują na szacunek. Wielka część chaosu i cierpienia, które widzieliśmy w każdej możliwej formie, mają swoje korzenie w duchu ludzi i w wartościach, które im wpoiiliśmy. Jestem przekonany, że respekt względem przodków i znakomych postaci jest częścią edukacji, do której jest zobligowane Museo Nacional<sup>48</sup>.

Do czasu zakończenia wystawy peruki były obiektem dyskusji. Fory nie przestał na interwencji artystycznej w Museo Nacional, ale organizował akcje artystyczne w różnych miejscach publicznych, tak jak miało to miejsce w mieście Cali w 2011 roku, w przypadku posągu Simóna Bolívara, a także wizerunków takich postaci jak Blas de Lezo, Santander, Pedro de Heredia, Cristobal Colón, dziewięciu popiersi z Camellón de los Mártires, Fernándezem de Madrid i Simónem Bolívarem w Kartaginie<sup>49</sup>. W licznych przypadkach mieszkańcy poczuli się zaatakowani i obrażeni, postrzegali akcje artystyczne jako zachowanie lekceważące oraz zły przykład dla społeczeństwa. Ciekawe jednak, że niektórzy doceniali działania artysty. W „El Tiempo” Dominique Rodríguez napisał, że to dopiero peruki stały się elementem przypominającym społeczeństwu o istnieniu monumentów<sup>50</sup>. Można zatem skonstatować, że działania Fory’ego były nie tylko „atakami” na rzeźby ukazujące bohaterów narodowych, ale paradoksalnie jego wystąpienia uwidoczniły zapomniane dziedzictwo publiczne, które powróciły do świadomości mieszkańców.

Niewielu ludzi zrozumiało, a jeszcze mniej zaakceptowało przesłanie działań artystycznych Fory’ego „Nasza historia, szanowny panie!” Było to wystąpienie mające na celu uruchomienie mechanizmu uwidaczniania historii w konkretnej przestrzeni publicznej, takiej jak muzeum narodowe. Jednak instytucja muzeum państwowego przez swój oficjalny i narodowy charakter<sup>51</sup> w odczuciu niektórych

48 <http://pedroromeroiviveaqui.com>, informacje z dnia 25 maja 2012.

49 Więcej na ten temat: <http://citytv.com.co/videos/321378-florero-de-llorente-por-peluca-para-libertador-en-cali>. Wykluczenie kartagińskiej pamięci politycznej, wizerunków czarnoskórych i Mulatów poprzez historię. Na stronie: <http://pedroromeroiviveaqui.com/exlusion-de-la-memoria-politica-cartagenera-de-las-representaciones-negras-y-mulatas-a-traves-de-la-historia/#more-413> [dostęp: 20.05.2012].

50 Dominique Rodríguez, *Perukowy dylemat*, „El Tiempo”, 30.05.2011.

51 Museo Nacional sprawuje ochronę nad czterema rodzajami kolekcji, które stanowią o jego unikatowości, ale i powszechności. Są to obiekty zgromadzone w działach: sztuka, historia, archeologia i etnografia.

nie powinna poruszać pewnych kwestii ani zaczynać publicznej dyskusji na tematy niewygodne i kontrowersyjne. Można wskazać, że tego typu wydarzenia artystyczne nie są żadną nowością, szczególnie rozwinęły się w latach 60. XX wieku i funkcjonowały poza muzeami czy galeriami sztuki, w miejscach, do których wtargnęły w sposób prowokujący ze względu na treść dzieł, obejmującą także interesy związane ze zmianami społeczno-politycznymi<sup>52</sup>. Tym sposobem zarówno w muzeach prywatnych, jak i tych o charakterze narodowym takie wystąpienie artystyczne stanowiło efektywne narzędzie, jeśli chodzi o wywołanie nowych dygresji, reakcji i przemyśleń ze strony publiczności.



8. Nelson Fory, interwencja artystyczna: „Nasza historia, szanowny panie!”, wystawa *Las historias de un grito. 200 años de ser colombianos*, w Museo Nacional de Colombia w Bogocie, lipiec 2010 – styczeń 2011; fot. Museo Nacional de Colombia / María José Echaverri.

52 „Zainteresowanie odbiorem działań artystycznych w przestrzeni miejskiej zaczęło się od głębokich zmian mających swoje początki w latach 60. Było to związane z tzw. »wyjściem z obiegu artystów konwencjonalnych«. Sztuka, przesiąknięta ruchami politycznymi i społecznymi z tamtego okresu: ruch praw obywatelskich, wyzwolenia kobiet, ruch chicano, ruch praw osób homoseksualnych; protestów związanych z wojną w Wietnamie, walką o wpływy zbrojeniowe i protesty przeciwko tzw. »imperializmowi amerykańskiemu« na obszarach takich jak Ameryka Łacińska oraz rodząca się kontrkultura, nie powinna pozostać obojętna na to, co dzieje się w społeczeństwie. Chęć zmiany świata w sferze moralnej i duchowej oraz rekonstrukcji całego społeczeństwa wywołała bezprecedensowy napływ wszelkiego rodzaju postulatów, publikacji i działań artystycznych. Podważanie uprzywilejowanej sytuacji sztuki było, z punktu widzenia demokratycznego, nieuniknione”, FERNÁNDEZ QUESADA 1999, s. 39.

Możemy więc postawić pytanie, czy sztuka Fory'ego spełniła swoje założenia, przynajmniej na ekspozycji 200-lecia uzyskania niepodległości. Bez wątpienia zdołała sprowokować pokaźną grupę zwiedzających, którzy rwali sobie włosy z głów, widząc peruki na rzeźbach swoich bohaterskich przodków. Jak wiemy, autor wskazywał w ten sposób na niedostrzeżenie (także w sztukach wizualnych) udziału Afrokolumbijczyków w historii walk o niepodległość. Jednak intencje artysty nie zostały zrozumiane, peruki na głowach herosów historii wywołały sprzeciw części publiczności oglądającej wystawę. Wystąpienie Fory'ego przez większość zostało uznane za kpiny z narodowej historii i patriotyzmu. Po raz kolejny spotykamy się zatem z wykluczeniem popartym przez publiczne instytucje, które ugięły się pod wpływem fali protestów. Antropolog Jaime Arocha zastanawiał się wówczas, „dlaczego stereotypy dotyczące Afrokolumbijczyków generowane w różnych mediach i narracjach są odrzucane z taką zaciekłością”<sup>53</sup>.

### Widzieć i czynić widzialnym – kto jest odpowiedzialny za te zadania?

Jak słusznie zmanifestował niemiecki artysta George Baselitz, „nie zauważa się dobrze znanych obrazów”. Zgodnie z tą logiką możemy zrozumieć, że nieśmiałe reprezentacje postaci nieobecnych w pamięci zbiorowej traktującej o niepodległości, zrealizowane przez Espinozę w kolekcji obrazów opowiadających o Kampanii Wschodniej, pozostawały niezauważone przez lata w Museo Nacional głównie ze względu na sposób, w jaki zostały wystawione. Z drugiej strony obraz Gómeza Jaramillo ukazujący bunt chłopów był – przeciwnie – zbyt widoczny. Został odrzucony prawdopodobnie nie tylko ze względu na temat, ale także na nowoczesny i zwracający uwagę styl malarski. Wreszcie ostatnie z opisywanych – artystyczne interwencje Fory'ego – spowodowały jeszcze większe oburzenie niż dzieło Gómeza Jaramillo dla Kapitolu. Fory swoim dziełem zdołał nie tylko zwrócić uwagę na nieobecność wizerunków i w konsekwencji brak rozpoznawalności ludności afrokolumbijskiej w historii narodowej, ale także na nowo wskazać doskonale znane dziedzictwo, które z czasem stawało się niewidzialne.

W tym kontekście można przytoczyć słowa Davida Freedberga, który ubiegał się o uznanie siły obrazów: „[...] ludzie odczuwają podniecenie, gdy analizują obrazy i rzeźby, niszczą je, uszkadzają, całują, płaczą nad nimi i przemierzają kilometry, by je zobaczyć; odczuwają spokój, podekscytowanie i nawoływanie do buntu”<sup>54</sup>. Ekspozycja zorganizowana z okazji 200-lecia uzyskania niepodle-

53 LLERAS 2011, s. 22.

54 FREEDBERG 1992, s. 19.

głości w Museo Nacional w Bogocie miała za zadanie nakreślić w działalności tej instytucji nowe kierunki. Muzeum, w myśl założeń ideowych kuratorów wystawy, to nie tylko miejsce, gdzie gromadzi się zbiory i zajmuje ich konserwacją, to także instytucja, która powinna aktywnie wykorzystywać kolekcję, instytucja opiniotwórcza, w ramach której prowadzi się dyskursy dotyczące trudnych tematów, także narodowych, to wreszcie instytucja, która może współtworzyć historyczną pamięć kraju. Tak więc próba pokazania niektórych obrazów z innej perspektywy pozwoliła na zobrazowanie w salach muzealnych nowych wątków historii narodowej, poprzez uwidocznienie za pomocą różnych strategii wizualnych postaci zapomnianych i ignorowanych we wcześniejszych narracjach.

*Tłumaczenie z języka hiszpańskiego:*

*Dominika Frączek, Martyna Knyszka, Sylwia Krajewska, Bartłomiej Michalak*

## Bibliografia

- ACOSTA DE SAMPER 2016 – Soledad Acosta de Samper, *José Antonio Galán. Insurrección de los comuneros*, Bogotá 2016.
- ACOSTA LUNA 2010a – Olga Isabel Acosta Luna, *Invisibles en el arte y olvidados por la historia. Reflexiones sobre el arte como reparador de la memoria histórica nacional*, [w:] *El arte y la fragilidad de la memoria*, red. Javier Domínguez Hernández, Carlos Arturo Fernández Uribe, Daniel Jerónimo Tobón Giraldo, Carlos Mario Vanegas Zubiría, Medellín 2014, s. 231–258.
- ACOSTA LUNA 2010b – Olga Isabel Acosta Luna, *Narraciones patrias. Representación pictórica de sucesos históricos de la Independencia durante la primera mitad del siglo XX*, [w:] *Las historias de un grito. Doscientos años de ser colombianos. Exposición conmemorativa del Bicentenario 2010* [Catálogo de exposición, Museo Nacional de Colombia, 3 de julio 2010 – 16 enero 2011], Bogotá 2010, s. 166–190.
- ARRUBLA/HENAO 1967 [1910] – Gerardo Arrubla, Jesús María Henao, *Historia de Colombia para la enseñanza secundaria*, Bogotá 1967 [1910].
- CAICEDO ROJAS 1849 – José-Damón Caicedo Rojas, *La acción de Juanambú*, „El neogranadino”, Año 2, 20 julio, 56, 1849, s. 253–254.
- CALLE 2010 – Johanna Calle, *Registros temáticos*, „Revista de Artes Visuales. Errata” 2020, 1, s. 132–136.
- CASSIANI ORTIZ 2006 – Javier Cassiani Ortiz, *Negros y mulatos en Cartagena de Indias: memoria, olvido y búsqueda de reconocimiento*, „Palimpsestvs: Revista de la Facultad de Ciencias Humanas” 2006, 6, 1002, s. 76–81.
- DEL REAL 1822 – José María del Real, *Colombia. Relación geográfica, topográfica, agrícola, comercial y política de este país. Adaptada para todo lector en general y para el comerciante y colono en particular*, Londres 1822 [Reimpresia: Bogotá 1974].
- ESPINOSA 1876 – José María Espinosa, *Memorias de un abanderado. Recuerdos de la Patria Boba 1810–1819*, Bogotá 1876.

- FERNÁNDEZ QUESADA 1999 – Blanca Fernández Quesada, *Nuevos lugares de intención: intervenciones artísticas en el espacio urbano como una de las salidas a los circuitos convencionales, Estados Unidos 1965–1995* [praca doktorska na Universitat de Barcelona], Barcelona 1999.
- FREEDBERG 1992 – David Freedberg, *El poder de las imágenes. Estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta*, Madrid 1992.
- GONZÁLEZ 1996 – Beatriz González, *La Iconografía de Policarpa Salavarrieta, „Cuadernos Iconográficos del Museo Nacional de Colombia”* 1996, 1, s. 7–13.
- GONZÁLEZ 1998 – Beatriz González, *José María Espinosa: Abanderado del arte en el siglo XIX*, Bogotá 1998.
- GONZÁLEZ QUINTERO 2010 – González Quintero, *Representación y exclusión: sujetos y habilidades políticas en la Nueva Granada a finales del siglo XVIII y comienzos del siglo XIX*, [w:] *Las historias de un grito. Doscientos años de ser colombianos. Exposición conmemorativa del Bicentenario 2010*, Bogotá 2010, s. 243–261.
- IBÁÑEZ 1989 [1891] – Pedro María Ibáñez, *Crónicas de Bogotá*, Bogotá 1989 [1891].
- Inventario iconográfico 1996 – Inventario iconográfico de Policarpa Salavarrieta, „Cuadernos Iconográficos del Museo Nacional de Colombia”* 1996, 1, s. 14–37.
- ISAZA/MARROQUÍN 1911 – Emiliano Isaza, Lorenzo Marroquín, *Primer Centenario de la Independencia de Colombia 1810–1910*, Bogotá 1911.
- Las historias 2010 – Las historias de un grito. Doscientos años de ser colombianos. Exposición conmemorativa del Bicentenario 2010*, Bogotá 2010.
- LLERAS FIGUEROA 2011 – Cristina Lleras Figueroa, *Las historias de un grito y los mitos sobre el origen de la nación en el Museo Nacional de Colombia*, „Cuadernos de Curaduría”, styczeń–czerwiec 2011, Museo Nacional de Colombia. Recuperado a partir de: [http://www.museonacional.gov.co/inbox/files//docs/Las\\_historias\\_de\\_un\\_y\\_los\\_mitos.pdf](http://www.museonacional.gov.co/inbox/files//docs/Las_historias_de_un_y_los_mitos.pdf)
- MAI 1990 – Ekkerhard Mai, *Poussin, Félibien und Le Brun: zur Formierung der französischen Historienmalerei an der Académie Royale de Peinture et de Sculpture in Paris*, [w:] *Historienmalerei in Europa: Paradigmen in Form, Funktion und Ideologie*, red. Ekkerhard Mai, Anke Repp-Eckert, Mainz am Rhein 1990, s. 9–25.
- MEDINA 1995 – Álvaro Medina, *El arte colombiano de los años veinte y treinta*, Bogotá 1995.
- PÉREZ VEJO 2007 – Tomás Pérez Vejo, *Imágenes perdidas. Censura, olvido, descuido*, [w:] *IV Congreso Internacional de Teoría e Historia de las Artes XTI Jornadas*, red. Marcela Gené, Buenos Aires 2007, s. 213–226.
- PÉREZ VEJO 2009 – Tomás Pérez Vejo, *La representación de la Guerra de la Independencia en la pintura del siglo XIX*, „Memoria de las Revoluciones en México” 2009, 3, s. 167–180.
- PINI 2009 – Ivonne Pini, *Reflexiones desde Colombia en torno al arte mexicano*, [w:] *Diego, Frida y otros revolucionarios*, red. Olga Isabel Acosta Luna et. al. [Exposición Museo Nacional de Colombia, 8–15 listopada 2009], Bogotá 2009, s. 98–123.
- ROMERO LEAL 2010 – Zulma Romero Leal, *Construyendo el sujeto político: El pueblo como legitimador del orden político en la crisis monárquica. Nueva Granada, 1808–1810*, „Cuadernos de Curaduría”, Museo Nacional de Colombia, 11 (2010), [http://www.museonacional.gov.co/inbox/files//docs/Construyendo\\_el\\_sujeto\\_politico.pdf](http://www.museonacional.gov.co/inbox/files//docs/Construyendo_el_sujeto_politico.pdf)
- ROMERO LEAL 2011 – Zulma Romero Leal, *Construyendo el sujeto político: El pueblo como legitimador del orden político en la crisis monárquica. Nueva Granada, 1811–1821*, „Cuadernos de Curaduría”, Museo Nacional de Colombia, 12 (2011), [http://www.museonacional.gov.co/inbox/files//docs/Construyendo\\_el\\_sujeto\\_politico\\_Iparte.pdf](http://www.museonacional.gov.co/inbox/files//docs/Construyendo_el_sujeto_politico_Iparte.pdf)

- SANTANDER 1820 – Francisco de Paula Santander, *El general Simon Bolívar en la campaña de la Nueva Granada de 1819. Relación escrita por un Granadino, que en calidad de aventurero, y unido al Estado Mayor del Ejercito Libertador, tubo el honor de presenciarla hasta su conclusión. Santafé* [de Bogotá], Bogotá 1820.
- SUÁREZ 2011 – Juana Suárez, *Transitions towards the New Museum: the mise-en-scène of the Bicentenary in Colombia*, „Journal of Latin American Cultural Studies” 2011, 4, s. 419–442.
- TAVERA 1926 – Rafael Tavera, *El tríptico de Santa María*, „El Espectador-Suplemento Literario”, 23 września 1926, s. 3.
- VIEIRA CHRISTO 2009 – Maraliz de Castro Vieira Christo, *A pintura de história no Brasil do século XIX: Panorama introdutório*, „Arbor” 2009, 185 (740), s. 1148–1167.





Michał Myśliński

 <https://orcid.org/0000-0001-5977-2142>

Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk

## Geneza wzornictwa i początki produkcji srebrnej biżuterii i galanterii w Spółdzielni Przemysłu Ludowego i Artystycznego ORNO w Warszawie (1949–1954)

Origin of design and beginnings production of silver jewelry in the ORNO Folk and Artistic Industry Cooperative in Warsaw (1949–1954)

**Streszczenie.** Tekst przedstawia kształtujące się na przełomie lat 40. i 50. XX wieku wzornictwo oraz produkcję srebrnej biżuterii, wytwarzanej w Spółdzielni Przemysłu Ludowego i Artystycznego ORNO, działającej w latach 1949–2003 w Warszawie. Podstawą omówienia jest tzw. Wielka Księga ORNO – rękopiśmienny katalog wyrobów, prowadzony przez prezesa spółdzielni Romualda Rochackiego w latach 1949–1954. W Księdze, która dotychczas nie stała się przedmiotem analizy, widnieją rysunki około 280 dzieł, wzbogacone informacjami o autorach, czasie zgłoszenia wzoru, produkcji, ocenach artystycznych i technicznych itp. Analiza rysunków oraz wpisanych do Księgi informacji o spółdzielni pozwala wskazać genezę wzornictwa ORNO – opartego na idei samokształcenia i doskonalenia twórczych umiejętności członków spółdzielni, a także przekazywanej im wiedzy o sztuce polskiej, poznawanej na wykładach i wycieczkach krajoznawczych. Srebrna biżuteria ORNO stanowi istotny nurt polskiego wzornictwa sztuki użytkowej po 1945 roku.

**Słowa kluczowe:** ORNO, polski design, polska biżuteria

**Summary.** The article presents the design and production of silver jewelry developed at the turn of the 1940s and 1950s, produced in the ORNO Folk and Artistic Industry Cooperative, operating in Warsaw in the years 1949–2003. The basis of the discussion is the so-called “The Great Book of ORNO” - a handwritten catalog of products, kept by the president of the cooperative, Romuald Rochacki, in the years 1949–54. The Book, which has not yet been the subject of analysis, contains drawings of approximately 280 works, enriched with information about the authors, the time of filing the design, production, artistic and technical assessments, etc. The analysis of the drawings and information about the cooperative entered into the Book allows us to indicate the genesis of the design ORNO – based on the idea of self-education and improvement of the creative skills of the cooperative members, as well as the knowledge about Polish art taught to them during lectures and sightseeing trips. ORNO silver jewelry is an important trend in Polish applied art design after 1945.

**Keywords:** ORNO, Polish design, Polish jewelry

Jednym z istotnych problemów, wyraźnie ograniczającym prowadzenie badań nad powojennym wzornictwem polskiej biżuterii oraz galanterii, jest fakt zniszczenia znacznej części dokumentacji działów nadzoru artystycznego w wytwórniach jubilersko-złotniczych. Dewastacja archiwaliów dokonywała się stopniowo po 1989 roku, tj. w okresie transformacji ustrojowej i gospodarczej, i dotyczyła praktycznie wszystkich producentów państwowych oraz spółdzielni – zarówno tzw. cepeliowskich, jak i należących do innych struktur, np. Rzemieślniczych Spółdzielni Zaopatrzenia i Zbytu. Do czasów obecnych zachowały się w rozproszeniu jedynie fragmenty najważniejszych zespołów dokumentacyjnych: 1) księgi wzorów, w które wpisywano każdy przygotowany model dzieła złotniczego – niezależnie od tego, czy został on wdrożony do produkcji; 2) karty technologiczne wyrobów; 3) fotografie z licznych wystaw biżuterii i galanterii. Kolejnym mankamentem, ale już dotyczącym zachowanej szczątkowo dokumentacji, są restrykcyjne przepisy o ochronie danych osobowych oraz obowiązujące prawo autorskie i majątkowe, bynajmniej nieułatwiające prowadzenia badań naukowych oraz publikowania osiągniętych wyników – zdarza się, że instytucjonalni dyspenci dokumentacji udostępniają ją niechętnie, mimo że w takich przypadkach odpowiednie regulacje normują dostęp do przechowywanych archiwaliów.

Analizując zatem stan zachowania zespołów dokumentacji wytworzonych w działach nadzoru artystycznego i odnoszących się do wzornictwa, zauważyć można jedną pewną cechę wspólną w spółdzielniach cepeliowskich (Imago Artis, Rytosztuka, Juwelia, Wytwórnia Wyrobów Bursztynowych), jak i zakładach państwowych (Wytwórnia Wyrobów Jubilerskich, Wytwórnia Wyrobów z Metali Szlachetnych, Wytwórnia Wyrobów Srebrnych). Jest nią niemal całkowity brak archiwaliów z pierwszych dwóch dziesięcioleci działalności wspomnianych wytwórni – od momentu ich organizacji i powstania na przełomie lat 40. i 50. aż do przełomu lat 60. i 70. XX wieku<sup>1</sup>. Trudno wskazać przyczyny tego stanu, ale w wielu przypadkach osiągnięcia producentów biżuterii z tego czasu są znane z zaledwie kilku katalogów wyrobów jubilerskich, nielicznych anonsów i wywiadów prasowych, krótkich esejów i felietonów w tygodnikach i kwartalnikach, skrótowych folderów wystaw itp. W tej sytuacji odtwarzanie wczesnego dorobku polskich wytwórni możliwe jest niemal wyłącznie poprzez bieżące uzupełnianie bazy ikonograficznej o fotografie archiwalne oraz współczesne zdjęcia zamieszczane w portalach aukcyjnych, społecznych itp.; w tym drugim przypadku jest to jednak obarczone istotnymi niedogodnościami – pierwszą jest oczywisty brak precyzyjnych danych o projektancie i czasie przedstawienia wzoru (widniały one

---

1 MYŚLIŃSKI 2021a, s. 13–26.

w niezachowanych dokumentach wzorcowni), drugą zaś wynikający z poszanowania praw autorskich zakaz publikowania tak gromadzonych zdjęć.

Na tym tle zdecydowanym wyjątkiem jest Spółdzielnia Przemysłu Ludowego i Artystycznego ORNO w Warszawie<sup>2</sup>, wskazać bowiem można dwa niezwykle istotne przekazy z początkowego okresu jej działalności, tj. lat 1949–1954. Pierwszym jest dotychczas niepublikowana i niewykorzystana jako źródło informacji rękopiśmienna dokumentacja dokonań projektowych spółdzielni, zawarta w tzw. Wielkiej Księdze ORNO, której właściwy, iście barokowy tytuł, nadany jej przez pierwszego prezesa Romualda Rochackiego (funkcję tę pełnił w latach 1949–1960), to:

KSIĘGA  
Uchwał i ocen artystycznych  
Komisji Kwalifikacyjnej Zarządu S.P.L.i.A. „ORNO”  
dotyczących  
prac indywidualnych i zespołowych wykonywanych przez  
PRACOWNIĘ METALOPLASTYCZNĄ  
RĘKODZIEŁA ARTYSTYCZNEGO  
Spółdzielni Przemysłu Ludowego i Artystycznego  
„ORNO”  
w Warszawie ul. Bagno 5.

Poniżej tytułu widnieje narysowany ołówkiem tzw. gmerk autorski Rochackiego, którym od początku 1954 roku sygnował on swoje autorskie wyroby złotnicze<sup>3</sup>. Tytuł wskazuje, że pierwotnie Księga miała zawierać wspomniane uchwały i oceny przedstawianych projektów – i rzeczywiście je zawiera – ale dość szybko stała się po prostu katalogiem wyrobów ORNO z pierwszych sześciu lat działalności spółdzielni. Warto tu wspomnieć, że oprócz wspomnianego „gmerku” niemal jednolity charakter pisma ręcznego oraz przyjęty schemat wpisów dotyczących wzorów biżuterii i galanterii wskazuje, że zostały one wykonane przez jedną osobę

- 
- 2 Pierwotna nazwa Spółdzielni Przemysłu Ludowego i Artystycznego ORNO zmieniana była kilkakrotnie, np. w 1962 r. (Spółdzielnia Pracy Usług Plastycznych i Przemysłu Artystycznego ORNO), w 1965 (ORNO Spółdzielnia Pracy Przemysłu Artystycznego), w 1969 (Spółdzielnia Pracy Rękodzieła Artystycznego ORNO).
  - 3 Wielka Księga ORNO (dalej: WK ORNO) obecnie znajduje się w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie (Zbiory Sztuki Złotniczej, nr inw. SzM 11307) – tytuł przytaczam w układzie graficznym. Przekazanie Księgi do muzeum odbyło się 24 kwietnia 2002 za sprawą syna Romualda Rochackiego – Jacka Rochackiego, dla którego była ona przede wszystkim pamiątką rodzinną. Przed przekazaniem Księgi do MNW Jacek Rochacki wykonał jej pełną dokumentację fotograficzną, ta zaś, udostępniona mi wiosną 2021 r., stała się za jego zgodą jako spadkobiercy i właściciela praw autorskich podstawą przygotowania niniejszego artykułu.

– ich autorem był Romuald Rochacki<sup>4</sup>. Co istotne, ten widoczny, spójny charakter wpisów, obejmujący dokumenty oraz wzory powstające pomiędzy lipcem 1949 a listopadem 1954 roku, pozwala zdecydowanie uznać, że dokonywane były one *ex post*, a Księga nie została założona w momencie powołania spółdzielni, tj. 5 stycznia 1949 roku, lecz zdecydowanie później<sup>5</sup>. Świadczy o tym również użycie w jej tytule nazwy „pracownia metaloplastyczna rękodzieła artystycznego”, przyjętej w spółdzielni 4 lutego 1954 roku<sup>6</sup>. To wtedy zapadła decyzja o założeniu Księgi, a jej prowadzenie powierzono Rochackiemu, który dokonywał stosownych wpisów, poczynając od najstarszych wydarzeń i realizacji z 1949 roku.

Drugim – nie mniej istotnym – przekazem jest opublikowana w 1956 roku przez Mariusza Synkowskiego relacja o pierwszych latach funkcjonowania spółdzielni, mająca już właściwie charakter źródłowy<sup>7</sup>. Zawiera ona przede wszystkim opis prowadzonych do 1955 roku etapowych szkoleń artystycznych i technologicznych, przykłady wykonywanych w ich trakcie prac szkoleniowych, wprost rzutujących na powstające później projekty, kierowane do produkcji i sprzedaży. Widnieją w niej zatem informacje, których po części brak w Wielkiej Księdze ORNO.

Na marginesie tych dwóch źródeł wspomnieć można o jeszcze jednej publikacji z 1956 roku, autorstwa Henryka Kuronia. Jej wartość jako relacji o początkach działalności ORNO jest bardzo niska, ale zawiera ona łącznie 12 ilustracji, a na nich przedstawienia 22 wyrobów z omawianego okresu, głównie galanteryjnych, co w pewien sposób uzupełnia ikonografię najstarszych realizacji<sup>8</sup>. Ciekawostką jest, że to w tej publikacji widnieje nieco zaskakujące zdanie, iż wyroby ORNO

4 Przepuszczenie to potwierdził syn Romualda Rochackiego – Jacek Rochacki. Zmiana charakteru pisma i koloru atramentu zauważalna jest od s. 99 (nr wpisu 254).

5 WK ORNO była eksponowana na wystawie *Spółdzielnia ORNO. Biżuteria w Muzeum Warszawy* (17 maja–18 sierpnia 2019). Publikacją związaną z wystawą jest folder *Spółdzielnia ORNO. Biżuteria, przewodnik po wystawie*, zob. DĄBROWSKA/SIWIŃSKA/WISZNIEWSKA 2019a. Autorki opublikowały również esej *Srebrna łyżeczka. Na marginesie prac nad wystawą Spółdzielnia ORNO. Biżuteria w Muzeum Warszawy*, zob. DĄBROWSKA/SIWIŃSKA/WISZNIEWSKA, 2019b, s. 303–319. Wystawę omówił także: MYŚLIŃSKI 2019, s. 387–392. Przedmiotem osobnej analizy był srebrny okład WK ORNO: MYŚLIŃSKI 2021b, s. 433–446. Warto odnotować, że w profilu „Biżuteria w zbiorach Muzeum w Gliwicach”, prowadzonym w serwisie społecznościowym Facebook, w poście opublikowanym 21 kwietnia 2021 zamieszczono kilka zeskanowanych rysunków broszek, widniejących w WK ORNO, zob. <https://www.facebook.com/113676673626229/photos/gm.475082653923730/291418092518752/> [dostęp: 13.03.2022]; inne rysunki – karty nr 20, 23, 86, oraz rysunki nr 176 i trzy bez podpisów – opublikowała 6 sierpnia 2021 Paulina Mazurek w esej *Perła z lamusa*, <https://niezlasztuka.net/design-eseje/spoldzielnia-orno-bizuteria-arty-styczna> [dostęp: 20.08.2022].

6 WK ORNO, s. 24, wyciąg z protokołu nr 2 Zarządu spółdzielni z 27 marca 1954, potwierdzający decyzję z 4 lutego; na s. 2–6 wpisano wyciąg ze statutu spółdzielni oraz wyciągi z niektórych jego uchwał odnoszących się do szkoleń artystycznych oraz wzornictwa biżuterii i galanterii.

7 SYNKOWSKI 1956, s. 35–44. Informacje podane przez Synkowskiego powtórzyła w popularyzatorskim esej *PACIOREK-RUDKOWSKA 2000*, s. 10–11.

8 KURON 1956, s. 111–123.

noszą „piętno złego, drobnomieszczańskiego smaku”, co najpewniej było osobistą opinią Kuronia – wyraźnie będącego pod wpływem odchodzącego już socrealizmu i stalinizmu<sup>9</sup>.

## Wzornictwo – szkolenia

Łącząc ze sobą informacje widniejące w obu wspomnianych przekazach, można stwierdzić, że Synkowski wspomniał m.in. perturbacje z organizacją spółdzielni zakładanej przez artystów-plastyków, którzy jednak dość szybko wycofali swój akces, gdy Rochacki wskazał, iż powinna ona przybrać przede wszystkim charakter rzemieślniczy<sup>10</sup>. Kierunek ten, wyznaczony przez Rochackiego i podtrzymany przez Adama Jabłońskiego, wymagał jednak doskonalenia warsztatowego przyjmowanych pracowników-spółdzielców, często o pochodzeniu robotniczym, niezbyt wykształconych i nieufnie podchodzących do idei i wartości artystycznych. Synkowski pisał wprost: „Wielu młodych rzemieślników cierpiało na kompleks niższości i poza pracą nie zdradzało żadnych zainteresowań intelektualnych. Poprawę istniejącego stanu rzeczy osiągnąć można było jedynie przy pomocy umiejętnie zaplanowanego, a konsekwentnie i celowo przeprowadzonego szkolenia [...]. Podjęty zamiar szkolenia przywarsztatowego spotkał się na ogół z opornym i niechętnym ustosunkowaniem się załogi”. Rochackiemu i Jabłońskiemu udało się jednak przekonać pracowników do szkoleń artystycznych i technologicznych, w związku z czym Zarząd spółdzielni 18 września 1952 roku zlecił Komisji Kulturalno-Oświatowej „zorganizowanie szkolenia całego zespołu pracowniczego w zakresie metaloplastyki, budowy ornamentu i historii sztuki”, które prowadzono równocześnie z produkcją (zajęcia odbywały się we czwartki i soboty w blokach dwugodzinnych, po zakończeniu pracy, zatem w czasie wolnym); koszt szkolenia pokryła Ekspozytura Rejonowa Cepelii ze Spółdzielczego Funduszu Szkolenia Kadr<sup>11</sup>.

Rozpoczęte jeszcze jesienią 1952 roku szkolenie podzielono na 5 etapów<sup>12</sup>. Pierwszy etap obejmował zgodnie z projektem zajęcia z historii sztuki, sztuki użytkowej oraz ludowej, a podczas niego zorganizowano wycieczki szkoleniowe do Krakowa,

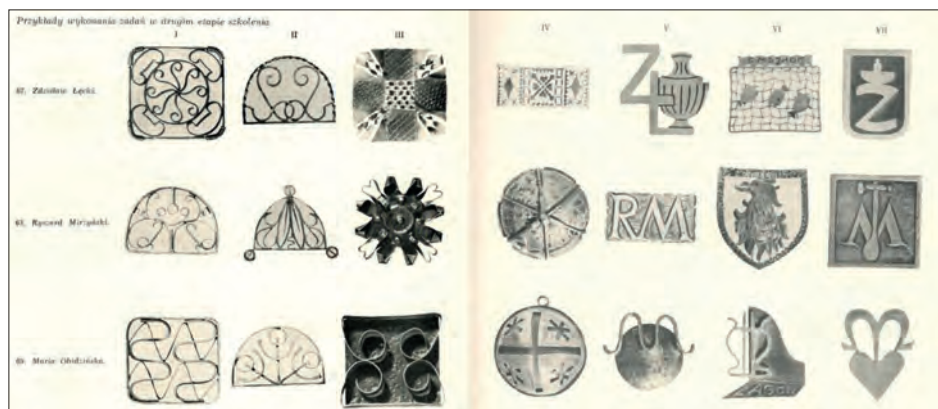
9 *Ibidem*, s. 112. Skorygować tu należy sąd, jakoby opinię tę wyraził Adam Jabłoński, ówczesny kierownik kursu metaloplastyki w ORNO (zob. MYŚLIŃSKI 2021b, s. 433, przyp. 1). Adam Jabłoński najprawdopodobniej jedynie dostarczył Kuroniowi materiał ilustracyjny do przygotowywanej publikacji.

10 Z udziału w spółdzielni wycofali się m.in. Stanisław Miller, Stefania i Andrzej Milwiczowie, Andrzej Wiercieński.

11 WK ORNO, s. 2, wyciąg z protokołu nr 43 Zarządu spółdzielni z 18 września 1952, pkt 6.

12 SYNKOWSKI 1956, s. 37–38.

Zakopanego, Gdańska i Kazimierza nad Wisłą<sup>13</sup>; co ciekawe, na posiedzeniu Zarządu 5 listopada 1952 roku „wysłuchano uwag Prezesa dotyczących zachowania poszczególnych członków zespołu na wycieczce szkoleniowej do Krakowa i Zakopanego”, co może świadczyć o pewnej niesforności grupy pracującej młodzieży<sup>14</sup>. Drugi etap szkolenia podzielono na 7 zadań, a jego celem było ujawnienie indywidualnych predyspozycji uczestników zebranych w kilkusobowe grupy<sup>15</sup>. Kursantom nakazano: planowanie kompozycji w kwadracie, trójkącie, kole oraz wycinku koła, wykonywanej najpierw drutem o przekroju okrągłym, następnie drutem o przekroju kwadratowym i płaskownikiem (zadanie I i II); opracowanie tzw. ornamentu snopowego, uzyskiwanego poprzez nacinanie blachy na paski, następnie zwijane i skręcane (zadanie III); opracowanie i dekorację wybranej bryły lub jej fragmentu (zadanie IV); opracowanie własnego monogramu, podkreślającego indywidualność twórcy (zadanie V); opracowanie znaczka pamiątkowego z wybranej miejscowości (zadanie VI); opracowanie znaku autorskiego – tzw. gmerku – służącego do oznaczania wykonywanych dzieł (zadanie VII) (il. 1). Etap trzeci, realizowany do przełomu czerwca i lipca 1954 roku, polegał na kontynuacji drugiego, z dodaniem bardziej skomplikowanych technologicznie oraz artystycznie wyrobów i dekoracji, kierowanych do produkcji masowej (cygarniczki, ołówki mechaniczne itp.). Na 1955 i 1956 rok przypadł czwarty i piąty etap szkolenia, tj. opracowywanie dzieł średniej wielkości oraz monumentalnych (Synkowski pisał w 1956 r. o piątym etapie jako rozpoczętym zaledwie kilka tygodni wcześniej)<sup>16</sup>.



1. Prace szkoleniowe – zadania I–VII w drugim etapie szkoleń pracowników ORNO (prace Zdzisława Łęckiego, Ryszarda Mirzyńskiego, Marii Obidzińskiej); za: SYNKOWSKI 1956, s. 40–41

13 *Ibidem*, s. 39.

14 WK ORNO, s. 2, wyciąg z protokołu nr 44 Zarządu spółdzielni z 5 listopada 1952.

15 SYNKOWSKI 1956, s. 39–42.

16 SYNKOWSKI 1956, s. 42.

Kończące z sukcesami szkolenia dały Zarządowi asumpt do podjęcia 28 maja 1953 roku decyzji o uroczystym zamknięciu drugiego etapu i powołaniu stałej Komisji Kwalifikacyjnej, w której skład wszedł kierownik kursu metaloplastyki Adam Jabłoński, prezes spółdzielni Romuald Rochacki, Andrzej Wiercieński oraz panie – Wanda Jeżowska i Beata Nehring z Cepelii<sup>17</sup>. Niebawem, 6 czerwca 1953 roku, potwierdzono osiągnięcie pozytywnych efektów drugiego etapu szkoleń, co pozwoliło przekształcić ORNO w „spółdzielnię artystów-rękodzielników”; jednocześnie Jabłoński zaproponował pracownikom dalszą naukę: 40 godzin rysunku i liternictwa, 40 godzin pogłębionego szkolenia technicznego, 20 godzin zajęć wiedzy o sztuce (również z zajęciami terenowymi), 100 godzin opracowywania wzorów do produkcji<sup>18</sup>. Wyrazem wzrostu prestiżu spółdzielni było też uznanie 8 października 1953 roku przez Ekspozyturę Rejonową Cepelii prezesa Rochackiego za kierownika artystycznego spółdzielni ORNO, a 5 grudnia 1953 roku Komisja Ocen Artystycznych (KOA) Cepelii przyjęła 105 wzorów (wszystkie zgłoszone) przygotowanych przez zespół grawerski (zapewne chodziło tu o wzory dekoracji rytowanej na ołówkach mechanicznych, papierośnicach, puderniczkach itp.). Za 45 wzorów wypłacono ich autorom honoraria, po 90 zł za każdy (Julia Szefer – 17 wzorów, Franciszka Szymanek – 11, Ryszard Mirzyński – 6, Marta Obidzińska – 5, Bogusław Maleszka – 4, Włodzimierz Śmieszny – 1, Wiktor Chrucki – 1). Wypłacono łącznie 4050 zł, co w specjalnym zawiadomieniu Zarząd skomentował, że „praca twórcza w zakresie metaloplastyki może być i jest opłacalna”<sup>19</sup>.

Nadzwyczaj ważna decyzja zapadła 9 stycznia 1954 roku – Zarząd spółdzielni postanowił ogłosić 12 stycznia I Konkurs Wewnętrzny dla członków i kandydatów spółdzielni na nowe wzory i formy produkcji metaloplastycznej. W ramach konkursu postanowiono zorganizować „nowy dział produkcji metaloplastycznej w zakresie pamiątkarstwa i galanterii artystycznej o charakterze indywidualnym i niepowtarzalnym”, a jednocześnie zapowiedziano stały charakter konkursów tego rodzaju. Uczestnictwo w I Konkursie było dobrowolne, wymagana była jedynie współpraca autorów z Adamem Jabłońskim jako wykładowcą i instruktorem szkolenia metaloplastycznego. Określono, że tematem będzie pamiątkarstwo, broszki, klamerki oraz inne przedmioty uzgodnione z Zarządem. Wzory należało składać do 31 stycznia, a ocena Zarządu uwzględniała trzy kryteria: poziom artystyczny, zapotrzebowanie rynku (ocena dokonywana przez przedstawiciela Rejonowego Biura Handlowego Cepelii, RBH) oraz ocenę technicznych możliwości wykonania wzoru w kilkudziesięciu egzemplarzach, przy uwzględnieniu

17 WK ORNO, s. 2–3, wyciąg z protokołu nr 53 Zarządu spółdzielni z 28 maja 1953, pkt 4.

18 *Ibidem*, s. 3, wyciąg z protokołu nr 54 Zarządu spółdzielni z 6 czerwca 1953, pkt 5.

19 *Ibidem*, s. 3, zawiadomienie Zarządu spółdzielni z 5 grudnia 1953.



kalkulacji uzgodnionej z RBH Cepelii oraz przy jak największej oszczędności srebra<sup>20</sup>. Ustalono, że wzory przyjęte przez Komisję Kwalifikacyjną spółdzielni będą następnie przedłożone KOA Cepelii, a po ich zaakceptowaniu i wypłaceniu autorom honorarium staną się własnością spółdzielni, która uzyska prawo do ich powielania. Konkurs nie mógł zakłócać bieżącej produkcji spółdzielni, dlatego przyjęto, że wszystkie zgłaszane nań dzieła należy wykonać poza godzinami pracy.

Sukces I Konkursu spowodował, że Zarząd spółdzielni 4 lutego 1954 roku podjął uchwałę o przekształceniu „zakładu (warsztatu) wytwórczego galanterii artystycznej ze srebra na pracownię metaloplastyczną rękodzieła artystycznego” zgodnie z etapami planów operatywnych spółdzielni<sup>21</sup>. W 12 punktach dokładnie określono zadania i charakter pracowni, m.in. podkreślono konieczność stałych szkoleń podnoszących wartość artystyczną wyrobów; wskazano srebro jako podstawowy materiał wytwórczy (inne materiały mogły mieć charakter zdobniczy); nad stałym podnoszeniem umiejętności pracowników czuwać miał kierownik artystyczny spółdzielni, który mógł korzystać z konsultacji innych artystów-plastyków spoza ORNO; nowe wzory winny być opracowywane poza godzinami pracy; utworzono specjalny Fundusz Konkursów i Konsultacji (zasilano go m.in. 5% każdego wypłaconego honorarium autorskiego); wzory należało przedkładać Komisji Kwalifikacyjnej, a w dalszym etapie KOA Cepelii; ograniczono powielanie przyjętego wzoru do kilkudziesięciu egzemplarzy w celu utrzymania jego niepowtarzalności i indywidualności; wreszcie każdy wyrób pracowni, jako dzieło indywidualne, należało znakować opracowanym w drugim etapie szkolenia „gmerkiem” autorskim, widniejącym obok znaku spółdzielni; dopuszczono także tworzenie prac systemem kolektywnym (spółki autorskie), a przy produkcji prac „autoryzowanych” dopuszczono nadzór autorski.

Konkurs stał się wyraźnym impulsem do rozwoju spółdzielni; na zebraniu zwołanym na 27 marca 1954 roku Rochacki stwierdził, że posiedzenia Komisji Kwalifikacyjnej spółdzielni są ze względu na jej skład otwartymi posiedzeniami Zarządu, który ma czuwać nad wysoką jakością techniczną, artystyczną oraz możliwością zbytu nowo powstających wzorów przeznaczonych do produkcji. Jednocześnie zlikwidowano dział handlowy, którego rolę przejęło RBH Cepelii, a jego przedstawiciel miał głos decydujący w kwestii oceny przedstawianych wzorów. W celu podnoszenia walorów artystycznych wyrobów zaproszono do współpracy Mamerta Celmińskiego oraz Stefanię Milwicz, co było bardzo przemyślanym krokiem Zarządu spółdzielni, zakładano bowiem, że jeśli zespół pracowników będzie przedstawiał miesięcznie kilkadziesiąt nowych wzorów i będą

20 *Ibidem*, s. 3–4, wyciąg z protokołu nr 65 Zarządu spółdzielni z 9 stycznia 1954.

21 *Ibidem*, s. 4–6, wyciąg z protokołu nr 67 Zarządu spółdzielni z 4 lutego 1954.

one spełniać wysokie wymagania, to stanie się to podstawą do przekształcenia Komisji Kwalifikacyjnej w KOA Cepelii. Likwidowałoby to jeden stopień biurokratyczny w opiniowaniu wzorów i ich kierowaniu do produkcji, a z pewnością byłoby podniesieniem prestiżu spółdzielni, której Zarząd – jako Komisja Kwalifikacyjna – stałby się równocześnie KOA Cepelii (w omawianym czasie zamiar ten jednak się nie udał). Jakiegokolwiek nadzieje i różne kalkulacje wiązał Zarząd spółdzielni z I Konkursem, to nie ulega wątpliwości, że stał się on jednoznacznym dowodem na „przekształcenie kilkudziesięciu młodych, pozbawionych jakichkolwiek kulturalnych zainteresowań chłopców i dziewcząt na świadomych swej wartości i obranej drogi rzemieślników-artystów”<sup>22</sup>.

## Wzornictwo – realizacje

Widniejący w Wielkiej Księdze ORNO *Katalog metaloplastyki artystycznej SPLiA „ORNO” powielanej w latach 1949–1953 pod Kierownictwem artystycznym Romualda Rochackiego* obejmuje łącznie 529 numerowanych wpisów, ale tylko w zakresie numerów od 1 do 286 większość z nich zawiera nazwę przedmiotu, informację o rodzaju użytego materiału, imię i nazwisko autora, nadany numer katalogowy wraz z datą oceny dokonanej przez KOA Cepelii, datę wprowadzenia do produkcji, wysokość honorarium wypłaconego autorowi, koszt zakupu modelu do wzorcowni, jego wagę, cenę sprzedaży detalicznej oraz cenę zbytu do hurtowni lub innych sklepów<sup>23</sup>. Trzeba przy tym zauważyć, że oczywiście nie wszystkie wyszczególnione wyżej informacje uwzględniano przy każdym modelu, choć zawsze wpisywano dane podstawowe, tj. określano typ przedmiotu, zastosowany rodzaj materiału, imię i nazwisko autora, datę akceptacji KOA Cepelii. W tej grupie tylko w zakresie numerów od 1 do 282 wpisy w znacznej większości wzbogacone są bardzo dokładnymi, ołówkowymi rysunkami katalogowanych modeli biżuterii i galanterii (ich autorem był Rochacki; z niejasnych przyczyn nie wykonał on rysunków w zaledwie kilkunastu przypadkach – być może przedmioty te ze względu na swój charakter nie przedstawiały szczególnych wartości artystycznych). Choć zapewne jeszcze na przełomie 1954 i 1955 roku przewidywano dalsze prowadzenie katalogu wyrobów i przygotowano do wypełnienia numery od 287 do 526, to nie zawierają one żadnych opisów ani ilustracji; najprawdopodobniej pozostawienie „pustych” miejsc było efektem tego, że w 1955 roku rozpoczęto rysunkowe oraz fotograficzne uwiecznianie wzorów na kartach technologicznych w dziale

22 SYNKOWSKI 1956, s. 38.

23 O zmianach funkcji, jaką pełniła WK ORNO, świadczy też zakres lat „1949–1953” widniejący w tytule katalogu prac – wpisy dotyczące powstających wzorów zdecydowanie wykraczają poza rok 1953; por. DĄBROWSKA/SIWIŃSKA/WISZNIIEWSKA 2019b, s. 311–313.

nadzoru artystycznego, a Wielka Księga ORNO stała się wyłącznie okazjonalnie użytkowaną kroniką wystaw prac powstających w spółdzielni.

Katalog prac realizowanych w ORNO w pierwszych latach działania spółdzielni oraz zawarte w nim wyniki wewnętrznych przeglądów Komisji Kwalifikacyjnej i oceny KOA Cepelii pozwalają na analizę formowania się charakterystycznego wzornictwa spółdzielni, wypracowanego podczas kolektywnych szkoleń oraz samokształcenia się jej członków, zarówno pracujących bezpośrednio przy produkcji, jak i z działów pomocniczych, np. administracji. Daty zatwierdzenia zgłaszanych wzorów jednoznacznie wskazują, że pomiędzy początkiem 1949 a końcem 1951 roku powstało ich niewiele, bo w Wielkiej Księdze ORNO wpisano ich zaledwie 30<sup>24</sup>. Najwcześniejsze wyroby to w przeważającej części projekty Rochackiego (22 z 30), o różnorodnych formach, stylu, technikach wykonawczych i przeznaczeniu, co tłumaczyć należy trwającym wówczas poszukiwaniem własnego charakteru całej spółdzielni, jak i prozaiczną próbą dostosowania produkcji do oczekiwań rynku. Opierały się one na podstawowym asortymencie materiałowym, tj. srebrnym drucie o przekrojach kolistym oraz kwadratowym, który sztukowano na odpowiednio odcinki, wyginano i splatano w nieskomplikowane formy, a także srebrnej blasze – gładkiej, rytowanej lub młotkowanej, w jednym tylko przypadku sztancowanej, być może z użyciem wykrojnika formy. Uzyskane tak prefabrykaty lutowano, jeśli wyrób składał się z kilku elementów. Pierwszym, a zatem najstarszym wyrobem ORNO, poniekąd słynnym ze względu na niemal całkowity brak zainteresowania kupujących, były agrafki wyginane ze stalowego drutu – jakoby ze szprych rowerowych – srebrzone lub złocone (wzór zatwierdzony 28 lipca 1949; cena sprzedaży – 18,42 zł; wyprodukowano podobno 60 tysięcy agrafek)<sup>25</sup>. Kolejne wzory produkcyjne powstawały już ze srebra: łańcuszek do kluczy z zawieszka zdobioną Syrenką (proj. Romuald Rochacki i Andrzej Milwicz); bransoletki składane z dwóch połówek koła (dwie wersje – z dwóch oraz trzech równoległych pasm; proj. Henryk Strączek); bransoletka segmentowa (siedem ogniw; proj. Ryszard Janowski); seria wycinanych z blachy wisiorów z przedstawieniami dwunastu łączonych znaków zodiaku i symboli planet (il. 2), bransoletka kolistą, trzy bransoletki segmentowe (po siedem ogniw), dwie obrączki (jedna ze splecionego drutu), prostokątna puderniczka z blachy dekorowanej rytowaniem, dwa etui na pudełka zapalek, spinka do krawata, srebrna agrafka, cygarniczka, dwa komplety czteroczęściowych okuń do damskich torebek, ołówek automatyczny o przekroju sześciobocznym, skręcane z drutu łyżeczki do kawy oraz cukru z puncowanymi czerpakami, okucie do kasetki na papierosy (proj. Romuald Rochacki); koliste lustro z rączką oraz etui

24 WK ORNO, nr 1–30.

25 SYNKOWSKI 1956, s. 36.

na fotografię z rytowanym przedstawieniem żaglówki na wieczku (proj. Franciszek Książopolski); 2 wycinane w blasze nożyki do papieru zdobione warszawską Syrenką (proj. Zofia Jurakowska) (il. 3); wpinka sztancowana w blasze oraz broszka z drutu – obie dekorowane postacią warszawskiej Syrenki (proj. Aleksander Łącki). Trzeba tu dodać, że wyroby te z pewnością miały charakter produkcyjny, tj. utrzymywano je w ciągłej ofercie sprzedażowej, nie ma natomiast pewności, czy tak samo traktowano wzory powstające podczas szkoleń z lat 1952–1954. Te ostatnie, częściowo znane dzięki publikacji Synkowskiego, w większości nie zostały uwiecznione w Wielkiej Księdze ORNO, co zdaje się świadczyć, że nie weszły do seryjnej produkcji, ale stały się własnością wzorcowni spółdzielni, gdzie zapewne traktowano je jako przykłady rozwiązań formalnych i artystycznych – być może zatem należy uznać je za unikaty lub dzieła powielane w bardzo małym zakresie.



2. Wisior z przedstawieniem połączonych znaków: zodiaku Barana i planety Mars; proj. Romuald Rochacki, 1949 (Wielka Księga ORNO, nr 2); fot. oraz własność Monika Aleksiejuk

Kilkakrotnie wspomniany już I Konkurs roku był szczególnie istotny dla kształtowania wzornictwa ORNO. Wziął w nim udział niemal cały zespół pracowników – 31 osób do 15 lutego 1954 roku zgłosiło łącznie 53 wzory: 15 szpilek do kapeluszy i beretów, 16 broszek, 15 klamerek, 2 popielniczki, 1 etui na zapalniczki, 1 kasetę z ozdobnym okuciem, 1 zakładkę do książek, 1 okucie do albumu (w sumie 52<sup>26</sup>). Wyniki konkursu podano 16 lutego 1954 roku w Protokole nr 1 Komisji

<sup>26</sup> Wyszczególnione liczby wzorów dają sumę 52. Niekiedy podawane w sprawozdaniach liczby zgłaszanych lub akceptowanych wzorów różnią się np. od sumy poszczególnych rodzajów wyrobów albo od liczby wzorów wpisanych do WK ORNO.

Kwalifikacyjnej, którą ostatecznie formowali: prezes spółdzielni Romuald Rochacki, kierownik techniczny Juliusz Budny, kierownik pracowni metaloplastycznej Zdzisław Łęcki, wykładowca kursu metaloplastyki Adam Jabłoński, prezes rady nadzorczej Edward Boimski, przewodniczący komitetu członkowskiego Kazimierz Wciśliński, zastępca kierownika pracowni metaloplastycznej i kierownik kursu metaloplastyki Henryk Bartosiak. Ze wszystkich 53 wzorów do dalszej oceny przez KOA Cepelii wskazano 29 (5 zaliczono do pamiątkarstwa), a wyniki generalnie uznano za bardzo dobre, choć w kilku wyrobach wskazano konieczność dokonania poprawek. Widniejące w protokole inicjały uczestników pozwalają przyjąć, że prace zaakceptowane przez KOA Cepelii przygotowali: Franciszka Szymanek, Helena Krygier, Kazimierz Wciśliński, Grzegorz Kłusek, Stanisława Kosińska, Irena Żbikowska, Stanisław Szymanek, Halina Kowalkiewicz, Alicja Narowska, Marta Obidzińska, Julia Szefer, Zdzisław Łęcki, Marian Piekarski, Teresa Asik, Edward Boimski wraz z Martą Obidzińską<sup>27</sup>. Część z prac przedstawionych do konkursu skierowano natychmiast do produkcji, o czym świadczą wpisy w Wielkiej Księdze ORNO o pozytywnej ocenie KOA Cepelii 18 lutego 1954 roku<sup>28</sup>. W zakresie formy łączy je kilka podstawowych cech, co dowodzi jednorodnego kształtowania biżuterii i galanterii, będącego wynikiem prowadzonych szkoleń. Są to przede wszystkim kompozycje ujęte w kształty podstawowych figur geometrycznych (koło, owal, kwadrat, trójkąt), wykonane albo z drutu (ew. płaskownika) wyginanego w pętle, esownicy lub uproszczone wzory geometryczne, albo odpowiednio opracowanej blachy. Ich konstrukcja jest płaska, jedno- lub najwyżej dwuwarstwowa – dzieła jednowarstwowe wykonane są z drutu lub blachy, której ażurowe wycięcia układają się w wybrane przedstawienie, natomiast w dwuwarstwowych na blaszane tło nałożona została dekoracja geometryczna lub figuralna z drutu lub płaskownika. Dekoracje figuralne charakteryzują się zdecydowanie syntetycznym ujęciem, sprowadzającym wybrane motywy niemal do znaku graficznego (warszawska Syrenka, kogut itp.), co wynikało zarówno z przyjętej konwencji artystycznej, jak i zapewne skromnego zestawu narzędzi i urządzeń technicznych, ograniczających bardziej finezyjne kształtowanie materiału. W niektórych wpisach widnieją niezwykle ważne dane o wielkości produkcji rękodzielniczej w pracowni – np. klamrę do sukni, autorstwa Franciszki Szymanek, oraz klamrę-sprzączkę, zaprojektowaną przez Grzegorza Kłuska, wykonano w 51 egzemplarzach każdą<sup>29</sup>, broszkę Mariana Piekarskiego wykonano w 29 egzemplarzach<sup>30</sup>, broszkę zdobioną

27 Uczestników konkursu oznaczono w protokole wyłącznie inicjałami (WK ORNO, s. 17).

28 WK ORNO, nr 31–47.

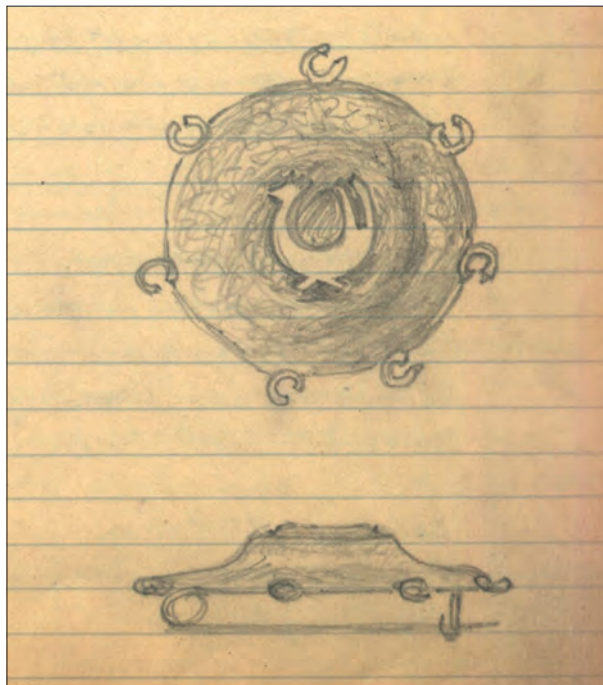
29 *Ibidem*, nr 31 i 33.

30 *Ibidem*, nr 40.

kogutem, autorstwa Ryszarda Mirzyńskiego, powielono w 50 egzemplarzach<sup>31</sup> (il. 4), a czarkę-popielniczkę do papierosów, zdobioną warszawskimi Syrenkami, autorstwa Zdzisława Łęckiego, zrealizowano w 29 egzemplarzach<sup>32</sup>. Przytoczone dane pozwalają jednoznacznie stwierdzić, że modele produkcyjne powstające po I Konkursie nie przekraczały liczby 51 egzemplarzy, zgodnie z wytycznymi, by prace miały walor dzieł nielicznych.



3. Nożyk do papieru, proj. Zofia Jurakowska, 1952 (Wielka Księga ORNO, nr 19); fot. oraz własność Magdalena Pietrzyk



4. Broszka, proj. Ryszard Mirzyński, 1954 (Wielka Księga ORNO, nr 42); fot. archiwum autora

Niebawem, po zamknięciu I Konkursu Zarząd spółdzielni rozpiął kolejny, choć nie miał on już tak oficjalnej i niemal uroczystej formy. Na zebraniu 27 marca 1954 roku przystąpiono do przeglądu 82 nowych zgłoszonych wzorów, co m.in. pokazuje tempo ich opracowywania – powstały one pomiędzy 16 lutego a 27 marca, tj. w okresie około półtora miesiąca<sup>33</sup>. Opinie o wzorach podzielono na cztery

31 *Ibidem*, nr 42. Ilustracja opublikowana w profilu „Biżuteria w zbiorach Muzeum w Gliwicach”, prowadzonym w serwisie społecznościowym Facebook, w poście z 21 kwietnia 2021, <https://www.facebook.com/113676673626229/photos/gm.475082653923730/291418092518752/> [dostęp: 13.03.2022].

32 WK ORNO, nr 46.

33 *Ibidem*, s. 23–26.

kategorie: artystyczną (wyrażali ją kierownik artystyczny spółdzielni, kierownik szkolenia metaloplastycznego oraz zaproszeni konsultanci – Mamert Celmiński i Stefania Milwicz), technologiczną, handlową i społeczną. Zdecydowaną większość z przedstawionych 82 wzorów stanowiły ponownie klamerki oraz broszki, a wzory takie jak etui na zapałki, nożyk do papieru, bransoletka, puderniczka, kasetka z dekoracją nawiązującą do VII Wyścigu Pokoju, szpilka i spinka do krawata miały już charakter dosłownie pojedynczych propozycji. Co więcej, aż 37 wzorów były to broszki i guziki srebrne z pleksiglasem, wówczas dość nowym i zaskakującym materiałem w profesji metaloplastycznej. Pozytywną opinię uzyskały ostatecznie 43 propozycje, 15 wskazano jako nadające się do poprawy, a pozostałe odrzucono<sup>34</sup>. Warto dodać przy tym, że do KOA Cepelii przesłano jednocześnie kilka wcześniejszych prac Romualda Rochackiego, już pozytywnie opiniowanych przez Biuro Nadzoru Estetyki Produkcji, a także 26 nowych, pozakonkursowych wzorów zdobień ołówków mechanicznych, co świadczy, że ocenie podlegały również motywy dekoracyjne, traktowane na równi z projektami przedmiotów<sup>35</sup>.

Na ten etap kształtowania się wzornictwa ORNO należy zwrócić baczną uwagę ze względu na wykorzystanie szeroko rozumianych motywów podhalańskich (zakopiańskich), a także wspomniane już zastosowanie w części projektów pleksiglasu (metakrylanu). W tym pierwszym przypadku zwrot ku kulturze materialnej Podhala, tu pojmowanej jako składowa część polskiej sztuki ludowej, był z pewnością efektem wycieczki do Krakowa i Zakopanego, zorganizowanej jesienią 1952 roku jako element pierwszego etapu szkolenia; był to też wynik wpływu Adama Jabłońskiego, z którym każdy z autorów obowiązany był konsultować przygotowywany wzór. Zauważyć da się tu zarówno odwołania do motywów zdobiących góralską architekturę oraz stroje, form metaloplastyki – sprzączek i klamer, przedmiotów codziennego użytku, a nawet większych wyrobów kowalskich, np. okuś i krat. Odwołując się do przykładów, wskazać można przygotowaną przez Helenę Krygier ażurową klamrę do sukni, wykonaną z jednego odcinka drutu formującego okrąg wzbogacony po bokach poziomymi rzędami tzw. pętlic, tj. popularnymi motywami geometrycznej dekoracji wyszywanej na góralskich strojach<sup>36</sup>. Z kolei inspiracje masywnymi klamrami do pasów czytelne są w trzech wzorach: przygotowanej przez Bogusława Maleszkę blaszanej klamrze do sukni, składającej się z dwóch połączonych zapięciem owali o łukowatych wycięciach na dłuższych bokach, dekorowanymi sześcioma wybijanymi półkolami przeciętymi

34 *Ibidem*, nr 48–82; w tej części spisu uwzględniono również projekty opiniowane przez KOA 22 kwietnia 1954.

35 *Ibidem*, s. 26.

36 *Ibidem*, nr 51.

wspólną osią-odcinkiem (il. 5)<sup>37</sup>, zrealizowanej przez Martę Obidzińską blaszanej klamrze do płaszcza lub sukni, o wrzecionowatym kształcie, z dwoma głębokimi klinowymi wycięciami na końcach i nakładaną dekoracją sześciu rozmieszczonych symetrycznie rozetek<sup>38</sup>, oraz zaprojektowanej przez Halinę Kowalkiewicz klamrze do płaszcza – o podobnej formie, z nakładaną dekoracją pętającego się drutu<sup>39</sup>. Z kolei broszka projektu Teresy Asik przypomina kowalskie okucia zawiasów drzwi – ma ona kształt dwóch równoległych, szerokich pasów o zawiniętych antytetycznie końcach, złączonych w środku trzema krzyżkowymi przeszyciami oraz dwoma prostopadłymi klinami<sup>40</sup> (il. 6, 7).



5. Klamra do sukni, proj. Bogusław Maleszka, 1954 (Wielka Księga ORNO, nr 52);  
fot. archiwum sklepu Oldlifestyle Pawła Łuca

Intrygującą ciekawostką było zastosowanie pleksiglasu w niewielkich wyrobach – guzikach, broszkach i wpinkach, będące być może efektem zakupu lub przekazania do spółdzielni kilku grubych tafli tego materiału. Biżuteria i galanteria tego rodzaju powstawała według jednego, zasadniczego schematu. Z kawałka tworzywa wycinano koło lub prostokąt, które w kilku wybranych miejscach przewiercano na wylot. Następnie przygotowywano zaprojektowaną wcześniej

37 *Ibidem*, nr 52.

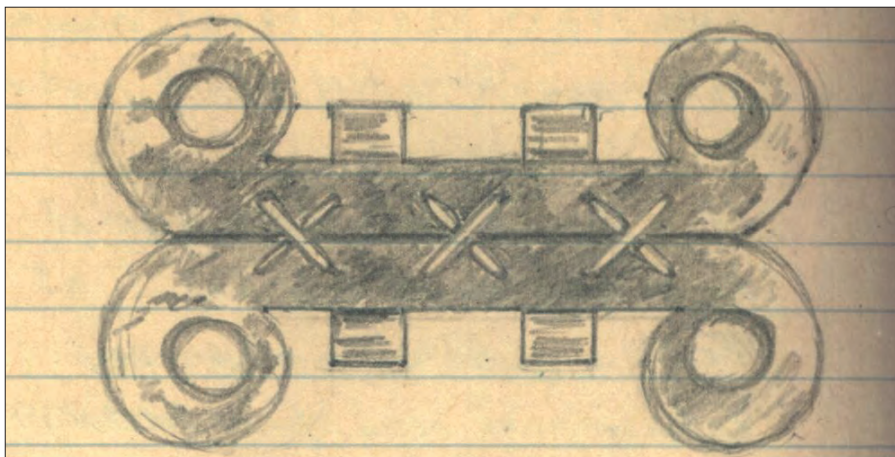
38 *Ibidem*, nr 55.

39 *Ibidem*, nr 57.

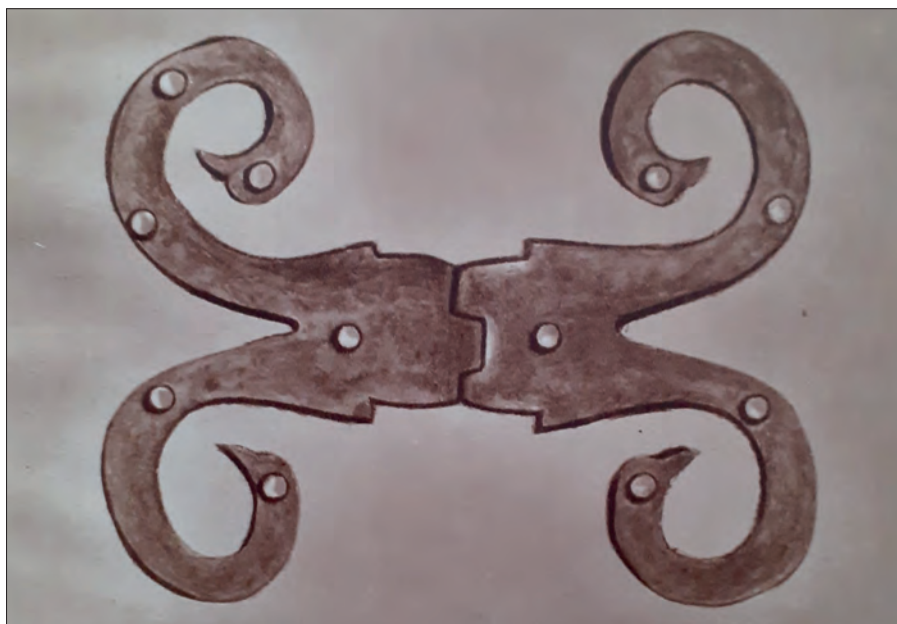
40 *Ibidem*, nr 69.



dekorację ze srebrnej blachy lub drutu, która z jednej strony miała dolutowane długie druciane trzpienie. Gotową dekorację mocowano w płytce pleksiglasu, przeprowadzając trzpienie przez wcześniej przewiercone otwory, a nieco wystające końce drutu lekko zaginano, bo z oczywistych względów niemożliwe było końcowe lutowanie. Tym sposobem dekoracja srebrna uzyskiwała pleksiglasowe tło – dzieło prezentowało się jako nowoczesne, a jednocześnie niebagatelna była oszczędność zastosowanego srebra (il. 8).



6. Broszka, proj. Teresa Asik, 1954 (Wielka Księga ORNO, nr 69); fot. archiwum autora



7. Zawias drzwi (Podhale), XIX–XX w.; za: KURON 1956, il. na s. 105



8. Broszka, proj. Edward Boimski, 1954 (Wielka Księga ORNO, nr 79);  
fot. oraz własność prywatna

Zdecydowanie rozwijające się wzornictwo spółdzielni i wyobrażenia młodych projektantów napotykały jednak różne przeszkody, także odnoszące się do relacji międzyludzkich. Ich śladem jest protokół zebrania Komisji Kwalifikacyjnej z 24 kwietnia 1954 roku, podczas którego pierwszym omówionym problemem było uczestnictwo konsultantów artystycznych w procesie projektowym – nieznane dziś obiekcje w tej sprawie zgłosił Jabłoński, a ze względu na różnicę zdań w tej kwestii Komisja postanowiła artystów-plastyków do konsultacji nie zapraszać<sup>41</sup>. Wydaje się, że takie działanie było intencją Jabłońskiego, gdyż kolejnym punktem było omówienie uwag zgłoszonych przez Henryka Grunwalda, pełniącego wówczas funkcję przewodniczącego Odwoławczej KOA Cepelii i wskazującego pewne usterki prac realizowanych w ORNO. Wówczas to „omówiono z prof. A. Jabłońskim sprawę wprowadzenia specjalnych konsultacji w zakresie rysunku i kompozycji, wysuwając kandydaturę prof. Grunwalda, art. Celmińskiego lub art. plast. Milwiczowej. Wobec różnicy zdań postanowiono sprawę przemyśleć ponownie i wrócić do niej

41 *Ibidem*, s. 38, wyciąg z protokołu nr 3 Zarządu spółdzielni z 24 kwietnia 1954. Pewne światło na te kwestie rzuca krótki esej: ROCHACKI 1994, s. 31–32.

na najbliższym posiedzeniu”<sup>42</sup>. Tak dość ogólnie sformułowane zdanie zdaje się wskazywać na rosnące napięcia w gronie Zarządu, których oficjalną przyczyną był najpewniej przyjęty system szkolenia i jego efektów, w ocenie zewnętrznej nie zawsze udanych i zadowalających, pomimo konsultacji z plastikami zaproszonymi do współpracy. Była to zatem próba zaradzenia podobnym sytuacjom w przyszłości, ale – jak pokazały późniejsze relacje – nieskuteczna, ponieważ miesiąc później, tj. 26 maja 1954 roku, jednym z punktów zebrania Zarządu było „ustalenie charakteru i warunków dalszej współpracy z kol. Jabłońskim” oraz zobowiązano „kol. Budnego [Juliusz Budny – kierownik techniczny] do opracowania projektu dot. charakteru i zakresu dalszego szkolenia metaloplastycznego oraz warunków dalszej współpracy z prof. Jabłońskim”<sup>43</sup>, a na posiedzeniu Komisji Kwalifikacyjnej 26 czerwca Jabłoński otrzymał sformułowane na piśmie warunki i zakres dalszej współpracy, ale ich podpisanie odłożono na jego wniosek do powrotu prezesa Rochackiego z urlopu<sup>44</sup>.

W tej nie w pełni zgodnej atmosferze dokonano 24 kwietnia oceny 38 nowych wzorów, spośród których jednomyślnie odrzucono 7 ze względu na dostrzeżone w nich usterki lub niedostateczny poziom artystyczny. Pozostałe, w liczbie 31, przyjęto jednogłośnie (7 prac – klamerka Kazimierza Wciślińskiego, broszka Julii Szefer, broszka i pierścionek Romualda Rochackiego, bransoletka i „klips” do krawata Ryszarda Janowskiego, guzik Mariana Piekarskiego) bądź z jedną opinią negatywną (klamerki, zakładka do książki, wisiorki, broszki i guziki z metakrylanem, kasetki) i przesłano do opiniowania KOA Cepelii 27 kwietnia 1954 roku<sup>45</sup>, gdzie 23 zgłoszone tego dnia modele uzyskały akceptację niezbędną do rozpoczęcia produkcji<sup>46</sup>. Uważna analiza pozwala dostrzec rosnącą klasę artystyczną wyrobów – głównie w zakresie kompozycji, ale też w sferze technologii, np. w coraz bieglejszym posługiwaniu się różnego rodzaju materiałami, tj. drutem, płaskownikiem i blachą. Zdecydowanie dobrze autorzy radzili sobie z kształtowaniem rozbudowanych form przy zastosowaniu np. niemal wyłącznie drutu – jako przykład służyć może prostokątna broszka Julii Szefer oraz kolistą, lekko wypukłą broszką autorstwa Franciszki Szymanek<sup>47</sup>. Pierwsza zbudowana jest z wąskiego, rytowanego paska blachy oraz ośmiu esownic wygiętych z drutu, które od góry i dołu ułożone zostały po dwie pary w układzie antytetycznym. Z kolei druga, ujęta splecionym

42 *Ibidem*, s. 39, wyciąg z protokołu nr 3 Zarządu spółdzielni z 24 kwietnia 1954.

43 *Ibidem*, s. 47, wyciąg z protokołu nr 4 Zarządu spółdzielni z 26 maja 1954.

44 *Ibidem*, s. 63, wyciąg z protokołu nr 5 Zarządu spółdzielni z 26 czerwca 1954.

45 *Ibidem*, s. 38–39, wyciąg z protokołu nr 3 Zarządu spółdzielni z 24 kwietnia 1954.

46 *Ibidem*, nr 83–103.

47 *Ibidem*, nr 91, 101.

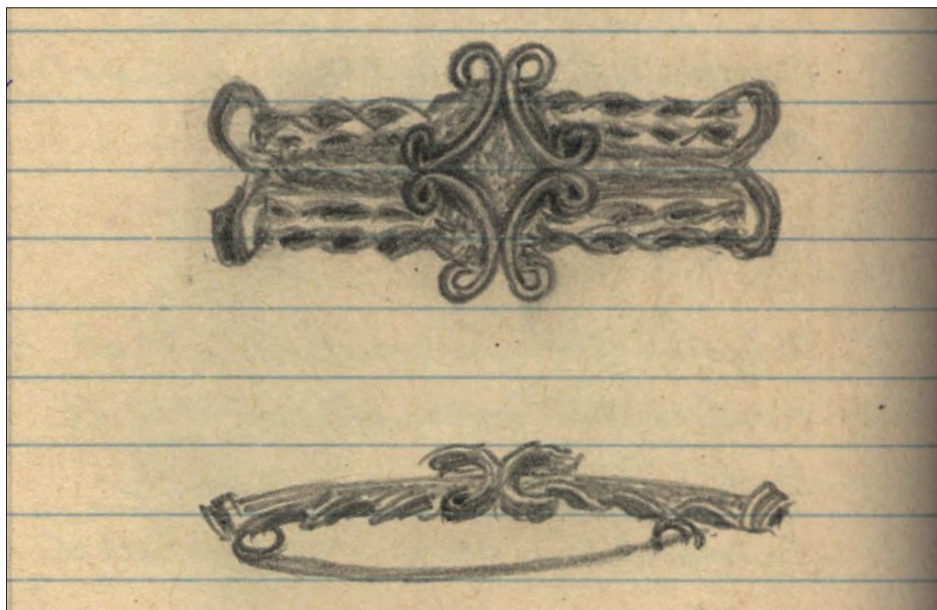
jak do filigranu grubym drutem, podzielona jest na trzy koncentryczne strefy – pierwszą wypełnia ciągły ornament falowy, drugą meander składający się z ośmiu złączonych w poziomie esownic wyginanych z plecionego drutu, a trzecią, środkową, w formie wypukłego kaboszonu zdoła rytowana, prosta dekoracja geometryczna (il. 9). W obu przypadkach udało się projektantkom uzyskać wrażenie okazałości dzieła przy jednoczesnej oszczędności materiałowej. Trzecim dziełem z tej grupy jest broszka Romualda Rochackiego, wykonana z blachy odpowiednio nacinanej w długie paski, które następnie zwijano lub skręcano, co budzi skojarzenie z ornamentem kartuszowo-zawijającym (twórcy biżuterii czynni w tym czasie ten rodzaj dekoracji nazywali „loczkami”, a w ORNO określano go jako „ornament snopowy” – był on tematem szkoleń artystycznych na etapie drugim jako zadanie III).



9. Broszka, proj. Franciszka Szymanek, 1954 (Wielka Księga ORNO, nr 101);  
fot. oraz własność Aleksandra Stańko

Rochacki wykonał broszkę w przemyślny, pracochłonny sposób: dość wąski prostokątny płat blachy został pięciokrotnie równolegle nacięty na obu końcach na około jednej trzeciej długości, dzięki czemu jego środek pozostał cały, a po bokach powstało po sześć pasków. Każdy pasek został następnie kilkakrotnie skręcony

wzdłuż swej osi, a ich końce najprawdopodobniej dolutowano do wykonanych z płaskownika zakończeń przypominających literę „B”<sup>48</sup>. Środek broszki, być może lekko wypukły, ujęty został czterema elementami przypominającymi ornament małżowinowy, formowanymi z odpowiednio wygiętych, dłuższych odcinków płaskownika lub drutu (il. 10)<sup>49</sup>. Ten sposób kształtowania biżuterii, polegający jedynie na nacinaniu blachy, skręcaniu oraz zwijaniu powstałych pasków, nie wymagał jakichkolwiek skomplikowanych narzędzi złotniczych, poza odpowiednimi nożycami i wąskimi szczypcami. Broszki, spinki i podobne dzieła przybierały dynamiczne, rozbudowane formy, uzależnione jedynie od wyobraźni projektanta oraz liczby i długości pasków uzyskanych równymi nacięciami.



10. Broszka, proj. Romuald Rochacki, 1954 (Wielka Księga ORNO, nr 90); fot. archiwum autora

Z pewnością już około połowy 1954 roku stała grupa osób zatrudnionych w pracowni metaloplastyki zgłaszała coraz więcej i coraz to lepszych wzorów dzięki wciąż prowadzonym szkoleniom i udzielanym konsultacjom. O ich klasie świadczy fakt, że zdecydowanie mniejszą liczbę modeli odrzucano jednogłośnie

48 *Ibidem*, nr 90. Rysunek nie pozwala na stwierdzenie, czy zakończenia zostały dolutowane, czy też uformowano je z przedłużonych pasków zewnętrznych. Odpowiedź na to może dać jedynie autopsja zachowanego egzemplarza broszki.

49 Ilustracja opublikowana w profilu „Biżuteria w zbiorach Muzeum w Gliwicach”, prowadzonym w serwisie społecznościowym Facebook, w poście z 21 kwietnia 2021, <https://www.facebook.com/113676673626229/photos/gm.475082653923730/291418092518752/> (dostęp: 13.03.2022).

w ramach Komisji Kwalifikacyjnej, a KOA Cepelii przyjmowała bez problemu nawet te z jedną opinią negatywną. Traktować to należy jako wyraz szczególnej dbałości Zarządu ORNO o to, by jak najwięcej nowych modeli trafiało do produkcji i w efekcie do sprzedaży przynoszącej zysk, co było podstawowym celem spółdzielni. Z tego powodu w ofercie projektowej pojawiały się przedmioty niekiedy zaskakujące różnorodnością rozwiązań technicznych, ikonografią, a nawet wielkością; podkreślić też należy pewną „elastyczność” projektantów, którzy na żądanie KOA Cepelii gotowi byli zmieniać pierwotne przeznaczenie swoich wyrobów, bez ingerencji w ich formę i jakość artystyczną. Dowodzi tego posiedzenie Komisji Kwalifikacyjnej 26 maja 1954 roku, podczas którego 35 pracowników przedstawiło łącznie 82 wzory, ale odrzucono tylko 1 z nich; w tej grupie zaprezentowano 45 modeli galanterii damskich fryzur – 32 zapinki i 13 wsuwek, 26 „klipsów” do krawata – z zakresu galanterii męskiej, a spośród tak popularnych dotychczas broszek przedstawiono tylko 4 wzory<sup>50</sup>. Jak zawsze Komisja Kwalifikacyjna przekazała wzory do KOA Cepelii, która swoją opinię wydała już 27 maja i przekazała ją Komisji Kwalifikacyjnej (jej treść przytoczona została na kolejnym zebraniu Zarządu, zwołanym na 26 czerwca 1954)<sup>51</sup>. KOA Cepelii zaakceptowała jak zawsze część przesłanych modeli<sup>52</sup>, ale w odniesieniu do 24 postawiono warunek zmiany ich funkcji: 6 zapinek do włosów należało przerobić na klamry (do sukni lub płaszcza), a 18 klipsów na broszki. Zalecenie zostało spełnione w ciągu miesiąca (przedmioty ponownie wysłano do KOA Cepelii 26 czerwca 1954), bo przeróbka dotyczyła wyłącznie funkcji dzieł, a nie ich wyglądu. Wymieniono jedynie mocowane na odwrociach zapięcia niezbędne do użytkowania przedmiotów, których wygląd i wyraz artystyczny pozostał niezmienny. Ten rodzaj zalecenia i łatwość jego uwzględnienia pokazuje dobitnie, że w ORNO poczyniono – być może przypadkiem – pierwszy krok do znacznej racjonalizacji procesu twórczego i produkcyjnego, w którym ozdobny front, w zależności od montowanych na odwrociu detali technicznych mógł stać się spinką do włosów, klamrą do sukni, dużą broszką lub głównym elementem bransoletki.

Jako przykład tego rodzaju „inercji” form przytoczyć można cztery wyroby – dwie spinki do włosów autorstwa Ryszarda Janowskiego<sup>53</sup> i Marty Obidzińskiej<sup>54</sup> oraz dwie klamry zaprojektowane pierwotnie właśnie jako spinki przez Wiktora Chruckiego i Edwarda Boimskiego<sup>55</sup>. Spinka Ryszarda Janowskiego wykonana

50 WK ORNO, s. 47, wyciąg z protokołu nr 4 Zarządu spółdzielni z 26 maja 1954.

51 *Ibidem*, s. 63, wyciąg z protokołu nr 5 Zarządu spółdzielni z 26 czerwca 1954.

52 *Ibidem*, nr 104–150.

53 *Ibidem*, nr 120.

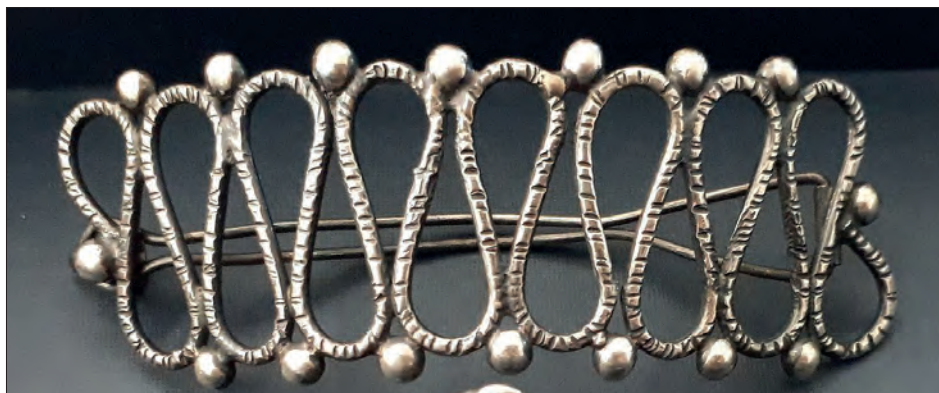
54 *Ibidem*, nr 114.

55 *Ibidem*, nr 152 i 153 (KOA zatwierdziła wzory 13 lipca 1954).

została z wyraźnie fakturowanej, puncowanej blachy – ma ona formę trzech połączonych poziomo kół o identycznej średnicy, repusowanych w trzy strefy; przy łączeniach kół, od góry i od dołu, a także po bokach spinki widnieje łącznie sześć geometrycznych zdobień z niewielkich półkul, grupowanych po trzy (il. 11). Spinka Marty Obidzińskiej, o prostokątnej formie, w całości ażurowa, ukształtowana została z fakturowanego drutu wyginanego w meander, wzbogacony pojedynczymi kulkami granulowania przy grzbietach zagieć (ta meandryczna forma zwana była niekiedy w środowisku złotników „cygańską drogą”) (il. 12). Oba dzieła o prostej budowie i dekoracji świadczą, że w połowie 1954 roku pracownicy ORNO podejmując jeden temat, posiadali umiejętności jego całkowicie odmiennego rozwiązania – projekty kształtowali swobodnie z blachy lub drutu, przez co świadomie wywoływali wrażenie ich zwartej masywności lub ażurowej lekkości, zdecydowanie dobrze radzili sobie także z fakturowaniem powierzchni, dzięki czemu nie była ona monotonna gładka, a dekoracja wzbogacająca zasadniczą formę przedmiotu współgrała z całością jego kompozycji. W tej samej konwencji powstał projekt Wiktora Chruckiego, opisany w Księdze ORNO jako „(Klamra do sukni) Zapinka do włosów”, co jednoznacznie dowodzi, że należała ona do grupy dzieł, których zmiana funkcji – wskazana przez KOA Cepelii – została uwzględniona przez autora. Spinka wykonana została z fakturowanej, młotkowanej blachy i ma formę wydłużonego, wrzecionowatego owalu o lekko nierównych brzegach. Jej niemal całą powierzchnię zdobi wycinane z gładkiej blachy i nałożone przedstawienie dwóch walczących, biegnących ku sobie kogutów. Podobnie swój projekt ukształtował Edward Boimski. Klamra o bezkowym, lekko wydłużonym kształcie wykonana została z młotkowanej blachy, której powierzchnię zajmuje wycięte z blachy przedstawienie zwróconego w lewą stronę smoka lub bazyliuszka o chudym wężowym ciele, długim zawiniętym ku górze ogonie i odwróconym w prawo łbie z paszczą przypominającą ptasi dziób, z którego wystaje długi język. Przy bokach oraz na górze i u dołu krawędzi pola klamry widnieje dekoracja z odcinków drutu, wyginanych w formy małżowin i „baranich rogów” (il. 13). Te dwa dzieła – autorstwa Chruckiego i Boimskiego – dosłownie zachwycają swoją formą i ikonografią zdobień, dowodząc mistrzowskiej biegłości warsztatowej obu twórców; wydaje się zatem, że powodem zmiany funkcji mogła być po prostu chęć ich większego wyeksponowania – jako ozdobne klamry pasów w stroju kobiety były zdecydowanie lepiej widoczne, niż gdyby służyły jako spinki do włosów.



11. Klamra do włosów, proj. Ryszard Janowski, 1954 (Wielka Księga ORNO, nr 120);  
fot. oraz własność Monika Aleksiejuk



12. Klamra do włosów, proj. Marta Obidzińska, 1954 (Wielka Księga ORNO, nr 114); fot. oraz  
własność Monika Dydo



13. Klamra do sukni, proj. Edward Boimski, 1954 (Wielka Księga ORNO, nr 153); fot. archiwum  
sklepu Oldlifestyle Pawła Łuca



Wspomniane spotkanie Komisji Kwalifikacyjnej 26 czerwca 1954 roku, podczas którego odniesiono się do wcześniejszych uwag KOA Cepelii, było szczególnie istotne z jednego powodu – po raz pierwszy wśród 78 nowych modeli biżuterii i galanterii znalazło się aż 60 „pierścieni i pierścionków (damskich, męskich i dziecięcych)”<sup>56</sup>. Oznacza to, że obok broszek, guzików, spinek i klamerek także ten rodzaj biżuterii stał się domeną projektów ORNO, co z pewnością było efektem zakończonego w tym właśnie czasie trzeciego etapu szkoleń<sup>57</sup>. Brak jednoznacznej informacji, ile z 60 pierścionków zatwierdziła KOA Cepelii na posiedzeniu 13 lipca 1954 roku, ale w Wielkiej Księdze ORNO Rochacki wpisał 29 wzorów<sup>58</sup>, a jako ich autorzy widnieją: Romuald Rochacki (4 wzory), Kazimierz Kosewski (1), Marian Piekarski (1), Stanisław Komorowski (1), Edward Boimski (1), Mieczysław Siulecki (1), Ryszard Mirzyński (2), Maria Dąbkowska (1), Kazimierz Wciśliński (1), Jan Śmieszny (2), Julia Szefer (2), Mariusz Żbikowski (1), Irena Żbikowska (2), Stanisław Szymanek (3), Wiktor Chrucki (3), Franciszka Szymanek (3). Rochacki narysował każdy z 29 pierścionków w trzech ujęciach: z góry oraz dwukrotnie z boku – prostopadle i równoległe do szyny, dzięki czemu widoczne były: główny element pierścionka, zastosowane wsporniki oraz kształt i łączenie szyny z płytą. Wszystkie pierścionki z tej grupy charakteryzują się jednorodnymi cechami konstrukcyjnymi, to zaś wskazuje, że ich autorzy odwoływali się do rozwiązań i propozycji przedstawianych na wspólnych szkoleniach i każdy z nich miał do dyspozycji te same narzędzia i urządzenia w pracowni metaloplastyki; natomiast różnice odnosiły się wyłącznie do dekoracji – jej rodzaju i sposobu realizacji. Wszystkie użyte w projektach szyny miały kształt kolisty, wyginane były z drutu o kolistym lub półkolistym przekroju, z nieskomplikowanymi wspornikami łączącymi szynę z płytą. W budowie rezygnowano z ażurowej bazy, ponieważ główne elementy ozdobne wykonane ze srebra lub rzadziej kamieni były nieprzezroczyste, nie było zatem konieczności ich doświetlania od spodu. Szczególnie rozbudowywano natomiast płytę – ażurowaną lub wycinaną tak, by możliwe było formowanie tzw. loczków, zdobioną dolutowywanymi detalami z ciętego drutu lub płaskownika, granulacją, młotkowaniem, puncowaniem, rytowaniem itp. W bardzo nielicznych projektach przewidziano obecność kamienia, który przytrzymywany był „łapkami”

56 WK ORNO, s. 63, wyciąg z protokołu nr 5 Zarządu spółdzielni z 26 czerwca 1954.

57 *Ibidem*, s. 63, wyciąg z protokołu nr 80 otwartego posiedzenia Zarządu, Rady Nadzorczej i Komitetu Członkowskiego spółdzielni ORNO z 6 lipca 1954. W tym samym czasie spółdzielnia przygotowywała się do uroczystych obchodów pięciolecia swojej pracy.

58 Wszystkie zgłoszone i zaakceptowane wzory z tej partii projektów opatrzono w WK ORNO numerami 151–203, pierścionki zaś numerami 174–203. Pod numerami 204–211 wpisano 3 noże do papieru, 2 puderniczki, 3 papierońnice, zaakceptowane przez KOA już wcześniej, tj. 16 września i 27 października 1952 oraz 29 maja i 24 lipca 1953.

wyciętymi w placie, lub – jak np. w przypadku oprawy korala pozyskanego ze sznurów – trzpieniem przechodzącym przez przewiercony otwór<sup>59</sup>.

Przyjęty w ORNO tryb przygotowywania, a następnie opiniowania wzorów bardzo szybko stał się normą postępowania, choć oczywiście starano się w miarę możliwości prezentować KOA Cepelii także wzory uznane za nieco słabsze. Dowodzi tego posiedzenie Komisji Kwalifikacyjnej 9 sierpnia 1954 roku, której przedstawiono łącznie 73 wzory – kilkanaście oceniono jako przedstawiające niski poziom artystyczny, ale ze względu na nieobecność na posiedzeniu kierownika szkolenia metaloplastycznego, konsultantów oraz przedstawiciela Komitetu Członkowskiego spółdzielni postanowiono nie dokonywać żadnej selekcji i przesłano do KOA Cepelii wszystkie nowe modele<sup>60</sup>, która opiniując je 11 sierpnia 1954 roku, dopuściła do produkcji 42 wzory. Większość z nich nawiązywała ikonografią przedstawień oraz motywami dekoracyjnymi do Gdańska (herb miasta) oraz tematyki morskiej (kotwice, łańcuchy, ryby, statki żaglowe itp.)<sup>61</sup>. Zdecydowane zainteresowanie tą sferą we wzornictwie ORNO w 1954 roku tłumaczyć można przede wszystkim obchodzonym wówczas uroczystością 500-leciem powrotu Gdańska i Pomorza do Polski (z tej okazji np. Poczta Polska przygotowała serię znaczków, a z inicjatywy gdańskiej Miejskiej Rady Narodowej wybity został okolicznościowy medal)<sup>62</sup>. Istotną rolę odegrało tu z pewnością także przywołanie własnych, artystycznych doświadczeń projektantów, którzy podczas pierwszego etapu szkolenia, zakończonego w połowie 1953 roku, udali się na wycieczkę do Gdańska. Ta autopsja zabytków i kultury materialnej miasta stała się okazją do znacznie szerszych nawiązań do ikonografii i motywów morskich w 1954 roku. W tej grupie szczególnie zwracają uwagę dzieła galanterii o nieco większych gabarytach, np. świecznik o przestrzennej, ażurowej formie trójzębnej kotwicy spoczywającej na syntetycznie ukazanych sylwetkach trzech ryb wykonał z grubego drutu Kazimierz Kosewski<sup>63</sup>, Stanisław Szymanek przedstawił projekt popielniczki, której płytki, kolista misa wsparta jest na trzech rybach<sup>64</sup>, a Julia Szefer zrealizowała ozdobne, wycięte

59 Zob. MYŚLIŃSKI 2021a, s. 68–72. W projektach ORNO, gdzie przewidywane było użycie kamienia (kaboszony o kolistej lub owalnej podstawie), w opisie nie zawarto informacji o jego rodzaju, co może być wynikiem tego, że do oprawy przeznaczano różne kamienie, choć o identycznych bądź zbliżonych średnicach. Te sposoby mocowania kamienia zastosowano w projektach uwiecznionych w WK ORNO nr 186, 189, 174, 176.

60 WK ORNO, s. 84, wyciąg z protokołu nr 82 Zarządu spółdzielni z 9 sierpnia 1954.

61 *Ibidem*, nr 212–253.

62 Awers medalu zaprojektowany został przez Józefa Gosławskiego, a rewers, według pomysłu Ryszarda Massalskiego, zaprojektował Wiktor Tolkin.

63 WK ORNO, nr 213.

64 *Ibidem*, nr 215.

w blasze okucie z herbem Gdańska, widniejące na wieku zapewne drewnianej kasety, określonej jako „pamiątka z Gdańska”<sup>65</sup>. Spośród dzieł biżuterii uwagę przykuwają wzory również epatujące pewną masywnością, m.in. Marta Obidzińska przedstawiła nawiązującą do okrętowego łańcucha kotwicznego kolieć-łańcuch, liczącą 45 podłużnych ogniw z drutu o przekroju kwadratowym, z dołączonym „dystynktorium” w formie płaskiej, dwuzębnej kotwicy<sup>66</sup>, a Mieczysław Siulecki wykonał kolieć, w której elementem głównym było trójkątne „dystynktorium” z herbem Gdańska, zdobione tzw. loczkami, zawieszane na łańcuchu z 38 kolistych, stopniowo zmniejszających się ogniw<sup>67</sup>. Rewelacyjny w swej prostocie, ale niezwykle pomysłowy okazał się zaproponowany przez Wiktora Chruckiego projekt bransoletki, której osiem ażurowych ogniw tworzyły połączone kotwice<sup>68</sup>, podobnie jak broszka Marty Obidzińskiej, gdzie na wąskim pasku blachy autorka umieściła dwie niezwykle syntetycznie ukazane ryby, formowane z drutu (ten sam motyw widnieje na przygotowanej przez nią kolistej bransoletce)<sup>69</sup>. O ile zatem w przypadku dzieł biżuterii lub galanterii dekorowanej herbem Gdańska były one bardzo ściśle związane topograficznie z tym miastem i zapewne trudno byłoby je sprzedawać np. w Koszalinie lub Warszawie, o tyle już motywy szeroko nawiązujące do tematyki morskiej mogły stać się znacznie popularniejszymi pamiątkami z wakacji nad Bałtykiem.

Ostatnia grupa wzorów, tak szczegółowo opisana i zilustrowana w Wielkiej Księdze ORNO jak poprzednie, została 17 listopada 1954 roku przedstawiona Komisji Kwalifikacyjnej, która w pełnym składzie (wszyscy członkowie Zarządu spółdzielni oraz kierownik szkolenia metaloplastycznego Adam Jabłoński, przewodniczący Rady Nadzorczej Edward Boimski, przewodniczący Komitetu Członkowskiego Ryszard Mirzyński, zastępca kierownika pracowni Henryk Bartosiak) oceniła 106 przedstawionych projektów. Po uwzględnieniu wartości artystycznej, technicznej oraz możliwości zbytu wyrobów odrzucono 20 z nich, a do KOA Cepelii przesłano 86 dzieł<sup>70</sup>. Ocena została dokonana jeszcze tego samego dnia i na pewno zostały zaakceptowane do produkcji 33 wzory, ponieważ w Wielkiej Księdze ORNO ostatni wypełniony wpis oznaczony jest numerem 286. Niestety kolejne pozycje wpisów pozostały puste, to zaś nie pozwala już wyciągnąć żadnych

65 *Ibidem*, nr 216.

66 *Ibidem*, nr 218.

67 *Ibidem*, nr 219.

68 *Ibidem*, nr 224.

69 *Ibidem*, nr 230 i 253.

70 *Ibidem*, s. 98, wyciąg z protokołu nr 6 Zarządu spółdzielni z 17 listopada 1954.

wniosków o pełnej liczbie przyjętych wówczas modeli<sup>71</sup>. Jednocześnie w listopadzie 1954 roku wprowadzono inny sposób archiwizacji powstających modeli, a Wielka Księga ORNO przestała być źródłem informacji o produkowanych wyrobach i kształtowanym wzornictwie srebrnej biżuterii.

\* \* \*

Spółdzielnia Przemysłu Ludowego i Artystycznego ORNO w Warszawie zajmuje w dziejach polskiego wzornictwa małych form, tj. srebrnej biżuterii i galanterii, miejsce szczególne. Była ona przez niemal cały czas swego istnienia uważana za niejako wiodącą spółdzielnię, przede wszystkim ze względu na wysoką klasę artystyczną projektów, ale także ich trudną dostępność, będącą wynikiem celowo ograniczanej liczby tzw. powieleń modeli, jak i wysokiej ceny detalicznej sprzedawanych wyrobów. W efekcie biżuterię ORNO otaczała aura drogich, a także niezwykłych przedmiotów, których posiadanie i noszenie uznawane było w Polsce aż do końca XX wieku za wyznacznik nowoczesności.

To, co wyraźnie widoczne jest w przytoczonych przekazach źródłowych odnoszących się do początków produkcji ORNO, a powinno zostać szczególnie podkreślone w konkluzji, to fakt „samokształcenia” pracowników spółdzielni, z biegiem czasu stających się samodzielnymi projektantami biżuterii. Dojście do biegłości warsztatowej oraz artystycznej dokonało się w latach 1951–55 drogą intensywnych szkoleń, a przedstawiane wzory dowodzą stopniowego nabywania niezbędnych umiejętności projektowych oraz rękodzielniczych. Równie istotne stało się odwoływanie do szeroko rozumianej sztuki polskiej, poznawanej podczas wykładów z historii sztuki oraz wycieczek szkoleniowych. Wykształcona wśród pracowników zdolność obserwacji niezliczonych detali i wyposażenia architektonicznego, które następnie stawały się kanwą nowych wzorów biżuterii i ich zdobień, zadecydowała o różnorodności oferty spółdzielni. Trudny do przeprowadzenia eksperyment pedagogiczny i artystyczny, początkowo napotykający opór i niechęć nawet wśród pracowników, a polegający na nieustannym, kolektywnym szkoleniu i nauczaniu, stał się w przypadku spółdzielni ORNO podstawą jej sukcesu organizacyjnego, artystycznego oraz finansowego.

---

71 *Ibidem*, nr 254–286.

## Bibliografia

- DĄBROWSKA/SIWIŃSKA/WISZNIEWSKA 2019a – Agnieszka Dąbrowska, Monika Siwińska, Anna Wiszniewska, *Spółdzielnia ORNO. Biżuteria, przewodnik po wystawie, Muzeum Warszawy, 17 maja–18 sierpnia 2019*, Muzeum Warszawy, Warszawa 2019.
- DĄBROWSKA/SIWIŃSKA/WISZNIEWSKA 2019b – Agnieszka Dąbrowska, Monika Siwińska, Anna Wiszniewska, *Srebrna łyżeczka. Na marginesie prac nad wystawą Spółdzielnia ORNO. Biżuteria w Muzeum Warszawy*, „Almanach Warszawy” 2019, t. XIII, s. 303–319.
- KUROŃ 1956 – Henryk Kuroń, *Próby*, [w:] *Artyzm w wyrobach z metalu*, Państwowe Wydawnictwa Szkolnictwa Zawodowego, Warszawa 1956, s. 111–123.
- MYŚLIŃSKI 2019 – Michał Myśliński, *Biżuterii polskiej czas przeszły dokonany. Wystawa Spółdzielnia ORNO. Biżuteria. Muzeum Warszawy, 17 maja–18 sierpnia 2019*, „Almanach Warszawy” 2019, t. XIII, s. 387–392.
- MYŚLIŃSKI 2021a – Michał Myśliński, *Sztuka małych form. Studia nad produkcją i wzornictwem polskiej biżuterii w latach 1945–1989*, Instytut Sztuki PAN, Warszawa 2021.
- MYŚLIŃSKI 2021b – Michał Myśliński, *Wielka Księga warszawskiej Spółdzielni Pracy Przemysłu Artystycznego „ORNO” – inroligatorskie dzieło złotników amatorów*, [w:] *Zbiory polskie. Polish Collections (Tegumentologia Polska, III)*, red. Arkadiusz Wagner, Toruń 2021, s. 433–446.
- PACIOREK-RUDKOWSKA 2000 – Katarzyna Paciorek-Rudkowska, *ORNO – życiowa pasja Romualda Rochackiego*, „Polski Jubiler” 2000, nr 2 (11), s. 10–11.
- ROCHACKI 1994 – Jacek Rochacki, *O dzwonie, co nie chciał dzwonić*, „Spotkania z Zabytkami” 1994, nr 7 (89), s. 31–32.
- SYNKOWSKI 1956 – Mariusz Synkowski, „ORNO” – *rzemieślnicza spółdzielnia metaloplastyczna*, „Przemysł Ludowy i Artystyczny” 1956, nr 1, s. 35–44.

Agnieszka Kuczyńska

 <https://orcid.org/0000-0002-4436-0038>Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II  
Instytut Nauk o Sztuce

## Teoretyczne konteksty surrealizmu: Rosenstein, Kantor

Theoretical contexts of surrealism:  
Rosenstein, Kantor

**Streszczenie.** Celem artykułu jest próba uzupełnienia badań nad twórczością Erny Rosenstein o nową perspektywę interpretacyjną. Artystka przez całe życie mierzyła się z żydowską tożsamością, wojennym koszmarem i tragiczną śmiercią rodziców, toteż dotychczasowe opracowania w konieczny sposób włączały jej dzieło w badania nad Holocaustem, a jednocześnie podkreślały kobiecy, odczytywany przez *informe* Bataille'a – związany z biologią i seksualnością charakter jej prac. W sytuacji, kiedy takie ujęcie tematu zostało już w znacznym stopniu wyczerpane, korzyści badawcze może przynieść spojrzenie na twórczość Rosenstein i przygotowaną przez Kantora wystawę jej prac w Zachęcie (1967) przez pryzmat teorii przedmiotu surrealistycznego i – paradoksalnie – przypomnienie kilku związanych z surrealizmem aspektów teorii rzeźby.

Tworzone przez Rosenstein przedmioty były celowo byle jakie, poskładane z rzeczy zniszczonych, pozbawionych swojej pierwotnej funkcji. O przedmiotach surrealistycznych mówi się zwykle jako o fetyszach podkreślając ich inspirujący wpływ na sposób interpretowania erotyki w twórczości artystek takich jak np. Louise Bourgeois. Znacznie rzadziej pamięta się o tym, że przedmiot surrealistyczny związany był nie tylko z potrzebą materializowania erotycznych pragnień i kompleksów, ale także z potrzebą przekonstruowania sposobu rozumienia rzeczywistości według zasad, które odpowiadała nowoczesna nauka.

Odwołanie się do modelu rzeczywistości, który surrealizm tworzył w oparciu o odkrycia naukowe podważające przekonanie o stabilności świata, a jednocześnie przypomnienie surrealistycznej niechęci wobec tektoniczności pozwala z tych źródeł wywieść metamorficzny charakter biologicznych kształtów typowych dla rysunków i malarstwa Rosenstein, ale też kruchość zagrożonych rozpadem przedmiotów, które wykorzystywała w swoich trójwymiarowych pracach. Z drugiej strony, jest to na tyle duży kwantyfikator, żeby jednocześnie pomóc w interpretacji nieo określonych, skomplikowanych układów przestrzennych z obrazów Roberta Matty, które tak bardzo fascynowały Kantora.

Artykuł zwraca uwagę na znaczenie tekstu *Le Crise de l'objet* André Bretona napisanego w związku z wystawą *Exposition surréaliste d'objets* [1936], która stanowiła kulminację surrealistycznych zainteresowań przedmiotem i zwraca uwagę na jego związki z *Le Nouvel Esprit scientifique* Gastona Bachelarda. Postulowane tam „otwarcie racjonalności” oraz korekta pojęcia *realizm* traktowane są jako konieczna konsekwencja odkrycia dziedzin takich jak geometria nieeuklidesowa, teoria względności czy mechanika

kwantowa. Breton podkreślał, że bezpośrednio dostępne dane zmysłowe zbyt długo były mylone z tym, co realne. Surrealistyczna wystawa przedmiotów dowodziła, że przedmioty pozostają tymi samymi przedmiotami nawet wtedy, kiedy z różnych względów przestają pełnić wyznaczone im funkcje użytkowe. Surrealizm z przedmiotów dziwnych, zniszczonych nie do poznania, takich które utraciły funkcję użytkową, a jednak zachowały swoją tożsamość zrobił argument na rzecz wartości indywidualnej egzystencji niezależnej od funkcji w systemie społecznym.

W tym kontekście przypominam tekst Kantora zatytułowany Surrealizm opublikowany w „Przekroju” w maju 1948 roku, ponieważ jest to jeden z rzadkich przypadków, kiedy mówił on o surrealizmie niemal otwarcie i rozkładał akcenty w sposób ważny zarówno ze względu na przyjętą tutaj teoretyczną perspektywę, jak i z punktu widzenia wzajemnych związków twórczości obojga artystów. Artykuł wskazuje także na konieczność brania pod uwagę elementu autocenzury w interpretowaniu wypowiedzi artystów w czasach PRL, nie tylko w czasach stalinowskich, ale też później, w rytmie kolejnych odwilży i przymrozków.

**Słowa kluczowe:** surrealizm, nauka, przedmiot surrealistyczny, rzeźba, Erna Rosenstein, Tadeusz Kantor

**Summary.** The aim of this article is to supplement research on Erna Rosenstein with a new interpretive perspective. Throughout her life, the artist struggled with traumatic memories of war, tragic death of her parents and her Jewish identity. Therefore, necessarily, her work was analyzed to date in the context of the Holocaust studies. Important were also feminist readings using Bataille's *informe* and accentuating biological and sexual aspect of her art. In a situation where there is not much left to discover with those tools, scientific benefits may be gained through the analysis of Rosenstein's work in the context of her exhibition designed by Kantor at Zachęta (1967) and the theory of the surrealist object and – paradoxically – several aspects of the surrealist texts on sculpture.

The objects created by Rosenstein were intentionally worn-out, assembled from damaged things, deprived of their original function. Surrealistic objects are usually interpreted as fetishes with emphasis on their inspiring influence on artists such as Louise Bourgeois or Robert Gober. What is not remembered is their association not only with the urge to materialize erotic desires and complexes, but also with the need to reconstruct the way of understanding reality according to the principles suggested by modern science.

Referring to the created by surrealism model of reality based on the new scientific discoveries, model undermining the belief in the unswerving stability of the world, and recalling the surrealist aversion to *the tectonic* allows us to recognize the connection with the surrealist sources of the metamorphic nature typical of Rosenstein's drawings and the fragility of her objects usually looking as on the verge of disintegration. On the other hand, the surrealist theory of object and its scientific argumentation is large enough quantifier to allow also for the interpretation of the complicated spatial arrangements in Robert Matta's paintings, which fascinated Kantor so much.

The article draws attention to the importance of the text *Le Crise de l'objet* by André Breton, written for *Exposition surréaliste d'objets* [1936], which was the climax of the surrealist engagement with things, and to its connections with *Le Nouvel Esprit scientifique* by Gaston Bachelard. In *Le Crise de l'objet* Bachelard's "open rationality" and correction of the concept of realism were seen as necessary consequences of the dis-

covery of non-Euclidean geometry, the theory of relativity and quantum mechanics. Breton wrote that uncritically treated sensory data had for too long been confused with the reality. The surrealist exhibition of objects proved that things remain themselves even when, for various reasons, they cease to fulfill their designed functional obligations. In this way, using objects damaged beyond recognition, objects that lost their functional affordances, surrealism argued for the value of subjectivity, of individual existence independent of its function in the social system.

In this context, I recall text *Surrealism* written by Tadeusz Kantor (published in “Przekrój” in May 1948) as an rare recording of his views on surrealism. In this article he placed emphasis on the problems important for the theoretical perspective adopted in my texts and allowing for the new interpretation of the partnership between Kantor and Rosenstein during the exhibition in 1967. I remind of the necessity of taking into account the censorship and self-censorship in the artists’ statements during the times of the Polish People’s Republic, not only in the Stalinist era, but also later, in the rhythm of successive thaws and frosts.

**Keywords:** surrealism, science, surrealist object, sculpture, Erna Rosenstein, Tadeusz Kantor

Festony z konopnego sznurka, zmięte tasiemki, wysuszone gęsie nóżki, sztuczne szczęki, pudełka po czekoladkach – przedmioty wyznaczające artystyczny świat Erny Rosenstein<sup>1</sup> są celowo byle jakie, kruche i nietrwałe. Prace, które z nich tworzyła, z trudem poddają się namaszczeniu na muzealne dzieła sztuki. Po raz pierwszy zostały zaprezentowane oficjalnie, kiedy Tadeusz Kantor pokazał kilka z nich razem z przeniesioną z pracowni szafą na wystawie w Zachęcie w 1967 roku<sup>2</sup>. Wystawa ta była „rezultatem wspólnych i radykalnych decyzji Kantora i Rosenstein, swoistym «asamblażowym» dialogiem twórczości obojga artystów” odwołującym się do „tradycji wystaw surrealistów”<sup>3</sup>. Zgodnie z tą tradycją była ona pokazem tego, jak działa poznanie rozproszone, w jaki sposób zmysły wpływają na obieg informacji. Była rodzajem instalacji, którą można interpretować podobnie jak inne surrealistyczne ekspozycje – jako odpowiedź technokratom<sup>4</sup>, jako próbę „otwarcia racjonalności”<sup>5</sup> i demonstrację wpychanych przez politykę w niebyt prywatnych traum.

1 Por. JARECKA/PIWOWARSKA 2014. Punktem wyjścia dla tego artykułu był referat wygłoszony na konferencji *Wokół Erny Rosenstein. Między słowem a obrazem*, Uniwersytet Warszawski, 17–18 czerwca 2019. Pierwotna wersja tego tekstu miała być opublikowana w ramach materiałów z konferencji w 57 numerze pisma „Sztuka i Filozofia”, który ostatecznie nigdy się nie ukazał.

2 *Ibidem*, s. 148.

3 *Ibidem*, s. 147. Zob. szczególnie rozdział *Szafa i wystawa 1967*, s. 147–195.

4 Ten aspekt surrealistycznych polemik był szczególnie widoczny na wystawie *L'Écart absolu*, Galerie L'Oeil 1965. Por. Katalog wystawy, <https://www.andrebretton.fr/en/work/56600100125020> [dostęp: 23.02.2023].

5 To pojęcie spopularyzowane zostało przez Gastona Bachelarda. Gavin Parkinson (2008, s. 59) określa publikację Bachelarda *Le Nouvel Esprit scientifique* [*The New Scientific Spirit*] (1934)



Dotychczasowe badania nad twórczością artystki, która przez całe życie mierzyła się z żydowską tożsamością, wojennym koszmarem i tragiczną śmiercią rodziców, koncentrowały się na fundamentalnych dla jej twórczości związkach z Holocaustem, a z drugiej strony akcentowały kobiecy, związany z biologią i seksualnością charakter jej prac<sup>6</sup>. Wydaje się, że w sytuacji, kiedy temat został już w znacznym stopniu opracowany, korzyści badawcze może przynieść spojrzenie na twórczość Rosenstein i jej przygotowaną przez Kantora wystawę przez pryzmat teorii przedmiotu surrealistycznego i – paradoksalnie – przypomnienie kilku związanych z surrealizmem aspektów teorii rzeźby. Taki punkt widzenia pomaga w nowy sposób scalić obraz twórczości artystki – tworzone przez nią przedmioty i obrazy. Dowartościowywanie tego, co metamorficzne i trudne do uchwycenia, jest stałą dyspozycją surrealizmu. Odwołanie się do modelu rzeczywistości konstruowanego przez surrealizm na podstawie odkryć nowoczesnej nauki (fizyki, matematyki, ale także analogicznie rozumianej psychoanalizy), które podważały przekonanie o stabilności świata zewnętrznego i wewnętrznego, a jednocześnie odwołanie się do surrealistycznej niechęci wobec tektoniczności, pozwala z tych źródeł wywieść niestabilność biologicznych kształtów charakterystycznych dla rysunków i malarstwa Rosenstein, „kruchość” zagrożonych rozpadem przedmiotów, a z drugiej strony tłumaczy niedookreślone, skomplikowane układy przestrzenne z obrazów Roberta Matty, które tak bardzo fascynowały Kantora. Jest to także na tyle duży kwantyfikikator, żeby jednocześnie objąć dostrzegalną w pracach Rosenstein potrzebę otwierania powierzchni, dobierania się do tego, co w głębi, co bulgocze i pęcznieje, ale też tego, co rozsadza zdezelowane mechanizmy.

Rola surrealizmu w twórczości Rosenstein dzięki tekstom Doroty Jareckiej, Barbary Piwowskiej czy Alison Gingeras nie budzi już wątpliwości<sup>7</sup>. Sama artystka na pytanie Łukasza Guzka o to, czy słusznie „umieszcza się jej twórczość w surrealizmie”, odpowiadała: „Przed wojną [...] byłam na wystawie surrealistów w 1938 roku i to zrobiło na mnie kolosalne wrażenie. Bardzo to podziało na moją wyobraźnię. Paryż to było źródło”<sup>8</sup>. W sytuacji, kiedy badania nad surrealizmem coraz częściej obejmują artystów, którzy z różnych powodów oficjalnie nie należeli do żadnej z grup surrealistycznych, ale których twórczość wyraźnie inspirowana jest surrealistycznymi impulsami, i kiedy coraz częściej mówi się w liczbie mnogiej o surrealizmach, a nie o jednym, monolitycznym nurcie,

---

jako „the main inspiration behind *Le Crise de l'objet*” – tekstu opublikowanego przez André Bretona w związku z surrealistyczną wystawą przedmiotów w galerii Charlesa Rattona w 1936 r.

6 JARECKA/PIWOWARSKA 2014; *Erna Rosenstein* 2020.

7 *Ibidem*.

8 *Erna Rosenstein* 1992, s. 19. Warto zwrócić uwagę, że Rosenstein widziała też wystawę *Le Surréalisme en 1947* w paryskiej Galerie Maeght, por. *Erna Rosenstein* 2020, s. 150.

skojarzenie Rosenstein z tym kierunkiem wydaje się w pełni uzasadnione. Obecność jej obrazów na wystawie *Surrealism Beyond Borders* (2022) przygotowanej przez The Metropolitan Museum of Art w Nowym Jorku i londyńską Tate Modern potwierdza taki sposób postrzegania jej twórczości.

Natomiast w przypadku Tadeusza Kantora związki z surrealizmem są znacznie bardziej skomplikowanym problemem i ich wyjaśnienie wykracza daleko poza ambicje niniejszego artykułu. Korzystam tylko z jednego tekstu tego artysty zatytułowanego *Surrealism*, opublikowanego w „Przekroju” w 1947 roku<sup>9</sup>, ponieważ jest to jeden z rzadkich przypadków, kiedy mówił on o surrealizmie wprost i rozkładał akcenty w sposób ważny zarówno ze względu na przyjętą tutaj teoretyczną perspektywę, jak i z punktu widzenia wzajemnych związków twórczości obojga artystów. Nie próbuję udowodniać, że Kantor był surrealistą. Przypominam natomiast, że surrealizm był dla niego ważnym punktem odniesienia, powracającym problemem, z którym musiał się skonfrontować na nowo, projektując wystawę Erny Rosenstein. Moim celem jest zarysowanie związanego z surrealizmem teoretycznego tła, które pozwala pełniej zobaczyć twórczość artystki i które poszerza kontekst jej wystawy w Zachęcie w 1967 roku.

Surrealistyczne praktyki realizowane w trzech wymiarach opisuje się najczęściej w kategoriach przedmiotu surrealistycznego. Natomiast o przedmiotach surrealistycznych mówi się zwykle jako o fetyszach, podkreślając ich inspirujący wpływ na sposób interpretowania erotyki w twórczości artystek takich jak np. Louise Bourgeois. Znacznie rzadziej pamięta się o tym, że przedmiot surrealistyczny związany był nie tylko z potrzebą materializowania erotycznych pragnień i kompleksów, ale także z potrzebą przekonstrowania modelu rozumienia rzeczywistości według nowych zasad, jakie podsuwała nowoczesna nauka<sup>10</sup>, oraz (przynajmniej w okresie ok. 1927–1935) z próbami znalezienia kompromisu z wymaganiami Francuskiej Partii Komunistycznej (Partie Communiste Française – PCF)<sup>11</sup>. Upodobania surrealistów i ich wyobrażenia o świecie ukształtowane zostały nie tylko przez psychoanalizę, ale także przez zmiany w epistemologii związane z rozwojem nauk ścisłych<sup>12</sup>. Zarówno psychoanaliza, jak i geometria nieeuklidesowa, teoria względności i mechanika kwantowa kwestionowały sposób myślenia o świecie (odpowiednio wewnętrznym i zewnętrznym) jako o czymś stabilnym i niewzruszonym. Z kolei jednym z zaleceń PCF, które surrealiści starali

9 KANTOR 1947.

10 PARKINSON 2008, s. 58–88.

11 OTTINGER 2016.

12 Na temat związków surrealizmu z nowoczesną nauką zob. PARKINSON 2008. Obszerne opracowanie paryskich doświadczeń Tadeusza Kantora łączących naukę i surrealizm, którego nieestety nie znalazłam w czasie pisania niniejszego tekstu, znaleźć można w: BAŁUS 2021.

się zrealizować, była sztuka dostępna dla każdego – taka, którą każdy mógł tworzyć i na którą każdego byłoby stać, sztuka niewymagająca drogich materiałów, warsztatowego mistrzostwa ani talentu. Odpowiedzią na takie potrzeby miał być kolaż i przedmiot surrealistyczny<sup>13</sup>.

Konsekwencje zmian w filozofii surrealiści poznali przede wszystkim za pośrednictwem Gastona Bachelarda<sup>14</sup>. Zwłaszcza tekst *Le Crise de l'objet*<sup>15</sup> (*Kryzys przedmiotu*) napisany przez André Bretona w związku z wystawą *Exposition surréaliste d'objets* (Surrealistyczna wystawa przedmiotów), która odbyła się maju 1936 roku w galerii Charlesa Rattona i która stanowiła kulminację surrealistycznych zainteresowań przedmiotem, w bezpośredni sposób odnosi się do *Le Nouvel Esprit scientifique* Bachelarda<sup>16</sup>. Gavin Parkinson, omawiając związki surrealizmu z naukami ścisłymi i epistemologią, zauważa, że „tekst Bretona ściśle – nawet niewolniczo – trzyma się Bachelarda”<sup>17</sup>.

Na *Surrealistycznej wystawie przedmiotów* (tytuł określał, że nie jest to wystawa przedmiotów surrealistycznych, ale surrealistyczna wystawa przedmiotów) pokazano bardzo różne kategorie rzeczy, m.in. przedmioty plemienne z Oceanii i Ameryki Północnej, modele matematyczne wypożyczone z Institut Poincaré, ready-mades Duchampa, przedmioty funkcjonujące symbolicznie Dalego, rzeźby Picassa i Giacomettiego, odkształcone pod wpływem wybuchu wulkanu szklane naczynia.

Szkoda, że nie mamy jeszcze do dyspozycji tomu historii porównawczej, który pozwoliłby ująć paralelny rozwój [...] idei naukowych, z jednej strony, a poetyckich i artystycznych, z drugiej. Jako punkt odniesienia wezmę dwie daty, literacko najbardziej znaczące: 1830, który określa się jako apogeum ruchu romantycznego; 1870 skąd zaczynając od Isidora Ducasse i Arthura Rimbaud, rozchodzą się „nowe dreszcze”, które będą odczuwane na coraz głębszym poziomie, aż do naszych czasów. Z największym zainteresowaniem obserwujemy, że pierwsza z tych dat zbiega się z datą odkrycia geometrii nie-Euklidesowej, która podważa u sa-

13 OTTINGER 2016.

14 Jak zauważa Parkinson (2008, s. 47): „The exchange with Bachelard extended throughout Surrealism in the 1930s and 1940s, and constitutes a significant connection between Surrealism and postwar French philosophy, undisclosed until now”. (Wymiana między surrealizmem i Bachelardem, która toczyła się przez całe lata 30. i 40. stanowi istotny łącznik między surrealizmem i powojenną filozofią francuską).

15 BRETON [1936] 2008a, s. 681–689.

16 BACHELARD 1934.

17 PARKINSON 2008.

mych podstaw gmach kartezjańsko-kantowski i „otwiera”, jak to trafnie powiedziano, racjonalizm<sup>18</sup>.

Temu „otwarceniu racjonalizmu” – jak czytamy – odpowiada otwarcie dawnego realizmu, pod naciskiem idei „we właściwym tego słowa znaczeniu romantycznych”. Zasadniczą rolę odegrała potrzeba połączenia ducha ze światem zmysłowym i *appel au merveilleux*. Breton podkreśla, że bezpośrednio dostępne dane zmysłowe zbyt długo były mylone z tym, co realne, i cytuje Bachelarda: „l'on trouvera plus dans le réel caché que dans le donné immédiat”<sup>19</sup>.

Przedmioty zgromadzone na wystawie w galerii Rattona miały przede wszystkim uwalniać od ograniczeń powstających w wyniku codziennego powtarzania tych samych doświadczeń zmysłowych, które skłaniają nas do brania wszystkiego, co ponad te doświadczenia wykracza, za złudzenie. Miały być środkiem wzmacniającym obronę przeciwko opanowaniu świata zmysłowego przez rzeczy, którymi „bardziej z przyzwyczajenia niż z konieczności posługują się ludzie”. „Traquer la bête folle de l'usage”<sup>20</sup> – pisał Breton. Nie tylko wartość wymienna, ale też wartość użytkowa, funkcja jako wyłączna perspektywa patrzenia na przedmiot wydawała się surrealistsom ograniczająca.

Z punktu widzenia przedmiotów tworzonych przez Rosenstein szczególnie interesujące były te obiekty, które przeszły różnego rodzaju perturbacje i deformacje, odkształcone, z maltretowane nie nadawały się już do pełnienia swoich pierwotnych ról, a jednak wciąż pozostawały sobą. Przykładem mogą być częściowo stopione przedmioty ze szkła znalezione po katastrofalnym wybuchu wulkanu Montagne Pelée na Martynice w 1902 roku, które pokazano na wystawie w galerii Rattona. Wszystkie zebrane na *Surrealistycznej wystawie przedmiotów* obiekty miały jedną wspólną cechę: różniły się od tych, z którymi mamy do czynienia na co dzień „prostą *mutation de rôle*”<sup>21</sup>. Breton przypominał w tym miejscu jeden z dylematów metafizycznych Charlesa Renouviera<sup>22</sup> i pisał, że to właśnie rozważenie w specjalny sposób funkcji (*rôle*), pozwala na rozwiązanie „dylematu

18 BRETON [1936] 2008a, s. 681.

19 Więcej znajdzie się w ukrytej rzeczywistości, niż w bezpośrednich danych, *ibidem*, s. 687.

20 Osaczyć dziką bestię użytkowości, *ibidem*.

21 *Mutation de rôle* – mutacją roli, zmianą funkcji, *ibidem*, s. 687.

22 „Les objets ainsi rassemblés ont ceci de commun qu'ils dérivent et parviennent à différer des objets qui nous entourent par simple mutation de rôle. Rien, encore, de moins arbitraire si l'on songe que c'est seulement la prise en considération toute spéciale de ce rôle qui permet la résolution du «dilemme de la substance» de Renouvier: passage du substantif à la substance par l'intermédiaire d'un troisième terme, le «substantif substantialisé», BRETON [1936] 2008a, s. 688.

substancji” Renouviera: na przejście od „substantif”<sup>23</sup> do „substance” (substancji) za pośrednictwem trzeciego terminu „substantif substantialisé”<sup>24</sup>.

Surrealizm z przedmiotów dziwacznych, zniszczonych nie do poznania, takich, które utraciły funkcję użytkową, a jednak zachowały swoją tożsamość, zrobił argument na rzecz wartości indywidualnej egzystencji niezależnej od funkcji w systemie społecznym.

Opracowując aranżację wystawy Rosenstein, która odbyła się w Zachęcie w maju 1967 roku, Kantor korzystał z wystawienniczych doświadczeń surrealistów. Na wystawie w Zachęcie pokazano w sumie 217 obiektów, w tym 131 obrazów, 81 rysunków oraz „5 niezwykłych, niezachowanych do dzisiaj w formie oryginalnej obiektów «ze sztucznego szkła» i «elementów mieszanych»”<sup>25</sup>. Katalog wymienia kolejne tytuły tych niezwykłych prac: *Labirynt*, *Z przygód Sindbada*, *Narodziny Wenus i dym*, *Akwarium*, *Zwisak*. Aranżacja Kantora składała się z kilku elementów. Centralne miejsce zajmowała sławna obecnie, przewieziona z mieszkania artystki szafa. Była tam także „drewniana instalacja z płóciennym lejem przyczepionym pineskami” („cembrowiną”) na środku sali (dokładnie vis-à-vis szafy); wolnostojąca konstrukcja, obiekt („stwór”) z kilkudziesięciu pudeł obciążonych materiałami; kilka osobnych boksów („konfesjonatów”) z krzesłami; wijące się przewężenie („labirynt”) z wieloczęściowego parawanu (systemu małych płóciennych ścianek); przeszklona gablotka z ilustracjami do VIII księgi *Pana Tadeusza*; oraz osobna instalacja-stojak z „wisielcem”. Kantor stworzył dla obrazów „alternatywne, własne rozbudowane instalacje-ramy” „wciągając widza w dziwaczne i zaskakujące spotkania – umożliwiając doświadczenie tego, co było dla Rosenstein najważniejsze. Pokazał i afirmację życia, i żart, i traumatyczną pamięć”<sup>26</sup>.

Na szafie ustawione były dwa szklane naczynia z niesymetrycznie, byle jak ułożonymi suchymi gałązkami i kwiatkami – kruchymi, śmiejącymi dookoła, zupełnie zbędnymi z punktu widzenia funkcjonalności, a często spotykanymi w wielu mieszkaniach. Sama szafa pożegnała się na czas wystawy ze swoją zwyczajną funkcją i stała się nie mniej zaskakującym elementem aranżacji niż łóżko

23 Termin ten sprawia trudności z przełożeniem na język polski, ponieważ ma szersze znaczenie niż rzeczownik i w swojej etymologicznej warstwie zachowuje związek z pojęciem substancji – jednym z najbardziej podstawowych pojęć w historii europejskiej kultury, który to związek w wypadku tekstu Bretona odgrywa zasadniczą rolę. Słownik LeRobert podaje następującą definicję: „Mot (ou groupe de mots) qui peut constituer le noyau du syntagme nominal, être le sujet d'un verbe et qui correspond sémantiquement à une substance (être, notion...)”, <https://dictionnaire.lerobert.com/definition/substantif> [dostęp: 23.02.2023].

24 Pamiętając o szerszym znaczeniu słowa „substantif” i wspólnym źródłosłowie z „substance”, można próbować tłumaczyć „substantif substantialisé” jako „rzeczownik zsubstancjalizowany”.

25 JARECKA/PIWOWARSKA 2014, s. 148.

26 *Ibidem*.

z pościelą i suche pióropusze roślin w galerii na Międzynarodowej Wystawie Surrealizmu w Paryżu w 1938 roku, na wystawie, która takie wrażenie zrobiła kiedyś na Ernście Rosenstain. Pomiędzy gałązkami, tuż nad szafą znajdował się obraz *Ekrany* (1951) z portretami zamordowanych rodziców artystki. Dorota Jarecka pisze, że był to obraz przełomowy, obraz, „który otworzył tamę pamięci”<sup>27</sup>. Jedna z dwóch prac znajdujących się w środku szafy była innym wariantem tego samego tematu<sup>28</sup>. W nowym otoczeniu szafa stała się elementem *environment*, przy pomocy którego Kantor zmuszał publiczność do spojrzenia na obrazy artystki nie jak na obiekty estetyczne, ale jak na przedmioty, które w integralny sposób, zmysłowo i intelektualnie wprowadzają w świat prywatnej historii, traum, obsesji i snów. Kantor, projektując scenografię ekspozycji i reżyserując na swój sposób widzów, skłaniał ich, żeby zajrzeli do szafy i znaleźli tam tragedię, która domagała się wypowiedzenia. Ustawiając krzesła naprzeciwko pojedynczych obrazów, skłaniał do spędzenia chociaż kilku chwil twarzą w twarz z obrazem. „Duży obraz położył na ziemi w «kraterze» o zwężających się czarnych krawędziach”<sup>29</sup> i dzięki temu zabiegowi obraz jeszcze bardziej niż w zwykłych warunkach „kipiał” i kojarzył się z bliskim wybuchem wnętrzem wulkanu, a jednocześnie budził ciekawość i przyciągał uwagę.

Szafa wróciła po wystawie do domu i w późniejszych latach ozdobiona została gęsimi skrzydłami i girlandami z konopnego sznurka.

Rosnące zainteresowanie surrealistów trójwymiarowymi obiektami kontrapunktowane było bardzo krytycznym stosunkiem do tradycyjnie rozumianej rzeźby<sup>30</sup>. Napięcie wynikające z tej sytuacji doskonale widać w numerze 3/4 „Minotaura” z 1933 roku. W luksusowo wydanym piśmie znalazł się m.in. esej fotograficzny Brassai’a i Salvadora Dali *Sculpture involontaire* składający się z zapatrzonych w podpisy zdjęć przedstawiających odpadki, resztki codzienności. Powiększone i pozbawione kontekstu śmiecie, które mimowolnie produkujemy: kleks pasty do zębów, zwinięty bilet, kawałek bułki, zostały sfotografowane w sposób, który nadał im rangę rzeźbiarskich kompozycji. Była to swego rodzaju surrealistyczna odpowiedź na dominujące rozumienie rzeźby, które w tym samym numerze pisma prezentował tekst Maurice’a Raynala, i fotografie wykonane przez Brassai’a przedstawiające pracownie rzeźbiarzy, m.in. Aristide’a Maillola i Henri’ego Laurensa. *Sculpture involontaire* można potraktować jako gest zniecierpliwienia wobec tak cenionych na rynku sztuki wartości, jak jakość materiału czy mistrzostwo i staranność wykonania. To, co pozbawione materialnej wartości

27 *Ibidem*, s. 70.

28 *Ibidem*, s. 150.

29 BOROWSKI 1967, s. 8.

30 HARRIS 2013, s. 14.

i byle jakie, zestawione zostało z tym, co drogie i luksusowe. Z drugiej strony – kawałek bułki, zgnieciony w kieszeni papierek znalazły się obok przykładów mocnej, spójnej struktury rzeźbiarskiej.

Paradoksalnie, dyskusja na temat sztuki europejskiej rozgrywała się przy użyciu argumentów, których dostarczały obiekty z Afryki i Oceanii. Mocna, spójna struktura rzeźbiarska odpowiadała w tekstach teoretycznych sztuce afrykańskiej, trudne do zdefiniowania, ulotne kształty kojarzyły się ze sztuką Oceanii. Często mówi się, że powodem niechęci surrealistów do sztuki afrykańskiej był jej zbyt realizm. José Pierre pisze, że surrealiści podziwiali szczególnie sztukę Oceanii i sztukę amerykańskich Indian na niekorzyść Afryki, „ocenianej jako zbyt otwarcie *realistyczna*”<sup>31</sup>. „W przeciwieństwie do naturalizmu rzeźby afrykańskiej, dziwaczne formy i różnorodne dekoracje przedmiotów z Oceanii łatwiej mogły zostać użyte do przekraczania europejskiego, mieszczańskiego gustu”<sup>32</sup>.

W 1948 roku Breton we wstępie do katalogu wystawy sztuki Oceanii<sup>33</sup> opisał ją jako przedmiot fascynacji surrealistów. Zwracał uwagę na pogłębiającą się opozycję między sztuką afrykańską i sztuką Oceanii: „[...] w kręgach zainteresowanych trwa walka, której stawką jest ustalenie wyższości jednej z nich nad drugą”<sup>34</sup>. Jako przykład przytaczał fragmenty niedawno opublikowanych tekstów. W artykule, który pierwszeństwo przyznawał sztuce Oceanii, można przeczytać o obiektach, które choć są bezforemne (*informes*), antyplastyczne (*antiplastiques*), jednak mają ogromny potencjał i skuteczność właśnie dzięki temu, że są tak nieuchwytnie formalnie (*insaisissable formel*). Breton zdecydowanie opowiadał się w tym sporze po stronie sztuki Oceanii. Widział też wyraźnie szeroki zakres tego sporu. Istotą dyskusji między zwolennikami sztuki afrykańskiej i sztuki Oceanii jest sprawa o fundamentalnym znaczeniu: zapewnienie przewagi jednemu z dwóch sposobów postrzegania świata. Pierwszy odpowiada realistycznej wizji (i sztuce afrykańskiej), drugi – poetyckiemu (surrealistycznemu) widzeniu rzeczywistości (i sztuce Oceanii).

Z jednej strony barykady [...] znajdują się odwieczne wariacje na temat zewnętrznego wyglądu człowieka i zwierząt, które w sposób naturalny mogą zmierzać w stronę stylu przez stopniowe oczyszczanie tego wyglądu (ale tematy pozostają ciężkie, materialne: struktura możliwa do przypisania bytowi fizycznemu – twarz, ciało – płodność, prace domowe, bydlę

31 PIERRE 1996, s. 97.

32 TYTHACOTT 2003, s. 147.

33 BRETON 1953, s. 177–181.

34 *Ibidem*, s. 177.

rogate); z drugiej strony ujawnia się największe od niepamiętnych czasów staranie, żeby zdać sprawę z wzajemnego przenikania się tego, co fizyczne i umysłowe, żeby zatryumfować nad dualizmem percepcji i reprezentacji, żeby nie trzymać się zewnętrznej powłoki, tylko dotrzeć do soków (a tematy są powietrzne, najbardziej uduchowione, jakie znam, także najbardziej przejmujące: oskarżenia cywilizowanego życia, lub tego, co się za nie podaje, o to, że za jego sprawą pierwotne lęki ześliznęły się pod powierzchnię, a nie są mniej zgubne, ponieważ zostały wyparte)<sup>35</sup>.

Obiekty z Oceanii opisywane są w sposób podkreślający ich kruchość, „nieokreśloność formalną”. Rzeźba afrykańska przedstawiana jest jako ich antyteza. Jasne jest, że w tej dyskusji pozaeuropejskie obiekty nie są po prostu sobą, ale wykorzystywane są jako żetony w zachodniej grze. To, co w Europie i Ameryce od lat międzywojennych rozumiano pod pojęciem „afrykańskiej rzeźby”, zdeterminowane zostało przez kontekst kubizmu. Niezwykle istotną rolę odegrała tu książka Carla Einsteina *Negerplastik* z 1915 roku<sup>36</sup>, która „pomyślana została jako traktat estetyczny i poświęcona była przede wszystkim, chociaż nie wprost, formalnym i przestrzennym problemom kubizmu, objaśniając jego rzeźbiarski słownik z pomocą afrykańskich dzieł jako symultanicznych przedstawień zmieniających się perspektyw” i eksponując ich „rygorystyczną strukturę formalną”<sup>37</sup>. Opisywane potem przez Le Corbusiera jako statyczne, zgeometryzowane, poddane ścisłym rygorom logicznym i konstrukcyjnym afrykańskie rzeźby, doskonale pasowały do wizji nowoczesności prezentowanej przez środowisko *L'Ésprit Nouveau*. Surrealizm przeciwstawiał jej koncepcję opartą na biegunowo przeciwnych założeniach, wybierając to, co halucynacyjne i przerośnięte ponad miarę. Było to równoznaczne z opowiedzeniem się za Oceanią, przeciwko Afryce.

Jednym z kluczowych pojęć służących w latach 20. do określania wartości nowoczesnej rzeźby było pojęcie tektoniczności, etymologicznie związane z indoeuropejskim rdzeniem *tek̑b*, oznaczającym m.in. ciosać, budować, i z ideą porządku, niezmienności i stabilności. Z tego samego rdzenia *tek̑b*, od którego wywodzi się „tektoniczność”, można wyprowadzić słowo „architektura”<sup>38</sup>.

Einstein sformułował w *Negerplastik*<sup>39</sup> kategorię „das Plastische” (plastyczne, rzeźbiarskie), której najdoskonalszym wcieleniem była według niego rzeźba afrykańska. Kryterium wartości była jedność rzeźbiarskiej formy i otaczającej ją

35 *Ibidem*, s. 180.

36 EINSTEIN 1915.

37 *The Invention* 2008, s. 37.

38 POKORNY [b.d.], s. 3061–3062.

39 EINSTEIN 1915.



przestrzeni. Termin „tektoniczny” poszerza odnoszące się do rzeźby pojęcie „das Plastische” na obszar malarstwa. Einstein potrzebował go do analizy kubizmu, który genetycznie związany był m.in. z rzeźbą afrykańską. Opozycja między tym, co malarskie i co rzeźbiarskie przeprowadzona w *Negerplastik* wywodzi się z kontrastowych par pojęć opisujących u Wölfflina barok i renesans. W *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* Wölfflina<sup>40</sup> terminy „klasyczny” i „barokowy” są kategoriami nie-historycznymi. Mogą służyć do klasyfikowania sztuki każdego czasu. Einstein z pięciu par pojęć, którymi charakteryzowane są klasycyzm i barok, wykorzystuje tylko linearność i malarskość. Linie, która u Wölfflina określa granice przedmiotu i wydziela go z otaczającego świata, Einstein połączył z rzeźbą. Linearność w Wölfflinowskiej klasyfikacji jest zasadniczą cechą stylu klasycznego, u Einsteina staje się także podstawą uznanej za ideał rzeźby afrykańskiej – spójnej, mocnej rzeźbiarskiej formy. Na jej antypodach znalazł się zafascynowany Oceanią kruchy, metamorficzny, ulotny surrealizm.

Trudno ocenić, do jakiego stopnia Rosenstein i Kantor byli świadomi teoretycznych kontekstów surrealizmu. Nie ulega wątpliwości przynajmniej tyle, że Kantor znał *Kryzys przedmiotu* Bretona i inne jego teksty zawarte w książce *Le Surréalisme et la peinture (Surrealizm i malarstwo)*. Ewa Krakowska, ówczesna żona artysty i jego towarzyszka podróży do Paryża w 1947 roku, w spisie książek przywiezionych z Francji wymienia tę pozycję<sup>41</sup>. Można więc założyć, że Kantor, zwiedzając Palais de la Découverte, pamiętał o Bachelardzie. Przywołując swoje paryskie wrażenia, pisał: „[...] surrealizm dokładnie przylega do modelu świata, jaki wybudowała nowoczesna nauka”. I dalej: „Nazywa się często surrealizmem, czystą imaginacją lub ucieczką w nicość. Można z większą słusznością powiedzieć odwrotnie – że prowadzi śmiało i bezkompromisowo do tego życia i tej rzeczywistości, jaka z wolna odkrywa się przed naszymi zdumionymi oczyma”<sup>42</sup>.

Jego tekst pod tytułem *Surrealizm* ukazał się w „Przekroju” w maju 1948 roku, na pół roku przed I Wystawą Sztuki Nowoczesnej<sup>43</sup>. Choć opublikowany został w popularnym tygodniku, między fotografiami modnych sukienek i reklamą pasty do zębów i – na pierwszy rzut oka – po prostu odpowiadał, „co się nosi w Paryżu” w dziedzinie sztuki, to wydaje się jednak, że wbrew pozorom miał znacznie poważniejsze zadanie: funkcję swego rodzaju balonu próbnego, sprawdzającego przed publiczną manifestacją, ile wolności artystycznej uda się ocalić w gęstniejącej powojennej rzeczywistości i czy da się w tym celu użyć surrealizmu.

40 WÖLLFLIN 1915.

41 KRAKOWSKA 2009, s. 208.

42 KANTOR 1948, s. 14.

43 Na temat I Wystawy Sztuki Nowoczesnej zob. *I Wystawa Sztuki Nowoczesnej 1998*; SŁODKOWSKI 2011; LACHOWSKI 2017; BAŁUS 2021. Tam także dalsza bibliografia.

**MODA**



Biała „judowa” bluzka i wzorzysta spodnica na staniczku tworzą idealnie dobraną parę [model „Sedona i Gomora”]



Spodnica drukowana i bluzka z bufiastymi rękawami stanowią harmonijne połączenia [model „Scylla i Charybda”]

MOTTO:  


— W zeszłym roku zakochałam tutaj wanknię — a oto moja zemsta!  
— mówi mecenasowa Irylika, która widziemy w jaskrawej toalecie letniej we wzropek. Obok podajemy najmłodniejsze w obecnym sezonie zastosowania materiałów deseniowych.



Bluzka sportowa, gładka i spodniczka z drukowanego jedwabiu sądzą się wysmienicie [model „Laura i Petrarca”]



Ta sama co powyżej spodnica kojarzy się również b. szczęśliwie z kostiumem kąpielowym [model „Laura i Filon”]

SURREALIZM

Surrealizm (dosłownie: ponadrzeczywistość) jest kierunkiem w sztuce, który odwarza nie to, co nas otacza i co na codzień przeżywamy, lecz świat fantastyczny. Czy jest to istotnie świat całkowicie przez autora wymyślony i stworzony, nie mający żadnego związku z naszym życiem — czy też jest to przedstawienie nieopozreżonych dotąd aspektów istniejącej rzeczywistości — oto pytanie, które zaprzęta krytyków. Nie wdając się w rozstrzyganie tego problemu, ani też w ocenę, czy surrealizm jest kierunkiem „słusznym” — chcemy pokazać Czytelnikom, że prąd ten jest obecnie dość modny i że przejawiał się także u wielu wybitnych malarzy dawniejszych, np. u Bosch’a i Breughela (patrz reprodukcje), oraz, że pewne wyniki rzeczywistości do zdużenia przypominają twórczość surrealistyczną (por. fotografie). Trudno mówić jednak o jednolitym stylu surrealistycznym — jest ich bowiem wiele, zwalczających się nawzajem. Jednym z ojców surrealizmu, jak prawie wszystkich zdobywczy i dziwactw plastycznych naszych czasów, jest Picasso.



U góry: J. BOSCH (1480): Fragment „Kuszenia św. Antoniego”  
U dołu: P. BREUGHEL (1569): Fragment obrazu „Dalle Griet”



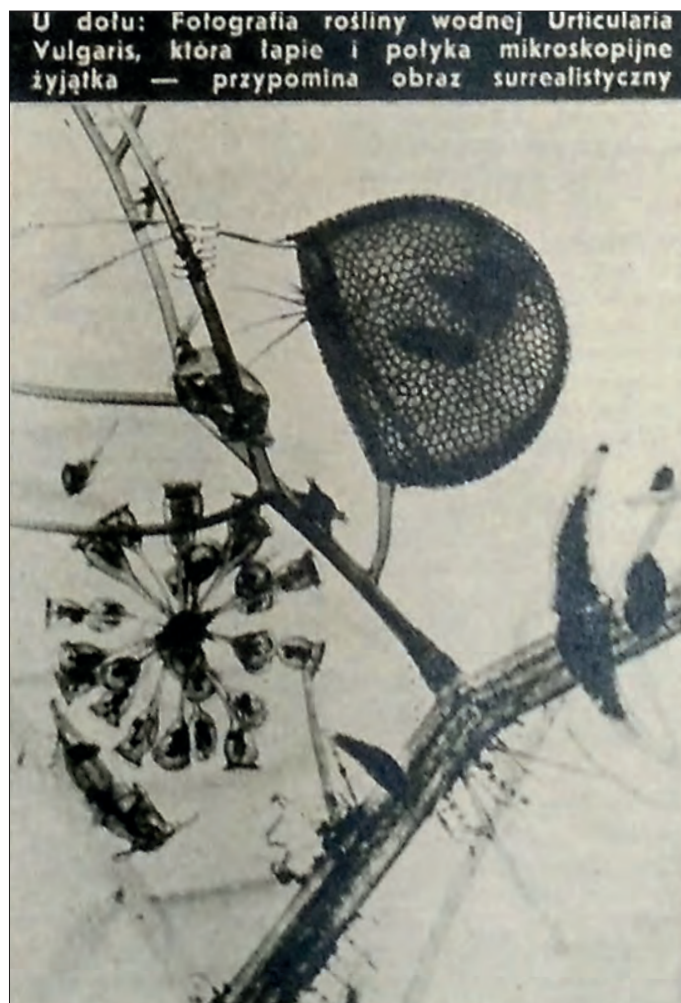
**TADEUSZ KANTOR:**

UWAGA! DZIŚ MODELE Z DWOCH BOKÓW DOBRANYCH CZĘŚCI

12



2. „Przechrój” nr 163, 1948 (23-29.05), s. 13 – artykuł Tadeusza Kantora Surrealizm



3. Powiększenie jednej z ilustracji tekstu Kantora (s. 13) – anonimowej fotografii przedstawiającej roślinę *Urticularia Vulgaris* „która łapie i połyka mikroskopijne żyjątka”

Kantor zwracał uwagę m.in. na to, że „pewne wycinki rzeczywistości do złudzenia przypominają twórczość surrealistyczną”<sup>44</sup>, i wśród ilustracji, które stanowiły integralną część artykułu, umieścił makrofotografię przedstawiającą „roślinę wodną *Urticularia vulgaris*”, która „łapie i połyka mikroskopijne żyjątka – przypomina obraz surrealistyczny”<sup>45</sup>. Być może inspiracją dla fotografii w „Przekroju” były wymienione wśród obiektów na *Surrealistycznej wystawie*

44 KANTOR 1948, s. 12.

45 *Ibidem*, s. 12.

przedmiotów rośliny mięsożerne<sup>46</sup>. Bez trudu można sobie wyobrazić powiększone kształty tego „niepostrzeżonego dotąd” fragmentu świata jako punkt wyjścia dla abstrakcyjnego obrazu Erny Rosenstein, obrazu „zaglądującego do wnętrza” materialnej rzeczywistości. Na taki sposób interpretacji naprowadza tekst Kantora, który w obrazach Wolsa widział „zagmatwane i poplątane linie, tworzące dziwną strukturę, podobną do tkanki kostnej”<sup>47</sup>. Charakterystyczne jest posługiwanie się skalą mikro albo makro, które pozwala wyzwolić się z nawyków i zobaczyć znaną rzecz na nowo, „zde regulować zmysły”, osiągnąć stan, kiedy rzeczywistość „narzuca się obcością i jakąś niewytłumaczalną obecnością” i „staje się problemem”<sup>48</sup>. Znajdujący się w artykule Kantora opis wieży Eiffla, wyłaniającej się nieoczekiwanie i zobaczonej „w innym dystansie”, jest znakomitym przykładem surrealistycznego *dépaysement*<sup>49</sup>.

Każdej z 13 ilustracji, które stanowiły istotną część publikacji, towarzyszył krótki komentarz np. „Modny obecnie rodzaj surrealizmu; Chilijczyk MATTA: Żongler uczuć, 1944”<sup>50</sup>. Z punktu widzenia związków surrealizmu i nauki spośród artystów reprodukowanych w artykule z „Przekroju” najlepszym przykładem jest właśnie Roberto Matta, określony przez Kantora jako „ostatni z wielkich artystów surrealizmu”<sup>51</sup>. Gavin Parkinson pisze o inspiracjach nowoczesną nauką w twórczości tego artysty i pokazuje, że punktem wyjścia dla jego „obrazów przestrzennej niejednoznaczności” i „kruchości” materialnego świata była swobodnie interpretowana geometria nieeuklidesowa i „zdezintegrowany” świat opisywany przez fizykę cząstek elementarnych<sup>52</sup>. Breton pisał z podziwem o tym aspekcie twórczości Matty, powracając do kategorii Bachelarda i przypominając nowoczesne zerwanie z *rationalisme fermé*<sup>53</sup>.

Kantor wypróbował w swoim tekście artystyczny potencjał surrealistycznie rozumianej naukowości i „otwartej racjonalności”. Opis Paryża, w którym widziane z pociągu miasto staje się „ogromnym wachlarzem”, a po chwili „potwornym polipem wrośniętym w zielone, dookólne pejzaże”<sup>54</sup>, jest pokazem artystycznej swobody i możliwości, jakie dawał surrealistyczny model percepcji nadążający za rozwojem nowoczesnej nauki. Metamorficzność, niejednoznaczność,

46 BRETON [1936] 2008b, s. 1199.

47 *Ibidem*, s. 14.

48 *Ibidem*, s. 13.

49 *Ibidem*, s. 14.

50 *Ibidem*, s. 12.

51 PARKINSON 2008, s. 151.

52 *Ibidem*, s. 154.

53 BRETON [1944] 2008.

54 KANTOR 1948, s. 13.

zmiennosc to kategorie, które można odnieść zarówno do malarstwa, jak i do przedmiotów tworzonych przez Ernę Rosenstein.

Czy będzie to potworna rana po uciętej głowie czy pulsujący tajemniczym życiem fragment tkanki oglądany pod mikroskopem, obrazy Rosenstein sugerują widoki, które w zwykłych warunkach pozostają niewidoczne, niedostępne dla zmysłów, a jednak niewątpliwie istnieją. Otwarta szafa – użyty z mrugnięciem oka naiwnie freudowski motyw, ozdobiony mieszczkańskimi wazonikami i portretem rodziców z lewitującymi głowami, uciętymi kiedyś przez polskiego szmalcownika, tworzył przerażającą, drapieżną, ale jednocześnie niepozbawioną czarnego humoru konfigurację. W tym kontekście umieszczony niedaleko, na jednej linii z szafą, obraz *Źródło*, który Kantor ułożył poziomo na podłodze w konstrukcji przypominającej „wulkan lub studnię” – kipiący, przelewający czerwone, czarne, brązowe plamy mógł kojarzyć się z kłębiącymi się pod racjonalną powierzchnią tłumionymi emocjami. W 1968 roku ponad wszelką wątpliwość okazało się, że nawet metaforyczne nawiązania do tragicznej, naznaczonej Holocaustem biografii w polskiej przestrzeni sztuki są nie do przyjęcia.

Na ekscesy straumatyzowanej wyobraźni i subiektywną pamięć w powojennej polskiej rzeczywistości zwykle brakowało miejsca. Kantor i Rosenstein zderzyli się już z tym problemem w 1949 roku, kiedy gościł socrealizm. Teoria odbicia rzeczywistości, która była teoretyczną podstawą socrealizmu, w kanonicznej wersji zawarta w książce Lenina *Materializm a empiriokrytycyzm*<sup>55</sup>, za „jedynie zdrową podstawę” twórczości artystycznej uznawała tzw. „naiwny realizm”<sup>56</sup>, zakładając bardzo prosty, bezwzględnie obiektywny model percepcji:

„Naiwny realizm” każdego normalnego człowieka, który nie przebywał nigdy w domu wariatów ani w terminie u filozofów-idealistów, polega na tym, że rzeczy, otoczenie, świat istnieją niezależnie od naszego wrażenia, od naszej świadomości, od naszego Ja i od człowieka w ogóle. [...] „Naiwne” przekonanie ludzkości materializm czyni świadomie podstawą swej teorii poznania<sup>57</sup>.

Takie rozumienie tego, co realne, zamyka możliwość swobodnej ekspresji własnej pamięci i pragnień. Usztywnia wyobraźnię, zamyka ją w gorsecie skonwencjonalizowanych znaczeń, pozbawia tożsamości, niszczy kreatywność. To, co kruche, metamorficzne, prywatne, nie miało w takiej sytuacji żadnych szans. Takie rzeczy to można było sobie schować do szafy.

55 STARZYŃSKI 1952, s. 23.

56 *Ibidem*, s. 23.

57 LENIN [1909] 1949, s. 76.

Kantor kończył swój artykuł niebezpiecznie formalistycznym akapitem:

Kiedyś w Warszawie zobaczyłem kawał żelaznego mostu rozbitego bombą, wygiętego w fantastyczny hieroglif. Był to objaw nieludzkiej siły, odkrytej przez ludzki intelekt. [...] Gdyby jakiś pomysłowy rzeźbiarz czy architekt ustawił tenże obiekt jako rzeźbę abstrakcyjną lub surrealistyczną na placu Unii, w przyszłości historycy odczytaliby w splotach jego formy – siły rządzące naszą epoką.

Wtedy już będzie obojętne, czy to się nazwie surrealizmem, czy inaczej<sup>58</sup>.

## Bibliografia

- I Wystawa Sztuki Nowoczesnej 1998 – I Wystawa Sztuki Nowoczesnej. Pięćdziesiąt lat później*, [katalog wystawy w Starmach Gallery], red. Marek Świca, Józef Chrobak, Kraków 1998.
- BACHELARD 1934 – Gaston Bachelard, *Le Nouvel esprit scientifique*, Paris 1934.
- BAŁUS 2021 – Wojciech Bałus, *Tadeusz Kantor 1947. Nowoczesne doświadczenie z nauką, sztuką i Paryżem w tle*, Kraków 2021.
- BOROWSKI 1967 – Wiesław Borowski, *Malarstwo Erny Rosenstein*, „Współczesność” 1967, nr 12, s. 8.
- BRETON [1936] 2008a – André Breton, *Le Crise de l’objet*, [w:] André Breton, *Oeuvres complètes*, t. IV, red. Marguerite Bonnet, Paris 2008, s. 681–689.
- BRETON [1936] 2008b – André Breton, wstęp do katalogu *Exposition surréaliste d’objets*, [w:] André Breton, *Oeuvres complètes*, t. II, red. Marguerite Bonnet, Paris 2008, s. 1199–1200.
- BRETON [1944] 2008 – André Breton, *Matta (1944)*, [w:] André Breton, *Oeuvres complètes*, t. IV, red. Marguerite Bonnet, Paris 2008, s. 570–577.
- BRETON 1953 – André Breton, *Océanie*, [w:] André Breton, *La Clé des champs*, Paris 1953, s. 177–181.
- Écart absolu* 1965 – *Écart absolu*, katalog wystawy w Galerie L’Oeil, Paryż 1965, <https://www.andrebretton.fr/en/work/56600100125020> [dostęp 23.02.2023]
- EINSTEIN 1915 – Carl Einstein, *Negerplastik*, Leipzig 1915.
- Erna Rosenstein* 1992 – *Erna Rosenstein*, red. Józef Chrobak, Kraków 1992.
- Erna Rosenstein* 2020 – *Erna Rosenstein. Once Upon a Time*, red. Alison M. Gingeras, New York 2020.
- HARRIS 2013 – Steven Harris, *Voluntary and Involuntary Sculpture*, [w:] *Found Sculpture and Photography from Surrealism to Contemporary Art*, red. Anna Dezeuze, Julia Kelly, Farnham 2013, s. 13–38.

---

58 KANTOR 1948, s. 14.

- JARECKA/PIWOWARSKA 2014 – Dorota Jarecka, Barbara Piwowarska, *Erna Rosenstein*. „Mogę powtarzać tylko nieświadomie”, Warszawa 2014.
- KANTOR 1948 – Tadeusz Kantor, *Surrealizm*, „Przekrój” 1948, nr 163, s. 12–14.
- KRAKOWSKA 2009 – Ewa Krakowska, *Szkice z pamięci. Zapiski – wspomnienia – listy*, Kraków 2009.
- LACHOWSKI 2017 – Marcin Lachowski, *Nowoczesność i realizm – krytyka artystyczna wobec I Wystawy Sztuki Nowoczesnej*, [w:] *Socrealizmy i modernizacje*, red. Tomasz Załuski, Aleksandra Sumorok, Łódź 2017, s. 209–228.
- LENIN [1909] 1949 – Włodzimierz I. Lenin, *Materializm a empiriokrytycyzm*, *Dzieła*, t. 14, Warszawa 1949.
- OTTINGER 2016 – Didier Ottinger, *La Sculpture au défi. Surréalisme et matérialisme*, „Contrastes/Revista Internacional de Filosofía” 2016, t. XXI, nr 3, s. 161–176.
- PARKINSON 2008 – Gavin Parkinson, *Surrealism, Art and Modern Science. Relativity, Quantum Mechanics, Epistemology*, New Haven–London 2008.
- PAWŁOWSKA 2014 – Aneta Pawłowska, *Wpływ zainteresowania kulturą afrykańską przez świat zachodni na estetykę sztuki współczesnej*, [w:] *Sztuka Afryki w kolekcjach i badaniach polskich*, red. Sławomir Szafranski, Małgorzata Kądziela, Marta Tobota, Szczecin 2014, s. 59–69.
- PIERRE 1996 – José Pierre, *L’Oeil existe à l’état sauvages*, [w:] *André Breton en perspective cavalière*, red. Marie-Claire Dumas, Paris 1996, s. 93–101.
- POKORNY [b.d.] – Julius Pokorny, *An Etymological Dictionary of the Proto-Indo-European Language*, <http://dnghu.org/>, s. 3061–3062 [dostęp: 22.04.2016].
- SŁODKOWSKI 2011 – Piotr Słodkowski, *Partykularne znaczenia nowoczesności. Wizualność I Wystawy Sztuki Nowoczesnej (1948) w świetle „Exposition internationale du surréalisme” (1947)*, „Artium Quaestiones” 2011, t. 22, s. 237–270.
- STARZYŃSKI 1952 – Juliusz Starzyński, *Kryzys programu sztuki burżuazyjnej w okresie imperializmu*, „Materiały do Studiów i Dyskusji” 1952, nr 4, s. 7–48.
- The Invention* 2008 – *The Invention of the 20<sup>th</sup> Century. Carl Einstein and the Avant-Garde* [katalog wystawy w Museo Arte Reina Sofia], red. Uve Fleckner, Madrid 2008.
- TYTHACOTT 2003 – Tythacott Louise, *Surrealism and the Exotic*, London–New York 2003.
- WÖLFFLIN 1915 – Heinrich Wölfflin, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*, München 1915.





Zuzanna Rymkiewicz

 <https://orcid.org/0009-0003-0967-0924>

badaczka niezależna

## Produkcja sztuki – pracownia artysty jako „fabryka” na przykładzie warsztatu Joany Vasconcelos

Art production – artist's studio as a "factory" in an example Joana Vasconcelos' workshops

**Streszczenie.** Artykuł jest analizą warsztatu współczesnej portugalskiej artystki Joany Vasconcelos. Najważniejszymi aspektami poruszonymi w tekście są przyjęta w atelier organizacja pracy przy wykonywaniu dzieł (struktura wieloosobowego zespołu) oraz komercyjny profil działalności artystki. Współczesny artysta często staje przed wyzwaniem przeniesienia w świat materialny swojej koncepcji – szczególnie jeśli dzieło ma dużą skalę lub zawiera elementy nietypowych materiałów czy rozwiązań, jak w przypadku Vasconcelos. Czynniki produkcyjne mogą mieć determinujący wpływ na proces twórczy i wykonawczy. Ponadto nawet gotowa praca musi mieć zapewniony odpowiedni transport, promocję, warunki przechowywania, a ostatecznie konserwację. Artystka pozostaje autorką koncepcji wszystkich swoich dzieł, mimo że powstają one bez jej bezpośredniej fizycznej ingerencji. Skala pracowni oraz zaangażowanie licznych pomocników pozwalają porównać ją do warsztatu Petera Paula Rubensa. Analogia jest trafna, również w kwestii uznania, jakie otaczało obu artystów. Rubens otrzymywał zamówienia od królewskich i książęcych rodzin, Vasconcelos wykonuje dzieła dla rodziny Rotschildów, a jej pracownie współcześnie odwiedzają celebryci i postacie popkultury. Vasconcelos zbudowała warsztat, który można porównać do fabryki ze względów organizacyjnych – podporządkowania procesu porządkowi produkcyjnemu. Takie znaczenie wyrazu jest dalekie od nazywanej w ten sam sposób przestrzeni twórczej Andy’ego Warhola. Zarówno z samym nurtem pop-artu, jak i jego czołowym przedstawicielem artystkę łączy komercyjny profil działalności – zaangażowanie we wzornictwo przemysłowe, tworzenie prac na zlecenie m.in. domów mody. Joana Vasconcelos buduje swoją markę w świecie komercji, kapitalizując swoje nazwisko, jednocześnie tworząc dzieła o krytycznym komentarzu wobec mechanizmów kapitalizmu. Nie jest to oznaką hipokryzji, a świadomości uwikłania artysty w wielorakie mechanizmy społeczno-gospodarcze. Zamiast przyjmować anarchistyczną postawę, można wykorzystać je na swoją korzyść i zbudować nazwisko, którego głos będzie znaczący.

**Słowa kluczowe:** Joana Vasconcelos, warsztat, pracownia artysty, atelier, proces produkcji dzieła sztuki, portugalska sztuka współczesna, artysta zaangażowany komercyjnie

**Summary.** Article aims to analyse workshop of a modern Portuguese artist Joana Vasconcelos. The most significant matters raised in text are: the organization of work, including the structure of team, and the commercial business profile. Contemporary artists often have to face the struggle of transferring the idea into material world – this especially concerns works in big scale and one's using unusual materials or technics, like in Vasconcelos art. Production factors can determine creative/executive processes. After the work is finished it must be promoted, properly transported, stored under satisfactory conditions and finally preserved. The artist remains to be the author of the idea behind each piece, although works are being made without her direct physical action. Scale of the workshop, as much as involving a group of staff, allows to compare this space to the studio of Peter Paul Rubens. Analogy is accurate also on the level of recognition surrounding both artists. Rubens was receiving orders from royal families, while Vasconcelos today creates pieces for Rothschild family, and her studio is being visited by celebrities. Artist has formed a workshop, which can be compared to the factory, due to its organizational aspects – subordination of process to the production order. This meaning is very distant from creative space of work established by Andy Warhol, called with the same name. However, the artist activity shows parallels to pop-art movement and its leading representant by engagement in commercial design or creating artworks for various fashion houses. Joana Vasconcelos continuous to build her brand in commercial world by capitalizing her name, simultaneously she produces art which criticizes capitalism and its wrongdoings. Those actions cannot be observed as hypocrisy but only as sign of awareness considering artists entanglement in different socio-economic conditions of modern world. Instead of taking the anarchist attitude she took those conditions to her own advantage by establishing a name, that makes her voice more significant.

**Keywords:** Joana Vasconcelos, workshop, artists studio, atelier, production of art, Portuguese modern art, artist commercially involved

Pierwszym etapem poznania artysty jest zazwyczaj kontakt z efektem jego pracy, czyli dziełem. To ono pobudza umysły badaczy, wzbudza zainteresowanie, determinuje pytania oraz tezy. Kolejne zagadnienia w naturalny sposób pojawiają się wraz z odkrywaniem całokształtu twórczości, biografii autora, z uwzględnieniem innych aspektów. Przedmiotem równie interesującym może stać się wtedy rozważenie samej struktury i formy jaką przybierają działania artysty, który konstruuje swoje dzieło zarówno w procesie myślowym, czyli na gruncie idei, jak i poprzez nadanie koncepcji materialnego kształtu. To zagadnienie łączy się ponadto z pytaniami o sposób istnienia twórcy w kulturze, włączając w to szereg podejmowanych przez niego działań o charakterze komercyjnym. Poszerzenie wachlarza materiałów artystycznych w okresie pierwszej awangardy, a następnie zniesienie jakichkolwiek granic przez jej neoawangardowych kontynuatorów<sup>1</sup> otworzyło artystów na możliwości, które pociągają za sobą szereg wymagań. Współcześni twórcy nie podlegają już ograniczeniom wynikającym z klasycznego postrzegania piękna. Ich wyobraźnię twórczą może zatrzymać konieczność

1 PAWŁOWSKI 1982, s. 75.

znalezienia odpowiednio dużej przestrzeni spełniającej określone warunki czy pozyskanie zasobów w postaci materiałów lub specjalistycznego sprzętu. Dzieła pomyślane w nadzwyczajnej skali powodują trudności związane z transportem czy przechowaniem, ze względu na swoje rozmiary i często idącą z nimi parze wagę. Określenie sposobu pracy nad dziełem staje się immanentnym składnikiem procesu twórczego. Na tym etapie dzieło przechodzi pierwszą weryfikację – powstaje koncepcja przeniesienia idei w świat materialny. Kwestie produkcyjne w procesie powstawania dzieła oznaczają: sposób organizacji pracy (jej podziału, rozplanowania w czasie oraz przestrzeni), zapewnienie zasobów potrzebnych do realizacji wizji (zebranie niezbędnych materiałów, zatrudnienie ewentualnych pomocników), kwestie formalno-prawne (zarządzanie budżetem, podpisywanie umów z galeriami, rozliczanie stypendiów artystycznych). Aspekty produkcyjne mogą być elementem determinującym w procesie twórczym – w szczególności w przypadku skomplikowanych, zaawansowanych technologicznie lub wielkoskalowych prac.

W twórczości Joany Vasconcelos nie brakuje dzieł, które odpowiadają powyższej charakterystyce. Przedmiotem niniejszej analizy jest warsztat oraz działalność wytwórcza tej portugalskiej artystki zarówno w kontekście aspektów produkcyjnych, jak i komercyjnych. Przygotowanie artykułu obejmowało nie tylko tradycyjne kwerendy biblioteczne i muzealne, ale także wizytę w warsztacie artystki, gdzie dzięki uprzejmości pracowników udało się zapoznać z „procesem produkcyjnym” dzieła sztuki. Wizycie towarzyszył wywiad z pracującą w studio specjalistką zajmującą się *public relations* – Carlotą Brito. Rozmowa ta jest jednym z cenniejszych źródeł informacji zawartych w tekście<sup>2</sup>. Odwiedziny w warsztacie pozwoliły również na lepsze zrozumienie jego fenomenu i niepowtarzalne doświadczenie energii, która buduje to miejsce<sup>3</sup>. Dzięki wizycie udało się ponadto zgromadzić materiał ikonograficzny w postaci fotografii, a także wzbogacić literaturę przedmiotu o rozbudowaną broszurę studia<sup>4</sup>, opisującą jego strukturę oraz zróżnicowaną działalność, w tym projekty komercyjne. Fakt powstania takiego folderu informacyjno-reklamowego jest niezwykle interesujący z uwagi na widoczne położenie nacisku na jego aspekt marketingowy, zarówno w treści, jak i formie.

Zmiany, które dokonały się w świecie sztuki w XX wieku, miały niemały wpływ na powstanie wieloaspektowej ścieżki artystycznej działalności. Awangardowe dążenie do zbliżenia, a nawet przekroczenia sfer sztuki i prawdziwego

2 Notatki w zbiorach autorki.

3 Wizyta miała miejsce 13 stycznia 2022.

4 *Joana Vasconcelos* 2021. Katalog został wydany przez Atelier Joana Vasconcelos, brak w nim wskazania konkretnych autorów.

życia otworzyło artystów na działania o utylitarnym, a później komercyjnym charakterze. Zyskująca na znaczeniu kultura popularna dostarczyła na początku 2. połowy XIX wieku nie tylko impulsów artystycznych, ale również świadomości w zakresie rozpoznawalności własnego nazwiska, którego status mógł być równy marce. Popularność daje niemal nieograniczone możliwości zaistnienia w przemyśle kulturowym – osiągają ją jednak nadal nieliczni artyści. Przedsiębiorczego podejścia do działalności twórczej nie można również uznać za zasługę jedynie awangardy, ponieważ jego przejawy występują już dużo wcześniej. W XVII wieku realizuje je w swoim ogromnym warsztacie Peter Paul Rubens<sup>5</sup>. Choć nie jest to jedyny nowożytny twórca, który mógłby zostać przytoczony, posłuży za przykład ukazujący ciągłość zjawisk, będących przedmiotem rozważań w twórczości Joany Vasconcelos. Porównanie jednocześnie jest trafne, z uwagi na podobny status oraz rozmach działalności obojga artystów

Postać artysty, nawet współcześnie, często jest owiana pozorną tajemnicą, podsycającą ciekawość obiorcy, który godzi się na to, ulegając echem romantycznej wizji natchnionego twórcy. Prawda wcale nie musi być rozczarowująca ani odbierająca sztuce jej magię. Dzieło zawsze zaczyna się w umyśle artysty (a genezy jego powstania mogą być bardzo indywidualne), jego wykonanie pozostaje jednak bardziej przyziemnym niż metafizycznym problemem. Zaangażowanie w projekty komercyjne nie jest jednoznaczne z porzuceniem niezależności wypowiedzi czy uleganiem wpływowi konsumpcjonizmu. Joana Vasconcelos w swojej twórczości zabiera stanowisko zdecydowanie krytyczne wobec żądzy konsumpcji i podkreśla ten światopogląd w wywiadach<sup>6</sup>. Podejmowana komercyjna współpraca pozwala na finansowanie działań fundacji<sup>7</sup> oraz realizację kosztownych projektów artystki, działając również jako czynnik budujący markę Joany Vasconcelos.

## Postać Joany Vasconcelos

Joana Vasconcelos jest współczesną artystką portugalskiego pochodzenia. Urodziła się w 1971 roku w Paryżu, edukację artystyczną odebrała w Lizbonie, gdzie do dzisiaj prowadzi swoje studio. Jej prace znajdują się w galeriach i muzeach sztuki współczesnej na całym świecie, m.in. ARoS Aarhus Art Museum w Danii, Amorepacific Museum of Art w Seulu, CAB Contemporary Art Brussels w Belgii czy w kolekcji Fundacji Louis Vuitton w Paryżu, jak również w zbiorach prywatnych kolekcjonerów, w tym rodziny Rotschildów. Joana Vasconcelos

5 ZIEMBA 2007, s. 9.

6 PEREZ 2007, s. 165.

7 *Joana Vasconcelos* 2021, s. 56.

tworzy instalacje przestrzenne, obrazy, rzeźby – ze szczególnym upodobaniem do gigantycznych form<sup>8</sup>. W swoich dziełach często używa tekstyliów – w formie kolażu materiałów pokrywających instalacje lub w postaci koronki oblekającej ceramiczne figurki. Z miękkością tkanin często kontrastują płytki *azulejos*, wprowadzające wątek kulturowego dziedzictwa Portugalii. Vasconcelos elementy tradycyjne, pokazuje w nowoczesnym kontekście, zderzając je ze współczesnymi technologiami, takimi jak oświetlenie LED. Komentarz, którego dostarcza artystka, w niektórych pracach ma bardzo krytyczne zabarwienie. Dzieła o zaangażowanym charakterze często wykorzystują ready-mades (gotowe przedmioty), otrzymują symboliczną wartość i reprezentują problemy współczesnego społeczeństwa, m.in. stereotypy<sup>9</sup> czy nadmierne korzystanie z używek<sup>10</sup>. Artystka sama określa swoją twórczość mianem konceptualnej. Liczne referencje przywołujące fenomeny kultury popularnej, a zarazem wykorzystanie w dziełach odpadów konsumpcyjnego społeczeństwa i zacieranie granicy między kulturą wysoką i niską pozwalają utożsamić ją również z neopopartem<sup>11</sup>. W działalności Vasconcelos echo modernizmu przejawia się w zaangażowaniu społecznym oraz realizacji projektów z zakresu wzornictwa przemysłowego.

Dziełem, które przyniosło artystce największą sławę, jest *A Noiva* (The Bride; 2001–2005). Ogromnych rozmiarów instalacja (300 cm średnicy i 600 wysokości) w pierwszym spojrzeniu jawi się jako kryształowy żyrandol – obowiązkowe wyposażenie bogato zdobionych pałacowych pomieszczeń. Faktyczną strukturę dzieła stanowi misternie utkana siatka z tysięcy połączonych ze sobą tamponów marki „OB”. Żyrandol w 2012 roku zdobił przestrzenie pałacu w Wersalu, który, ze względu na swoją historię, mógł jeszcze bardziej uwypuklić wydzźwięk dzieła, łączącego w sobie obrazy luksusu i bogactwa z obrazami kobiecej intymności i cielesności. Praca została pokazana tam w ramach indywidualnej i zarazem przełomowej wystawy artystki<sup>12</sup>. Vasconcelos stała się najmłodszą żyjącą artystką oraz pierwszą kobietą, która pokazała swoje prace w tych pałacowych przestrzeniach w ramach indywidualnej ekspozycji<sup>13</sup>.

W 2013 roku na Biennale w Wenecji premierę miał jeden z bardziej monumentalnych projektów – portugalski pływający pawilon wystawowy *Trafaria Praia*. Dzieło zostało zaaranżowane na starym *cacilheiro* – promie, który służył jako

8 SARTWELL 2015, s. 310.

9 Dzieło: *Marylin* (AP), 2011.

10 Dzieło: *Solarite*, 2010.

11 DA SILVA 2011, s. 317.

12 Wystawa: *Joana Vasconcelos Versailles*, Château de Versailles, Wersal, Francja, 2012.

13 Strona internetowa pałacu w Wersalu, [https://en.chateauversailles-spectacles.fr/page/joana-vasconcelos\\_a190/1](https://en.chateauversailles-spectacles.fr/page/joana-vasconcelos_a190/1) [dostęp: 15.01.2023]. Z wypowiedzi dyrektora pałacu wersalskiego – Catherine Pégard.

środek lizbońskiego transportu publicznego. Do czasu budowy mostu w 1966 roku łączył południową i północną część Lizbony<sup>14</sup>. Zewnątrz łodzi zostało ozdobione kafelkami *azulejos* odtwarzającymi *Wielką panoramę Lizbony* Gabriela del Barco z około 1700 roku<sup>15</sup>. Wnętrze opanowała *Valkyria* – jedna z ogromnych tekstylnych instalacji. Najróżniejsze materiały połączone w abstrakcyjne kształty przypominające macki zostały przymocowane do ścian, sufitu i podłogi, całkowicie zawłaszczając przestrzeń<sup>16</sup>. Instalacja, utrzymana w niebieskich tonach, w połączeniu z kafelami oraz światłami ledowymi zmienia przestrzeń w coś porównywalnego do wnętrza brzucha wieloryba (co czyniłoby ze zwiedzających biblijnego Jonasza) lub alkowy<sup>17</sup> (w tym wypadku wprowadzając aspekt intymności i kobiecości). *Trafaria Praia* wydaje się łączyć wiele cech sztuki Vasconcelos, zarówno na poziomie materiałów i technik, jak i wykorzystania kontekstu i silnego oddziaływania na widza. Artystka w charakterystyczny dla swojej twórczości sposób operuje kontrastem – górnego pokładu i przestrzeni pod nim. Zewnątrz łodzi porusza wątki tradycyjnej kultury, której symbole (*cacilheiro* oraz *azulejos*) pozostały stosunkowo bliskie swoim pierwowzorom. Przestrzeń wewnątrz otwiera fantastyczny i tajemniczy świat, który wypełnia *Valkyria*, budząc skojarzenia ze światem kobiet oraz budując intymny nastrój. Dzieło, z naturalnych przyczyn, stanowi wyjątek „produkcyjny” – zrodziło się w całej swojej okazałości nie w warsztacie, a w nieodległym od niego porcie<sup>18</sup>. Proces jego produkcji obejmował również zaangażowanie pracowników warsztatu i wykonywanie poszczególnych elementów w przestrzeni pracowni artystki.

## Warsztat pracy i jego logika produkcyjna

Określeń nazywających miejsce pracy artysty nie brakuje – studio, pracownia, atelier, warsztat. W przypadku Joany Vasconcelos to ostatnie wydaje się najbardziej pasującym terminem. W *Słowniku języka polskiego* „warsztat” jest definiowany trojako<sup>19</sup>. Dwie, najbardziej zasadne, definicje określają go jako „pomieszczenie wyposażone w urządzenia i narzędzia przeznaczone do wykonywania określonych prac, najczęściej rzemieślniczych oraz ogół metod i środków stosowanych przez kogoś w pracy naukowej, artystycznej”. Analizując przestrzeń działalności artystki, nie można pominąć jej rzemieślniczego charakteru

14 CORREIA 2013, s. 35–36.

15 DE CARVALHO 2013, s. 95.

16 DA SILVA 2013, s. 77.

17 *Ibidem*.

18 DA SILVA 2013, s. 77.

19 *Słownik języka polskiego PWN*, <https://sjp.pwn.pl/sjp/warsztat;2534709.html> [dostęp: 20.02.2023].

– zdeterminowanego zarówno przez wybór stosowanych technik artystycznych, jak i zaangażowanie zespołu pracowników zorganizowanego w określonej strukturze. Takie rozumienie pojęcia odsyła również do jego dawnego znaczenia – jako miejsca pracy mistrza i jego uczniów. Sposób organizacji pracy nad dziełem, a nawet sama decyzja o prowadzeniu działalności w tak rozbudowanej i wieloaspektowej formie należą do „ogółu metod i środków”<sup>20</sup> stosowanych przez Joaną Vasconcelos w jej pracy twórczej. Treść drugiej definicji pozwala spojrzeć na warsztat artystki szerzej – włączając w to jej komercyjną działalność lub fakt prowadzenia fundacji. Miejsce pracy Joany Vasconcelos wyróżniają przemyślany organizacyjnie układ przestrzeni podporządkowany logice produkcyjnej oraz zaangażowanie zespołu pracowników – dzieło nie powstaje w spontanicznym, nieuregulowanym procesie, ale ramach pewnej struktury organizacyjnej. Takie ujęcie atelier artystki pozwala na użycie metafory „fabryki”, której celem jest uwypuklenie struktury warsztatu i procesu produkcyjnego dzieła. Nazwa, wprowadzona wcześniej do świata sztuki przez Andy’ego Warhola, nie odwołuje się już do industrialnego charakteru przestrzeni lub dużej liczby tworzonych tam dzieł – jak było w przypadku czołowego artysty popartu<sup>21</sup>. Warholowska fabryka była miejscem opanowanym przez twórczy ferment, zrodzonym z mnogości artystycznych działań podejmowanych przez indywidualnych twórców, którzy nie otrzymywali żadnego stałego wynagrodzenia<sup>22</sup>. Jej funkcjonowanie bliższe było strukturze kolektywu, a samo określenie w tym kontekście może być odczytywane jako niosące dozę awangardowej ironii. W przypadku Vasconcelos „fabryczny”, czy też może „manufakturowy” charakter ujawnia się w organizacji pracy, polegającej na wyodrębnieniu konkretnych czynności przypisanych poszczególnym stanowiskom pracy, funkcjonującym w ramach większych komórek – działów (ang. *departments*<sup>23</sup>).

Studio Joany Vasconcelos usytuowane jest w przemysłowej, portowej części Lizbony. Z zewnątrz budynek jest jednym z wielu magazynów, położonych wzdłuż wąskiej, dojazdowej drogi. Jedną z rytmicznie pojawiających się wysokich, metalowych bram wyróżnia kolorowy i odstający od surowo-industrialnego charakteru otoczenia symbol. Logo artystki jest jedynym i wystarczającym sygnałem świadczącym o przeznaczeniu tej przestrzeni na pracownię Joany Vasconcelos. Artystka otworzyła tam swoje studio w 2008 roku i nadal je rozbudowuje, zatrudniając dzisiaj około 50 pracowników<sup>24</sup>.

20 *Ibidem*.

21 GREENBERG/JORDAN 2004, s. 65.

22 *Ibidem*, s. 77. Warsztat Vasconcelos zostaje porównany do fabryki Warhola w: LIPOVETSKY/SERROY 2021, s. 149.

23 *Joana Vasconcelos* 2021, s. 48.

24 *Ibidem*, s. 48.





1. Wnętrze holu w studiu Joany Vasconcelos, fot. autorka, 2022.

Wysoka przestrzeń holu wejściowego (il. 1) pełni funkcję galerii wtedy, gdy staje się miejscem wernisaży<sup>25</sup>. Całość utrzymana jest w minimalistycznym i monochromatycznym stylu – pozwala wybrzmieć temu, co najsilniej przyciąga spojrzenie, czyli samym dziełom artystki. Prace, które w czasie odwiedzin autorki tekstu w warsztacie znajdowały się w holu, prezentowały różne etapy powstawania. Niektóre były w trakcie budowy, kolejne przygotowane do transportu leżały w torbach pod ścianą, jeszcze inne zostały rozłożone na części, co umożliwiło ich wygodniejsze przechowanie i konserwację (il. 2). Ostatecznie w holu znajdowały się prace skończone i gotowe, znajdujące się tam już nie tymczasowo, ale jako stały element wystroju. Bliższe spojrzenie na tę przestrzeń, traktowaną jako miejsce „przechodnie” dla wszystkich niewkomponowanych na stałe dzieł, zwraca uwagę na różne wyzwania, z którym musi zmagać się warsztat. Pozostawione w holu prace unaocniają sektory zarządzania dziełem. Pierwszym jest produkcja, rozumiana jako nadanie szkicowi/projektowi określonych formalnych własności (il. 3). Kolejnym – reprezentowanym przez dzieła przeznaczone do transportu – jest zarządzanie obiegiem dzieła w świecie. Ostatni etap następuje w momencie zakończonego obiegu i powrotu dzieła do domu-warsztatu, oznacza konieczność odpowiedniego przechowania, zabezpieczenia i konserwacji. Proces ten nie jest

25 *Ibidem*, s. 50.

linearny, a drugi i trzeci etap mogą następować po sobie wiele razy. W przypadku twórczości Joany Vasconcelos powtórzeniu może ulegać również punkt pierwszy – artystka tworzy serie dzieł, w skład których wchodzi dzieła niemal identyczne, rozróżnione jedynie przez tytuł, niekiedy wymiary lub dzieła oparte na tej samej koncepcji zrealizowanej w innej formie, z innych materiałów. Niektóre prace powstają też w formie prototypów – jego przykład stanowi umieszczony przy klatce schodowej lodowy rożek z serii *Treats* (il. 4). Wykonywanie próbnego egzemplarza oraz seryjność dzieł są kolejnymi cechami, które mogą wskazywać na produkcyjny i jednocześnie „fabryczny” charakter warsztatu – nie ujmując pracy Vasconcelos artystycznych własności.



2. Przestrzeń holu – w tle widoczne przygotowane do konserwacji szklanki z dzieła *Solarite*, na pierwszym planie flankująca drzwi figura z serii *Cement Sculptures*, fot. autorka, 2022.



3. Dzieło w warsztacie, w trakcie procesu produkcji, fot. autorka, 2022.



4. Przestrzeń holu z ustawioną rzeźbą z serii *Treats*, fot. autorka, 2022.

Kolejne pomieszczenia pracowni ukazują jej wielkość i rozmach – całość mierzy 3400 metrów kw.<sup>26</sup> Tutaj znajduje się właściwe miejsce powstawania dzieł – wielka machina procesu wykonawczego, w którym uczestniczą dziesiątki pracujących w atelier osób. Wyjątkowy charakter tego miejsca leży nie tyle w jego fizycznych własnościach, ile w organizacji pracy nad dziełem. Przestrzeń jest podporządkowana procesom, które są pierwotne w stosunku do jej kształtowania. Studio zostało rozdzielone na poszczególne sektory. Na parterze znajdują się przestrzenie, w których pracują ludzie zaangażowani bezpośrednio w produkcję – dział techniczny zajmujący się inżynierią i mechaniką prac, dział tekstylny obejmujący wszystkie prace związane z tekstyliami (il. 5) oraz dział architektoniczny. Ten ostatni jest właściwie biurem, w którym wszystkie szkice i rysunki Vasconcelos zostają zamienione w profesjonalny projekt o określonych wymiarach<sup>27</sup>. Pozostała przestrzeń parteru to hala wysoka na dwie kondygnacje i umożliwiająca pracę nad wielkoskalowymi instalacjami artystki (il. 3, 6). W mieszczącym się tam dziale tekstylnym pracownicy siedzą przy dużych stołach, zszywając fragmenty azorskich koronek, które oblekają na ceramicznych figurkach Boraldo Pihneiro. Inne, uszkodzone dzieła z serii *Boraldos* czekają tam na naprawę i konserwację.



5. Praca w dziale tekstylnym, fot. autorka, 2022.

<sup>26</sup> *Ibidem*, s. 48.

<sup>27</sup> *Ibidem*, s. 52.



6. „Hala produkcyjna” – parterowe wnętrza warsztatu, fot. autorka, 2022.

Magazynowe regały ustawione pod ścianą mieszczą materiały potrzebne do pracy – nici, igły i zapas robionej na zamówienie koronki. Ostatnim pomieszczeniem jest magazyn, w którym przechowywane są nie tylko dzieła gotowe, ale też te odrzucone, prototypy, pierwsze egzemplarze z serii, dawno już zastąpione przez swoich następców. Ponadto wszystkie możliwe materiały, przedmioty gotowe, które mogłyby z powodzeniem zostać uznane za śmieci. Magazyn jest jak prawdziwy skarbiec, z którego czeluści wyłonić się może kolejna dekada artystycznej działalności Joany Vasconcelos.

Pierwsze piętro studia zakończone jest antresolą, z której roztacza się widok na „halę produkcyjną”. Zaaranżowane jest ono w bardziej klasyczny sposób i mieści głównie pomieszczenia biurowe. Znajduje się tu dział produkcji, komunikacji, finansowo-księgowy, zasobów ludzkich, archiwum, strefa *wellness* oraz biuro samej Joany Vasconcelos<sup>28</sup>. Na piętrze studia wiszą projekty dzieł, szkice, rysunki poszczególnych fragmentów prac. Jest to „serce” warsztatu – tutaj powstają koncepcje, plany i projekty instalacji artystki. Po opracowaniu kształtu dzieła przez Vasconcelos jej szkice trafiają do biura produkcji. Tam, w porozumieniu w działem finansowym, układany jest ścisły harmonogram prac, ustala się budżet oraz listę potrzebnych materiałów<sup>29</sup>. Dopiero po przejściu tej drogi dzieło zostaje skierowane

28 *Ibidem*, s. 48.

29 FERNANDES/ALFONSO 2014, s. 59.

do produkcji, chociaż decyzja o jego budowie może zostać odłożona w czasie z uwagi na inne realizowane koncepcje<sup>30</sup>. Ten wstępny etap prac można nazwać preprodukcją<sup>31</sup>. Na tym poziomie pierwszym krokiem jest stworzenie szczegółowych planów konstrukcji, opatrzonych niezbędnymi wymiarami. Następnie, po akceptacji artystki, plany zostają przekazane do odpowiedniego działu – tekstylnego lub technicznego<sup>32</sup>. Tam są konsultowane pod kątem możliwości wykonania i użycia konkretnych materiałów. Projekt wraca następnie ponownie do biura produkcji, gdzie ustalane są poszczególne etapy i zapotrzebowania z nimi związane. Biuro produkcji czuwa nad realizacją dzieła w trakcie jego budowy, zapewniając odpowiednie półfabrykaty czy specjalistyczny sprzęt. Zanim projekt wróci na parter, aby przybrać ostateczną formę, przechodzi przez dział komunikacji. Tam tworzone są materiały promocyjne, opisy, prezentacje i wszystkie pozostałe teksty przeznaczone do publikacji, reklamujące pracownię oraz samą artystkę. Ostatecznie dzieło trafia do sekcji, która jest odpowiedzialna za jego wykonanie, a następnie zostaje wewnętrznie skatalogowane<sup>33</sup>. W ten sposób każda realizacja podlega ścisłej organizacji pracy wewnątrz warsztatu. Dokładna droga, którą przechodzi każda instalacja artystki, jest z pewnością indywidualna – zdeterminowana własnościami konkretnego dzieła, jednak jej ogólny „produkcyjny porządek” jest ten sam. Wykonanie pracy jest określone przez harmonogram, a artystka czuwa nad każdym etapem realizacji, zatwierdzając pracę swojego zespołu<sup>34</sup>.

Vasconcelos, zapytana w wywiadzie, co najbardziej lubi w swoim studiu, odpowiedziała – „ludzi”<sup>35</sup>. Chociaż w warsztacie zatrudnia około 50 osób, artystka utrzymuje bliskie i przyjacielskie stosunki z pracownikami, oparte na wzajemnym zaufaniu<sup>36</sup>. Zespół Joany Vasconcelos nie jest anonimowy. Wąski korytarz, który prowadzi z holu do rzemieślniczej części warsztatu, jest ozdobiony galerią zdjęć poświęconych historii studia i działalności jego kreatorki i właścicielki (il. 7). Ułożone chronologicznie fotografie pokrywają ścianę na całej jej długości i szerokości. Prezentują pierwsze wystawy, sukcesy artystki oraz początki funkcjonowania warsztatu. Wizerunek Joany Vasconcelos często przewija się na fotografiach,

30 *Ibidem*.

31 Termin zaczerpnięty jest z terminologii przyjętej w branży filmowej, której użycie jest wkładem autorki. Preprodukcja oznacza okres prac nad filmem poprzedzający okres zdjęciowy. Działania podejmowane w okresie preprodukcji to m.in. dopracowywanie scenariusza, zabezpieczenie finansowania projektu, przygotowywanie harmonogramu zdjęć i pozyskanie materiałów potrzebnych do ich realizacji.

32 FERNANDES/ALFONSO 2014, s. 59.

33 *Ibidem*.

34 *Ibidem*.

35 Strona internetowa Apollo Magazine, *In the studio with... Joana Vasconcelos*, <https://www.apollo-magazine.com/in-the-studio-with-joana-vasconcelos/> [dostęp: 25.01.2023].

36 FERNANDES/ALFONSO 2014, s. 59.

ale upamiętnionych osób jest znacznie więcej. Nie brakuje grupowych zdjęć całego zespołu czy udokumentowania jego pracy w warsztacie. Ta ściana pełna wspomnień buduje wrażenie kolektywnej współpracy wielu osób powołujących projekt artystki do życia. Vasconcelos jest świadoma znaczenia dobrej dynamiki i budującej energii dla wydajności i jakości pracy, szczególnie w twórczej atmosferze. Pracownicy codziennie jedzą wspólnie dostarczony przez catering posiłek<sup>37</sup>. Dodatkowo w warsztacie znajduje się część poświęcona *wellness – Corpo Infinito*, która stanowi osobną jednostkę. Prowadzone są tam zajęcia jogi czy warsztaty medytacji, z których może korzystać zespół, a niektóre sesje są również otwarte dla osób z zewnątrz<sup>38</sup>.



7. Galeria zdjęć prowadząca do rzemieślniczej części warsztatu, fot. autorka, 2022.

Warsztat jest również miejscem działalności *Fundação Joana Vasconcelos*, fundacji powołanej w 2012 roku, której dyrektorem generalnym jest sama artystka<sup>39</sup>. Jej celem jest wspieranie i promowanie edukacji artystycznej oraz akcji charytatywnych, a zarazem przechowywanie dzieł artystki<sup>40</sup>. Organizacja realizuje te

37 *Ibidem*.

38 *Joana Vasconcelos* 2021, s. 54.

39 Strona internetowa fundacji Joany Vasconcelos, <https://fundacaojoanavasconcelos.com> [dostęp: 18.02.2023].

40 *Joana Vasconcelos* 2021, s. 56.

założenia przez przyznawanie grantów artystycznych, prowadzenie warsztatów edukacyjnych oraz budowanie kolekcji prac Vasconcelos i innych współczesnych autorów. Logo, którym posługuje się fundacja, nie jest tożsame z logotypem używanym przez artystkę indywidualnie.

Opis organizacyjno-praktycznych aspektów kształtowania przestrzeni nie powinien pomijać jej artystycznego charakteru. Duch Joany Vasconcelos wypełnia to miejsce uczuciem nieskrępowanej kreatywności, radości oraz potrzebą zabawy. Efekt potęgują najróżniejsze eksponaty, czyli dzieła artystki, ustawione na stałe w przestrzeni studia, np. wisząca na klatce schodowej praca *Big Booby* czy pokryte koronką figury z serii *Bordalos*. Jedną z figur z serii *Cement Sculptures* jest pierwszą witającą nas po przekroczeniu drzwi rzeźbą (il. 2). Jej ustawienie przywołuje na myśl *alabardeiros* – utrwalone na *azulejos* wizerunki gwardzistów dzierżących w rękę halabardę, flankujące wejścia do nowożytnych portugalskich pałaców<sup>41</sup>.

Sposób organizacji pracy i zarządzania warsztatem Vasconcelos jest możliwy dzięki karierze artystki – jej popularności rynkowej i uznaniu krytyków, czyli pozycji, którą zajmuje w świecie sztuki. Wynikający z tego status pozwala na tworzenie dzieł z dużym rozmachem oraz wysokim nakładem finansowym, jak również przysparza zamówień od prywatnych nabywców czy kolekcjonerów. Skala działań Vasconcelos oraz przyjęta forma zarządzania pozwala znaleźć w jej sposobie pracy analogię do warsztatu, a właściwie przedsiębiorstwa, prowadzonego w XVII przez Petera Paula Rubensa<sup>42</sup>. Malarz rozpoczął prowadzenie warsztatu w Antwerpii w 1608 roku, po powrocie z Włoch, lecz jego ostateczny kształt i siedziba zostały ustanowione w 1616 roku, po przeniesieniu do pałacowej rezydencji Rubensa<sup>43</sup>. Antoni Ziemia opisał tę pracownię jako największą malarską „fabrykę” ówczesnej Europy oraz „szczególne miejsce niemal masowego i seryjnego wytwarzania obrazów, rycin, a także projektów tapiserii oraz dekoracji okolicznościowych”<sup>44</sup>. Rezydencja, w której mieściło się rubensowskie przedsiębiorstwo artystyczne, była celem obowiązkowych odwiedzin książąt, dyplomatów, humanistów czy kolekcjonerów sztuki<sup>45</sup>. Obecnie studio Vasconcelos odwiedzają największe postacie kultury popularnej. Artystka przytacza w jednym z wywiadów niezapomnianą i niezapowiedzianą wizytę Johna Galliano; pracownię odwiedziły też Madonna czy królowa Danii oraz postacie świata polityki – ministrowie, premierzy<sup>46</sup>.

41 ARRUDA 1993, s. 39–40.

42 ZIEMBA 2007, s. 9.

43 *Ibidem*.

44 *Ibidem*.

45 *Ibidem*.

46 Strona internetowa Apollo Magazine, *In the studio with... Joana Vasconcelos*, <https://www.apollo-magazine.com/in-the-studio-with-joana-vasconcelos/> [dostęp: 25.01.2023].



Pozycja Rubensa również miała wpływ na jego działalność. Artysta prowadził tak rozbudowany warsztat, pozostając niezależnym od cechu – nie rejestrował swoich pracowników ani nie uiszczal za nich opłat cechowych. Takie działanie umożliwiało mu status malarza dworskiego i pozycja dworzanina<sup>47</sup>. Do swojej pracowni angażował uczniów i pracowników o różnym stopniu kompetencji<sup>48</sup>, budując w ten sposób strukturę organizacji pracy, zlecając zadania według pozycji i umiejętności. Rubens wytworzył też model pracy nad koncepcją dzieła biorący pod uwagę zleceniodawcę – przygotowywał dwa szkice, z czego drugi – *modello* – był dokładniejszy, czyli zawierał rozplanowanie barw i układ światłocienia<sup>49</sup>. *Modello* stanowiło matrycę dzieła, której artysta używał do uzyskania akceptacji zamawiającego dzieło<sup>50</sup>. Matryca była następnie ostatecznie przekładana na obraz i wypełniana przez pracowników warsztatu<sup>51</sup>. Rubens, podobnie jak Vasconcelos, nie wykonywał osobiście wszystkich swoich dzieł. W obu przypadkach mistrz-artysta jest autorem koncepcji i idei pracy, której bezpośrednio wykonanie przebiega pod jego nadzorem, ale nie w wyniku jego bezpośredniej, fizycznej ingerencji. Vasconcelos podkreśla konceptualny wymiar swojej twórczości – uważa, że dzieło powinno komunikować ponad swoją fizyczną formą<sup>52</sup>. Kolejną płaszczyznę związków wyznacza seryjny charakter wytwarzania prac – wymieniony przez Ziembę jako cecha warsztatu Rubensa, znajdujący zastosowanie w praktyce Vasconcelos. Artystka w sposób ciągły rozwija niektóre serie – m.in. pokrywanych koronką poszczególnych gatunków zwierząt uwiecznionych w postaci ceramicznych figurek zaprojektowanych przez Bordalo Pinheiro – które liczą nawet setki dzieł. Przedsiębiorstwo artystyczne Rubensa funkcjonowało z tak dużym powodzeniem dzięki prywatnym zamówieniom możnych rodzin, książąt oraz pozostałym, bardziej masowym wytworom, jak wspomniane projekty tapiserii i dekoracji. Współczesna organizacja rynku sztuki zdecydowanie różni się od warunków, w których działał Rubens, nie pozwalając na utworzenie bezpośrednich analogii. Dzisiaj artysta pozostaje pod opieką galerii zamiast książęcego dworu, a możliwe rodziny stały się częściowo postaciami popkultury i celebrytami. W wychodzących z warsztatu Rubensa projektach dekoracji okolicznościowej lub tapiserii można dostrzec jednak analogię do działań artysty zaangażowanego współcześnie we wzornictwo przemysłowe – projektującego opakowanie napoju lub reklamę – działającego komercyjnie i produkującego dzieła na zamówienie.

47 ZIEMBA 2007, s. 10.

48 *Ibidem*, s. 11.

49 *Ibidem*, s. 12.

50 *Ibidem*.

51 *Ibidem*.

52 PEREZ 2007, s. 165.

## Dzieła komercyjne i projekty na zamówienie

W dorobku Joany Vasconcelos nie brakuje prac pełnych świadomości skomplikowania współczesnego świata i obecnych w nim napięć społecznych<sup>53</sup>. Mimo tego artystka podejmuje również realizacje komercyjnych projektów. Do ich najlepszych przykładów należy m.in. instalacja *J'Adore Miss Dior* (2013) wykonana na wystawę marki Dior zorganizowaną w 2013 roku w Grand Palais. Vasconcelos, jako jedna z piętnastu zaproszonych do projektu twórców, zbudowała instalację w formie różowej kokardy, która odnosi się do flakonu perfum Miss Dior. Wykonana z metalu złota kokarda została pokryta 1665 podświetlonymi na różowo flakonami. Użyte do wypełnienia kokardy opakowania należały do innych perfum marki – J'Adore. Artystka wykorzystała metodę, która jest charakterystyczna dla jej twórczości – koncepcję opartą na powtórzeniu jednostkowego elementu, który układa się w nową formę<sup>54</sup>. Dzieło zostało również dobrze rozplanowane w ramach swojej konstrukcji znaczeniowej – artystka zastosowała grę słowną w tytule, która znajduje przedłużenie w konstrukcji dzieła i opozycji szczegółu do ogółu.

Innym przykładem współpracy atelier Joany Vasconcelos z marką modową jest *Valkyrie Marina Rinaldi* (2014). Instalacja, należąca do serii prac *Valkyrie*, zawisła w przestrzeni, gdzie organizowany był pokaz nowej kolekcji marki Marina Rinaldi na sezon wiosna/lato 2014. Inna praca z tej kolekcji, *Valkyrie Octopus*, została zainstalowana w hotelu MGM w Makau w Chinach.

Przytoczone powyżej dzieła zostały zamówione przez ich fundatorów z uwagi na popularność artystki i szerokie uznanie dla jej twórczości. Ich celem było zwiększenie zainteresowania produktem, kolekcją ubrań czy miejscem – spełniały funkcje promocyjne i reklamowe. Przekraczanie obszarów sztuki i reklamy wprowadza kolejne paralele do amerykańskiej sceny lat 50. i 60. oraz postaci Andy'ego Warhola. Wymiana w czasach neoawangardy najczęściej zachodziła jednak w odwrotnym niż przedstawiony powyżej kierunek. Artyści popartu dokonywali translokacji, prezentując wytwory konsumpcyjnego społeczeństwa w kontekście właściwym sztuce wysokiej – w muzeach lub w konwencji performance'u. Warhol, chociaż rozpoczął karierę od tworzenia reklam, a później również wykonywał projekty na zamówienia firm, dążył do rozdzielenia tych dwóch sfer – nawet kiedy uzyskał niepodważalną sławę, zachował odrębność studia wykonującego komercyjne projekty od miejsca, gdzie powstawała „prawdziwa sztuka”<sup>55</sup>. Vasconcelos nie pomija prac komercyjnych w swoim dorobku. Włącza

53 LIPOVETSKY/SERROY 2021, s. 130.

54 AMADO 2013, s. 8.

55 HONNEF 2000, s. 21.

je do swojego portfolio, umieszczając na swojej stronie internetowej obok dzieł zdecydowanie bardziej zaangażowanych, dotyczących problematyki feminizmu czy tożsamości narodowej. Mimo to jej funkcjonowanie jako artystki w świecie komercyjnym nie byłoby możliwe, gdyby nie zmiana paradygmatu dotyczącego twórcy, jaką przyniosły działania Warhola<sup>56</sup>.

W 2011 roku artystka stworzyła wzór na karoserię limitowanej edycji Toyoty IQ; rok wcześniej była autorką etykiet limitowanej kolekcji win *Esporão*; w 2014 roku zaprojektowała etykiety piwa *Sagres*, w ramach charytatywnej inicjatywy<sup>57</sup>. Powyższe przykłady odróżnia ich praktyczny charakter, zaakcentowany brakiem oryginalnego tytułu. Takie działania wykorzystują kreatywność artysty, nie są jednak zamówionym dziełem sztuki z określonym celem lub programem (jak w przypadku *J'Adore Miss Dior*), a aktywnością z zakresu wzornictwa przemysłowego.

Vasconcelos jednocześnie istnieje w dwóch światach. Pierwszy z nich to świat sztuki współczesnej, zdominowany przez specjalistów – historyków sztuki, kuratorów, kolekcjonerów. Artystka prezentuje swoje prace w galeriach, muzeach, jest bohaterką monograficznych wystaw. Drugi świat, w którym jest obecna, to świat kultury popularnej – instalacja Vasconcelos zdobi hotelowe foyer w Chinach, jej mural jest reklamą jednego z barów. Ostatecznym dowodem na istnienie artystki w świecie kultury popularnej są ostatnie strony katalogu wydanego przez atelier. Znajdująca się tam galeria zdjęć, przypominająca rubrykę towarzyską, prezentuje artystkę w towarzystwie Natalie Portman czy Karla Lagerfelda. W takiej popularnej przestrzeni dużo większe znaczenie w ocenie wytworu artystycznego ma jego wartość rynkowa. Kapitałem wydaje się samo nazwisko artystki oraz idący za nim prestiż i zainteresowanie. Vasconcelos jest tego świadoma, dobrze wykorzystując możliwości, które to rodzi. Buduje swoje artystyczne nazwisko we współczesnym świecie sztuki, prowadząc w swoich pracach dialog z awangardą i zyskując sympatię krytyków. W świecie kultury popularnej kreuje swoją markę, co przynosi jej większą popularność i zwiększa grono odbiorców dzieł. Emblematem tego dychotomicznego działania jest logo, którym posługuje się artystka i które nie jest tożsame z jej podpisem.

Warsztat Joany Vasconcelos jest imponującym miejscem, którego istota wychodzi dużo dalej niż jego fizyczne właściwości. Wyróżnia go ścisła oraz przemyślana struktura organizacyjna, która przekłada się na metodę wykonywania poszczególnych prac. W ramach swojego warsztatu artystka realizuje również dzieła komercyjne – tworzone na zlecenie wielkich firm. Skala i rozmach jej działalności są możliwe dzięki wypracowanej pozycji i jednocześnie dbałości

56 LIPOVETSKY/SERROY 2021, s. 140.

57 Joana Vasconcelos 2021, s. 59.

o swój rynkowy potencjał. W ten sposób warsztat może istnieć i funkcjonować w tak rozbudowanej strukturze, mierząc się z coraz większymi wyzwaniem. Vasconcelos wydaje się być w pełni świadoma mechanizmów społeczno-kulturowych zachodzących w dzisiejszym świecie, czemu daje wyraz w swoich, często krytycznych, pracach. Za nieuniknione postrzega także niektóre mechanizmy rynku, którym podlega artysta. Zamiast z nimi walczyć, stara się obrócić je na swoją korzyść i zbudować warsztat równie wspaniały co XVII-wieczna fabryka Rubensa. Joana Vasconcelos nie jest jedyną współczesną artystką prowadzącą tak rozbudowaną pracownię i angażującą się w świat popkultury. Wśród jej podobnych wymienić można m.in. Jeffa Koonsa czy Damiena Hirsta.

## Bibliografia

- AMADO 2013 – Miguel Amado, *The Primordial Site of Art*, 2013, [http://www.joana-vasconcelos.com/multimedia/bibliografia/2013\\_JV\\_Ajuda\\_MAMado\\_EN.pdf](http://www.joana-vasconcelos.com/multimedia/bibliografia/2013_JV_Ajuda_MAMado_EN.pdf) [dostęp: 20.02.2023].
- ARRUDA 1993 – Luisa Arruda, *Azulejaria Barroca Portuguesa. Figuras de convite*, Lizbona 1993.
- CORREIA 2013 – Louis M. Correia, *Trafaria Praia*, [w:] Miguel Amado et al., *Joana Vasconcelos: Trafaria Praia*, Paryż 2013, s. 34–41.
- DA SILVA 2011 – Raquel Henriques da Silva, *Joana Vasconcelos: ways towards a relational art\**, [w:] Gilles Lipovetsky et al., *Joana Vasconcelos*, Lizbona 2011, s. 311–318.
- DA SILVA 2013 – Raquel Henriques da Silva, *Lisbon with Venice inside it: The deck of Trafaria Praia*, [w:] Miguel Amado et al., *Joana Vasconcelos: Trafaria Praia*, Paryż 2013, s. 73–77.
- DE CARVALHO 2013 – Rosário Salema de Carvalho, *Great panoramas of Lisbon: from the Baroque to Contemporary*, [w:] Miguel Amado et al., *Joana Vasconcelos: Trafaria Praia*, Paryż 2013, s. 94–105.
- FERNANDES/AFONSO 2014 – Alexandra Fernandes, Luís U. Afonso, *Joana Vasconcelos: managing an artist's studio in the early 21st century*, „International Journal of Arts Management” 2014, t. 17, nr 1, s. 54–64.
- GREENBERG/JORDAN 2004 – Jan Greenberg, Sandra Jordan, *Andy Warhol: Prince of Pop*, Nowy Jork 2004.
- HONNEF 2000 – Klaus Honnef, *Andy Warhol 1928–1987. Commerce into Art*, Kolonia 2000.
- JOANA VASCONCELOS 2021 – *Joana Vasconcelos*, wyd. Atelier Joana Vasconcelos, Lizbona 2021.
- LIPOVETSKY/SERROY 2021 – Gilles Lipovetsky, Jean Serroy, *Joana Vasconcelos ou o Reencantamento da Arte*, Lizbona 2021.
- PAWŁOWSKI 1982 – Tadeusz Pawłowski, *Awangarda i wartości estetyczne*, „Studia Filozoficzne” 1982, nr 11–12, s. 73–90.
- PEREZ 2007 – Augustin Rubio Pérez, *From Micro to Macro and Viceversa. A Conversation Between Agustín Pérez Rubio and Joana Vasconcelos*, [w:] *Joana Vasconcelos*, Lizbona 2007, s. 162–169.

SARTWELL 2007 – Crispin Sartwell, *Beauty and reconciliation in the art of Joana Vasconcelos*, [w:] *Joana Vasconcelos: Material World*, Londyn 2015, s. 308–319.

ZIEMBA 2007 – Antoni Ziemia, *Praktyka warsztatowa Rubensa*, [w:] *Malarstwo flamandzkie doby Rubensa, Van Dycka i Jordaensa 1608–1678*, Warszawa 2007.

## Źródła internetowe

Apollo Magazine, *In the studio with... Joana Vasconcelos*, <https://www.apollo-magazine.com/in-the-studio-with-joana-vasconcelos/> [dostęp: 25.01.2023].

Strona internetowa fundacji Joany Vasconcelos, <https://fundacaojoanavasconcelos.com> [dostęp: 18.02.2023].

Strona internetowa pałacu w Wersalu, [https://en.chateauversailles-spectacles.fr/page/joana-vasconcelos\\_a190/1](https://en.chateauversailles-spectacles.fr/page/joana-vasconcelos_a190/1) [dostęp: 15.02.2023].

Strona Joany Vasconcelos, [https://www.joanavasconcelos.com/monografias\\_en.aspx](https://www.joanavasconcelos.com/monografias_en.aspx) [dostęp: 20.02.2023].

Aleksandra Dudek

 <https://orcid.org/0000-0003-1460-8538>Uniwersytet Łódzki  
Instytut Historii Sztuki

## Koncepcje i funkcjonowanie muzeów street artu na przykładzie Amsterdamu

Concepts and functioning of street art museums:  
the case of Amsterdam

**Streszczenie.** Choć street art był kiedyś marginalizowany, obecnie zyskuje uznanie w instytucjonalnych obszarach sztuki. Muzea street artu, urban artu czy graffiti istnieją już w wielu miejscach na świecie, jednak swoistym fenomenem jest to, że aż trzy instytucje identyfikujące się poprzez sztukę uliczną istnieją w Amsterdamie. Jako prywatne podmioty nie obowiązują ich standardy, prawa ani obowiązki tradycyjnych muzeów, wobec czego ich funkcjonowanie nie zawsze wypełnia przyjęte w definicji muzeum funkcje. Celem artykułu jest analiza trzech amsterdamskich muzeów pod względem inicjacji, obranych przez instytucje misji, kolekcji oraz działalności edukacyjnej. Autorka zauważa, że muzea street artu przeddefiniują tradycyjne pojęcie muzeum, uwzględniając rdzenne cechy tego medium, takie jak jego buntownicza natura i ciągle przekraczanie granic.

**Słowa kluczowe:** street art, muzeum, instytucjonalizacja sztuki ulicznej, Amsterdam

**Summary.** Although street art was once marginalized, it is now gaining recognition in institutional realms of art. Museums dedicated to street art, urban art, or graffiti exist in many places around the world, but it is quite a phenomenon that as many as three institutions identifying with street art exist in Amsterdam. As private entities, they are not bound by the standards, rights, or obligations of traditional museums, hence their operation doesn't always fulfill the functions established in the definition of a museum. The aim of this article is to analyze the three Amsterdam-based museums in terms of initiation, missions set by the institutions, collections, and educational activities. The author observes that street art museums redefine the traditional concept of a museum, taking into account the inherent characteristics of this medium, such as its rebellious nature and constant boundary-pushing.

**Keywords:** street art, museum, institutionalization of street art., Amsterdam

## Wstęp

**M**uzeum street artu. *Czy to nie paradoks?* taki tytuł nosi wywiad z Yashą Young, dyrektorką artystyczną Urban Nation Museum of Urban Contemporary Art w Berlinie<sup>1</sup> [DW 2017]. Rzeczywiście ta koncepcja może wydawać się sama w sobie sprzeczna i rodzi wiele pytań. Jak połączyć bowiem założenie sztuki przynależnej ulicy z zamkniętą z definicji instytucją? Czy włączenie street artu w obieg muzealny oznacza gloryfikację wandalizmu? Jak zauważa Nicholas Alden Riggle:

Street art to w dużej mierze sztuka efemeryczna, zazwyczaj tania w produkcji, dostępna za darmo i nienadzorowana przez nikogo (lub raczej przez wszystkich). Muzea często zawierają dzieła sztuki, które są niezwykle drogie (do wykonania i posiadania), kosztowne w doświadczeniu, a nadzoruje je elitarna garstka... to, co znajduje się w muzeum, jest rzekomo na tyle różne od tego, co jest poza nim – jest bardziej mocne, pełne skomplikowanych znaczeń, piękniejsze, prowokujące i nagradzające niż codzienność<sup>2</sup>.

Mimo wyczuwalnego dysonansu i mnożących się wątpliwości idea muzeum street artu została zrealizowana w wielu miejscach na świecie, jednak porównanie ich do tej pory nie zostało przeprowadzone.

Wzrost zainteresowania street artem jest widoczny na wielu polach. Obecnie podmiotów zajmujących się street artem jest bardzo dużo: są to stowarzyszenia, fundacje i firmy, istnieje wiele czasopism, portali internetowych i mocno zakorzenione w tym środowisku festiwale. Największy polski dom aukcyjny DESA Unicum od kilku lat organizuje aukcję „sztuki ulicy”, a wiele dzieł na niej wystawionych osiąga wyniki powyżej estymacji<sup>3</sup>. Włodarze miast chętnie promują murale, a lokalne gazety opisują każdą nowo powstałą realizację wielkoformatową. Wydawnictwa publikują albumy z dziełami street artowymi, w wielu miastach na świecie możemy oglądać wystawy poświęcone street artowi<sup>4</sup>, nie brakuje też miejsc, w których na co dzień prezentowana jest sztuka uliczna<sup>5</sup>.

1 *Muzeum street artu* 2017.

2 RIGGLE 2010, s. 249. Wszystkie tłumaczenia w artykule pochodzą od autorki.

3 *Rekordowe wyniki* 2023.

4 W lipcu 2023 wystawę jednego z najbardziej rozpoznawalnych polskich artystów – Sainera – otworzyło Muzeum Narodowe w Gdańsku.

5 W Polsce można wymienić chociażby Brain Damage Gallery w Lublinie i Galerię V9 w Warszawie, w Europie Urban Spree w Berlinie czy Fluctuart w Paryżu.

Wszystkie wymienione wyżej obszary działalności nie wzbudzają jednak takich kontrowersji jak połączenie street artu i muzeum. Myśl o muzeum jako instytucji postrzeganej jako hermetyczna, a nawet w pewnym sensie przemocowa, ponieważ narzucająca własną narrację, stoi w sprzeczności z rozumieniem street artu jako sztuki wolnej i kontestującej system. Zjawisko instytucjonalizacji street artu dzieje się na naszych oczach i bywa coraz częściej krytykowane<sup>6</sup>. Artykuł ten ma być próbą odpowiedzi na to, jak ten dysonans został okiełznany w niedawno utworzonych i funkcjonujących już kilka lat muzeach identyfikujących się poprzez związek ze street artem.

Poszukiwanie materiału badawczego zostało ograniczone do Europy, ponieważ charakter sztuki ulicznej w tym regionie jest na tyle dynamiczny i specyficzny, że nie da się go porównać do rozwoju urban artu na innych kontynentach, ponadto autorka przyjęła, że najwłaściwszą metodą badawczą będą wizyty studyjne i bezpośredni kontakt z przedstawicielami instytucji. Były to jedynie te instytucje, które określają się jako muzeum i deklarują powiązanie ze street artem lub szerzej urban artem w swojej nazwie, definicji lub misji. Na potrzeby niniejszego artykułu szczegółowej analizie poddane zostały trzy muzea w Amsterdamie: SAMA (Street Art Museum Amsterdam), Moco (Modern Contemporary Museum) i STRAAT Museum For Street Art and Graffiti.

## Nowy rozdział w muzealnictwie

Muzealnictwo na całym świecie przechodzi serię znaczących zmian, m.in. reformę orientacji z obiektu muzealnego na odbiorcę, nowe sposoby ekspozycji muzealiów, sieciowanie na poziomie lokalnym, krajowym czy międzynarodowym, nietradycyjne modele narracji poczynszy od lat 80. i 90 XX wieku (tzw. Nowe Muzealnictwo). Dyskusja na temat funkcji muzeum wciąż trwa, wobec czego ICOM – największa pozarządowa i międzynarodowa organizacja kulturalna na świecie – stara się aktualizować definicję muzeum. Ostatnia zmiana została ogłoszona w 2022 roku, w nowej definicji określono, że muzeum jest

trwałą instytucją służącą społeczeństwu, nie nastawioną na osiągnięcie zysku, która zajmuje się badaniem, gromadzeniem, konserwacją, interpretacją oraz prezentacją materialnego i niematerialnego dziedzictwa. Otwarte dla wszystkich, powszechnie dostępne i niewykluczające, muzea promują różnorodność i zrównoważony rozwój. Swoją działalność i sposoby komunikowania opierają na zasadach etyki, profesjonalnej rzetelności i społecznej



partycypacji. Oferują zróżnicowane doświadczenia służące edukowaniu, rozrywce, refleksji i dzieleniu się wiedzą<sup>7</sup>.

Definicja ta odnosi się głównie do muzeów tradycyjnych, finansowanych ze środków publicznych, na które są nałożone prawne obowiązki<sup>8</sup>.

Coraz częściej mamy jednak do czynienia z muzeami zakładanymi prywatnie, których liczbę trudno określić. Samych muzeów sztuki współczesnej według raportu o prywatnym muzealnictwie z 2023 roku jest 446 na całym świecie<sup>9</sup>, ale próba zdefiniowania muzeum prywatnego nie powiodła się<sup>10</sup>. Takie muzea otwierają się masowo, nie brakuje też poradników i naukowych opracowań, jak założyć muzeum. Na stronie Museum Planner prowadzonej przez Marka Walhimera czytamy, że pierwszym krokiem w kierunku utworzenia muzeum jest znalezienie niszy. Dla kilkunastu instytucji tą niszą stał się street art (por. tab. 1)<sup>11</sup>.

Za pierwsze muzeum identyfikujące się poprzez street art można uznać Museum di Urban Art di Roma (2010), które w niczym nie przypomina tradycyjnej instytucji. Położone jest poza centrum Rzymu, obejmuje prace wykonane na ulicach konkretnej dzielnicy i samo określa się jako muzeum *site specific*, zintegrowane ze społecznością. Kolejne muzea poświęcone street artowi często łączą w sobie wizję galerii zewnętrznej, kuratorskich wystaw czasowych i programu edukacyjnego. Wśród najprężniej działających muzeów street artu można wymienić Urban Nation w Berlinie, zainicjowane w 2016 roku. Organizowane są tam długie (trwają przeważnie ok. 2 lat) czasowe wystawy, a przy każdej zmianie ekspozycji artyści są zapraszani do pokrycia elewacji budynku nowym dziełem sztuki. Obecnie na budynku znajduje się praca Broken Fingaz. Projektem, o którym warto wspomnieć, jest też Millennium Iconoclast Museum of Art w Brukseli. Instytucja ta dokładnie określiła termin końca swojej działalności, który ma nastąpić w 2025 roku. Wówczas po muzeum ma pozostać jedynie archiwum<sup>12</sup>.

7 ICOM 2022.

8 Definicja ICOM jest stosowaną w Holandii definicją muzeum. BORUSIEWICZ 2012, s. 231.

9 *Report 2023*, s. 5.

10 KOLBE *et al.* 2022.

11 Autorka wymienia jedynie muzea nadal istniejące w 2023 r. Ze względu na specyfikę muzeów street artu (oddolność ich powstawania) niektóre instytucje nie przetrwały lub ich działalność miała charakter jedynie wirtualny. Ponadto jako że wiele z inicjatyw związanych ze street artem nie jest oficjalnych, być może nie mają swoich stron internetowych lub social mediów, które łatwo pozwoliłyby na ich identyfikację.

12 VAN ESSCHE 2021, s. 112.

**Tabela 1**

Europejskie muzea opierające swoją misję na dziełach street artu  
w kolejności powstania

Rok powstania	Miasto (państwo)	Nazwa
2010	Rzym (IT)	Museo di Urban Art di Roma (MURO)
2012	Petersburg (RU)	[Музей стрит-арта] Street Art Museum (SAM)
2012	Amsterdam (NL)	Street Art Museum Amsterdam (SAMA)
2012	Rome (IT)	Museo dell'Altro e dell'Altrove di Metropo- liz_città meticcica (MAAM)
2016	Berlin (DE)	Urban Nation Museum of Urban Contempo- rary Art
2016	Monachium (DE)	Museum of Urban and Contemporary Art (MUCA)
2016	Amsterdam (NL)	The Modern Contemporary Museum (Moco)
2016	Bruksela (B)	Millennium Iconoclast Museum of Art (MIMA)
2017	Rotterdam (NL)	Rotterdam Street Art Museum
2018	Strasburg (FR)	Mausa Vauban. Musée d'Art Urbain et de Street Art
2019	Londyn (GB)	The Street Art Museum (SAM)
2020	Amsterdam (NLD)	STRAAT Museum for Street Art and Graffiti
2021	Barcelona (ES)	The Modern Contemporary Museum (Moco) [Oddział muzeum w Amsterdamie]

Trend wyraźnie wzmacnia się w ostatnich latach, jest więc pewne, że w najbliższej przyszłości powstaną kolejne instytucje związane ze street artem, staje się on bowiem wielkim globalnym ruchem, co jest widoczne także w samych nazwach muzeów, tworzonych w większości w języku angielskim. Wskazane instytucje proponują również powszechnie stosowane w środowisku muzealnym skrótowce, które łatwo wpadają w ucho i sprawiają, że odbiorca nie czuje zakłopotania czy też zbytnej powagi. W przypadku Urban Nation i STRAAT instytucje posługują się jedynie pierwszym członem nazwy, która dostatecznie dobrze je identyfikuje.

## Street art w Amsterdamie

Początek ruchu sztuki miejskiej w Amsterdamie datowany jest na lata 60. XX wieku i ma związek z działalnością grupy Provos – kontrkulturowego ruchu domagającego się zmian w strukturach polityczno-społecznych. Nazwa pochodzi od skróconej formy słowa „provocateurs”, a w gronie osób związanych z tym ruchem znaleźli się studenci, artyści i aktywiści. Znakiem rozpoznawczym grupy stało się symbolizujące Amsterdam jabłko, które członkowie pozostawiali w różnych przestrzeniach miasta. Provos wykorzystywali performance i sztukę uliczną do zwracania uwagi na problemy społeczne, takie jak zanieczyszczenie powietrza, segregacja rasowa czy wojna w Wietnamie.

W latach 70. na ścianach budynków, płotów i tuneli Amsterdamu pojawiły się napisy, które często miały charakter filozoficzny. Anonimowe teksty poddawały pod wątpliwość egzystencję człowieka, wyrażały frustrację i dezorientację w niepewnym świecie. Pod koniec lat 70. w Holandii rozwinął się ruch graffiti, związany z kulturą punkową, która wniosła nowe treści do muzyki, mody i sztuki. Graffiti punkowe – w odróżnieniu od tego związanego z kulturą hip-hopową – nie było skoncentrowane na stylu i kolorach, a na przekazie. Napisy były bezpośrednie, polityczne i krytykujące władze, społeczeństwo i konsumpcjonizm. W tym czasie aktywna była także niesformalizowana grupa Liever Lesbies (Wolę Lesbijki), która wyrażała niezgodę na dyskryminację kobiet, m.in. niszcząc reklamy usług towarzyskich w hotelach. Grupa podjęła także dialog z artystą Robertem Grootveldem, na którego hasło „He comes” odpowiadała „She comes”<sup>13</sup>.

Era graffiti punkowego zakończyła się już na początku lat 80., gdy na ulicach zaczęło pojawiać się coraz więcej tagów na wzór nowojorskiego graffiti<sup>14</sup>. N-Power, jeden z graffiarzy pierwszego pokolenia w Amsterdamie, wskazuje, że charakterystycznym miejscem, całkowicie zajęтым przez graffiti, był tunel dla pieszych przy placu Mr. Visser, który stał się pierwszym „open air museum”<sup>15</sup>.

Alternatywne środowisko całej Holandii spotykało się w założonej w 1979 roku Gallery Anus. Inicjatorzy Hugo Kaagman i Diana Ozon, artyści związani z ruchem punkowym i graffiarskim, w opuszczonym budynku przy Sarphatistraat otworzyli galerię i klub DDT666, a w 1980 roku, po jej zamknięciu stworzyli Galerię Ozon (po roku zmieniono nazwę na Gallery Zebra)<sup>16</sup>.

<sup>13</sup> Again, De Scene 2019.

<sup>14</sup> *Ibidem*.

<sup>15</sup> *Ibidem*.

<sup>16</sup> *The Hugo Kaagman Punk Files* [b.d.].

W 1983 roku w swojej prestiżowej galerii sztuki Yaki Kornblit zaprezentował prace writerów zza oceanu najpierw Dondi White'a, a następnie Blade'a i Futury<sup>17</sup>, z kolei 1985 roku holenderska telewizja wyemitowała film *Style Wars*, co sprawiło, że ruch grafficiarski wzmożył się jeszcze bardziej. W kolejnej dekadzie graffiti było obecne wszędzie – grupy writerów „bombardowały” wagony i stacje metra, okolice kanałów, szkoły itp.

W 1986 roku Keith Haring wykonał mural na ścianie Stedelijk Museum w Amsterdamie przy okazji odbywającej się we wnętrzach instytucji wystawy monograficznej poświęconej artyście. Kilka lat później mural został zasłonięty przez metalowe panele, jednak w 2018 roku usunięto je, na nowo odsłaniając dzieło Haringa<sup>18</sup>. To wydarzenie przypieczętowało przemianę graffiti z wandalizmu w formę ekspresji, a w latach 90. nikt nie miał już wątpliwości, że jest to istotna forma sztuki. W 1997 roku otwarta została działająca do dziś GO Gallery, która promuje street art i młodych artystów<sup>19</sup>.

Na rzecz uznania street artu jako formy sztuki działa od 2009 roku stowarzyszenie Amsterdam Street Art (ASA)<sup>20</sup>, które jest także inicjatorem nagrody The Dutch Street Art Awards przyznawanej od 2015 roku. Dzięki ASA w Amsterdamie przeprowadzono kilkadziesiąt wydarzeń i projektów związanych ze street artem. W 2019 ASA we współpracy ze spółdzielnią mieszkaniową Stadgenoot zorganizowała festiwal *If Walls Could Speak*, podczas którego na elewacjach osiedla czteropiętrowych budynków powstało 10 murali. Tematem festiwalu był „Amsterdam dla wszystkich”. Był to pierwszy zorganizowany na tak dużą skalę projekt, w efekcie którego powstały wielkoformatowe murale międzynarodowych artystów<sup>21</sup>.

W roku 2016 w stoczni NDSM zorganizowano pierwszą edycję festiwalu Kings Spray Street Art Festival, połączonego z obchodami święta Koningsdag – narodowego dnia ku czci króla. W Amsterdamie odbyła się także w 2018 druga edycja międzynarodowej The Tag Conference, która pierwszy raz miała miejsce w Berlinie<sup>22</sup>.

Omawiając holenderski street art, trzeba też wspomnieć o Rotterdamie. Miasto o robotniczych korzeniach i zabudowie przemysłowej, zniszczone w czasie II wojny światowej, odbudowywało tkankę miejską powoli, a street art miał szansę przekształcać przestrzeń, co przyciągało alternatywne środowisko. W 1983 roku w Museum Boijmans van Beuningen odbyła się pierwsza w Europie tak duża

17 POPE 2022.

18 *Mural Keith Haring* 2018

19 GO Gallery online.

20 ASA online.

21 *If Walls* 2019.

22 *Tag* 2018.

wystawa prezentująca nowojorskie graffiti<sup>23</sup>. Obecnie muzeum może pochwalić się dużą kolekcją sztuki publicznej. W Rotterdamie działa kilka organizacji i platform zrzeszających artystów, organizatorów i fanów sztuki miejskiej<sup>24</sup>. Strona Rewriters Rotterdam<sup>25</sup> oferuje kilka tras spacerów po mieście oraz mobilną aplikację.

Obecnie w Holandii jest aktywnych kilkanaście organizacji i projektów związanych ze street artem. Przykładowo, od 2016 roku działa strona internetowa The Hague Street Art, która wydaje darmowy „The Hague Street Art Magazine” drukowany w 5000 egzemplarzach i rozpowszechniany online<sup>26</sup>, w 2021 roku Groninger Museum we współpracy z organizacją Writer’s Block wykonało trzy murale w okolicy muzeum<sup>27</sup>.

## Muzea street artu w Amsterdamie

### Inicjacja i misja

Poznanie historii inicjacji i misji w przypadku muzeów prywatnych często pozwala na głębszy wgląd w charakter i cel instytucji, niż w przypadku muzeów zapoczątkowanych przez organy nadrzędne. Przykładowo, muzea prywatne są często odbiciem indywidualnych pasji, przekonań i zainteresowań ich założycieli, co tworzy niepowtarzalną tożsamość i atmosferę każdego z nich. Nie są one ograniczone restrykcyjnymi procedurami i formalnościami, które często towarzyszą publicznym instytucjom kultury. Dzięki temu mogą łatwiej dostosować się do zmieniających się warunków i preferencji publiczności.

Każde z przebadanych amsterdamskich muzeów street artu pokazuje różne aspekty prywatnej inicjatywy, wielość sposobów rozumienia street artu, a także inaczej definiuje swoje cele. Podstawowe informacje o muzeum zazwyczaj są określone w misji, która „jest dokładnym opisem celu, w jakim muzeum zostało powołane, i zakresu, w jakim będzie się poruszało zarówno w gromadzeniu zbiorów i tworzeniu kolekcji, jak i podczas organizowanych imprez”<sup>28</sup>. Niestety misja nie jest dokumentem wymaganym przy tworzeniu muzeum, wobec czego żadne z omawianych w artykule muzeów nie użyło na swojej stronie internetowej

23 CORCORAN/GASTMAN/PRICCO 2022.

24 W 2017 r. powstała strona internetowa Rotterdam Street Art Museum, które ma zachęcać do odwiedzenia niesławnej niegdyś okolicy miasta, kojarzonej z handlem narkotykami i prostytucją. Kilkakrotnie podjęte przez autorkę próby kontaktu z muzeum nie powiodły się, trudno zatem zaliczać Rotterdam Street Art Museum do rzeczywiście istniejących instytucji.

25 Rewriters Rotterdam online.

26 *The Hague Street Art* 2016.

27 *Graffiti* [b.d.].

28 BORUSIEWICZ 2012, s. 185.

określenia „misja”. Mimo to funkcję misji spełnia we wszystkich przypadkach tekst zamieszczony na stronie internetowej w zakładce „o nas” bądź „strona główna” (*home*).

W porządku chronologicznym pierwszą instytucją zajmującą się street artem w Amsterdamie i niemalże najstarszą w Europie jest SAMA, jednak organizacja stworzona przez Annę Stolyarovą nie od razu działała jako muzeum. Stolyarova zaczęła realizować projekty wokół sztuki w przestrzeni miejskiej w 2012 roku, ale koncepcja muzeum narodziła się później i, jak sama inicjatorka określiła, był to... żart. Decyzja o zmianie formuły działania została bowiem podjęta w reakcji na otworenie muzeum Moco oraz zapowiedzi utworzenia STRAAT. Dopiero w tym okresie Stolyarova postanowiła, że jej wieloletnie działania zasługują na poważniejszą oprawę. Jej koncepcja muzeum była inna niż budynek ze stałą wystawą, chciała, żeby muzeum tworzyli ludzie oraz sztuka, do której dostęp byłby nieograniczony. Warto też podkreślić, że instytucja ta powstała dzięki pasji Stolyarovej do sztuki, ponieważ wcześniej pracowała zawodowo jako producent reklam i tworzyła kampanie dla takich marek jak Philips i Western Union<sup>29</sup>.

Kolejna instytucja, która pojawiła się na mapie Amsterdamu, to Moco<sup>30</sup> – prywatne muzeum założone przez Lionela i Kim Logchies, którzy związani są z rynkiem sztuki. Para była właścicielami otwartej w 1996 roku, dziś już nieistniejącej, Lionel Gallery zajmującej trzy piętra w kamienicy w amsterdamskiej dzielnicy muzeów. We wnętrzach galerii można było obejrzeć dzieła najgłośniejszych nazwisk sztuki współczesnej, w tym Damiena Hirsta, Roya Lichtensteina, ale najwięcej rozgłosu przyniosło jej wystawianie dzieł Banksy'ego, dzięki czemu galeria stała się chętnie odwiedzany przez turystów miejscem. W 2015 roku w Lionel Gallery pokazano wystawę *Banksy Exhibition*, która prezentowała prace należące do L. i K. Logchies i pochodzące z innych prywatnych kolekcji<sup>31</sup>. Na ekspozycji można było zobaczyć 10 oryginalnych prac artysty i 25 sitodruków. Pierwsza wystawa, którą zaprezentowano w muzeum Moco, to również była wystawa Banksy'ego, co mocno zidentyfikowało nową instytucję z bristolskim artystą.

W 2021 roku otworzono dla publiczności STRAAT Museum for Street Art and Graffiti, choć idea jego założenia była ogłoszona już w 2017 roku przez pierwszego kuratora muzeum Petera Ernsta Coolena. Organizował on na terenie wspomnianej już stoczni NDSM festiwal street artu. Podczas tego wydarzenia właściciel hali spytał Coolena o kontakty do artystów, którzy mogliby wykonać dla niego kilka

29 SEN 2021.

30 Moco to jedyne muzeum, które odmówiło autorce tekstu jakichkolwiek dodatkowych materiałów, wszelkie informacje na jego temat pochodzą więc ze strony internetowej lub artykułów prasowych.

31 *Banksy Exhibition* 2016.

prac<sup>32</sup>. Mimo że dzieła mierzyły 5 × 8 m, ginęły w ogromnym wnętrzu, powstała więc idea zagospodarowania przestrzeni większą liczbą dzieł, a finalnie utworzenia muzeum. Pierwotnie miało się ono nazywać Street Art Today Museum, od nazwy powołującej je organizacji<sup>33</sup>. Obecnym kuratorem muzeum jest David Roos.

**Tabela 2**

Misje muzeów street artu w Amsterdamie

Instytucja	Misja/opis – tłumaczenie
Street Art Museum Amsterdam SAMA	<b>Nazwa zakładki na stronie: Home</b>
	Street Art Museum Amsterdam (SAMA) to wspólnotowe, współczesne ekomuzeum, które wykorzystuje sztukę uliczną jako narzędzie dialogu między interesariuszami Nieuw-West w Amsterdamie, jak również odwiedzającymi ten region. Kolekcja SAMA obejmuje około 300 dzieł sztuki ulicznej, od małych elementów po monumentalne murale. Sztuka uliczna to wyjątkowy rodzaj sztuki, który podważa założenia dotyczące legalności, własności artystycznej i konserwacji sztuki i dziedzictwa, zarówno materialnego, jak i niematerialnego.
	<b>Nazwa zakładki na stronie: About Us – Organization</b>
	Street Art Museum Amsterdam (SAMA) to organizacja non-profit założona w dzielnicy Nieuw-West w Amsterdamie. Zarządzamy i rozwijamy unikalną kolekcję ponad 300 dzieł sztuki ulicznej, które znajdują się w dzielnicach Amsterdam Nieuw-West, Amsterdam West oraz na lotnisku Schiphol.
The Modern Contemporary Museum Moco	<b>Nazwa zakładki na stronie: About Moco</b>
	Muzeum Moco koncentruje się na uznanych artystach o unikalnej wizji.  Muzeum Moco to niezależne muzeum z szerokim zakresem inspirującej sztuki współczesnej, nowoczesnej i street artu, która znajduje się w Amsterdamie (Holandia) i Barcelonie (Hiszpania). W naszej kolekcji Moco prezentuje Jean-Michela Basquiata, Banksy'ego, Icy&Sot, JR, KAWS, Keitha Haringa, Jeffa Koonsa, Damiena Hirsta, Tracey Emin, Yayoi Kusama, THE KID, Andy'ego Warhola, Studio Irma i wielu innych! Oferujemy odwiedzającym niepowtarzalną kolekcję sztuki, która skłania do refleksji nad współczesnym społeczeństwem.

32 GOUKASSIAN 2017.

33 DI GIACOMO 2017.

Instytucja	Misja/opis – tłumaczenie
The Modern Contemporary Museum Moco	<p>Nowoczesne Muzeum Współczesne (Moco) [The Modern Contemporary (Moco) Museum] znalazło swoje miejsce w historycznej Villi Alsberg na Museumplein (Honthorstraat 20, 1071 DE Amsterdam, NL) oraz w byłym Pałacu Cervelló (c / Montcada 25, 08003 Barcelona, SP).</p> <p><b>Moco mieści inspirującą i oświecającą kolekcję sztuki nowoczesnej i współczesnej – stąd nazwa Muzeum Moco.</b></p> <p>[...]</p> <p>Założone w 2016 roku Muzeum Moco w Amsterdamie jest zaangażowane w prezentowanie ikonicznych prac uznanych artystów nowoczesnych i współczesnych oraz wschodzących gwiazd.</p> <p>Moco Amsterdam mieści się w Villi Alsberg, kamienicy z widokiem na Museumplein w samym sercu Amsterdamu (między Rijksmuseum i Muzeum Van Gogha). Budynek został zaprojektowany w 1904 roku przez Eduarda Cuypersa, bratanka znanego Pierre’a Cuypersa, projektanta stacji kolejowej Amsterdam Central i Rijksmuseum. Ta prywatna rezydencja była jednym z pierwszych domów rodzinnych wybudowanych wzdłuż Museumplein i pełniła tę funkcję do 1939 roku. Następnie dom został przekazany księżom, którzy uczyli w Szkole św. Mikołaja w Amsterdamie, a później został przekształcony w biuro dla kancelarii prawnej.</p> <p>Przejęcie przez Muzeum Moco Villi Alsberg to działanie, które idzie w parze z naszym celem: uczynić sztukę dostępną dla wszystkich i ugościć każdego. Z wnętrza Moco Museum wyrasta misja i wizja wyrażania nieskończonej mocy sztuki. Wizyta w Muzeum Moco pozwala znaleźć się w centrum sztuki w Amsterdamie, gdzie wszystko jest na wyciągnięcie ręki.</p> <p>Po sukcesie w Amsterdamie Muzeum Moco w Barcelonie podkreśla swoje zaangażowanie w prezentowanie ikonicznych prac uznanych artystów nowoczesnych i współczesnych oraz wschodzących gwiazd.</p> <p>[...]</p> <p>Muzeum Moco zwiększa energię miejsc zarezerwowanych dla uprzywilejowanych, aby inspirować i oświecać nasz świat poprzez sztukę i zapraszać wszystkich. Dzisiaj Muzeum Moco przyjęło prawie 2 miliony odwiedzających z ponad 120 różnych narodów. Od początku Moco czyniło sztukę dostępną dla publiczności, dostarczając unikalne doświadczenia skierowane do szerokiej publiczności – wizyta w Moco to prawdziwe otwarcie oczu.</p>



Instytucja	Misja/opis – tłumaczenie
<p>The Modern Contemporary Museum Moco</p>	<p><b>„Reprezentujemy głos ulicy i ufamy w sztukę jako niezwykły wehikuł, który pomaga nam tam dotrzeć”</b> – <b>Kim &amp; Lionel, założyciele Muzeum Moco.</b></p> <p>Wierzymy, że sztuka może zrobić więcej!</p> <p>Muzeum Moco opowiada się za inkluzywnym modelem muzeum, które jest dostępne dla wszystkich. Tworzymy dostępne pokazy i wystawy w Amsterdamie i Barcelonie, które oświecają, inspirują i mobilizują społeczność. Z tego powodu Moco stało się wiodącym celem dla miłośników sztuki na całym świecie. „Korzystamy z mocy sztuki, aby kwestionować normę, bronić prawdy, otwierać umysły i kwestionować świat wokół nas”.</p> <p><b>Głos ulic</b></p> <p>Moco ujmuje głos street artu, ponieważ on łączy ludzi, kwestionuje ideologie i angażuje do udziału. W Barcelonie i Amsterdamie Muzeum Moco stawia na prezentację prac artystów, takich jak JR, Os Gemeos, Icy&amp;Sot, Stik i Banksy, aby zachęcić do rozmów o naszym świecie i wspólnym istnieniu.</p> <p><b>Ośmiel się zmieniać</b></p> <p>Muzeum filantropijnie wspiera organizacje charytatywne, takie jak Movement On The Ground, Aidsfonds, Metakids. Te założenia znajdują też odzwierciedlenie w kolekcji sztuki Moco. Muzeum Moco dąży do udzielania wsparcia i pomocy innym, kiedykolwiek jest to możliwe. Nasz założycielski duch od zawsze chciał widzieć świat jako oświecony, w którym pokój i jedność są nieuniknione. Część dochodów z Muzeum Moco jest przekazywana na cele charytatywne bliskie sercu inicjatorów.</p> <p>Odkryj i zwiedź Muzeum Moco w Amsterdamie i Muzeum Moco w Barcelonie. Odkryj moc sztuki, która budzi nas, wstrząsa i tworzy nas.</p> <p>Wierzymy w sztukę [In art we trust].</p>
<p>STRAAT Museum for Street Art and Graffiti</p>	<p><b>Strona internetowa: Zakładka: About us</b></p> <p>Od Keitha Haringa do Banksy’ego street art wielokrotnie przyciągał uwagę mediów w najnowszej historii. Jego wpływ na sztukę, modę, design, reklamę i kulturę jako całość jest silniejszy niż kiedykolwiek.</p> <p>Zapraszamy do STRAAT: muzeum street artu i graffiti. Naszym celem jest podzielenie się naszą pasją do tego radykalnego ruchu artystycznego z publicznością, prezentując niektóre z największych nazwisk i nadchodzących talentów</p>

Instytucja	Misja/opis – tłumaczenie
STRAAT Museum for Street Art and Graffiti	<p>z całego świata. STRAAT to muzeum street artu i graffiti dla każdego, możliwe do realizacji dzięki zaangażowanemu zespołowi entuzjastów.</p> <p>Nasza aktualna wystawa prezentuje ponad 160 dzieł autorstwa ponad 150 artystów. Dzieła sztuki zostały stworzone na miejscu, a większość z tych oszałamiających wizualnych doświadczeń jest tak duża jak ściany na zewnątrz. Jako muzeum dostarczamy dodatkową wartość w postaci kontekstu i informacji. Oto twoja szansa, aby poznać historie, które na ulicach pozostają niewypowiedziane!</p> <p>STRAAT mieści się w 8000 m<sup>2</sup> dawnej hali magazynowej na nabrzeżu NDSM, który jest zarówno zabytkiem narodowym, jak i największym polem [playground] dla street artu i graffiti w Amsterdamie. Oferujemy pełnię doświadczenia muzealnego, a także możliwości edukacyjne i wycieczki z przewodnikiem, aby odpowiedzieć na wszystkie pytania dotyczące street artu. Odwiedzanie naszego muzeum w Amsterdamie gwarantuje, że spojrzysz na swoje otoczenie świeżym okiem.</p> <p>Mamy nadzieję, że do zobaczenia wkrótce!</p> <p>Zespół STRAAT</p>

Misje i opisy poszczególnych instytucji wskazują na wspólne punkty, takie jak inkluzywność i poczucie, że muzeum odgrywa szczególną rolę w społeczeństwie. Każde z nich podkreśla także unikatowość swojej kolekcji. Tekst zamieszczony na stronie SAMA wskazuje przede wszystkim na takie wartości, jak budowanie wspólnoty wokół muzeum, ekologia, dialog z lokalną społecznością. Street art w tym wypadku postrzegany jest jako ruch kontestujący zastane reguły. Ponadto SAMA posiada status ANBI – instytucji pożytku publicznego<sup>34</sup>. Instytucje takie mają obowiązek raportować publicznie o działalności podmiotu, ale mogą liczyć na ulgi podatkowe.

Według Moco muzeum ma być miejscem dostępnym, które zachęca do rozmowy, a kolekcja ma służyć refleksji nad światem. Street art rozumiany jest jako trend łączący ludzi, kwestionujący istniejący porządek i angażujący do działania. Zaznacza się też działalność charytatywną Moco.

STRAAT w swoim opisie podkreśla, że instytucja została stworzona, by dzielić się pasją, a jej istotnym elementem jest tworzący ją zespół. Dlatego muzeum street artu uważane jest za wpływowy element sztuki współczesnej.

34 SAMA online.

## Siedziba i lokalizacja

Trzy analizowane instytucje różnią się pod względem lokalizacji geograficznej, a co za tym idzie społeczno-kulturowego kontekstu. Każda z nich ma własną strategię prezentowania sztuki miejskiej, która wpływa na zainteresowanie odbiorców oraz liczbę odwiedzających je osób.

SAMA mieści się w dzielnicy Nieuw-West. To znacznie oddalona od centrum dzielnica, która jest zasiedlona głównie przez imigrantów. Utworzenie muzeum w tej lokalizacji miało rozwinąć ruch turystyczny i zainteresowanie tym obszarem miasta, zarazem odmieniając jego charakter. Samo muzeum nie posiada jednak siedziby, do której mogą się udać odbiorcy w celu obejrzenia wystawy. Pod adresem podanym na stronie internetowej znajduje się budynek administracyjny, ale elewacja zewnętrzna została pokryta muralami. Brak stałej wystawy był świadomą decyzją założycielki SAMA, która wierzy, że prawdziwa wystawa street artu może mieć miejsce jedynie na ulicy. Na drzwiach wejściowych do budynku znajduje się kod QR odnoszący do aplikacji IZI, w której możemy wybrać dwa spacery trasą prowadzącą do kilkunastu dzieł, które powstały z inicjatywy muzeum. Nie wszystkie ze wskazanych dzieł wciąż istnieją<sup>35</sup>.

Moco muzeum położone jest w samym centrum miasta, w prestiżowej lokalizacji – Museumkwatier – w pobliżu m.in. Rijksmuseum. Już sama lokalizacja gwarantowała Moco duże zainteresowanie odbiorców, jednak dodatkowo muzeum inwestuje w szeroko zakrojoną kampanię reklamową – billboardy zachęcające do odwiedzenia muzeum umieszczone zostały w strategicznych miejscach, m.in. na lotnisku i przy ulicach o wzmożonym ruchu pieszym i samochodowym. Siedzibą muzeum jest zabytkowa Villa Alsberg, wybudowana na początku XX wieku, wobec czego we wnętrzu odnajdziemy wiele detali architektonicznych, jak np. kamienny kominek i sztukaterie.

STRAAT ma swoją siedzibę w dawnej stoczni w Amsterdamie Północnym – NDSM Werf (Nederlandsche Dok en Scheepsbouw Maatschappij). Po zamknięciu stoczni obszar stał się przestrzenią dla artystów i rzemieślników, obecnie odbywają się tam festiwale muzyczne i inne wydarzenia kulturalne.

Nie bez przyczyny muzeum zostało utworzone na terenie stoczni, już wcześniej bowiem było to miejsce popularne wśród grafficiarzy, w bezpośredniej okolicy muzeum znajdowała się tzw. Wall of Fame, na której writerzy tworzyli wypracowane graffiti. Budynek przeszedł kapitalny remont i obecnie we wnętrzu umieszczono główną wystawę z wielkoformatowymi dziełami na blejtramacz (ok. 6 × 10 m)

35 Autorka artykułu skorzystała ze spaceru w aplikacji w listopadzie 2022 r. Trasa nie objęła dzieł umieszczonych na elewacji.

oraz instalacjami, galerię, księgarnię połączoną ze sklepikiem oraz restaurację z tarasem widokowym.

Kolekcja wciąż jest powiększana, na dodatek odwiedzający muzeum mogą oglądać artystów przy pracy, ponieważ powstawanie kolejnych dzieł odbywa się na terenie głównej hali.

Analiza tych historii pozwala zauważyć pewną analogię do procesów powstawania muzeów tradycyjnych. Dorota Folga-Januszevska opisuje je jako muzealizację *ex situ* i *in situ*, gdzie ta pierwsza kategoria dotyczy większości instytucji, w których eksponaty są przenoszone z innych miejsc. *In situ* to szczególny przypadek miejsc oryginalnych, które w całości zostają przekształcone w muzeum, jak w przypadku STRAAT utworzonego w obszarze naznaczonym kulturą urban artu.

## Kolekcja

W kolekcji SAMA znajdują się wyłącznie dzieła, które zostały w sposób legalny lub nielegalny umieszczone w przestrzeni publicznej. Kolekcja obejmuje obecnie ponad 300 dzieł<sup>36</sup>, największe z nich to mierzący 150 m<sup>2</sup> mural wykonany przez Stinkfisha, większość jednak stanowią niewielkich rozmiarów prace wykonane w różnych technikach. Stolyarova współpracuje głównie z artystami zagranicznymi, w wywiadzie dla Caitlin S. Wunderlich wyznała, że lokalni artyści często nie chcą wykonywać prac w tej części miasta lub nie podchodzą do projektów z dużym zaangażowaniem<sup>37</sup>.

Założycielka muzeum posiada również sporą prywatną kolekcję dzieł pozyskanych od artystów m.in. drogą barteru<sup>38</sup>. Zachowuje szablony, jednak te obiekty przechowywane są w jej prywatnym domu i na razie nie zostały włączone w kolekcję muzeum.

Muzeum Moco wyróżnia się pod względem kolekcji, ponieważ nie ogranicza się do artystów z kręgu street artu. Rzeczywiście znajdują się tu dzieła artystów takich jak Banksy czy Keith Haring, jednak większość autorów kolekcjonowanych dzieł to najgłośniejsze nazwiska w sztuce, jak: Andy Warhol, Damien Hirst czy Yoi Kusama. Ekspozycja jest podzielona na kilka części, każda traktowana jako oddzielna wystawa stała lub czasowa. Wystawy stałe to: *Modern Masters* (z pracami Warhola, Basquiata i Haringa), *Contemporary Masters* (prace Mariny Abramović, Jeffa Koonsa, a także artystów związanych ze street artem, m.in.:

36 STRAAT online.

37 WUNDERLICH 2019, s. 7.

38 W wywiadzie udzielonym autorce artykułu Anna Stolyarova opowiadała, że często zaprasza i gości artystów, którzy w podziękowaniu zostawiają jej swoje prace.

OsGemeos, Invader, Stik, JR), *Banksy* oraz *Moco Garden* (dostępne na zewnątrz budynku). Ekspozycje czasowe to *Digital Immersive Art* (znajdująca się w piwnicy budynku część z interaktywnymi pomieszczeniami), *The Future is Old* (poświęcona twórczości The Kid) i *NFT*.

W przypadku STRAAT strategią wystawiania i rozbudowywania kolekcji jest pozyskiwanie dzieł, które zostają wykonane na miejscu, bezpośrednio w hali. Większość dzieł (nie licząc kilku rzeźb i instalacji) zamocowana jest na dużych blejtramach, w których rozpięta jest poliestrowa tkanina i to na niej wykonane zostały prace.

Wystawa stała została podzielona na pięć części: *Aesthetic*, *Personal*, *Grounded*, *Emphatic* i *Conscious*. Jak wyjaśniono w katalogu muzeum:

Z *Aesthetic* badamy dążenie street artu do perfekcyjnych form. W *Personal* postrzegamy street art jako odzwierciedlenie wszechświata artysty. W *Grounded* ukazujemy powiązanie między street artem a jego otoczeniem. *Emphatic* pozwala nam skupić się na tym, jak street art komunikuje się z widzami. Natomiast *Conscious* ukazuje moc street artu w budowaniu świadomości na temat społecznych i środowiskowych problemów. Razem te pięć narracji nadaje kształt wystawie otwierającej *Quote from the streets*, na której prezentowane są 153 dzieła autorstwa 140 artystów z 32 krajów<sup>39</sup>.

Każde nowe dzieło, które dołącza do kolekcji zostaje przydzielone do jednej ze wskazanych kategorii. W czasie wizyty autorki (listopad 2022) część blejtramów pozostawała pusta, czekając na kolejnych artystów.

Muzeum STRAAT nie posiada zaplecza magazynowego, co mogłoby znacząco ograniczać możliwości pozyskiwania nowych dzieł sztuki. Znalaziono jednak na to rozwiązanie. Z informacji otrzymanych podczas wywiadu z pracownikiem muzeum wynika, że dzieła, które nie są obecnie zaplanowane do wystawienia, są umieszczane w blejtramach eksponowanych obrazów.

Obecnie niemal każde muzeum digitalizuje dzieła ze swojej kolekcji i gromadzi je w cyfrowych katalogach dostępnych online. Dwa z badanych tu muzeów również posiadają rozbudowane archiwa swoich dzieł.

Dzieła z kolekcji SAMA zostały zinwentaryzowane i umieszczone w wirtualnym katalogu, który liczy 200 zdigitalizowanych obiektów. Poszczególne rekordy obejmują standardowe informacje, jak autorstwo i krótka biografia artysty, tytuł, technika, powierzchnia i data. Dodatkowo każdy wpis zawiera opis fizyczny dzieła, określony jest stan obiektu (*gone/illegible; very bad/almost illegible; good/*

39 DI GIACOMO/RIVA 2021, s. 15.

*legible*), a niektóre także analizę ikonograficzną. Co interesujące, mimo iż inicjatorka muzeum przyznaje się do tego, że patronuje nielegalnym formom street artu, taka informacja nie pojawia się w katalogu, wszystkie dzieła są określone jako zlecenia (*commission*). Mankamentem katalogu jest brak wyszukiwarki, co umożliwiłoby użytkownikowi jedynie przeglądanie dzieł w porządku alfabetycznym.

W przypadku STRAAT katalog cyfrowy jest w pełni funkcjonalny – pozwala na wyszukiwanie artystów, tytułów, jak również działów, którym podporządkowana jest także wystawa główna. Każdy z rekordów posiada standardowe dane: tytuł, datę powstania, technikę oraz informacje o artyście – datę i kraj urodzenia, krótką biografię. Dodatkowo do niektórych rekordów dołączone są zdjęcia z *making off*, a czasem nagranie rozmowy pomiędzy pracownikami muzeum a artystą. Żartobliwym dodatkiem jest niestandardowa skala porównawcza, w której dzieło możemy porównać z wielkością Fiata 500, amsterdamskiego słupka drogowego czy Shaquille’a O’Neala.

Moco, mimo bogatej kolekcji, nie udostępnia cyfrowego katalogu, na stronie odnajdziemy zaledwie kilka reprodukcji dzieł z pobieżną informacją (autorstwo i tytuł). Jedynie niektórzy artyści doczekali się opisu, który w zdawkowy sposób przybliży odbiorcom ich twórczość.

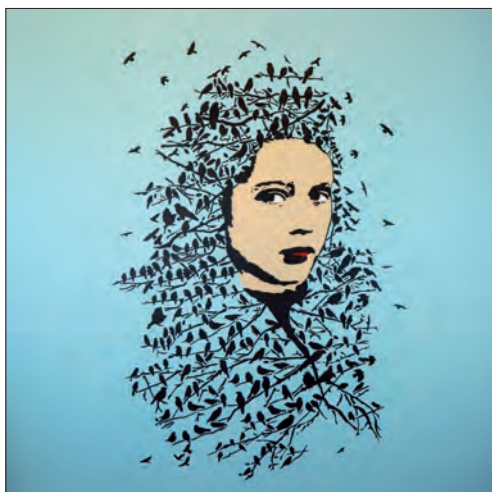
Kolekcje muzeów w zasadzie nie powielają się, każde z nich prezentuje innych artystów poza jednym wyjątkiem – artystycznego duetu Icy&Sot. Tandem tworzą bracia Saman i Sasan Oskouei pochodzący z Tabrizu w Iranie, mieszkający obecnie w Brooklynie. Ich multimedialna sztuka podejmuje tematy, takie jak sytuacja polityczna Iranu, kryzys uchodźczy, prawa człowieka, ekologia, kapitalizm czy dostęp do broni w Stanach Zjednoczonych.

W 2014 roku Icy&Sot wykonali dla SAMA graffiti szablonowe pt. *Freedom*, przedstawiające na niebieskim tle głowę dziewczyny otoczonej gałęziami, na których siedzą ptaki. Na prawo od dziewczyny została dodana sygnatura braci. Jej status w wirtualnym katalogu obecnie to „nieistniejący”. W 2016 roku Icy&Sot w siedmiu różnych miejscach wykonali graffiti szablonowe *Walking Alone*, który przedstawia idącego chłopca ze spuszczoną głową. Prace są numerowane w katalogu wirtualnym SAMA, ale nie są sygnowane. Adnotacja w cyfrowym katalogu informuje, że prace już nie istnieją. W STRAAT prezentowana jest rzeźba z polerowanego metalu zatytułowana *See yourself within all others* z 2017 roku. Dodatkowo artyści wykonali szablon *Walking Alone* z tą samą postacią kroczącego chłopca w okolicy muzeum. STRAAT nie traktuje dzieł na zewnątrz jako elementów swojej kolekcji, ale umieścił zdjęcia w zakładce poświęconej artystom.

W Moco zaprezentowano wystawę monograficzną Icy&Sot *A Moment of Clarity*, którą można było oglądać od 6 czerwca 2018 do 15 stycznia 2019. Strona Moco nie archiwizuje przeszłych wystaw, ale z recenzji w „Juxtapoz” można się

dowiedzieć, że na ekspozycji znalazły się dzieła z kolekcji prywatnych oraz kilka nieprezentowanych wcześniej prac<sup>40</sup>. Wystawa pokazywała, że problemy ludzkości, takie jak bezdomność, przemoc, bieda czy radykalizm, są uniwersalne i dotyczą zarówno autorytarnych państw jak Iran, jak i państw demokratycznych jak Stany Zjednoczone.

W kolekcji Moco znajdują się dwie prace duetu – płótno *Freedom* z 2014 roku oraz *Dream* z 2018 roku. Obraz przedstawiający dziewczynę z włosami z gałęzi pełnych ptaków jest wykonany z tego samego szablonu co praca dla SAMA. Artysty wielokrotnie powielali te same odbitki na różnych mediach: kroczącego chłopca wykonali na ścianie w Berlinie, a szablon *Dream* został wykorzystany na brooklińskim murze. Zdaje się, że w przypadku street artu, a zwłaszcza odbitek szablonowych problem oryginalności, własności i unikatowości dzieła sztuki nie zostanie w pełni rozwiązany.



*Let Her Be Free*, Icy&Sot, 2018, spray na płótnie, kolekcja Moco



*Freedom*, Icy&Sot, 2014, spray na ścianie, (nieistniejący), wykonane dla SAMA



*See yourself within all others*, Icy&Sot, 2017, mixed media, kolekcja STRAAT

### 1. Prace Icy&Sot w amsterdamskich muzeach

40 *A Moment of Clarity* 2018.

## Dostęp i bilety

Jako że kolekcja SAMA w całości znajduje się w przestrzeni publicznej, muzeum nie sprzedaje biletów. Płatny jest za to udział w wydarzeniach dodatkowych, takich jak wycieczki i spacer. Udział w wycieczce wynosi 30 euro, za tę samą cenę można skorzystać z wycieczki rowerowej. Dzieci do 18. roku życia zwolnione są z opłaty.

Moco prowadzi szeroko zakrojoną kampanię reklamową. Charakterystyczny różowy kolor identyfikacji wizualnej przyciąga wzrok, plakaty są minimalistyczne, znajdują się na nich nazwiska artystów lub fragmenty dzieł Banksy'ego. Kod QR umieszczony na plakatach kieruje bezpośrednio do portalu zakupu biletów. Muzeum posiada konto na najbardziej popularnej wśród młodszego pokolenia aplikacji TikTok, promuje też aplikację korzystającą z technologii AR, służącą do „ożywiania” realnej rzeczywistości, która uruchamia dodatkowe treści przy wybranych dziełach.

Standardowy bilet do Moco kosztuje 21,95 euro, ale w pierwszej i ostatniej godzinie otwarcia obowiązuje cena 17,95 euro. Posiadacze Moco NFT mają wstęp darmowy. Dodatkową atrakcją oferowaną przez muzeum jest wycieczka łódką po kanałach.

STRAAT oferuje bilety w cenie 18,5 euro, do biletu można bezpłatnie wypożyczyć audioprzewodnik. Wykupienie wycieczki z przewodnikiem jest możliwe za dodatkową opłatą 10 euro. Muzeum oferuje również program członkowski za 75 euro rocznie, który uprawnia do wstępu z jedną dodatkową osobą, zniżki na zakupy i w kawiarni oraz pierwszeństwo zakupu biletów na specjalne wydarzenia i limitowane produkty.



2. *Walking Alone*, Icy&Sot, 2016, kolekcja SAMA; <https://artsandculture.google.com/asset/walking-alone-icy-sot/XAGPOMiRx7H4Uw>



## Edukacja i współpraca

Ważnym aspektem funkcjonowania muzeum jest edukowanie oraz sieciowanie. Obecnie większość muzeów (zarówno publicznych, jak i prywatnych) ma bogatą ofertę edukacyjną i realizuje różne, także międzynarodowe projekty.

SAMA realizuje tę misję na wielu poziomach – od wspomnianych już wycieczek po prowadzenie bloga. W 2022 roku powstała publikacja *Street Art Democracy*, która opisuje historię street artu w Amsterdamie poprzez wywiady<sup>41</sup>. Zrealizowano wówczas szereg projektów edukacyjnych i partycypacyjnych, w tym projekt na lata 2022/2023 finansowany ze środków Erasmus+ „STRAMURALES – Participatory Urban Art as an European process of Adult Inclusion and Community Development”<sup>42</sup>, który miał na celu rozwijanie procesów społecznych oraz szerzenie dobrych praktyk. W ramach projektu SAMA sieciowała się z podmiotami z Włoch, Portugalii i Hiszpanii.

Moco ogranicza edukację do skąpych informacji na stronie internetowej, w aplikacji i w audioprzewodnikach. W strukturze muzeum nie ma działu edukacji, który zajmowałby się przyjmowaniem grup szkolnych czy innych grup zorganizowanych. Instytucja jest natomiast otwarta na komercyjną współpracę: wynajmowanie przestrzeni na organizację przyjęć lub prywatne nocne zwiedzanie za dodatkową opłatą, współdziałanie z prywatnymi firmami jak Netflix czy Budweiser.

W STRAAT edukacja stanowi filar muzeum. Na wystawie stałej znajdują się ścianki, które chronologicznie, dekadami opowiadają o najważniejszych momentach z historii sztuki ulicznej na świecie i w Holandii, wyjaśnione są również podstawowe pojęcia z kultury ulicznej jak *tag* czy *bombing*. Zespół muzeum organizuje warsztaty, wykłady i oprowadzanie z przewodnikiem dla różnych grup wiekowych – od dzieci szkolnych po studentów.

## Zakończenie

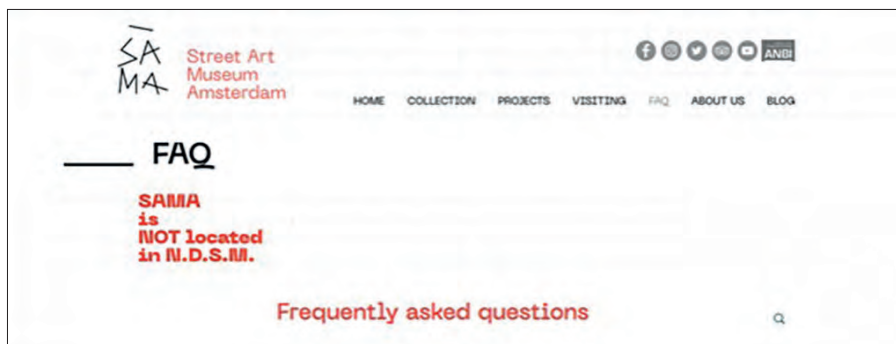
W świecie muzealnictwa muzea street artu są wyjątkowe, działają jako dynamiczne pola doświadczalne, które ciągle testują i przekraczają granice tradycyjnego pojęcia muzeum. Istnieje wiele propozycji, jak powinno wyglądać muzeum street artu, począwszy od stałych wystaw, poprzez krótkotrwałe projekty, a na archiwizacji prac kończąc. Niektóre z nich ograniczają się do zewnętrznych przestrzeni wystawienniczych, podczas gdy inne inwestują w budowę stałych wystaw.

41 DEKEUKELEIRE/WINGEN/STOLYAROVA 2022.

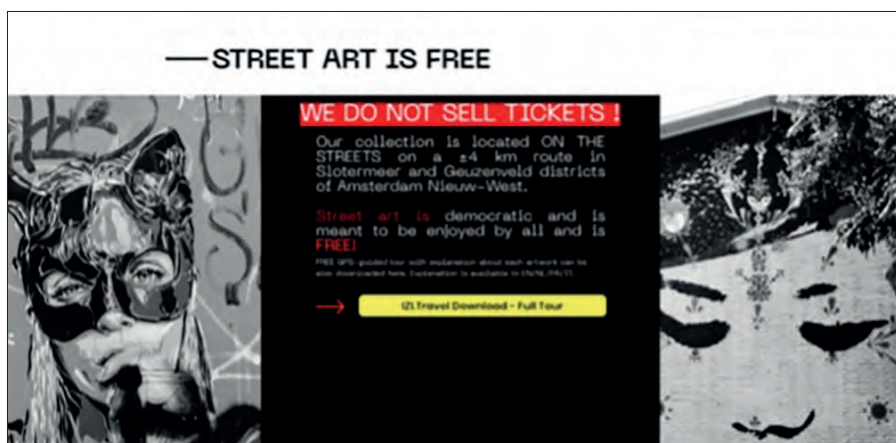
42 SAMA online.



3. Plakat reklamujący Moco; źródło: Fanpage Moco Museum na portalu Facebook



4. Screenshot ze strony SAMA



5. Screenshot ze strony SAMA

Ich funkcjonowanie odbiega jednak daleko od formy tradycyjnego muzeum, wobec czego definicja ICOM nie jest wystarczającym wskaźnikiem, jakie funkcje i cele powinno spełniać muzeum street artu. Już pierwsze słowa przyjętej definicji sprawiają problem – trwałość instytucji jest w przypadku muzeów prywatnych niepewna.

Muzea street artu napotykają wiele problemów, muszą starać się o lokalizację, strategicznie planować swoje finanse, co w sposób nieunikniony prowadzi do komercyjności.

Przypadek Amsterdamu pokazuje, że w jednym mieście mogą być placówki definiujące street art na wiele sposobów, trafiające do różnych grup odbiorców, ale przede wszystkim dostarczające zupełnie innych wrażeń. Z powyższej analizy wynika, że kluczowym elementem dla muzeów street artu jest głębokie zakorzenienie w lokalności. Te instytucje operują na określonym, wyznaczonym obszarze, skupiając się na konkretnej społeczności i swoistym *genius loci*. Są one mocno zakotwiczone w swoim otoczeniu, trudno byłoby przenieść jedną instytucję w miejsce drugiej.

Niemniej jednak istnienie trzech podobnych instytucji powoduje pewne problemy. Na przykład są często mylone przez odbiorców – SAMA podkreśla na swojej stronie internetowej, że nie jest zlokalizowana w NDSM. Jak dotąd, pomimo zaangażowania w promocję street artu, instytucje te rzadko współpracują ze sobą, a nawet więcej – nie zgadzają się z koncepcją innych instytucji. SAMA mocno podkreśla, że street art nie powinien podlegać nachalnej komercjalizacji, a wszelkie opłaty, które są pobierane w tym muzeum, służą wspieraniu artystów. Na stronie SAMA możemy odnaleźć informację, że sprzedawanie dzieł z kolekcji byłoby tym samym co „kradzież Banksy’ego”.

Trwałość instytucji i kolekcji, w tradycyjnych muzeach jedna z najważniejszych wartości, w przypadku tych specyficznych instytucji również może być zagrożona – w czasie pandemii COVID-19 właściciele Moco zdecydowali się na sprzedaż jednego z dzieł ze swoich zbiorów, by zapewnić środki na wypłaty pensji pracownikom<sup>43</sup>. Kolekcja jest rozumiana w specyficzny sposób, widoczne jest przywiązanie do dzieł uznawanych za „swoje” – w SAMA wycieczki biletowane obejmują jedynie dzieła powstałe z własnej inicjatywy, natomiast STRAAT nie planuje włączać do kolekcji dzieł na zewnątrz budynku, z wyjątkiem muralu Eduarda Kobry znajdującego się nad wejściem do muzeum.

Przez lata street art był postrzegany jako działanie na marginesie prawa i kultury, często uważane za wandalizm czy nielegalną działalność. Teraz jednak doczekał się uznania w obszarach instytucjonalnej przestrzeni sztuki, bez konieczności

43 BOFFEY 2020.

zmiany estetyki. Tym samym proces instytucjonalizacji jedynie uprawomocnia ten nurt w jego istniejącym kształcie. Przekonanie o przekraczaniu granic towarzyszy street artowi od samych jego korzeni, jest wręcz oczekiwane, by ruch przełamywał wyznaczony wcześniej porządek.

Warto spojrzeć na muzea street artu także w kontekście idei miasta jako organicznego, żywego organizmu, kształtowanego i rozwijającego się dzięki interakcji jego mieszkańców. W tym wymiarze street art i muzea street artu mogą być uważane za elementy tego „pastwiska miejskiego”, wnoszące wizualne i kulturalne zasoby do wspólnej przestrzeni miejskiej.

Jak przytaczają Giovanna Di Giacomo i Giulia Riva w otwierającym katalog STRAAT tekście *Is street art inside still street art*: „Każdy artysta street artu, który jest (lub kiedykolwiek był) aktywny na ulicach, pozostaje artystą street artu, nawet tworząc dzieła na płótnie”<sup>44</sup>. Przyszłość muzeów street artu wydaje się więc być pewna – nie ma już odwrotu z tej ścieżki, wobec czego w najbliższych latach będziemy mogli obserwować narodziny nowych koncepcji i powoływanie kolejnych instytucji. Zgodnie z informacją zamieszczoną na stronie Dutch Graffiti Library (strony, która prezentuje prywatną kolekcję zdjęć i szkiców) na wiosnę 2024 roku w Holandii planowane jest otwarcie kolejnego muzeum poświęconego sztuce ulicznej, jednak nie podano jeszcze jego lokalizacji.

## Bibliografia

- A Moment of Clarity* 2018 – [b.a.], *A Moment of Clarity: Icy And Soł's Big Retrospective in Amsterdam*, Juxtapoz, 2018, <https://www.juxtapoz.com/news/street-art/a-moment-of-clarity-icy-and-s> [dostęp: 23.06.2023].
- ABARCA 2016 – Javier Abarca, *From street art to murals: what have we lost?*, „SAUC – Street Art and Urban Creativity” 2016, nr 2 (2), s. 60–67, <https://doi.org/10.25765/sauc.v2i2.55> [dostęp: 23.06.2023].
- AGAIN, DE SCENE 2019 – Again, De Scene, *Amsterdam on tour: the early signs of Dutch graffiti*, Amsterdam 2019.
- Banksy Exhibition* 2016 – [b.a.], *Banksy Exhibition starts today – Lionel Gallery, Amsterdam 20/06/16–20/05/15*, Global Art Traders, 2016, [https://www.globalarttraders.com/news/37/banksy\\_exhibition\\_starts\\_today\\_lionel\\_gallery\\_amsterdam\\_20\\_06\\_16\\_20\\_05/](https://www.globalarttraders.com/news/37/banksy_exhibition_starts_today_lionel_gallery_amsterdam_20_06_16_20_05/) [dostęp: 23.06.2023].
- BOFFEY 2020 – Daniel Boffey, *Amsterdam gallery owner recalls how sale of Banksy work saved staff jobs*, The Guardian, 2020, <https://www.theguardian.com/artanddesign/2020/dec/25/amsterdam-gallery-owner-recalls-how-sale-of-banksy-work-saved-staff-jobs> [dostęp: 23.06.2023].

---

44 DI GIACOMO/RIVA 2021, s. 13. Tłum. własne autorki.

- BORUSIEWICZ 2012 – Marian Borusiewicz, *Nauka czy rozrywka? Nowa muzeologia w europejskich definicjach muzeum* (Muzeologia, t. 4), Warszawa 2012.
- CORCORAN/GASTMAN/PRICCO 2022 – Sean Corcoran, Roger Gastman, Evan Pricco, *A Dissertation of the Post Graffiti Movement*, Control Gallery, 2022, <https://control.gallery/blogs/stories/post-graffiti> [dostęp: 23.06.2023].
- DEKEUKELEIRE/WINGEN/STOLYAROVA 2022 – Jeannette Dekeukeleire, Leonie Wingen, Anna Stolyarova, *Street Art Democracy*, Amsterdam 2022.
- DI GIACOMO 2017 – Giovanna Di Giacomo, *The legitimization of street art in Amsterdam. The role of Street Art Today Museum*, praca magisterska, 2017, <https://thesis.eur.nl/pub/39683/Di-Giacomo-Giovanna.pdf> [dostęp: 23.06.2023].
- DI GIACOMO/RIVA 2021 – Giovanna Di Giacomo, Giulia Riva, *Is street art inside still street art*, [w:] STRAAT. *Quote from The Streets*, Amsterdam 2021.
- FOLGA-JANUSZEWSKA 2015 – Dorota Folga-Januszevska, *Muzeum: fenomeny i problemy*, (Muzeologia, t. 10), Warszawa 2015.
- GOUKASSIAN 2017 – Elena Goukassian, *World's Largest Street Art Museum Takes Shape in Amsterdam*, Hyperallergic, 2017, <https://hyperallergic.com/369768/worlds-largest-street-art-museum-takes-shape-in-amsterdam/> [dostęp: 23.06.2023].
- Graffiti [b.d.] – [b.a.], *Graffiti and Street Art Murals*, Groninger Museum, [b.d.], Groninger Museum, <http://groningermuseum.nl/bezoek/activiteiten/graffiti-en-street-art-murals> [dostęp: 23.06.2023].
- The Hague Street Art* 2016 – [b.a.], *The Hague Street Art Magazine*, The Hague Street Art, 2016, <http://thehaguestreetart.nl/nl/projecten/86-the-hague-street-art-magazine> [dostęp: 23.06.2023].
- ICOM 2022 – *Nowa Definicja Muzeum*, tłum. Jarosław Suchan, ICOM, 24.01.2022, <https://icom-poland.mini.icom.museum/nowa-definicja-muzeum/> [dostęp: 23.06.2023].
- If Walls* 2019 – ASA, *If Walls Could Speak*, 2019, <https://www.amsterdamstreetart.com/if-walls-could-speak/> [dostęp: 23.06.2023].
- KOLBE *et. al* 2022 – Kristina J. Kolbe, Olav Velthuis, Johannes Aengenheyster, Andrea Friedmann Rozenbaum, Mingxue Zhang, *The global rise of private art museums a literature review*, „Poetics” 2022, nr 95, <https://doi.org/10.1016/j.poetic.2022.101712> [dostęp: 23.06.2023].
- Mural Keith Haring* 2018 – [b.a.], *Mural Keith Haring makes reappearance*, Dutch Graffiti Library, 2018, <https://dutch-graffiti-library.nl/stories/keithharing/> [dostęp: 23.06.2023].
- Muzeum street artu* 2017 – *Muzeum street artu. Czy to nie paradoks?*, Wywiad z Yashą Young. Rozmawiała Tina Huettl, tłum. Małgorzata Matzke, DW, 2017, <https://www.dw.com/pl/muzeum-street-artu-czy-to-nie-paradoks/a-40549752> [dostęp: 23.06.2023].
- POPE 2022 – Alex Pope, *STRAAT pays homage: Yaki Kornblit Gallery*, blog internetowy STRAAT, 2022, <https://straatmuseum.com/en/blog/straat-pays-homage-yaki-kornblit-gallery> [dostęp: 23.06.2023].
- Rekordowe wyniki* 2023 – [b.a.], *Rekordowe wyniki na aukcji sztuka współczesna urban art*, DESA UNICUM, 2023, <https://desa.pl/pl/aktualnosci/rekordowe-wyniki-na-aukcji-sztuka-wspolczesna-urban-art/> [dostęp: 23.06.2023].
- Report 2023 – Olaf Velthuis *et al.*, *Report. Beyond the Global Boom. Private Art Museums in the 21<sup>st</sup> Century*, Private Museum Research, 2023, [https://privatemuseumresearch.org/wp-content/uploads/2023/04/Private-Museum-Report\\_UvA\\_Beyond-the-Global-Boom\\_2023.pdf](https://privatemuseumresearch.org/wp-content/uploads/2023/04/Private-Museum-Report_UvA_Beyond-the-Global-Boom_2023.pdf) [dostęp: 23.06.2023].

- RIGGLE 2010 – Nicolas Alden Riggle, *Street Art: The Transfiguration of the Commonplaces*, „The Journal of Aesthetics and Art Criticism” 2010, nr 68, 3, s. 243–257.
- SEN 2021 – Anindya Sen, *Anindya Sen in Conversation with Street Art Museum Amsterdam Founder, Anna Stolyarova*, Made in Bed, 2021, <https://www.madeinbed.co.uk/interviews/anindya-sen-in-conversation-with-street-art-museum-founder-anna-stolyarova>
- Tag 2018 – [b.a.], *Tag: Name Writing in Public Space*, Dutch Graffiti Library, 2018, <https://dutch-graffiti-library.nl/stories/tagconference2018/> [dostęp: 23.06.2023].
- The Hugo Kaagman Punk Files* [b.d.] – [b.a.], *The Hugo Kaagman Punk Files*, [b.d.], Hugo Kaagman. Stencil King, <http://www.kaagman.nl/index%20of.htm> [dostęp: 23.06.2023].
- VAN ESSCHE 2021 – Eric Van Essche, *MIMA/Millennium Iconoclast Museum of Art*, [w:] *(R)évolutions du street art*, red. E. van Essche, Bruxelles 2021, s. 110–113.
- WUNDERLICH 2019 – C.S. Wunderlich, *No more white cubes: Street Art Museum Amsterdam*, „The Museum Review” 2019, t. 4, nr 1, [https://www.academia.edu/39797826/No\\_more\\_white\\_cubes\\_Street\\_Art\\_Museum\\_Amsterdam](https://www.academia.edu/39797826/No_more_white_cubes_Street_Art_Museum_Amsterdam) [dostęp: 23.06.2023].

## Strony internetowe

- ASA [Amsterdam Street Art], <https://www.amsterdamstreetart.com/>
- GO Gallery, <https://gogallery.nl/about-us/>
- Hugo Kaagman Stencil King, <http://www.kaagman.nl/>
- Moco [Modern Contemporary Museum], <https://mocomuseum.com/locations/amsterdam>
- Rewriters Rotterdam, <https://rewriters010.nl/>
- SAMA [Street Art Museum Amsterdam], <https://www.streetartmuseumamsterdam.com>
- STRAAT Museum for Street Art and Graffiti, <https://straatmuseum.com/en>



Katarzyna Paczuska

Muzeum Okręgowe w Toruniu  
k.paczuska@muzeum.torun.pl

## Powstanie kolekcji współczesnej kaligrafii japońskiej w Muzeum Okręgowym w Toruniu i perspektywy jej rozwoju

Creation of a collection of contemporary Japanese calligraphy in the District Museum in Toruń and prospects for its developments

**Streszczenie.** Tematem artykułu jest powstanie jednej z najmłodszych kolekcji Muzeum Okręgowego w Toruniu – zbioru współczesnej kaligrafii japońskiej, w latach 2010–2022. Dzięki darowiznom przekazanych przez japońskich mistrzów kaligrafii udało się stworzyć liczącą blisko 150 obiektów kolekcję.

Wobec niemal całkowitego braku zakupów obiektów sztuki Dalekiego Wschodu do zbiorów muzeum w ostatnich dekadach, dalsze wzbogacanie kolekcji Kamienicy pod Gwiazdą bazowało na darowiznach. Najliczniejsze pochodziły od japońskich mistrzów kaligrafii. Dzięki nim udało nam się zgromadzić wyjątkowy w skali krajowej, ciekawy i różnorodny zbiór współczesnej kaligrafii japońskiej.

Od pierwszego spotkania z mistrzyniami i mistrzami japońskiej kaligrafii podczas wystawy w 2010 roku nasze kontakty cechowały się wzajemnym szacunkiem, serdecznością i zrozumieniem. Najlepszym dowodem na to jest coroczna organizacja przez Muzeum Okręgowe Toruniu wspólnie z Association for International Advancement of Calligraphy Culture (AIACC) wystaw w Toruniu oraz przyjazdy kaligrafów, którzy nie tylko dzielili się swoją wiedzą i umiejętnościami z uczestnikami warsztatów, ale także przekazywali swoje dzieła Muzeum Okręgowemu w Toruniu. Nieocenioną rolę przy organizacji wystaw i kontaktach z kaligrafami od początku odgrywa sekretarz generalny AIACC – Shinkichi Okada.

Powstanie kolekcji kaligrafii japońskiej Muzeum Okręgowego w Toruniu jest dla kustosa przykładem komfortowej sytuacji tworzenia zbioru. Poprzez regularny napływ nabytków i możliwość samodzielnego dokonywania wyboru części prac, które go dopełniają, mogliśmy stworzyć bardzo różnorodną kolekcję. Znajdują się w niej dzieła prezentujące szeroki wachlarz stylów kaligraficznych, począwszy od tradycyjnych po nowoczesne, będące na pograniczu malarstwa. Na pracach tych pojawiają się hasła, sentencje oraz poezja od wierszy Kakinomoto no Hitomaro (ur. ok. 660, zm. 707–708), po *haiku* Masaki Yūko, poetki urodzonej w 1952 roku. Co nie mniej ważne, zbiór ten nie jest zamknięty, gdyż współpraca ze stowarzyszeniem AIACC nadal jest kontynuowana, co daje nadzieję na pozyskanie następnych prac do naszej kolekcji.

**Słowa kluczowe:** kaligrafia, Japonia, poezja, performance, zwoje, wachlarze, *chigiri-e*



**Summary.** The topic of the article is the creation of one of the youngest collections of the District Museum in Toruń – a collection of contemporary Japanese calligraphy, in the years 2010–2022. Thanks to donations from Japanese calligraphy masters, it was possible to create a collection of nearly 150 objects.

Due to the almost complete lack of purchases of Far Eastern art objects for the museum's collection in recent decades, further enrichment of the Kamienica pod Gwiazdą collection was based on donations. The most numerous came from Japanese calligraphy masters. Thanks to them, we have managed to gather a unique, interesting and diverse collection of contemporary Japanese calligraphy, unique on a national scale.

Since the first meeting with the masters of Japanese calligraphy during the exhibition in 2010, our contacts were characterized by mutual respect, cordiality and understanding. The best proof of this are both: the District Museum of Toruń hosting an annual exhibition in cooperation with the Association for International Advancement of Calligraphy Culture (AIACC) and the visits of calligraphers who not only shared their knowledge and skills with workshop participants, but also donated their works to the Museum. From the very beginning, the Secretary General of AIACC, Shinkichi Okada, has played an invaluable role in said actions.

The creation of the Japanese calligraphy collection of the District Museum in Toruń is an example of a comfortable situation for the curator, while creating a collection. Thanks to the regular inflow of acquisitions and the ability to independently select some of the works that complement it, we have been able to create a very diverse collection. It contains works presenting a wide range of calligraphic styles, from traditional to modern, bordering on painting. These works contain slogans, maxims and poetry from the poems of Kakinomoto no Hitomaro (born around 660, died 707–708), after the haiku of Masaka Yūko, a poet born in 1952. Last but not least, this collection is not closed, as cooperation with the AIACC is still ongoing, which gives hope that more works will be added to our collection.

**Keywords:** calligraphy, Japan, poetry, performance, scrolls, fans, *chigiri-e*

Jedną z najmłodszych kolekcji Muzeum Okręgowego w Toruniu (MOT) jest liczący prawie 150 sztuk zbiór współczesnej kaligrafii japońskiej, który powstał w latach 2010–2022 i nadal się powiększa. Wobec niemal całkowitego braku zakupów do zbiorów muzeum w ostatnich dekadach obiektów sztuki Dalekiego Wschodu, dalsze wzbogacanie kolekcji Kamienicy pod Gwiazdą bazowało na darywnościach<sup>1</sup>. Najliczniejsze pochodziły od japońskich mistrzów kaligrafii. Dzięki nim udało nam się zgromadzić wyjątkowy w skali krajowej, ciekawy i różnorodny zbiór współczesnej kaligrafii japońskiej.

Historia współpracy MOT z japońskimi kaligrafami rozpoczęła się we wrześniu 2009 roku. Odebrałam wówczas telefon od byłego attaché kulturalnego Ambasady RP w Tokio Mirosława Błaszczaka<sup>2</sup>, który zadzwonił do mnie z propozycją

1 Od 2007 r. na 403 pozycje inwentarzowe tylko 14 (co stanowi 3,47%) zostało zakupionych, reszta to dary.

2 Mirosław Błaszczak ukończył studia na kierunku stosunki międzynarodowe ze specjalizacją język japoński. W latach 1990–1994 był attaché kulturalnym Ambasady RP w Tokio, m.in. uczest-

współpracy z japońskim stowarzyszeniem kaligraficznym The Association for International Advancement of Calligraphic Culture (AIACC)<sup>3</sup>. Po uzyskaniu zgody ówczesnej dyrekcji Muzeum Okręgowego w Toruniu rozpoczęliśmy współpracę, która z powodzeniem trwa do dzisiaj. W następnym roku (2010) udało nam się zorganizować pierwszą wystawę kaligrafii japońskiej w MOT, w Sali Mieszcząńskiej Ratusza Staromiejskiego<sup>4</sup>, na której wyeksponowane zostały prace mistrzów z Toyo Calligraphy Art Association<sup>5</sup>. Wystawa była prezentowana publiczności toruńskiej w październiku i listopadzie 2010 roku i nosiła tytuł *HATAI – kaligrafia łączonych stylów*. W trakcie uroczystego finażu otrzymaliśmy sześć prac kaligraficznych, wybranych przez japońskich mistrzów z dzieł prezentowanych w Toruniu. To właśnie te prace stały się załączkiem naszej kolekcji współczesnej kaligrafii japońskiej. Były wśród nich praca zmarłego rok przed wystawą założyciela

---

niczył w realizacji Festiwalu Kultury Polskiej i oficjalnej wizyty Prezydenta RP Lecha Wałęsy w Japonii w grudniu 1994 r. Po powrocie do Polski założył w 1995 r. Centrum Wymiany Polska – Japonia, w ramach którego zrealizował kilkadziesiąt dużych projektów z udziałem japońskich artystów i miłośników polskiej kultury (koncerty chórów, warsztaty polskich tańców ludowych i narodowych i in.) w wielu prestiżowych miejscach w Polsce i innych krajach Europy. W 1998 r. został powołany na stanowisko dyrektora nowo tworzonej samorządowej instytucji kultury Miasta Tarnowskie Góry – Tarnogórskiego Centrum Kultury, którym kierował do grudnia 2013 r. W latach 2014–2018 był dyrektorem Instytutu Polskiego w Tokio w randze I radcy Ambasady RP w Tokio. Od 2018 r. współpracuje z Zespołem Pieśni i Tańca Śląsk im. St. Hadyńny oraz kieruje Centrum Wymiany Polska – Japonia. Do 2013 r. pośredniczył w kontaktach z AIACC.

- 3 AIACC jest stowarzyszeniem 150 wybitnych japońskich mistrzów reprezentujących wiele szkół i związków kaligrafów, które w sumie zrzeszają ponad 20 tys. członków. Celem tego stowarzyszenia jest promocja współczesnej japońskiej kaligrafii za granicą, głównie w formie organizacji wystaw i warsztatów kaligrafii, a także nieodpłatnego przekazywania muzeom i galeriom prac i publikacji poświęconych tej dziedzinie sztuki. Duża aktywność tego stowarzyszenia, zwłaszcza w Chinach i Europie, jest dziełem jego sekretarza generalnego – Shinkichi Okada.
- 4 Hōen 2011.
- 5 Stowarzyszenie to zostało założone we wrześniu 1955 r. w Hachioji, dzielnicy Tokio, przez Chikuho Matsumoto i związanych z nim innych kaligrafów. Ich celem były badania nad artystyczną stroną kaligrafii, a także promocja edukacji kaligraficznej i wspieranie twórczego podejścia do niej, w tym indywidualnych technik artystycznego wyrazu. Członkowie stowarzyszenia rozwinęli nurt *hatai* w kaligrafii, który w 1949 r. zapoczątkował założyciel Toyo Calligraphy Art Association Chikuho Matsumoto. *Hatai* (pol. „wyrwane style”) poszukuje nowych form kaligrafii, wykorzystując klasyczne style wywodzące się z Chin. Miesza je i łączy z nowymi nurtami w kaligrafii. *Hatai* akceptuje też indywidualne techniki artystycznego wyrazu i sięganie do innych dziedzin sztuk plastycznych, np. grafiki. Daje to nowe możliwości w zakresie artystycznej ekspresji, formy plastycznej i wyeksponowania w kaligrafii znaczenia czy przesłania. Stowarzyszenie realizuje swoje cele poprzez publikację miesięcznika „Hōen” i jego wersję dla uczniów i studentów oraz kwartalnika „Hatai”, a także przez organizację wystaw kaligrafii, m.in. Dorocznej Wystawy Wschodniej Kaligrafii w Stołecznym Muzeum Sztuki w Tokio czy Dorocznej Krajowej Wystawy Kaligrafii Studentów, a także wiele wystaw poza granicami Japonii – w Chinach, Paryżu, Wiedniu, Bratysławie, Atenach. Poza tym Toyo Calligraphy Art Association prowadzi warsztaty kaligrafii i przeprowadza egzaminy certyfikacyjne na stopnie „dan” i „ku”. Wspiera także muzea i inne instytucje kulturalne w kraju i za granicą w formie darowizn publikacji i prac towarzystwa. Od 1976 r. posiada Toyo Calligraphy Art Association Building w Tokio, w którym na I piętrze mieści się szkoła kaligrafii, a na III piętrze przestrzeń wystawowa.

stowarzyszenia – Chikuho Matsumoto *Biała luna księżycza rozlewa się po tysiącach krain* (nr inw. MT/DW/553) oraz praca jego małżonki, ówczesnej prezeski Toyo Calligraphy Art Association – Shiyu Matsumoto (zm. 2015) (nr inw. MT/DW/554). Wszystkie darowane toruńskiemu muzeum prace w formie zwojów prezentują charakterystyczny dla tego stowarzyszenia styl *hatai*, który odwołuje się do pochodzenia *kanji*<sup>6</sup> – chińskich ideogramów, przetwarzając je w formy nawiązujące do symboli, z jakich się wywodziły i ich znaczenia (stąd na przykład znak 山 oznaczający górę przybiera formę wierzchołka o trzech szczytach)<sup>7</sup>. Tematem prac są japońskie sentencje odnoszące się zarówno do przyrody, jak i ludzkich zachowań, ale też obejmujące słowa, wiersze i przysłowia. Kaligraficzny styl *hatai* wywodzi się z piktograficznych znaków sprowadzonych do Japonii z Chin w V wieku n.e. i ich formalnej redukcji jako złożonego kształtu. Obecnie kaligrafowie uprawiający *hatai* korzystają z japońskich znaków piktograficznych zarówno w stylu tradycyjnym, jak i swobodnym. Jest to bowiem styl kreatywny, oparty na indywidualnym przetwarzaniu tradycyjnej sztuki kaligraficznej.

Po ciepłym przyjęciu wystawy z 2010 roku AIACC wyraził zainteresowanie zorganizowaniem kolejnej ekspozycji prezentującej tym razem szerszą gamę nurtów we współczesnej japońskiej kaligrafii<sup>8</sup>. Wystawa *Współczesna kaligrafia japońska* odbyła się w maju 2011 roku i zgodnie z zapowiedzią prezentowała prace wykonane różnymi stylami kaligraficznymi. Sekretarz generalny AIACC Shinkichi Okada poprosił mnie, by spośród eksponowanych wówczas 66 zwojów z kaligrafią wybrać do zbiorów MOT 10 kaligrafii. Chcąc urozmaicić zbiór muzeum, wybrałam obiekty reprezentujące różne style kaligraficzne. Jedna z prac powstała w stylu *kokotsu*, który bazuje na formie starożytnych chińskich logogramów wrytych na kościach zwierząt lub pancierzach żółwi<sup>9</sup>. Jest to kaligrafia Senchiku Kamoda *Ofiarując czystą czarkę przodkom, za progiem domu zyskujemy przyjaciół* (nr inw. MT/DW/560). Jednak większość prac, które trafiły do zbioru, wykonana została w stylu *gyōsho* charakteryzującym się uproszczeniem formy chińskich znaków *kanji* i łączeniem osobnych kresek jednym płynnie wykonywanym pociągnięciem pędzla<sup>10</sup>. Styl *gyōsho* był popularny w Japonii we wczesnym okresie Heian (794–1185). Później, kiedy Japonia zaczęła izolować się od Chin, pojawiła się japońska wersja zwana *wayo*. Stała się ona bardzo popularna i była podstawą wielu szkół kaligrafii. Styl *gyōsho* wykorzystywano również przy pisaniu sylabariuszem *hiraganą*. Kilka prac przekazanych MOT zostało też

6 ZAKRZEWSKA 2016, s. 131–145.

7 PACZUSKA 2010.

8 PACZUSKA 2011; Höen 2014b.

9 OLECH/WĄSOWICZ-PEINADO 2020, s. 91–92.

10 ZAKRZEWSKA 2016, s. 270–275.

wykonanych przy pomocy sylabariuszy<sup>11</sup>. W przeciwieństwie do ideogramów *kanji* znaki sylabariusza mają charakter czysto fonetyczny, a każdy z nich reprezentuje sylabę. *Kanji*, pismo logograficzne, ma złożony charakter piktograficzny semantyczny i fonetyczny<sup>12</sup>. Zostało importowane do Japonii około V wieku n.e., choć pojedyncze znaki zaczęły się pojawiać w Japonii już w I wieku n.e.<sup>13</sup> Ponieważ gramatyka języka japońskiego różni się od gramatyki chińskiego, pojawiła się potrzeba stworzenia dodatkowego systemu pisma, który oddawałby cechy języka japońskiego. Odpowiedzią na ten problem była *hiragana*, sylabariusz używany do zapisywania słów (sufiksów, cząstek itp.), dla których nie ma *kanji*. Z kolei sylabariusz *katakana* służy współcześnie do zapisywania obcych słów, imion itp. Oba sylabariusze (*kana*) mają identyczne dźwięki, choć różnią się wyglądem. *Katakana* została opracowana ze związków *kanji* pisanych standardowym pismem *kaisho*<sup>14</sup>, podczas gdy *hiragana* była oparta na pisowni kursywą *sōsho*<sup>15</sup>. Z tego powodu *hiragana* może wydawać się bardziej gładka i giętka niż *katakana*. Dziś *kana* w kaligrafii to pismo pełne wdzięku o wysokim stopniu kursywy, która czasami uniemożliwia odczytanie. *Kana* wymaga od artysty ogromnej wiedzy na temat pisma trawiastego *sōsho*. W kaligrafii uczeń rozpoczyna od wzorcowego pisma *kaisho* i pisma kancelaryjnego *reisho* do kursywnego *gyōsho*, a na koniec do trawiastego. *Kana* wymaga doskonałej kontroli nad pędzlem.

Prace przekazane przez japońskich kaligrafów do kolekcji MOT zawierają nie tylko sentencje, jak praca w stylu *gyōsho* Itto Sakurai *Droga do świata pokoju po wieczne czasy* (nr inw. MT/DW/562), lecz także poezję, jak praca Oshu Nagai zapisana sylabariuszem z wierszem *Kakinomoto no Hitomaro* ze zbioru japońskiej poezji *Man'yōshū* z VIII w. (nr inw. MT/DW/564)<sup>16</sup>.

Oprócz darowizn dokonywanych przy okazji wystaw kolejnym źródłem dla powiększającej się kolekcji stały się od 2011 roku pokazy kaligrafii japońskiej w wykonaniu mistrzów obecnych w trakcie wernisaży. Zorganizowaliśmy wówczas dwa rodzaje pokazów. Pierwszy to pokaz kaligrafii wielkoformatowej, który miał miejsce na dziedzińcu Ratusza Staromiejskiego przed wernisażem wystawy *Współczesna kaligrafia japońska*. Ten spektakularny pokaz *Shodō performance*<sup>17</sup> wykonali Itto Sakurai i Tensei Kitamura, budząc zainteresowanie lokalnych mediów. Niestety ze względu na trudności konserwatorskie w przechowywaniu

11 *Ibidem*, s. 279–290; OLECH/WĄSOWICZ-PEINADO 2020, s. 119–121.

12 *Ibidem*, s. 91.

13 *Ibidem*, s. 112–115.

14 ZAKRZEWSKA 2016, s. 258–262.

15 *Ibidem*, s. 275–279.

16 KOTAŃSKI 1961; OLECH/WĄSOWICZ-PEINADO 2020, s. 119.

17 ZAKRZEWSKA 2016, s. 101–105.

tak dużych formatów (4 × 5 m) nie trafiły one do zbiorów MOT. Drugi pokaz, na mniejszych formatach, odbył się już w trakcie samego wernisażu, kiedy powstało wiele prac, z których 11 trafiło do naszej kolekcji, m.in. wykonana na moją prośbę przez Taizana Yoshioka praca w stylu *kaisho* *Kultura Japonii* (nr inw. MT/DW/576). *Kaisho*, czyli pismo wzorcowe, jest popularniejsze i łatwiejsze, a jego znaki są bardziej czytelne. Charakterystyczną cechą tego stylu są proste kreski oraz kwadratowy lub prostokątny kształt.

Jesienią 2012 roku odbyła się kolejna wystawa we współpracy z AIACC: *Kaligrafia i wachlarz w Japonii – sztuka kaligrafii na wachlarzu*<sup>18</sup>. Tym razem spośród eksponowanych 87 prac wybrałam do zbiorów MOT 7 składanych wachlarzy – *sensu*. Dzięki temu nasza kolekcja mogła być uzupełniona o nowe formy kaligrafii, gdyż do tej pory były to głównie pochodzące z wystaw zwoje oraz kaligrafie na arkuszach papieru z pokazów. Większość kaligrafii na wachlarzach zawiera krótkie sentencje. Wśród nich wyróżniają się dwie, zawierające dłuższy tekst: praca Kanaeko Seikin z poematem *Iroha* (nr inw. MT/DW/626) i dowcipny w swojej formie i treści biało-czerwony wachlarz autorstwa Hirai Gensetsu z przepisem na pierogi (nr inw. MT/DW/625). Po pokazach mistrzów, które odbyły się podczas wernisażu, do zbiorów MOT trafiły zarówno większe formatowo kaligrafie, np. praca w stylu *hatai* Kyoen Inoue *Kwiat-ptak-wiatr* (nr inw. MT/DW/590), jak i kameralne, wykonane na tradycyjnych kartonikach – *tanzaku*, np. Shoun Takagi z *haiku* *Taniec wiatru* (nr inw. MT/DW/588) czy wykaligrafowany na płótnie tuszem i złotą farbą przez Kizaki Ranko znak *Smok* (nr inw. MT/DW/591).

Na kolejną wystawę japońskiej kaligrafii, w 2013 roku, do Torunia przyjechało niestety mniej mistrzów niż wcześniej. Wówczas do zbiorów MOT trafiły kolejne trzy prace, które powstały podczas wernisażu wystawy *Ekspresja japońskiej poezji w kaligrafii*<sup>19</sup>. Wśród nich uwagę zwraca *Góra Fuji* autorstwa Kyoen Inoue (nr inw. MT/DW/635), która łączy znaki pisma z namalowaną tuszem sylwetą góry Fuji. Podobnie jak przy poprzednich wystawach, również ta wizyta mistrzów kaligrafii japońskiej w Toruniu została opisana w periodyku „Hōen”.

Piąta z kolei toruńska ekspozycja poświęcona japońskiej kaligrafii, jaka miała miejsce w Toruniu w 2014 roku, była efektem coraz bliższych serdecznych kontaktów pomiędzy mistrzami kaligrafii z AIACC a naszym muzeum. Wystawa ta, zatytułowana *Współczesna kaligrafia japońska w stylu Hatai*<sup>20</sup>, została po raz pierwszy zorganizowana w Kamienicy pod Gwiazdą. Od 2014 roku następne wystawy odbywały się właśnie w siedzibie zbiorów sztuki Dalekiego Wschodu MOT.

18 Hōen 2012; PACZUSKA 2012; SHOBI 2013.

19 PACZUSKA 2013; Hōen 2014a.

20 Hōen 2014a; Hōen 2014b; Hōen 2014c; PACZUSKA 2014.

Muszę tu niestety wspomnieć o niezręcznej sytuacji, do jakiej doszło podczas wernisażu, która wynikała z braku zrozumienia różnic kulturowych i obyczajowych Polski i Japonii. Ówczesny dyrektor MOT Marek Rubnikowicz, nie uprzedzając o tym ani organizatorów, ani japońskich gości, wyraził w swym wystąpieniu oczekiwanie, aby jedną z kaligrafii Japończycy przekazali w darze dla prezydenta Bronisława Komorowskiego, którego nazajutrz miał gościć w toruńskim ratuszu. Stojący na czele japońskiej delegacji prezes Toyo Calligraphy Art Association Keisuke Matsumoto poczuł się tym samym zobowiązany, aby oddać na tak wyrażone publiczne życzenie gospodarza jedyną kaligrafię, jaką wówczas na miejscu sam dysponował. Był to cenny zwój autorstwa jego nieżyjącego ojca – mistrza Chikuho Matsumoto, który był założycielem stowarzyszenia, i którego nieliczne zachowane prace znajdowały się w zbiorach jego syna. Praca *Kto skupia się w stado lecących jastrzębi?* z wierszem chińskiego poety Qu Yuan (ok. 340–278 p.n.e.), uczonego, polityka i ministra w państwie Chu w okresie Walczących Królestw (480 rok p.n.e. do 221 roku p.n.e.), została następnego dnia darowana przez dyrektora Rubnikowicza prezydentowi Komorowskiemu<sup>21</sup>. Incydent ten stał się prawdopodobnie powodem niechęci Keisuke Matsumoto do przekazywania kolejnych prac do naszego muzeum. Do zbiorów Muzeum Okręgowego w Toruniu trafiły więc tylko cztery kaligrafie wykonane w trakcie pokazów mistrzów. Wszystkie powstały w stylu *hatai*. Jedną z nich jest dzieło autorstwa Hokuo Noda *Dobrze wróżący zapach chryzantem* (nr inw. MT/DW/715).

Dopiero po następnej wystawie z 2015 roku, zatytułowanej *Po jednym wierszu od stu poetów. Współczesna kaligrafia japońska*<sup>22</sup>, pan Shinkichi Okada zaproponował mi wybranie do zbiorów MOT kolejnych 10 prac. Była to doskonała okazja, by naszą kolekcję uzupełnić o przykłady klasycznej poezji japońskiej, gdyż tematy do prac kaligrafów zostały zaczerpnięte ze skompilowanej w XIII wieku antologii *Zbiór z Ogura – po jednym wierszu od stu poetów*<sup>23</sup>. Była to także okazja do pozyskania prac tych mistrzów kaligrafii, którzy jeszcze nie byli reprezentowani w naszych zbiorach. Wybrane przeze mnie dzieła to zwoje pionowe oraz wachlarz. Jednym z nich jest dzieło Kokei Yamagata z wierszem *Ono no Komachi*<sup>24</sup> na podłożu z zestawionych ze sobą różnokolorowych kawałków papieru (nr inw. MT/DW/726). Oprócz powyższych do zbiorów MOT trafiły również dwie prace powstałe w trakcie tradycyjnych już pokazów towarzyszących wernisażowi. Jedną z nich jest *Rzeński duch* Karyu Watanabe (nr inw. MT/DW/718).

21 Hōen 2022, s. 2019; *Japonia – Polska 2022*.

22 Hōen 2015; PACZUSKA 2015.

23 FUJIWARA NO TEIKA 2008.

24 *Ibidem*, s. 25.



1. Wystawa 100 prac japońskich kaligrafów na stulecie stosunków dyplomatycznych Polski z Japonią. Na pierwszym planie po lewej prace: Chikuho Matsumoto *Biała luna księżycza rozlewa się po tysiącach krain* oraz Shiyu Matsumoto *Jesienne góry przepęlnia zapach liści mi kwiatu chryzantemy*. Po prawej praca powstała podczas pokazów kaligraficznych Hokuo Noda *Dobrze wróżyć zapach chryzantem*; fot. K. Deczyński, 2019, MOT



2. Wystawa 100 prac japońskich kaligrafów na stulecie stosunków dyplomatycznych Polski z Japonią. Itto Sakurai, *Droga do świata pokoju po wieczne czasy*, praca wykonana czerwonym tuszem; fot. K. Deczyński, 2019, MO



3. Wystawa 100 prac japońskich kaligrafów na stulecie stosunków dyplomatycznych Polski z Japonią. Na pierwszym planie praca powstała podczas pokazów kaligraficznych Kizaki Ranko *Smok*, na dalszym planie prace Ohashi Shunkai *Światowe dziedzictwo UNESCO pięknego Torunia ma zapach kwiatów pokrywających brzegi Wisły* oraz praca powstała podczas pokazów kaligraficznych Shin Gyofu *Atomic Power – No Atomic Power*; fot. K. Deczyński, 2019, MOT



4. Wystawa 100 prac japońskich kaligrafów na stulecie stosunków dyplomatycznych Polski z Japonią. Na pierwszym planie po lewej Karyu Watanabe *Rześki duch*; fot. K. Deczyński, 2019, MOT





5. Wystawa 100 prac japońskich kaligrafów na stulecie stosunków dyplomatycznych Polski z Japonią. Od lewej prace: Chikufu Ohira, *Haiku* autorstwa Kiyoshi Takahama (1874–1959), Hakusui Maehara, Wiersz *waka* autorstwa Ryōkan Taigu (1758–1831), Obara Tenjin *Ze starożytnego języka japońskiego i z Pascala*, Kofu Honda *Niebo*, ABE Shiho *Luo*, Seisen Iwama *Rzeka*; fot. K. Deczyński, 2019, MOT



6. Wystawa 100 prac japońskich kaligrafów na stulecie stosunków dyplomatycznych Polski z Japonią. Na dalszym planie od lewej: Kyokuho Ota z *haiku* autorstwa Bashō Matsuo (1644–1694), Sojo Kawakami z *haiku* autorstwa Bashō Matsuo (1644–1694), Oshu Nagai z wierszem *waka* Kakinomoto no Hitomaron (VII w. – pocz. VIII w.) ze zbioru japońskiej poezji *Man'yōshū* z VIII w., Kizaki Ranko *Śpiew feniksa o brzasku w nowym roku zapowiada jego pomyślność*, Endo Suisei *Smok i feniks wróżą pomyślność – uosabiają wielkość i żywotność*, Yoshioka Taizan *Uśmiech oznaką szczęśliwego życia*; fot. K. Deczyński, 2019, MOT



7. Wystawa 100 prac japońskich kaligrafów na stulecie stosunków dyplomatycznych Polski z Japonią. Na pierwszym planie po prawej praca powstała podczas pokazów kaligraficznych Setsuru Nakamura z wierszem Shūji Terayama (1935–1983); fot. K. Deczyński, 2019, MOT



8. Wystawa 100 prac japońskich kaligrafów na stulecie stosunków dyplomatycznych Polski z Japonią. Na pierwszym planie po prawej praca powstała podczas pokazów kaligraficznych Kamoda Senchiku *Będę z dumą i godnością szła przez życie*. Na dalszym planie od prawej prace w stylu kokuji: Shuko Watanabe *Więzy*, Taiho Goto *Docień swoją wartość* oraz Juko Miura *Ryba-smok*; fot. K. Deczyński, 2019, MOT



9. Wystawa 100 prac japońskich kaligrafów na stulecie stosunków dyplomatycznych Polski z Japonią; fot. K. Deczyński, 2019, MOT

Wystawa pt. *Wpływ zachodniej kultury na współczesną kaligrafię japońską*, która odbyła się jesienią 2016 roku, stała się okazją do poszerzenia kolekcji o współczesne style kaligraficzne<sup>25</sup>. Wśród 10 zwojów, obok prac w stylu *hatai* i *kana*, wybrałam dzieła w stylach: *kindaishibunsho*, *zeneisho* i *bokushō*. Pierwszy z tych stylów reprezentuje kaligrafia Ryoun Konishi *Zaśnieżony cedr Yakusugi żyje 3000 lat* (nr inw. MT/DW/761)<sup>26</sup>. *Kindaishibunshō* jest połączeniem *kanji* i *kana* stworzonym w celu ułatwienia zrozumienia starożytnych tekstów. Współczesne wiersze są często pisane w stylu *kindaishibunsho*. Ta forma kaligrafii jest również powszechnie stosowana do transkrypcji tekstów obcych. Przykładem stylu *zeneisho*<sup>27</sup> jest praca Tenjin Obara (nr inw. MT/DW/758). *Zeneisho* to abstrakcyjna

25 Hōen 2016; PACZUSKA 2016.

26 W archipelagu Nansei leżącym między Tajwanem a należącą do Japonii Kiusiu znajduje się wyspa Yakushima. Została ona umieszczona na liście Światowego Dziedzictwa UNESCO. Wyspa pokryta jest gęstym lasem Yakusugi, stanowiąc świetnie zachowany przykład nienaruszonych lasów umiarkowanych, w skład których wchodzi 1900 gatunków i podgatunków (z czego 94 to endemity). Najokazalsze są kryptomerie japońskie (nazywane japońskimi cedrami), które mają po kilka tysięcy lat. Yakushima to najdalej wysunięte na południe miejsce w Japonii, gdzie występuje śnieg, pokrywający szczyty. Jest to tym bardziej niezwykle, że temperatura wód otaczających wyspę nigdy nie spada poniżej 19°C. Las Yakusugi odwiedza rocznie średnio 300 tys. osób. Ze względu na cenne przyrodniczo rejonu infrastruktura turystyczna jest ograniczana do minimum. Puszcza Yakusugi stała się inspiracją dla scenarii filmu Hayao Miyazakiego *Księżniczka Mononoke*.

27 ZAKRZEWSKA 2016, s. 99.

forma kaligrafii, która pojawiła się w latach 50. XX wieku. Pracujący w tym stylu artyści swobodnie wyrażają siebie i tworzą dzieła sztuki, nie martwiąc się o utarte konwencje. Kaligrafia, która trafiła w 2016 roku do naszych zbiorów, nawiązuje do kształtu głowni japońskiego miecza, którego również Obara jest mistrzem. Potwierdził to sam artysta, gdy kilka lat później (25 października 2017) odwiedził toruńskie muzeum. Co nie mniej ważne, papier, na którym powstała jego kaligrafia, został wykonany przy shintoistycznym chramie Inari. Z kolei pracą w stylu *bokushō* jest *Niebo* autorstwa Kofu Honda (nr inw. MT/DW/762), która jest kompozycją w formie nakładających się na siebie kręgów. *Bokushō* jest stylem awangardowej kaligrafii będącym pod dużym wpływem malarstwa abstrakcyjnego, a także malarstwa *sumi-e*. Twórcą tego stylu jest Ternai Hidai (1872–1939)<sup>28</sup>. Nowe style kaligraficzne miały wpływ na pomysły logograficzne, które znaki wywodzące się z *kanji* poddały całkowitej metamorfozie. Wielu tradycyjnych kaligrafów postrzega to jako niebezpieczną praktykę, prowadzącą do rozluźnienia zasad *sho*, a tym samym osłabiającą jego piękno.

Po pokazach kaligraficznych w trakcie wernisażu do zbiorów muzeum trafiły dwie prace. Jedną z nich była kaligrafia Shoun Takagi *Jedyna taka ziemia* w stylu *hatai*, przekształcająca jeden ze znaków pisma w okrąg nawiązujący do kształtu globu (nr inw. MT/DW/735). W trakcie warsztatów kaligraficznych, które odbywały się w Kamienicy pod Gwiazdą, poprosiłam mistrzynię Kyoen Inoue o wykonanie kaligrafii na przygotowywaną w tym czasie wystawę *Herbata i sake. Dwa napoje Japonii*. Spodziewałam się uzyskać jedynie wykonaną na miejscu odręcznie kaligrafię, tymczasem po miesiącu otrzymałam z Japonii przesyłkę z 16 pracami w formacie 33 × 24,4 cm w stylu *kaisho*, *gyōsho*, *reisho*, *sōsho* i *kinbun* z różnymi terminami związanymi z tematem wystawy (np. herbata, *matcha*, sake itp.; nr inw. MT/DW/738 – MT/DW/753). Wykorzystany przy jednej z prac styl *reisho*, określane też jako pismo kancelaryjne, jest elegancki, o dużej czytelności znaków i obecnie wykorzystuje się go m.in. do napisów na tablicach, szyldach, tytułach dzieł itp. Z kolei pismo trawiaste *sōsho* powstało, by przyspieszyć i ułatwić kreślenie znaków w celu sporządzenia notatek. Największym mankamentem tego pisma jest jego nieczytelność, z którą borykają się nawet sami Chińczycy i Japończycy. Kreślenie znaków przyspieszono dzięki łączeniu kresek, omijaniu fragmentów znaków lub ich zastępowaniu uproszczonymi formami (np. jedna kreska zamiast czterech kropek). Pisma Wielkiej Pieczęci *kinbun* używano do inskrypcji na brązach, wyrażając tym samym status władcy, do którego należały te artefakty. Trzeba pamiętać, że brąz był w starożytnych Chinach najcenniejszym spośród stopów metali. Grawerowane wyroby z brązu były wykorzystywane do

28 *Ibidem*, s. 98.

celów religijnych. Inskrypcje na brązach nie tylko dostarczały informacji o starożytnej historii, ale także dokumentowały rozwój kaligrafii. *Kinbun* odgrywał również bardziej dekoracyjną rolę, był rzeźbiony lub odlewany na brązowych trójnogach, kotłach, dzwonach i innych naczyniach<sup>29</sup>.

Wystawa z 2017 roku nosiła tytuł *Haiku Bashō Matsuo (1644–1694) we współczesnej kaligrafii japońskiej*<sup>30</sup>. Był to powrót do prezentacji klasycznej poezji Kraju Kwitnącej Wiśni. Bashō Matsuo jest bowiem jednym z najbardziej znanych na świecie poetów japońskich<sup>31</sup>. Wystawa ta stała się więc okazją do poszerzenia naszych zbiorów o przykłady dzieł tego wielkiego poety. Tym razem do kolekcji MOT trafiły prace na zwojach (cztery), wachlarzach *sensu* (pięć), jak i kartoniku *shikishi* (jedna praca). Była to też okazja do pozyskania prac artystów, którzy do tej pory nie byli reprezentowani w kolekcji MOT. Jedną z takich prac jest wachlarz Shunko Suwama z wierszem *Cisza/lita skała nabrzmiała/wołaniem cykad* (nr inw. MT/DW/790). Na papierowym pokryciu wachlarza o srebrno-zielonym tle oprószone sproszkowanym srebrem wzgórza i na nich mistrzyni wykaligrafowała czarnym tuszem wiersz Bashō Matsuo. Po pokazach zorganizowanych w trakcie wernisażu do muzealnych zbiorów trafiło też siedem kolejnych prac (nie tylko z poezją Bashō Matsuo).

Po kameralnej wystawie *Kaligrafia japońska na wachlarzu*, która odbyła się w 2018 roku w Kamienicy pod Gwiazdą<sup>32</sup>, zbiory Muzeum Okręgowego w Toruniu wzbogaciły się o kolejne 10 prac mistrzów kaligrafii. Wśród nich była ciekawa praca z *haiku* autorstwa Shiki Masaoka (1867–1902), które wykaligrafowała Akikio Taguchi, uzupełniając u dołu wiersz *chigiri-e* w formie złotej rybki (nr inw. MT/DW/836). *Chigiri-e* jest rękodziłem typowo japońskim. Technika ta wykorzystuje kolorowy papier, który wydziera się w taki sposób, by kawałki tworzyły obrazy. Efekt finalny przypomina akwarelę. Technika ta powstała w okresie Heian (794–1185). Wtedy łączono ją z kaligrafią. Papier wykorzystywany przy tworzeniu prac to japoński *washi*<sup>33</sup>. Praca wykonana na *tanzaku* ma drewnianą oprawę (*kaku*) ułatwiającą jej powieszenie na ścianie lub na słupie – podporze konstrukcji tradycyjnego japońskiego domu (*minka*).

Wystawa w 2019 roku była jubileuszową, zorganizowaną wspólnie z kaligrafami zrzeszonymi w AIACC, która podsumowywała 10-letnią współpracę Muzeum Okręgowego w Toruniu z japońskimi artystami. Prezentowaliśmy

29 OLECH/WĄSOWICZ-PEINADO 2020, s. 92.

30 Hōen 2017; PACZUSKA 2017.

31 MATSUO 1994.

32 PACZUSKA 2018; Hōen 2019.

33 KOKOĆ 2021, s. 15–40.

na niej nie tylko prace nadesłane w 2019 roku przez Japończyków, lecz także część zgromadzonej przez nas w ciągu dekady kolekcji. Ekspozycję uzupełniały fotografie z toruńskich pokazów mistrzów oraz kaligrafii, które podczas nich stworzyli. Wystawa stała się także okazją do uczczenia 100-lecia nawiązania stosunków dyplomatycznych między Polską a Japonią. Została wpisana do cyklu imprez upamiętniających tę rocznicę, które honorowym patronatem objęła Ambasada Japonii w Polsce<sup>34</sup>. Plonem tej wystawy było znacznie więcej kaligrafii przekazanych przez mistrzynie i mistrzów do kolekcji MOT. Były to bowiem aż 24 prace, z czego 10 prac w formie zwojów zostało wybranych przeze mnie, natomiast pozostałe – w formie rzeźbionych kaligrafii: dziewięć *kokuji* (9 prac) oraz *daijisho* (5 prac) – zostały wytypowane przez japońskich kaligrafów. Styl *daijisho* polega na przedstawieniu jednego lub dwóch znaków *kanji* wyróżnionych graficznie poprzez modulowanie linii, gestów i nacisku pędzla. Przykładem tego typu pracy jest dzieło Hokai Shibayama *Krok* (nr inw. MT/DW/814). Pracami wykonanymi dotąd nieobecną w toruńskich zbiorach techniką są *kokuji* – kaligrafie wyrzeźbione na deskach<sup>35</sup>. Ten rodzaj kaligrafii wywodzi się z dawnych Chin, gdzie rozwinęła się tradycja rzeźbienia znaków na kamiennych lub drewnianych panelach. Tworzenie *kokuji* wymaga znajomości nie tylko kaligrafii i malarstwa, ale także rzeźbienia w drewnie. Po wykonaniu na papierze kaligrafii przykleja się ją na deskę (zwykle z drewna *katsura*) i przy użyciu specjalnych noży i dłut zostają one wycięte w drewnie. Znaki pisma mogą być wycinane negatywowo, choć przeważnie są wycinane pozytywowo. Na koniec farbą lub złoceniami podkreślone zostają znaki pisma, a także malowane tło. W ostatnim czasie ten rodzaj tworzenia kaligrafii stał się popularny na Dalekim Wschodzie. Wielu artystów *kokuji* preferuje styl *tensho*, przy pomocy którego można zobrazować treść tekstu, gdyż zawiera element piktograficzny. Styl pisma *tensho* stał się odpowiedni dla tytułów, a także do projektowania pieczęci. Przykładem pracy *kokuji* jest dzieło Tosen USUDA *Słonecznik* (nr inw. MT/DW/809). Natomiast wśród kaligrafii znakami *kanji* w stylu *kaisho* w formie zwoju zwraca uwagę *Sutra z nurtu Hannya* wykonana złotym tuszem na granatowym tle przez Kafu Tamao (nr inw. MT/DW/803). Po pokazach kaligraficznych mistrzów do zbiorów MOT trafiło łącznie 6 prac. Jedną z nich jest kaligrafia na kartoniku *shikishi* prószonym złotem z motywem srebrnych gałązek autorstwa Shusui Watanabe z *haiku* Shiki Masaoka (1867–1902) (nr inw. MT/DW/826).

34 PACZUSKA 2019; Hōen 2020; *Japonia – Polska 2022*.

35 SINGER BLAINE 2022.

Pandemia SARS-CoV-2 sparaliżowała działalność instytucji kulturalnych na całym świecie. W związku z zamknięciem placówek muzealnych wystawa dzieł japońskich kaligrafów w MOT planowana na 2020 rok nie odbyła się. Pomimo tego nadal chcieliśmy podtrzymać kontakty pomiędzy MOT a AIACC. Dlatego jesienią 2021 roku zorganizowaliśmy wystawę, choć ze względów bezpieczeństwa kaligrafiowie nie mogli wówczas przyjechać z Japonii. Powstał projekt, który łączył „świeże” prace kaligrafów z dziełami, które zgromadziliśmy dotąd w naszych zbiorach. Z tytułowałam go *Nawet najdalsza podróż zaczyna się od pierwszego kroku – motyw wędrówki w japońskiej kaligrafii współczesnej*, jakby na przekór ograniczeniom, które narzuciła nam pandemia. Pomysł ten spodobał się kaligrafom. Na wystawę nadesłali prace interpretujące współcześnie motywy wędrówki i podróży obecne w literaturze japońskiej<sup>36</sup>. W trakcie trwania wystawy Shinkichi Okada poprosił mnie po raz kolejny o wybór prac do zbiorów Muzeum Okręgowego w Toruniu. Wybrałam wówczas 10 kaligrafii. Wśród nich znalazły się prace w formie zwoju pionowego, jak praca Tadokoro Kofu z wierszem księcia Yuhara (okres Nara 710–794) ze zbioru *Man'yōshū* (nr inw. MT/DW/940), a także kaligrafia w stylu *kana* na *tanzaku* Akiko Taguchi z wierszem *haiku* Shiki Masaoka (1867–1902) oraz z *chigiri-e* z liśćmi klonu u dołu (nr inw. MT/DW/932). Nowością jest forma zwoju poziomego, którą reprezentuje praca Bokuho Kajikawa z wierszem *waka* KI no Tsurayuki (866/872–945), jednego z kompilatorów pierwszej antologii cesarskiej pt. *Zbiór pieśni japońskich dawnych i nowych* (nr inw. MT/DW/939).

Gdy planowaliśmy organizację wystawy kaligrafii japońskiej w 2022 roku, na świecie nadal panowała pandemia SARS-CoV-2. Mieliśmy nadzieję na jej zakończenie, powrót może nie do identycznej jak wcześniej rzeczywistości, ale do ogólnie pojętej normalności. Japońscy kaligrafowie bardzo pozytywnie przyjęli temat *Patrząc z nadzieją w przyszłość*. I wówczas przyszedł 24 lutego 2022 roku, agresja Rosji na Ukrainę, i nagle tytuł wystawy zmienił znaczenie. Powstało więc wiele prac, które były reakcją nie tylko na pandemię, ale przede wszystkim na wojnę, która zbliżyła się do naszych granic. Prace prezentowane w Kamienicy pod Gwiazdą były dowodem na to, że współczesna kaligrafia japońska jest nie tylko odtwarzaniem dawnych tradycji, lecz także żywą reakcją na wyzwania współczesności.

Japońscy kaligrafowie, którzy współpracują z Muzeum Okręgowym w Toruniu od kilkunastu lat, stwierdzili, że nie mogą podejść do wojny i fali uchodźców jak do cudzego problemu. Zorganizowali zbiórkę pieniężną wśród swoich członków i środki te przelali na konto Polskiej Akcji Humanitarnej, powstałe w celu pomocy Ukrainie.

---

36 Hōen 2022.

Poza tym postanowili przeprowadzić akcję z myślą o ukraińskich dzieciach, które musiały opuścić swoje domy i doświadczyły okrucieństw wojny. Ogłosili nabór prac dzieci w formie wachlarzy *uchiwa* z kaligrafiami. Na wystawie w Kamienicy pod Gwiazdą prezentowaliśmy nie tylko 34 prace kaligraficzne mistrzów, lecz także wachlarze z kaligrafiami dzieci, które powstały jako dar dla ukraińskich dzieci, które znalazły się w Polsce. Na japońskich dzieciach olbrzymie wrażenie zrobiła pomoc, jakiej Polacy udzielili uciekającym ze swojego kraju Ukraincom. Malowały więc na wachlarzach ukraińskie, japońskie i polskie flagi. Niektóre z nich, korzystając ze słowników, napisały wiadomość po ukraińsku. Dla wielu małych Japończyków był to pierwszy kontakt z językiem obcym.

## Podsumowanie

Od pierwszego spotkania z mistrzyniami i mistrzami japońskiej kaligrafii podczas wystawy w 2010 roku nasze kontakty cechowały się wzajemnym szacunkiem, serdecznością i zrozumieniem. Najlepszym dowodem na to jest coroczna organizacja przez Muzeum Okręgowe Torunia wspólnie z Association for International Advancement of Calligraphy Culture (AIACC) wystaw w Toruniu oraz przyjazdy kaligrafów, którzy nie tylko dzielili się wiedzą i umiejętnościami z uczestnikami warsztatów, ale także przekazywali swoje dzieła Muzeum Okręgowemu w Toruniu. Nieocenioną rolę przy organizacji wystaw i kontaktach z kaligrafami od początku odgrywa sekretarz generalny AIACC Shinkichi Okada.

Powstanie kolekcji kaligrafii japońskiej Muzeum Okręgowego w Toruniu jest dla kustosa przykładem komfortowej sytuacji tworzenia zbioru. Poprzez regularny napływ nabytków i możliwość samodzielnego dokonywania wyboru części prac, które ją dopełniają, mogliśmy stworzyć bardzo różnorodną kolekcję. Znajdują się w niej dzieła prezentujące szeroki wachlarz stylów kaligraficznych, począwszy od tradycyjnych po nowoczesne będące na pograniczu malarstwa. Na pracach tych pojawiają się hasła, sentencje oraz poezja od wierszy Kakinomoto no Hitomaro (ur. ok. 660, zm. 707–708, po *haiku* Masaki Yūko, poetki urodzonej w 1952 roku. Co nie mniej ważne – zbiór ten nie jest zamknięty, gdyż współpraca ze stowarzyszeniem AIACC nadal jest kontynuowana, co daje nadzieję na pozyskanie następnych prac do naszej kolekcji.



## Bibliografia

- FUJIWARA NO TEIKA 2008 – Fujiwara no Teika, *Ogura hyakunin isshu, czyli zbiór z Ogura – po jednym wierszu od stu poetów*, Poznań 2008
- Hōen 2011 – 東欧への現代書道展開にはずみ トルンで破体展, „Hōen” 2011, t. 111, s. 28–29.
- Hōen 2012 – 国際文化交流 Vol.2 POLAND 書道展, „Hōen” 2012, t. 118, s. 25.
- Hōen 2014a – 日本の言の葉芸術トルン展会, „Hōen” 2014, t. 123, s. 25.
- Hōen 2014b – 第55回破体 (ヨーロッパ) 展トルン展, „Hōen” 2014, t. 125, s. 14–20.
- Hōen 2014c – コペルニクスの生まれた町トルンで, „Hōen” 2014, t. 126, s. 20–22.
- Hōen 2015 – 第六回トルン市小倉百人一首書道展, „Hōen” 2015, t. 130, s. 18–21.
- Hōen 2016a – 日本の書道展 開催世界遺産中世都市トルンで2016年10月20日～11月6日, „Hōen” 2016, t. 132, s. 18–20.
- Hōen 2016b – 本発祥の書体による書道展 ~ポーランド・トルン展~, „Hōen” 2016, t. 134, s. 28.
- Hōen 2017 – ポーランド・トルン市第8回「奥の細道を書く」展, „Hōen” 2017, t. 138, s. 20.
- Hōen 2019 – 第9回トルン市「日本の涼と扇子・団扇」展, „Hōen” 2019, t. 143, s. 20–21.
- Hōen 2020 – ポーランド・トルンで「壇めく日本の現代書巨匠展, „Hōen” 2020, t. 147, s. 12–16.
- Hōen 2022 – 日本現代の書旅をテーマに, „Hōen” 2022, t. 155, s. 18–21.
- Japonia – Polska 2022 – Japonia – Polska 100-lecie. Wystawa współczesnej kaligrafii japońskiej w Toruniu. Polska. 8 listopada 2019 – 5 stycznia 2020, red. Shinkichi Okada, Tokio 2022.
- KOKOĆ 2021 – Joanna Kokoć, *Papier japoński: washi*, Kraków 2021.
- KOTAŃSKI 1961 – Wiesław Kotański, *Dziesięć tysięcy liści. Antologia literatury japońskiej*, Warszawa 1961.
- MATSUO 1994 – Bashō Matsuo, *Z podróźnej sakwy z dodaniem Dziennika podróży do Sarashina*, Warszawa 1994.
- OLECH/WĄSOWICZ-PEINADO 2020 – Marian Olech, Aleksandra Wąsowicz-Peinado, *Pismo w obszarze Sinosfery, [w:] Słowa nie ulotne. Pismo w kulturach świata*, red. Dominika Kossowska-Janik, Aleksandra Twardokęs, Warszawa 2020, s. 90–123.
- PACZUSKA 2010 – Katarzyna Paczuska, *Hatai – kaligrafia łączonych stylów. Wystawa współczesnej japońskiej kaligrafii artystów z Toyo Calligraphy Art Association w Tokio*, „Biuletyn Muzeum Okręgowego w Toruniu” 2010, nr 76, s. 7–8.
- PACZUSKA 2011 – Katarzyna Paczuska, *Współczesna kaligrafia japońska*, „Biuletyn Muzeum Okręgowego w Toruniu” 2011, nr 78, s. 11–13.
- PACZUSKA 2012 – Katarzyna Paczuska, *Kaligrafia i wachlarz w Japonii*, „Biuletyn Muzeum Okręgowego w Toruniu” 2012, nr 84, s. 4–5.
- PACZUSKA 2013 – Katarzyna Paczuska, *Ekspresja japońskiej poezji w kaligrafii*, „Biuletyn Muzeum Okręgowego w Toruniu” 2013, nr 88, s. 6.
- PACZUSKA 2014 – Katarzyna Paczuska, *Współczesna kaligrafia japońska w stylu hatai*, „Biuletyn Muzeum Okręgowego w Toruniu” 2014, nr 92, s. 4–5.

- PACZUSKA 2015 – Katarzyna Paczuska, *Po jednym wierszu od stu poetów. Współczesna kaligrafia japońska*, „Biuletyn Muzeum Okręgowego w Toruniu” 2015, nr 96, s. 6.
- PACZUSKA 2016 – Katarzyna Paczuska, *Wpływ zachodniej kultury na współczesną kaligrafię japońską*, „Biuletyn Muzeum Okręgowego w Toruniu” 2016, nr 100, s. 6–7.
- PACZUSKA 2017 – Katarzyna Paczuska, *Haiku Bashō Matsuo (1644–1694) we współczesnej kaligrafii japońskiej*, „Biuletyn Muzeum Okręgowego w Toruniu” 2017, nr 104, s. 8–9.
- PACZUSKA 2018 – Katarzyna Paczuska, *Kaligrafia japońska*, „Biuletyn Muzeum Okręgowego w Toruniu” 2018, nr 108, s. 4–5.
- PACZUSKA 2019 – Katarzyna Paczuska, *100 prac japońskich kaligrafów na stulecie stosunków dyplomatycznych Polski z Japonią*, „Biuletyn Muzeum Okręgowego w Toruniu” 2019, nr 112, s. 8–9.
- SINGER BLAINE 2022 – Ilana Singer Blaine, *Calligraphy and Kokuji. The Association for International Advancement of Calligraphic Culture*, [https://www.tmja.org.il/eng/Exhibitions/733/Calligraphy\\_and\\_Kokuji](https://www.tmja.org.il/eng/Exhibitions/733/Calligraphy_and_Kokuji) [dostęp: 18.05.2022].
- Sohbi 2013 – *日本の美. 扇面芸術トルン展*, „Sohbi” 2013, t. 11, s. 102–115.
- ZAKRZEWSKA 2016 – Joanna Zakrzewska, *Prze-mysleć piękno. Estetyka kaligrafii japońskiej*, Bydgoszcz 2016.



Anna Niedzielska

Galeria J, Łódź

## Globalny rynek sztuki w obliczu kryzysów 2008 oraz 2020 roku

The resilience of the global art market in the face  
of economic crises of 2008 and 2020

**Streszczenie.** Artykuł dąży do odpowiedzi na pytanie o to, jak globalny rynek sztuki zareagował na dwa największe kryzysy ekonomiczne początku XXI wieku. Pierwszy miał źródło w sektorze bankowym, drugi był związany z epidemią COVID-19. Oba wpłynęły na handel dziełami sztuki, wymuszając bezprecedensowe zmiany. W obu przypadkach, po początkowej fazie załamania i paraliżu, rynek sztuki szybko odzyskał równowagę, a wartość obrotów wracała do poziomu sprzed załamania. Warto wspomnieć, że proces ten następował wyraźnie szybciej niż w przypadku pozostałych form inwestowania. Instytucje rynku sztuki, wcześniej uznawane za niezwykle tradycyjne i konserwatywne, zdecydowały się na doniosłe i szybkie przekształcenia, co dowiodło ich elastyczności i otwartości na zmiany. Czynnikiem, który przyspieszył wyjście światowego rynku sztuki z recesji roku 2008, była wzmożona aktywność kolekcjonerów chińskich i włączenie do obiegu aukcyjnego i galeryjnego rynków wschodzących. Wraz z rozprzestrzenianiem się epidemii COVID-19 rynek sztuki stanął w obliczu kolejnego kryzysu, który prawie całkowicie uniemożliwił mu funkcjonowanie w tradycyjnej formie. Dramatyczna sytuacja szybko zmobilizowała rynek sztuki do przyjęcia gwałtownej rewolucji cyfrowej. Dzięki nowym technologiom, które całkowicie zmieniły jego wcześniejszy model funkcjonowania, rynek sztuki przetrwał, a wkrótce osiągnął wzrost. Również kolekcjonerzy zaakceptowali zmiany technologiczne – szczególnie dotyczyło to pokolenia urodzonego w latach 80. i 90. XX wieku. To właśnie ci nabywcy stali się niezwykle aktywni na rynku sztuki i to oni będą kształtować jego przyszłość. Omawiane wydarzenia nie zachwiały pozycją dwóch największych rynków sztuki na świecie: Stanów Zjednoczonych i Wielkiej Brytanii, ale pozwoliły dołączyć do ścisłej czołówki trzeci rynek – Chiny.

**Słowa kluczowe:** rynek sztuki, inwestowanie w sztukę, alternatywne metody inwestowania, rynek sztuki w obliczu kryzysu 2008 roku, COVID-19 a rynek sztuki

**Summary.** This article examines how the global art market responded to the two major economic crises of the early 21<sup>st</sup> century. The first crisis, rooted in the banking sector, and the second, associated with the COVID-19 pandemic, both exerted profound influences on the art trade, necessitating unprecedented adaptations. Following initial periods of collapse and paralysis in both cases, the art market swiftly regained its equilibrium, with turnover values returning to pre-crisis levels. Remarkably, this recovery outpaced that of other investment forms. Traditionally conservative art market institutions opted for substantial and rapid transformations, showcasing their adaptability and openness to change. The accelerated involvement of Chinese collectors

and the integration of emerging markets into the auction and gallery circuits played a pivotal role in the global art market's recovery from the 2008 recession. The advent of the COVID-19 pandemic presented yet another crisis, almost entirely thwarting the conventional mode of operation. This dire situation promptly motivated the art market to embrace a digital revolution driven by novel technologies that fundamentally altered its previous modus operandi. Consequently, the art market not only persevered but also surged. Collectors, particularly those born in the 1980<sup>s</sup> and 1990<sup>s</sup>, readily embraced technological changes and became instrumental in shaping the market's future. Despite these challenges, the positions of the two dominant art markets, the United States and the United Kingdom, remained unshaken, while the rise of a third market, China, consolidated its status in the elite ranks.

**Keywords:** art market, investing in art, alternative investment methods, art market and the 2008 crisis, COVID-19 and the art market

Następujące po sobie kolejne kryzysy na rynkach finansowych, a także ten związany z globalną epidemią COVID-19, spowodowały spadek zaufania do tradycyjnych form inwestowania. Jednocześnie jednak znacząco przyczyniły się do dalszego rozwoju rynku sztuki i doprowadziły do głębokich przemian w sposobie jego funkcjonowania. Swoje piętno odcisnęły na nim również trendy obecne we współczesnej ekonomii, takie jak: globalizacja, prywatyzacja i finansjalizacja. Obecnie rynek sztuki jest polem wzmożonej działalności inwestorów i nie chodzi tu tylko o kolekcjonerów dzieł sztuki, marszandów czy właścicieli miliardowych majątków, ale przede wszystkim o inwestorów instytucjonalnych. Instytucje finansowe, takie jak fundusze inwestycyjne czy banki, coraz częściej traktują sztukę jako jedną z form inwestycji alternatywnych, uznawanych za bezpieczne nawet w czasach dekonjunkury. Związane jest to z niską korelacją rynku sztuki z rynkami akcyjnymi i jego odpornością na zawirowania gospodarcze oraz inflację. Dzieła sztuki przeżywają kolejne recesje bez gwałtownych spadków cen, co więcej często tuż przed zbliżającym się kryzysem wyraźnie zyskują na wartości. Aby potwierdzić tę zadziwiającą odporność rynku sztuki na gospodarcze kryzysy i kolejne załamania rynków finansowych, przytaczam dane raportowane przez domy aukcyjne przed, po i w trakcie recesji 2008 i 2020 roku.

Po największym od czarnego czwartku 1929 roku<sup>1</sup> kryzysie na rynkach finansowych i bankowych, którego symbolem stała się ogłoszona 15 września 2008 roku upadłość banku inwestycyjnego Lehman Brothers, inwestorzy zaczęli odczuwać większą potrzebę bezpieczeństwa swoich inwestycji oraz konieczność znalezienia

---

1 Czarny czwartek – 24 października 1929 roku, dzień, w którym wybuchła panika na Nowojorskiej Giełdzie Papierów Wartościowych, wywołana gwałtownym spadkiem cen akcji. Był to jeden z pierwszych dni Wielkiego Kryzysu trwającego w latach 1929–1933, który uznawany jest za największe załamanie gospodarcze w dziejach kapitalistycznego świata.

sposobu na dywersyfikację portfela aktywów. W dłuższej perspektywie wzmocniło to ich zainteresowanie rynkiem sztuki, spowodowało zmianę jego geograficznej struktury oraz wzrost cen i liczby sprzedawanych dzieł. Do roku 2008 na skutek spekulacyjnych zakupów ceny dzieł sztuki osiągnęły niespotykany dotąd poziom. Przerosły one nawet szczyt osiągnięty w 1990 roku, wynikający wówczas z zaangażowania na światowym rynku aukcyjnym inwestorów z Japonii, zainteresowanych przede wszystkim segmentem sztuki impresjonistycznej i postimpresjonistycznej.

W artykule odwołuję się do dwóch ostatnich wydarzeń ekonomicznych o globalnym zasięgu: recesji z 2008 roku oraz pandemii COVID-19. Zestawienie tych dwóch zjawisk jest interesujące ze względu na ich odmienne korzenie i podłoże, różny przebieg i długość trwania. W obu powyższych przypadkach reakcja rynku sztuki była zaskakująco zbieżna. Poprzez przytoczone przeze mnie dane wykazuję odporność rynku sztuki na ekonomiczną dekonstrukcję, elastyczność i gotowość instytucji rynku sztuki do gruntownych przeobrażeń.

## Rok 2008

W kontekście zbliżającego się kryzysu z początku XXI wieku symboliczna wydaje się być aukcja prac Damiena Hirsta, zatytułowana *Beautiful Inside My Head Forever*. Zorganizowana została w domu aukcyjnym Sotheby's w Londynie 15 i 16 września 2008 roku – dokładnie w tym samym dniu, w którym ogłoszono upadek banku Lehman Brothers. Na aukcję trafiło 218 obiektów, które łącznie uzyskały wartość 198 milionów dolarów<sup>2</sup>. Sprzedaż aukcyjna miała bezprecedensowy charakter. Dom aukcyjny zdecydował się wystawić na licytację prace pozyskane bezpośrednio z pracowni artysty, pomijając marszandów reprezentujących Damiena Hirsta na rynku sztuki. Taka sytuacja naruszała wieloletnią tradycję regulującą kontakty artystów i marszandów z dużymi domami aukcyjnymi. Na aukcji odnotowano kolejne rekordowe sprzedaże, które wyniosły ceny prac artysty na bardzo wysoki poziom, którego nie udało się przebić do czasów obecnych.

Do roku 2009, mimo pogłębiającego się kryzysu na rynkach finansowych, spadki na rynku sztuki nie były znaczące. Dopiero w 2009 roku poziom sprzedaży wyraźnie się obniżył do 30,5 miliarda dolarów wobec 65,8 miliarda dolarów odnotowanych w rekordowym 2007 roku<sup>3</sup>. Zgodnie z obliczeniami Sotheby's Mei Moses Art Index ceny aukcyjne spadły w latach 2007–2009 o około 27,2%, podczas gdy indeks akcji S&P 500 w tym samym czasie zanotował spadek o 57% względem

2 Damien Hirst 2008, [b.p.].

3 BRADY 2018, [b.p.].

szczytu, osiągając najniższy od 12 lat poziom na początku marca 2009 roku. Według jednego z twórców indeksu Mei Moses, Michaela Mosesa<sup>4</sup>, rynek sztuki wrócił wówczas do poziomu cen z 2004–2005 roku, podczas gdy spadające ceny akcji zatrzymały się na poziomie z końca lat 90. XX wieku<sup>5</sup>. Powyższe dane pokazują, że rynek sztuki z pewnym opóźnieniem zareagował na zbliżający się kryzys ekonomiczny. Uwiarygadnia to twierdzenie Michaela Mosesa, że opóźnienie rynku sztuki względem rynku akcji zazwyczaj wynosi 6–18 miesięcy<sup>6</sup>. Ponadto ówczesny kryzys udowodnił również prawdziwość wcześniejszej tezy tego naukowca o łagodniejszym spadku wartości rynku sztuki w porównaniu z rynkiem akcyjnym w czasie zawirowań w światowej gospodarce. Michael Moses wraz Jianping Meiem opisują to zjawisko w przełomowym dla ekonomicznych badań nad rynkiem sztuki artykule z 2002 roku<sup>7</sup>.



1. Damien Hirst „The Golden Calf”. Sotheby’s Londyn, Beautiful Inside My Head Forever, pozycja 13, cena sprzedaży: 16,5 mln USD. Źródło: Sotheby’s, <https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2008/damien-hirst-beautiful-inside-my-head-forever-evening-sale-lo8027/lot.13.html?locale=en>

2. Rafael „Głowa muzy”, Christie’s, Old Master & 19<sup>th</sup> century paintings, drawings & watercolours Evening Sale, 8 grudnia 2009, pozycja 43, cena sprzedaży: 47,5 mln USD. Źródło: Christie’s, <https://www.christies.com/lot/lot-5280814>

4 Michael Moses – wykładowca na New York University Stern School of Business, wraz z Jianping Meiem opracował w 2002 roku Mei Moses Art Indices, zajmujący się badaniem poziomu zwrotu z inwestycji w dzieła sztuki.  
5 SULLIVAN 2009, [b.p.].  
6 *Ibidem*.  
7 MEI/MOSES 2002, s. 1656–1668.

Warto zauważyć, że od czwartego kwartału 2008 roku ceny dzieł sztuki spadały nierównomiernie w różnych kategoriach kolekcjonerskich. Te segmenty rynku sztuki, które przed kryzysem 2008 roku podlegały najsilniejszym spekulacjom, a więc przede wszystkim sztuka współczesna, zanotowały w trudnym 2009 roku najpoważniejsze spadki – między rokiem 2008 i 2009 ten segment rynku zmniejszył się o 63,8%. Kolekcjonerzy zaczęli się odwracać od sztuki powojennej i współczesnej, wzrosło natomiast zainteresowanie sztuką dawnych mistrzów oraz sztuką nowoczesną. Sztuka dawnych mistrzów oparła się spadkom związanym z kryzysem (jej wzrost wyniósł w omawianym okresie 4,9%) przede wszystkim dlatego, że w niewielkim stopniu podlega modom i spekulacjom. O wzroście zainteresowania tym segmentem sztuki wyraźnie świadczy fakt, że najdrożej sprzedaną pracą w 2009 roku był rysunek autorstwa Rafaela *Głowa muzy*, wylicytowany w domu aukcyjnym Christie's za 47,6 miliona dolarów<sup>8</sup>.

Tendencją wyraźnie widoczną w omawianym okresie były również gwałtowne spadki cen obiektów, które zostały zakupione tuż przed kryzysem i znajdowały się w posiadaniu kolekcjonerów bądź inwestorów krócej niż cztery lata. Dłuższa perspektywa, powyżej czterech lat, zapewniała wyższą stopę zwrotu. Przykładem potwierdzającym tę prawidłowość jest wypowiedź Michaela Mosesa dla „New York Timesa” z 9 czerwca 2009 roku, w której analizuje on dane uzyskane z aukcji wiosennych w domach aukcyjnych Christie's i Sotheby's w Nowym Jorku. Podczas tych aukcji zwrot z powtórnej sprzedaży 32 obrazów przechowywanych krócej niż cztery lata wyniósł minus 16,8%, natomiast średni zwrot ze sprzedaży 55 obrazów o dłuższej perspektywie inwestycyjnej wyniósł plus 5,4%. W tym samym czasie nastąpiły również zmiany w strukturze popytu. Już pod koniec 2008 roku domy aukcyjne zaobserwowały wzrost do 57% liczby niesprzedanych obiektów – co oznacza, że zalewie 43% obiektów znajdowało nabywców, podczas gdy przed załamaniem rynku, które nastąpiło w czwartym kwartale 2008 roku, aż 65–70% oferty aukcyjnej zmieniali właściciele. W roku następnym, 2009, ta tendencja spadkowa pogłębiła się. Jeszcze przed tym najbardziej kryzysowym rokiem zaczęła spadać liczba dzieł sztuki sprzedanych powyżej 1 miliona dolarów. W rekordowym dla rynku sztuki roku 2007 za kwotę ponad 1 milion dolarów sprzedanych zostało 1284 obiektów, rok później już nieco mniej – 1103. Natomiast w roku 2009 liczba aukcji powyżej miliona dolarów spadła w porównaniu do 2008 roku o 59%, co oznacza tylko 528 dzieł sztuki, które uzyskały tak wysoką cenę<sup>9</sup>. Wyraźnie więc widać, że w czasie kryzysu większym zainteresowaniem kolekcjonerów i inwestorów cieszyły się prace tańsze, najchętniej kupowano obiekty nieprzekraczające wartości 50 tysięcy dolarów. Było to wynikiem nie

8 *Od Master* 2009, [b.p.].

9 *Art Market Trends* 2011, s. 20.



tylko zmniejszonej aktywności najzamożniejszych klientów na rynku sztuki, ale również zmniejszeniem podaży najbardziej wartościowych obiektów. Na obniżenie liczby najdroższych obiektów sprzedawanych wówczas na rynku sztuki wpłynęła także ostrożniejsza polityka ustalania cen przez domy aukcyjne oraz obniżenie o około 30% cen wywoławczych.

W tym trudnym dla rynku sztuki okresie dochodziło też do spektakularnych sprzedaży i wzrostów. Rekordy przyniosły dwie aukcje kolekcji należącej do Yves Saint Laurenta i Pierra Bergé. Pierwsza odsłona, zorganizowana przez dom aukcyjny Christie's, odbyła się w Grand Palais w Paryżu 23–25 lutego 2009 roku, druga zaś została przeprowadzona przez Sotheby's w Paryżu na przełomie października i listopada 2009 roku.

Powyższe aukcje miały historyczny wymiar ze względu na wartość artystyczną i finansową tworzonej przez 50 lat kolekcji. Dzięki wyjątkowości i wysokiej jakości oferowanych na aukcji obiektów uzyskane w trakcie sprzedaży wyniki przekroczyły zakładaną estymację. W trakcie pierwszej aukcji sprzedano 696 pozycji, za łączną kwotę 483,8 miliona dolarów oraz ustanowiono rekordy aukcyjne w wielu kategoriach sprzedaży<sup>10</sup>. Wśród nabywców znalazły się m.in. Centrum Georges'a Pompidou, które zakupiło obraz Giorgia de Chirico, i Muzeum d'Orsey, które stało się właścicielem pracy Jamesa Ensora<sup>11</sup>.



3. James Ensor, *Le désespoir de Pierrot*. Christie's Paryż, Kolekcja Yves Saint-Laurenta i Pierra Bergé, pozycja 17 1, cena sprzedaży: 6,3 mln USD. Źródło: Christie's, <https://www.christies.com/en/lot/lot-5157342>

<sup>10</sup> *Art Market Watch* 2009, [b.p.].

<sup>11</sup> *Collection* 2009, [b.p.].

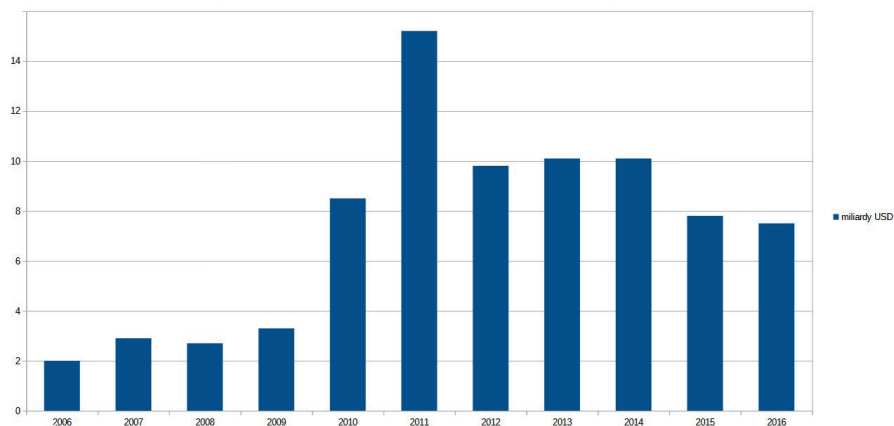
Po okresie spadków w okresie 2008–2009, w roku 2010 rynek sztuki zanotował gwałtowny wzrost o 44%. Oznaczało to niemal powrót do poziomu obrotów sprzed kryzysu. Warto porównać tę dynamikę wzrostu z tempem odbudowywania rynku po recesji z początku lat 90. XX wieku. Wtedy trwało to około 15 lat, ponieważ wówczas rynek sztuki opierał się przede wszystkim na kolekcjonerach i inwestorach ze Stanów Zjednoczonych i Europy Zachodniej. Czynnikiem, który przyspieszył wyjście rynku sztuki z zapaści w 2009 roku, była natomiast wzmocniona, rosnąca aktywność kolekcjonerów chińskich<sup>12</sup>. Można więc uznać, że globalizacja rynku sztuki i jego otwarcie na wschodzące rynki znacząco przyczyniły się do niezwykle szybkiego i skutecznego odbudowania się po krótkotrwałej recesji.

Chiński rynek sztuki przeżywał intensywny rozkwit już od 2006 roku, kiedy wysokość obrotów przekroczyła wartość rynku francuskiego, dzięki czemu ten pierwszy uplasował się na trzecim miejscu w świecie po Stanach Zjednoczonych i Wielkiej Brytanii. W okresie 2009–2010, gdy inne gospodarki odczuwały jeszcze skutki globalnego kryzysu finansowego, w Chinach można było zaobserwować stopniowy wzrost wartości rynku sztuki. Doprowadziło to do rekordowych wyników osiągniętych przez chiński rynek sztuki w roku 2011, kiedy to poziom sprzedaży dzieł sztuki w Chinach oszacowano na ponad 15 miliardów dolarów. Dzięki temu Chiny uzyskały po raz pierwszy status państwa o największych obrotach w zakresie handlu sztuką. Wzrost ten był napędzany przez pojawienie się nowych i bardzo zamożnych kolekcjonerów oraz rosnącej liczby funduszy inwestycyjnych zajmujących się inwestowaniem w sztukę.



4. Procentowy wzrost wartości i ilości sprzedanych dzieł sztuki na światowych rynkach sztuki w latach 2005/06–2015/16. Źródło: An Art Basel & UBS Report, „The Art Market 2017”, [https://d33ipftjqr91.cloudfront.net/asset/cms/Art\\_Basel\\_and\\_UBS\\_The\\_Art\\_Market\\_2017.pdf](https://d33ipftjqr91.cloudfront.net/asset/cms/Art_Basel_and_UBS_The_Art_Market_2017.pdf)

Opisana sytuacja nie utrzymała się jednak długo. Już w następnym roku rynek sztuki w Chinach skurczył się o około 30%. Główną przyczyną były nowe regulacje władz chińskich uniemożliwiające nabywanie przez wysokich urzędników państwowych drogich dzieł sztuki, co zapobiegać miało działaniom korupcyjnym<sup>13</sup>.



5. Wartość sprzedaży na chińskim rynku aukcyjnym w latach 2006–2016. Źródło: An Art Basel & UBS Report, „The Art Market 2017”, [https://d33ipftjqr91.cloudfront.net/asset/cms/Art\\_Basel\\_and\\_UBS\\_The\\_Art\\_Market\\_2017.pdf](https://d33ipftjqr91.cloudfront.net/asset/cms/Art_Basel_and_UBS_The_Art_Market_2017.pdf)

Zaangażowanie inwestorów i kolekcjonerów spoza Stanów Zjednoczonych i Europy w dużej mierze przyczyniło się do szybkiego ustabilizowania rynku sztuki na świecie i pozwoliło mu uniknąć gwałtownego załamania i wieloletniego okresu spadków. Należy jednak docenić również dobre wyniki aukcyjne w Europie, które przyniósł rok 2011. Przykładowo rynek aukcyjny w Wielkiej Brytanii zanotował wówczas wzrost wartości sprzedaży o 24%, Niemiec o 23%, a Francji o 9%<sup>14</sup>.

Warto również zaznaczyć, że to właśnie w czasie omawianego kryzysu instytucje rynku sztuki podjęły wyraźniejsze próby włączenia się w rozwój internetowych platform do sprzedaży. Już w trakcie recesji na początku XXI wieku zaczęto wprowadzać zmiany, które miały doprowadzić do znaczącej i szybkiej transformacji cyfrowej rynku sztuki w czasie kolejnego kryzysu, spowodowanego pandemią COVID-19.

<sup>13</sup> SMOLAREK 2020, s. 92.

<sup>14</sup> *Art Market Trends* 2012, s. 6.

## Rok 2020

Pandemia COVID-19 w 2020 roku w swojej początkowej fazie prawie całkowicie sparaliżowała rynek sztuki. Spowodowała, że cykliczne wydarzenia, które do tej pory go kształtowały i nadawały mu rytm, takie jak aukcje, targi sztuki, działalność wystawiennicza, zostały odwołane lub przesunięte na późniejsze terminy. Już na początku lutego organizatorzy targów Art Basel ogłosili, że nadchodząca edycja w Hongkongu nie odbędzie się. Kolejne targi o światowym zasięgu, TEFAF w Maastricht, wprawdzie zostały otwarte zgodnie z planem 5 marca, ale już sześć dni później (po pozytywnym wyniku testu na obecność koronawirusa u jednego z wystawców), organizatorzy byli zmuszeni do odwołania wydarzenia. Wkrótce potem część domów aukcyjnych, m.in. te największe: Sotheby's, Christie's, Phillips czy Bonhams, oraz większość galerii sztuki ogłosiły tymczasowe zamknięcie lub znaczące ograniczenie swojej działalności.

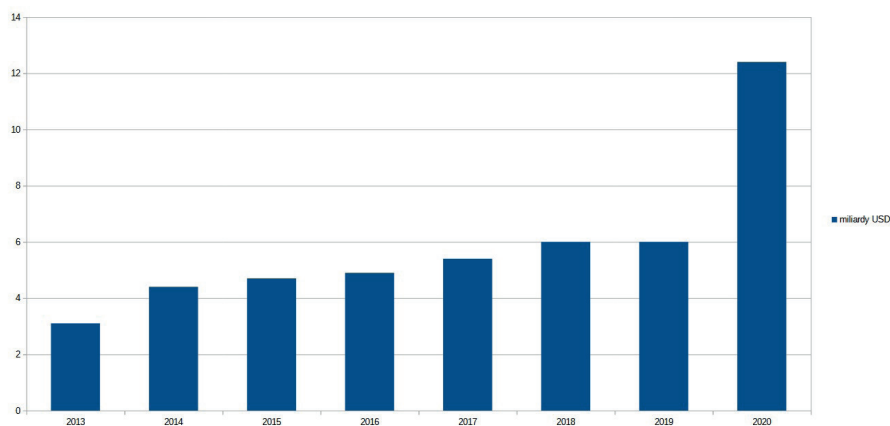
Pierwsze dane płynące w 2020 roku z rynku sztuki nie były optymistyczne. Potwierdziły to m.in. analizy przeprowadzone przez londyńską firmę Pi-eX, zajmującą się badaniem rynku sztuki. Wskazywały one na głęboką recesję i gwałtowny spadek wartości obrotów w pierwszym półroczu 2020 roku. Według tego raportu w ciągu sześciu pierwszych miesięcy obroty największych domów aukcyjnych: Christie's, Sotheby's i Phillips, obniżyły się średnio o 70% w stosunku do roku poprzedniego i spadły z poziomu 5,8 miliarda do 1,7 miliarda dolarów. Odnotowana wówczas obniżka była największą korektą wartości rynku aukcyjnego, uzyskując poziom niższy niż w trakcie recesji w latach 2008–2009<sup>15</sup>. Podobne problemy dotknęły rynek galerii komercyjnych oraz targów sztuki. W pierwszej połowie 2020 roku według raportu opracowanego przez dr Clare McAndrew dla Art Basel i UBS, dotyczącego wpływu epidemii COVID-19 na rynek galerii komercyjnych, wartość sprzedaży w sektorze galeryjnym spadła średnio o 36%. Największa korekta dotyczyła mniejszych galerii o obrotach poniżej 500 tysięcy dolarów<sup>16</sup>.

W tej sytuacji konieczna była natychmiastowa, radykalna zmiana sposobu funkcjonowania rynku sztuki, która umożliwiłaby kontynuowanie jego działalności w czasie kolejnych lockdownów. Rozwiązaniem, które mogło uchronić światowy rynek sztuki przed całkowitą zapaścią, było przeniesienie jego aktywności do sfery cyfrowej. Gwałtowne spadki odnotowane w pierwszej połowie 2020 roku zmusiły instytucje rynku sztuki do wprowadzenia technologicznych innowacji, szybszej integracji ze sferą cyfrową i odejścia od niektórych głęboko

15 Pi-eX 2020, [b.p.].

16 MCANDREW 2020b, s. 8.

zakorzenionych tradycji. Warto wspomnieć, że przed kryzysem związanym z globalną pandemią w roku 2020, rynek sztuki cechowały daleko posunięty konserwatyzm, ograniczone zaufanie do nowych technologii oraz brak transparentności. Nie oznaczało to jednak, że domy aukcyjne i galerie sztuki nie posiadały już wcześniej odpowiednich narzędzi umożliwiających prezentowanie oferty online, prowadzenie w ten sposób aukcji, nawiązywanie kontaktu z klientami czy czynności przed- i posprzedawczych. Wprawdzie w latach 2013–2019 wartość sprzedaży online na szeroko rozumianym rynku sztuki (domy aukcyjne, galerie sztuki, targi sztuki) systematycznie wzrastała od poziomu 3 miliardów do 5,9 miliarda dolarów, ale procentowy udział wolumenu sprzedaży rósł średniorocznie tylko o 9%<sup>17</sup>. Według raportu opracowanego przez Clare McAndrew dla Art Basel & UBS jeszcze w roku poprzedzającym kryzys tylko 10% obrotów galerii komercyjne uzyskiwały za pośrednictwem sprzedaży online, a dwa największe domy aukcyjne: Sotheby's i Christie's – odpowiednio 4,3% i 4,7%. Jednocześnie wartość sprzedawanych w ten sposób dzieł sztuki najczęściej nie przekraczała 10 tysięcy dolarów, przy medianie nieco powyżej 3 tysięcy dolarów. Dlatego sprzedaż internetowa przed rokiem 2020 największe znaczenie miała dla mniejszych domów aukcyjnych oraz galerii sztuki<sup>18</sup>.



6. Internetowy rynek sztuki i antyków w latach 2013–2020. Źródło: An Art Basel & UBS Report, „The Art Market 2021”, <https://www.artbasel.com/about/initiatives/theartmarket2021.pdf>

17 *Ibidem*, s. 36.

18 MCANDREW 2020a, s. 243.

Wzrost sprzedaży online był najbardziej wyraźną tendencją na rynku sztuki w pandemicznym 2020 roku, niezwykle znaczącą nie tylko dla jego dalszego rozwoju, ale wręcz dla jego przetrwania. Obrót online na całym rynku dzieł sztuki i antyków uzyskał wówczas rekordową wartość 12,4 miliarda dolarów, a więc dwa razy więcej niż w poprzednim, 2019 roku. Procentowo wzrost sprzedaży przez internet zwiększył się ze wspomnianych 9% w roku poprzednim do 25% w 2020 roku<sup>19</sup>.

Rok 2020 na rynku sztuki to czas bezprecedensowej, gwałtownej rewolucji cyfrowej, w którą włączyły się wszystkie instytucje rynku sztuki. Dzięki niej działalność domów aukcyjnych, galerii i targów sztuki mogła być kontynuowana i pozwoliła im zachować ciągłość działania.

## Targi sztuki w 2020

W obliczu kolejnych lockdownów związanych z rozprzestrzenianiem się COVID-19 najbardziej zagrożone były targi sztuki. W związku z pandemią pierwsze targi zostały odwołane już w marcu 2020 roku. Ostatecznie z 365 imprez targowych o charakterze międzynarodowym, które zaplanowano na 2020 rok, aż 61% anulowano lub przeniesiono do internetu, w przypadku 37% udało się przeprowadzić wydarzenia na żywo, a pozostałe 2% zorganizowano w formie hybrydowej<sup>20</sup>. Odwołanie tradycyjnie organizowanych targów, po pierwszym momencie niepewności i próbach przesunięcia ich terminów, spowodowało natychmiastowe zmiany. Organizatorzy targów sztuki byli zmuszeni stworzyć w krótkim czasie nowe modele funkcjonowania i udostępnić kolekcjonerom takie rozwiązania cyfrowe, które w konsekwencji stały się podstawą ich działania i główną metodą promocji i sprzedaży dzieł sztuki przez cały okres pandemii.

Jeszcze przed 2020 rokiem możliwe było uczestniczenie w targach poprzez tzw. OVR (Online Viewing Room), czyli wirtualne platformy do prezentowania i sprzedaży dzieł sztuki. Jednak pierwotnie OVR stanowiły raczej ciekawostkę i uzupełnienie targów, które odbywały się w formule stacjonarnej. Dopiero zakłócenia, które pojawiły wraz z epidemią COVID-19, przyspieszyły rozwój tej technologii. W 2020 roku prekursorem Online Viewing Room i całkowicie wirtualnej odsłony targów byli organizatorzy Art Basel, którzy zdecydowali się na taki krok po odwołaniu marcowej edycji w Hongkongu. Witryny OVR oferowały możliwość dostępu do tysięcy dzieł sztuki i przeglądania oferty targowej pod kątem artysty,

<sup>19</sup> *Ibidem*, s. 212.

<sup>20</sup> *Ibidem*, s. 172.

galerii, medium i przedziału cenowego, umożliwiały powiększanie i nawigację po „wnętrzu” stoiska czy galerii. Online Viewing Room, wprowadzone z czasem również przez inne targi, z każdą ich nową edycją stawały się coraz bardziej wyrafinowane. Możliwości OVR rozwinęły m.in. targi Frieze – w trakcie swojej nowojorskiej odsłony w 2020 roku. Odwiedzającym je wirtualnie kolekcjonerom udostępniono aplikację rzeczywistości rozszerzonej (ang. *augmented reality*), która umożliwiła wizualizację prac w przestrzeni własnego domu<sup>21</sup>. W roku 2020 na wykorzystanie cyfrowej technologii przy tworzeniu i upowszechnianiu swojej oferty zdecydowali się organizatorzy 38% spośród 365 wydarzeń targowych. Odsetek ten był jeszcze wyższy – 44% w przypadku wydarzeń, które nie odbyły się w formie stacjonarnej. Również spośród tych targów, które nie zostały odwiedzane i odbyły się stacjonarnie, 29% zdecydowało się na równoległe wykorzystanie nowych technologicznych rozwiązań<sup>22</sup>. Cechą charakterystyczną dla sprzedaży poprzez OVR lub podobne technologie jest większa dostępność informacji. Kolekcjonerzy uzyskują dostęp nie tylko do zdjęć o wysokiej rozdzielczości, wywiadów z autorami, ale także otrzymują rozbudowane informacje dotyczące artysty, samego dzieła i jego pochodzenia. Co ważne, większość organizatorów targów (71%) wymagała od galerii sztuki, które decydowały się na udział w ich wirtualnych edycjach, podania ceny lub przedziału cenowego przy każdym obiekcie<sup>23</sup>. Do czasów pandemii COVID-19 największe galerie nie były skłonne do ujawniania ani cen sprzedawanych prac, ani uzyskiwanej w ten sposób marży. O cenach informowani byli tylko wybrani klienci galerii, natomiast osoby odwiedzające targi, a nawet dziennikarze nie mieli do tych danych dostępu. Była to kolejna rewolucyjna zmiana i odejście od wieloletnich zwyczajów panujących na rynku sztuki, wymuszone przez cyfrową rewolucję w trakcie pandemii. Wpłynęła ona pozytywnie na rynek sztuki, zwiększając jego transparentność oraz wpływając na jego demokratyzację.

Dla części targów, szczególnie tych największych i najbardziej prestiżowych, wyniki za rok 2020 były zadowalające. Przykładem mogą być Art Basel – w drugiej, czerwcowej edycji wzięły udział 282 galerie z 35 krajów, a wielu marszandom te targi przyniosły wysokie sprzedaże. Galeria Hauser & Wirth z Zurychu już w ciągu dwóch pierwszych dni, otwartych tylko dla VIP-ów, znalazła nabywców na całą swoją ofertę – łącznie 20 dzieł. Sprzedała m.in. obraz Marka Bradforda za 5 milionów dolarów. Również udział „mega-galerii” Davida Zwirnera z Nowego Jorku zakończył się sprzedażą 10 z 15 wystawionych przez niego prac<sup>24</sup>. Mimo tego

21 HARRIS 2020, [b.p.].

22 MCANDREW 2021, s. 178.

23 *Ibidem*, s. 183.

24 *Global art market 2020*, s. 35.

w roku 2020 udział procentowy sprzedaży poprzez targi wyniósł 13%<sup>25</sup>, podczas gdy w 2019 roku sięgnął 45%<sup>26</sup>. Można to wytłumaczyć tym, że większość spektakularnych sprzedaży poprzez OVR dotyczy tzw. megagalerii, które były zdecydowanie lepiej przygotowane do przetrwania pandemii i do cyfrowej transformacji, wymagającej często dużych nakładów finansowych<sup>27</sup>. Warto również zaznaczyć, że 83% dzieł sztuki sprzedanych przy wykorzystaniu OVR uzyskało cenę niższą niż 50 tysięcy dolarów, a tylko 5% sprzedano za ponad 1 milion dolarów<sup>28</sup>.

Przeanalizowane przez dr Clare McAndrew w *The Art Market 2021* dane z ankiet przeprowadzonych wśród kolekcjonerów pokazują, że większość, bo aż 75% kupujących, dokonała transakcji poprzez OVR, ale mimo to jest zwolennikiem bezpośredniego kontaktu z dziełem sztuki i możliwości obejrzenia go przed podjęciem decyzji o zakupie<sup>29</sup>.

## Rynek aukcji w 2020

Po wybuchu pandemii również rynek aukcyjny zmuszony był do szybkiej i radykalnej zmiany sposobu działania, stanął przed koniecznością przedstawienia się na technologię cyfrową. W związku z tym rok pandemiczny przyniósł dla domów aukcyjnych szereg gwałtownych zmian, których celem było zwiększenie interaktywności, różnorodności oferty, poszerzenie bazy klientów i wprowadzenie oszczędności. Dzięki skutecznym zmianom przeprowadzonym przez największe domy aukcyjne rok 2020 przyniósł im rekordową sprzedaż online. Christie's odnotował wzrost sprzedaży przez internet o 262%, Phillips o 134%<sup>30</sup>, natomiast absolutnym rekordzistą okazał się Sotheby's z całkowitą sprzedażą online powiększoną o 650% w stosunku do roku poprzedniego<sup>31</sup>. Sotheby's uzyskał tak spektakularny wynik, ponieważ spośród największych domów aukcyjnych najszybciej zareagował na nową sytuację rynkową wywołaną przez pandemię. Już w kwietniu przeniósł do formatu online aukcje sztuki współczesnej, które według kalendarza aukcji miały się odbyć stacjonarnie w Chinach i Hongkongu. Szybkość reakcji domów aukcyjnych na wyzwania pandemii nie uchroniła ich przed spadkiem rocznych obrotów, ale wyraźnie pomogła ograniczyć straty. Sotheby's zakończył rok 2020 ze spadkiem wartości sprzedaży aukcyjnych o 29%.

25 MCANDREW 2021, s. 172.

26 MCANDREW 2020a, s. 186.

27 *Global art market 2020*, s. 37.

28 MCANDREW 2020a, s. 182.

29 MCANDREW 2021, s. 206.

30 *Geographical breakdown 2021*, [b.p.].

31 MCANDREW 2021, s. 110.



W przypadku Christie's całociowy wynik aukcyjny za rok 2020 był niższy o 38% w stosunku do roku ubiegłego, a obroty aukcyjne Phillipsa spadły o 11%<sup>32</sup>. Charakterystyczną cechą rynku aukcyjnego w 2020 był brak równowagi między dwiema połowami roku. Po wyraźnym paraliżu na rynku aukcji w pierwszym półroczu 2020, wywołanym przesuwaniem i anulowaniem aukcji, do przełomu doszło pod koniec czerwca. Późniejsze sesje jesienne i zimowe okazały się decydujące i ich oferta cieszyła się zdecydowanie większym zainteresowaniem wśród kolekcjonerów. W związku z tą sytuacją spadki wartości rynku aukcyjnego w pierwszej połowie roku wyniosły około 60%, w perspektywie całego roku wartość rynku sztuki obniżyła się „tylko” o 21%<sup>33</sup>. Zmiana, do której doszło na rynku aukcyjnym w czerwcu, była możliwa dzięki wprowadzeniu przez domy aukcyjne kolejnej innowacji technologicznej. Obok sprawdzonych już wcześniej cyfrowych narzędzi umożliwiających promowanie i sprzedaż dzieł sztuki dwa największe domy aukcyjne (Sotheby's i Christie's) już na przełomie czerwca i lipca 2020 roku zdecydowały się na przeprowadzenie spektakularnych aukcji w nieznanym dotąd formacie. 29 czerwca dom aukcyjny Sotheby's po raz pierwszy przeprowadził transmisję sprzedaży w czasie rzeczywistym z kilku krajów jednocześnie. W trakcie wydarzenia nazwanego „aukcją przyszłości” licytowano dzieła z kolekcji Ginny Williams oraz z dwóch segmentów: impresjonizmu i sztuki nowoczesnej. Sprzedaż odbyła się w formacie hybrydowym, częściowo na żywo, częściowo cyfrowo. Aukcjoner ze studia telewizyjnego łączył się z oddziałami domu aukcyjnego w Hongkongu, Londynie i Nowym Jorku, w których przyjmowane były oferty telefoniczne i online. Na aukcji licytowano 74 prace, 93% z nich zostało sprzedane za łączną kwotę 363,2 miliona dolarów<sup>34</sup>.

To właśnie w trakcie tej aukcji ustanowiona została rekordowa sprzedaż dzieła sztuki online. Tryptyk Francisca Bacona osiągnął cenę 84,6 miliona dolarów (łącznie z opłatami aukcyjnymi)<sup>35</sup>.

10 lipca 2020 roku analogiczny format aukcji powtórzył Christie's. W trakcie wydarzenia zatytułowanego *One* czterech aukcjonerów jednocześnie składało oferty w imieniu klientów z oddziałów w Hongkongu, Paryżu, Londynie i Nowym Jorku. W trakcie aukcji nabywców znalazło 79 pozycji (94% oferty aukcyjnej), sprzedanych za łączną kwotę 421 milionów dolarów. Według danych domu aukcyjnego 80 tysięcy osób zgłosiło chęć obejrzenia aukcji przez

32 *Ibidem*, s. 111–112.

33 *Geographical breakdown 2021*, [b.p.].

34 GERLIS 2020, [b.p.].

35 *Contemporary Art 2020*, [b.p.].

internet<sup>36</sup>. Ten sposób prowadzenia aukcji z sukcesem powtórzony został w trakcie sesji jesiennych<sup>37</sup>.



7. Francis Bacon, „Tryptyk inspirowany Oresteją Ajschylosa” (1981), 29 czerwca 2020, Sotheby’s, „Aukcja przyszłości”, pozycja 105

Zaangażowanie instytucji rynku sztuki w nowe technologie poszerzyło znacząco liczbę nowych kolekcjonerów aktywnie uczestniczących w transakcjach i częściowo zmieniło profil jego klientów. Domy aukcyjne, galerie i targi sztuki poprzez większą integrację ze sferą cyfrową zachęciły do zakupów na rynku sztuki przede wszystkim nabywców w wieku poniżej 40 lat. To właśnie kolekcjonerzy z pokolenia urodzonego w latach 80. i 90. stanowili wówczas najbardziej aktywną grupę na rynku sztuki. Dom aukcyjny Sotheby’s przedstawił statystyki wskazujące, że w 2020 roku (styczeń – listopad) 25% licytujących w wieku poniżej 40. roku życia zdecydowanie preferowało narzędzia cyfrowe przy zakupie dzieł sztuki. W tym samym czasie ta sama grupa wiekowa stanowiła tylko 15% klientów uczestniczących w tradycyjnych aukcjach<sup>38</sup>. Natomiast w domu aukcyjnym Christie’s spośród nowo pozyskanych klientów dokonujących zakupów online 32% stanowili licytujący poniżej 40. roku życia<sup>39</sup>.

Statystyki rynku sztuki pokazują, że nabywcy pokolenia urodzonego w latach 80. i 90. byli jednocześnie skłonni do większych wydatków, ponieważ aż

36 *Global art market 2020*, s. 3.

37 *What’s changing 2021*, [b.p.].

38 *Global art market 2020*, s. 23.

39 MCANDREW 2021, s. 231.



nym i galeryjnym osiągnęła wartość 65,2 miliarda dolarów, co oznacza wzrost o 29% w porównaniu z rokiem poprzednim. Jednocześnie ta kwota była wyższa od poziomu, który rynek sztuki odnotował przed pandemią i w roku 2019. Najwyższe wzrosty dotyczyły rynku aukcyjnego, który urósł aż o 47%. Po raz kolejny najbardziej prężnym rynkiem okazał się amerykański, generując 43% światowej sprzedaży (według wartości), Chiny uzyskały 20%, a Wielka Brytania spadła na trzecią pozycję z 17% wartości światowego rynku. Internetowy rynek sztuki odnotował kolejny bardzo dobry rok. Jego wzrost wyniósł 7%, osiągając szacunkową wartość 13,3 miliarda dolarów. Wprawdzie udział sprzedaży online obniżył się do 20% całości rynku (względem udziału 25% z 2020 r.), ale nadal był ponad dwukrotnie wyższy niż w roku 2019 (kiedy to udział osiągnął zaledwie 9%)<sup>43</sup>.

## Podsumowanie

Dwa największe kryzysy z początku XXI wieku znacząco wpłynęły na rynek sztuki i w wielu wymiarach całkowicie go przeobraziły. Mimo ogromnych różnic między obiema recesjami, ich odmienną natury i źródeł, rynek sztuki w obu przypadkach wykazał się elastycznością i otwartością na zmiany. W przypadku kryzysu zapoczątkowanego w roku 2008 i wywołanego przez sektor bankowy to przede wszystkim otwartość instytucji handlu sztuką na rynki wschodzące pomogła w krótkim czasie wyjść ze strefy spadkowej, ustabilizować się i powrócić do poziomu sprzed 2008 roku już po kilkunastu miesiącach. Natomiast kryzys o podłożu pandemicznym z roku 2020, mimo że gwałtowny i niespodziewany, również doprowadził do paraliżu rynku sztuki, ale i tym razem krótkotrwałego – bo zakończonego już po mniej więcej pół roku. Rynek sztuki wykazał się w trakcie obu kryzysów dużą elastycznością, gotowością do przyjęcia zmian i zerwania z wieloletnimi tradycjami. Jednak najbardziej przełomowa i bezprecedensowa była natychmiastowa decyzja o przyspieszeniu integracji ze sferą cyfrową, podjęta w 2020 roku.

Kryzysy zapoczątkowane upadkiem banku Lehman Brothers w 2008 roku i wybuchem epidemii COVID-19 w 2020 roku, mimo swojej odmienności co do podłoża, ich przebiegu i trwałości udowodniły odporność rynku sztuki na zawirowania gospodarcze. Wykazały również jego niską korelację z tradycyjnymi metodami inwestowania, takimi jak akcje czy obligacje. Przeciwnie, obie recesje doprowadziły wręcz do dalszego rozwoju rynku sztuki, znaczącego wzrostu jego wartości oraz uzyskiwanych na światowych aukcjach cen dzieł sztuki. Związane to było z elastycznością rynku sztuki i jego otwartością na zmiany. Po 2008 roku

43 MCANDREW 2022, s. 14.

rynek sztuki szybko osiągnął stabilizację i powrócił do wartości sprzed kryzysu dzięki otwarciu się na nowe rynki i dużej aktywności nowych inwestorów, przede wszystkim z Chin. Natomiast w czasie pandemii większa integracja ze sferą cyfrową oraz wprowadzenie na rynek sztuki nowych rozwiązań sprzedażowych i technologicznych zaowocowały pojawieniem się nowych, nieaktywnych do tej pory inwestorów. Byli to przede wszystkim przedstawiciele młodszego pokolenia, dokonujący transakcji poprzez platformy internetowe i przy użyciu narzędzi cyfrowych.

Wyniki rynkowe odnotowane w trakcie obu kryzysów potwierdziły status rynku sztuki jako jednej z najlepszych inwestycji alternatywnych. Historia handlu sztuką na początku XXI wieku jest dowodem odporności na dekonjunkturę ekonomiczną i znacznej niezależności od innych elementów rynku kapitałowego.

## Bibliografia

- Art Market Trends 2011 – Art Market Trends 2010*, Artprice, 2011, [https://imgpublic.artprice.com/pdf/trends2010\\_en.pdf](https://imgpublic.artprice.com/pdf/trends2010_en.pdf) [dostęp: 25.02.2023].
- Art Market Trends 2012 – Art Market Trends 2011*, Artprice, 2012, [https://imgpublic.artprice.com/pdf/trends2011\\_en.pdf](https://imgpublic.artprice.com/pdf/trends2011_en.pdf) [dostęp: 25.02.2023].
- Art Market Watch 2009 – Art Market Watch*, Artnet, 2009, <http://www.artnet.com/magazineus/news/artmarketwatch/artmarketwatch2-26-09.asp> [dostęp: 25.02.2023].
- BRADY 2018 – Anna Brady, *Rolling with the punches: how the art market bounced back*, „The Art Newspaper”, 2018, <https://www.theartnewspaper.com/2018/09/04/rolling-with-the-punches-how-the-art-market-bounced-back> [dostęp: 25.02.2023].
- Geographical breakdown 2021 – Geographical breakdown of the Art Market*, [w:] *The Art Market in 2020*, red. Thierry Ehrmann, Artprice, 2021, <https://www.artprice.com/artprice-reports/the-art-market-in-2020/geographical-breakdown-of-the-art-market/> [dostęp: 25.02.2023].
- GERLIS 2020 – Melanie Gerlis, *The auction of the future is here*, „Financial Times”, 2020, <https://www.ft.com/content/98e7f29f-adbe-4efb-9d84-5f59250267de> [dostęp: 25.02.2023].
- Global art market 2020 – The global art market and COVID-19. Innovating and Adopting*, City GPS Report, 2020, <https://www.privatebank.citibank.com/newcpb-media/media/documents/insights/Citi-GPS-Art-report-Dec2020.pdf> [dostęp: 25.02.2023].
- HARRIS 2020 – Gareth Harris, *Are art collectors embracing online viewing rooms – or getting tired of them?*, „Financial Times”, 2020, <https://www.ft.com/content/342ba0b3-b6f5-48a9-95e5-09d631520b4e> [dostęp: 25.02.2023].
- MCANDREW 2020a – Clare McAndrew, *The Art Market 2020*, An Art Basel & UBS Report, 2020, [https://d2u3kfw92fzu7.cloudfront.net/The\\_Art\\_Market\\_2020-1.pdf](https://d2u3kfw92fzu7.cloudfront.net/The_Art_Market_2020-1.pdf) [dostęp: 25.02.2023].
- MCANDREW 2020b – Clare McAndrew, *The Impact of COVID-19 on the Gallery Sector 2020*, An Art Basel & UBS Report, 2020, [https://d2u3kfw92fzu7.cloudfront.net/The\\_Art\\_Market\\_Mid\\_Year\\_Survey\\_2020-1.pdf](https://d2u3kfw92fzu7.cloudfront.net/The_Art_Market_Mid_Year_Survey_2020-1.pdf) [dostęp: 25.02.2023].

- MCANDREW 2021 – Clare McAndrew, *The Art Market 2021*, An Art Basel & UBS Report, 2021, [https://d2u3kfw92fzu7.cloudfront.net/The-Art-Market\\_2021.pdf](https://d2u3kfw92fzu7.cloudfront.net/The-Art-Market_2021.pdf) [dostęp: 25.02.2023].
- MCANDREW 2022 – Clare McAndrew, *The Art Market 2022*, An Art Basel & UBS Report, 2022, <https://www.artbasel.com/about/initiatives/theartmarket2022.pdf> [dostęp: 25.02.2023].
- MEI/MOSES 2002 – Jianping Mei, Michael Moses, *Art as an Investment and the Underperformance of Masterpieces*, "American Economic Review" 2002, t. 92, nr 5, s. 1656–1668.
- Pi-eX 2020 – *Pi-eX Semi-annual Report Summary, First Half Year 2020*, 2020, <https://pi-ex.mybigcommerce.com/macro-results-at-top-3-auction-houses-worldwide-hy1-2020-summary/> [dostęp: 25.02.2020].
- SMOLAREK 2020 – Maciej Przemysław Smolarek, *Spojrzenie na chiński rynek dzieł sztuki w drugiej dekadzie XXI wieku*, „Myśl Ekonomiczna i Polityczna” 2020, nr 2 (69).
- SULLIVAN 2009 – Paul Sullivan, *An Investors' Guide to Art Market Pain and Opportunity*, „The New York Times”, 2009, <https://www.nytimes.com/2009/06/10/arts/10iht-cartus.html> [dostęp: 25.02.2023].
- What's changing* 2021 – *What's changing?*, [w:] *The Art Market in 2020*, red. Thierry Ehrmann, Artprice, 2021, <https://www.artprice.com/artprice-reports/the-art-market-in-2020/whats-changing/> [dostęp: 25.02.2023].

## Katalogi aukcyjne

- Collection* 2009 – *Collection Yves Saint Laurent et Pierre Bergé*, katalog aukcyjny, Christie's, Paris 2009, <https://www.christies.com/en/auction/auction-1209-gnv/browse-lots> [dostęp: 25.02.2023].
- Contemporary Art* 2020 – *Contemporary Art Evening Auction*, katalog aukcyjny, Sotheby's, New York 2020, <https://www.sothebys.com/en/buy/auction/2020/contemporary-art-evening-auction> [dostęp: 25.02.2023].
- Damien Hirst* 2008 – *Damien Hirst – Beautiful Inside My Head Forever (Evening Sale)*, katalog aukcyjny, Sotheby's, London 2008, <https://www.sothebys.com/en/auctions/2008/damien-hirst-beautiful-inside-my-head-forever-evening-sale-lo8027.html?locale=en> [dostęp: 25.02.2023].
- Old Master* 2009 – *Old Master & 19<sup>th</sup> Century Paintings, Drawings & Watercolours Evening Sale*, katalog aukcyjny, Christie's, London 2009, <https://www.christies.com/en/auction/old-master-19th-century-paintings-drawings-watercolours-evening-sale-22250/> [dostęp: 25.02.2023].



Dariusz Leśnikowski

 <https://orcid.org/0000-0001-7484-9152>Uniwersytet Łódzki  
Instytut Kultury Współczesnej

## Remiksowanie iluzji Krzysztofa Wieczorka droga od grafiki do malarstwa\*

Remixing illusion  
Krzysztof Wieczorek's road from printmaking to painting

**Streszczenie.** Krzysztof Wieczorek, zmarły w 2021 roku łódzki artysta, był wybitnym grafikiem. W swoich poszukiwaniach twórczych ujawniał naturę docieklivego współczesnego manierysty. W swoich pracach poddawał „obróbce” między innymi cytaty z obrazów i grafik Herculesa Seghersa. Fragmenty krajobrazów stworzonych przez holenderskiego twórcę uzupełniały pejzaże zakomponowane przez polskiego artystę.

Wieczorek dopełniał obraz dzięki różnym, graficznym i malarskim, ingerencjom. Zabiegi te zmierzały ku zróżnicowaniu odbitek z nakładu, dzięki czemu nabierały one charakteru unikatowego. Krzysztof Wieczorek wykorzystywał w swojej pracy wykonane wcześniej matryce, także ich fragmenty, zestawiając je w rozmaitych konfiguracjach. Możemy tu mówić o swoistym „remiksowaniu” artystycznych komunikatów. Wieczorek tworzył warianty obrazów, a nawet ich sekwencje. Sukcesywne modyfikowanie podłoża graficznego dokonywało się w dużej mierze poprzez złożone działania o charakterze malarskim.

W dziełach Wieczorka podkład stanowi zarówno jednorodna odbitka graficzna, jak i ich kolaż. Części składowe mogły być wykonane w akwafortcie, akwatincie, mezzotincie, suchej igle, czy pochodzić z wydruku komputerowego. Wybór techniki (lub technik), stopień destrukcji matrycy (dokonujący się na przykład poprzez chropowacenie, rytowanie i trawienie powierzchni) determinował do pewnego stopnia dalsze poczynania twórcy. Podobnie jak wykorzystanie kolorowych papierów do druku. Artysta eksperymentował także z podłożem, wykorzystując do swoich kompozycji powierzchnie płócienne, tekturowe czy drewniane. Podkład graficzny był poddawany zabiegom malarskim. Twórca kładł na powierzchni grafiki warstwę farby akwarelowej, olejnej czy akrylowej. Impregnował powierzchnie werniksami.

Istota poszukiwań podejmowanych przez Krzysztofa Wieczorka kryje się oczywiście w zachowania równowagi pomiędzy aspektami technicznymi i technologicznymi, a wartościami estetycznymi dzieła oraz wyznaczanymi przez elementy świata przedstawionego treściami. W swoich poszukiwaniach twórca odnosił się do skomplikowanych relacji między tym, co graficzne, a tym, co malarskie. Szukał uniwersalnego, integralnego języka komunikacji wizualnej.

**Słowa kluczowe:** Krzysztof Wieczorek, grafika warsztatowa, matryca, remiksowanie

\* Krzysztof Wieczorek, zmarły w 2021 roku profesor Akademii Sztuk Pięknych w Łodzi, wybitny artysta tworzący w zakresie grafiki warsztatowej i malarstwa oraz pedagog.



**Summary.** Krzysztof Wieczorek, a Lodz-based artist who died in 2021, was an outstanding printmaker. In his creative pursuit, he revealed himself as an inquisitive modern mannerist. In his works, he “processed”, among other things, quotations from the paintings and prints of Hercules Seghers. Fragments of landscapes created by the Dutch artist complemented the landscape composed by the Polish artist.

Wieczorek used various graphic and painterly interventions to complete the picture. These efforts were aimed at differentiating the prints from the edition, making them unique. In his artwork Krzysztof Wieczorek used previously made matrices, also their fragments, juxtaposing them in various configurations. We can speak here of a kind of “remixing” of the artistic content. Wieczorek created variants of images and even sequences of them. The successive modifications of the graphic background were made largely through complex actions of a painting character.

In Wieczorek’s works, the base is both a homogeneous graphic print and their collage. The component parts could be executed in the etching technique, aquatint, mezzotint, drypoint, or come from a computer printout. The choice of technique (or techniques), the degree of destruction of the matrix (carried out, for example, by roughening, engraving and etching the surface) determined to some extent the further actions of the artist. So did the use of coloured papers for printing. The artist also experimented with substrates, using surfaces of canvas, cardboard or wood for his compositions. The graphic’s background was subjected to the painting interventions. The artist applied a layer of watercolour, oil or acrylic paint to the surface of the graphic. He would impregnate the surfaces with varnishes.

The essence of the creative inquiry undertaken by Krzysztof Wieczorek, of course, lies in maintaining a balance between the technical and technological aspects and the aesthetic qualities of the work and the content determined by the elements of the depicted world. In his search, the artist addressed the complex relations between what is graphic and what belongs to the painting domain. He was looking for a universal, integral language of visual communication.

**Keywords:** Krzysztof Wieczorek, graphic arts, matrix, remixing

**W** obrazie manierystycznego malarza Michele Tosiniego, przedstawiającym *Madonnę z dzieciątkiem*<sup>1</sup>, zaskakuje nas szczególnie kompozycja barwna, oparta na ograniczonej palecie; zarówno tytułowe postaci, jak i pejzaż naznaczone zostały kontrastującymi ze sobą plamami czerwieni i brązów oraz pasmami zieleni. Szczególnie w warstwie pejzażu kolory położone zostały w spektakularny sposób, jakby w granicach układających się naprzemiennie kolorowych warstw.

Malarze manierystyczni poszukiwali sposobów zadziwienia, zaskoczenia odbiorcy. Skłaniali się ku nietypowym rozwiązaniom, skomplikowanym układom, stosowali środki wyrafinowane, a równocześnie akcentujące swobodę twórczą. W manieryzmie odchodzi się od naśladownictwa natury. Pożądana staje się sztuczność nienaturalnego piękna. Podobnie jak iluzja i fantazja.

---

1 Obraz znajduje się w zbiorach Państwowego Muzeum Ceramiki w Pałacu Kuskovo w Moskwie (kolekcja Szeremietiewów).

Oglądając grafiki Krzysztofa Wieczorka, przyglądając się, jak postępował z pejzażem, w jaki sposób komponował obraz, jak zestawiał kolory na płaszczyźnie, można odnieść wrażenie, że łódzki artysta miał naturę dociekliwego współczesnego manierysty.

Twórcy szesnastowieczni w przekonaniu, że w renesansie rozwój sztuki osiągnął kulminację, świadomie czerpali z dorobku największych artystów i naśladowali ich styl. Krzysztof Wieczorek nie ukrywał, że inspirowały go poszukiwania wielu twórców z przeszłości, że niektórzy z nich (choćby Hercules Seghers czy Jan van Goyen) wywarli na niego wielki wpływ. Najciekawsze jest jednak to, że eksperymenty, które artysta podejmował, dotyczyły w większości przestrzeni... jego własnej twórczości, dokonywały się przy udziale wykonanych przez niego wcześniej odbitek graficznych.

Twórca, który przez lata był uosobieniem cierpliwości, grafikiem drobiazgowo opracowującym każdy szczegół, stał się w pewnym momencie niecierpliwym. Nadal cechowała go twórcza dyscyplina i konsekwencja, ale nagle chciał widzieć efekty swoich poczynań „od razu”, i nie wystarczało mu już, wieńczące dzieło, proste odbijanie kopii z nakładu.

Zrodził się twórczy paradoks. Wynikał z zestawienia niekończącego się poszukiwania, żmudnego – wspartego pracowitością autora – przeciągającego się procesu twórczego z chęcią natychmiastowego ujrzenia efektu złożonych działań. Rozwiązanie konfliktu mogła zapewnić jedynie świadomość, że kolejna praca, biorąca swój początek w identycznej odbitce z nakładu, uzyska kiedyś zupełnie inne i trudne do przewidzenia oblicze. Domagające się rozwiązania napięcie towarzyszyło oczywistemu kontrastowi tego, co jest – wynikającym z przyjętych metod pracy – aspektem racjonalnym, technologicznym, z romantyczną potrzebą doznawania emocji, przeżywania uniesień.

Pejzaż długo pełnił w malarstwie jedynie rolę sztafażu, tła dla rozwijania tematów religijnych, mitologicznych, a także dla portretu. Gdy za sprawą na przykład Joachima Patinira czy twórców szkoły naddunajskiej (Albrecht Altdorfer) pejzaż autonomizuje się, stając się samodzielnym, pełnoprawnym tematem malarskim, cechuje się swoistą ekspresją i nastrojem. Jest poetycki i metaforyczny, gdy nabiera, szczególnie w partiach nieba, charakteru „pejzażu heroicznego”, „bohaterskiego”, komentując dramatyczne wydarzenia swojego czasu. Jest to jednak nadal pejzaż „konstruowany”. Jest zapamiętany, odtworzony, ale fragmenty realnie istniejących krajobrazów zostają zestawione z fantastycznymi, funkcjonującymi tylko w wyobraźni twórcy. Pejzaż jest więc najczęściej fikcyjny, ale jego składniki są efektem wnikliwej obserwacji otoczenia oraz drobiazgowych szkiców.



1. Krzysztof Wieczorek, *Płynąć tam jak najdłużej*, akwaforta barwiona, akwarela, gwasz, 52 x 82 cm, 2016/2017. Zdjęcie z archiwum autora.



2. Krzysztof Wieczorek, *Płynąć tam jak najdłużej ... how soon is now*, akwaforta barwiona, sitodruk, akwarela, gwasz, 41 x 76 cm, 2016. Zdjęcie z archiwum autora.



3. Krzysztof Wieczorek, *Zapomniany szkicownik, ostatnia kartka*, akwaforta barwiona kaszerowana, akwarela, gwasz, 40 x 50 cm, 2010. Zdjęcie z archiwum autora.



4. Krzysztof Wieczorek, *Monumentalne doliny Herculesa Pietershoona Seghersa*, akwaforta barwiona kaszerowana, akwarela, gwasz, 40 x 50 cm, 2010. Zdjęcie z archiwum autora.

Krzysztofowi Wieczorkowi bliskie były portrety natury, będące dziełem siedemnastowiecznych malarzy holenderskich. W swoich pracach poddawał „obróbce” cytaty z obrazów i grafik Herculesa Seghersa. Twórca ten wykonywał tradycyjne rytyny, suchoryty, akwaforty. Podejmował próby z techniką odprysku. Wykorzystywał też mieszane techniki, wykonywał barwne druki na papierze oraz na tkaninach. I – co przede wszystkim ważne w kontekście działań podejmowanych przez Krzysztofa Wieczorka – stosował barwienie i malowanie przed drukiem, był zwolennikiem budowania dialogu między środkami wyrazu różnych dyscyplin. Często – w oparciu o druki z jednej płyty – tworzył Seghers skrajnie odmienne odbitki. Zmieniał tylko farby i gatunki papieru. Jego grafiki cechuje szczególna ekspresja, wyrazistość formy oraz romantyczny nastrój. Prace holenderskiego twórcy, który z upodobaniem eksperymentował, zwodziły odbiorcę, bowiem krajobrazy oglądane w jego dziełach były najczęściej konstruowane.

W grafikach Krzysztofa Wieczorka fragmenty krajobrazów Seghersa wdzierają się w pejzaż zakomponowany przez polskiego artystę. Złożone graficzno-malarskie konstrukcje wzbogacone zostają o motywy przeniesione w czasie, należące do wizualnego kodu twórcy z XVII wieku. Wieczorek dopełnia obraz, uzupełniając go o rozmaite ingerencje; na przykład przeniesiony z Seghersa widok kadłuba statku wzbogaca zabiegami malarskimi o dodatkowe, nieistniejące w oryginale szczegóły.

Gdy przypominamy o dokonaniach znamienitych malarzy holenderskich epoki baroku, warto wspomnieć i o tym, że nawet wspaniałe pejzaże Jacoba van Ruisdaela, którego wielka inwencja tematyczna i kompozycyjna przyczyniła się do utrwalenia pozycji pejzażu jako w pełni samodzielnej gałęzi malarstwa, obrazy przedstawiające miejsca istniejące w rzeczywistości są starannie oczyszczone z elementów niepasujących do koncepcji malarza. W wielu swoich pozornie realistycznych obrazach Ruisdael, podobnie jak inni ówcześni artyści, komponował całość z wielu osobnych, czasem zupełnie fantastycznych motywów obrazowych, które nie istniały obok siebie w naturze.

W grafikach Wieczorka nieustannie konstruowany – i dekonstruowany zarazem – pejzaż budowany był przez lata z udziałem podobnego zestawu motywów obrazowych. Mogą one odsyłać w rozmaite rejony interpretacyjne. Rozciągnięte między skłębionym niebem a głębinami ziemi górskie pasma, skalne urwiska, głębokie wąwozy, bujne skupiska roślinności uosabiają złożoność i nieskończoność natury, jej piękno i siłę. Jakby dla kontrastu świadectwa ludzkiej obecności: wieże, mosty, obeliski i piramidy, wydeptane wśród nich ścieżki – symbole ludzkiego losu, podejmowanych wysiłków, mozolnej wędrówki – naznaczone są śladami zniszczenia. Stają się atrybutami przemijania kontrastującymi z odczuciem wieczności i trwania natury. Płyną z tych wizji intrygujące, ale zarazem pełne niepokoju odczucia głębokich tajemnic istnienia. Ten szczególny, wypełniony nostalgiczną

nastrojowością pejzaż jest odbiciem odwiecznego motywu podróży. Składniki wizualne, które pojawiły się w późniejszym okresie twórczości Krzysztofa Wieczorka, takie jak papierowe ptaki i łódeczki, odsyłają niewątpliwie do niegdysiejszych tęsknot i pragnień, do motywu pogoni za marzeniami.

Świat przedstawiony prac opanowuje żywioł światła. Wdziera się ono w krainę cienia smugami, które rytmizują i dzielą przestrzeń. W kontrastach światłocienowych ścierają się ze sobą i dopełniają ostatecznie rozmaite przeciwieństwa: dzień i noc, blask i ciemność, przebudzenie i kres. A w innym wymiarze także dobro i zło.

Rytmy, szczególnie te cyrkulacyjne, wchłaniające, towarzyszące kompozycji odśrodkowej, oraz sugerowany przez nie ruch, stają się uosobieniem cykliczności, wiecznych powrotów i nieskończoności cyklu natury.

Naturę i nieuchronność przywoływanych zjawisk, istotę zachodzących procesów podkreśla rozłożenie akcentów, w wielu przypadkach wynikające z poddania kompozycji plastycznej logice konstrukcji dzieła muzycznego.

Wielopoziomowa, nawarstwiająca się coraz bardziej ingerencja twórcy w strukturę świata przedstawionego wywołuje odczucie zatracania się znajomych nam relacji. Kreowanie kolejnych, pasjonujących konfiguracji, multiplikowanie motywów, towarzyszące mu odrealnianie i rytmizowanie wizji jest potwierdzeniem tego, że w kategoriach plastycznych (a nie osobistych, bo tu Wieczorek był panteistą) artysty nie interesował wyłącznie sam pejzaż, jego obraz i proste odczytywanie ukrytych w nim symboli. Krajobrazy w grafikach stawały się odbiciem krajobrazów wewnętrznych, duchowych artysty, a formalnie – przedmiotem spektakularnej, nacechowanej autotematyzmem gry prowadzonej przez twórcę.

Łódzki artysta był grafikiem. Podejmowane przez niego działania obejmowały, co rozumiałe, typowe dla określonej techniki druku zabiegi zmierzające do uzyskania nakładu – serii pozornie identycznych kopii. Angażował w tym procesie nabytą biegłość warsztatową, pozytywnie rozumianą rutynę, gwarantującą pomyślnie zakończenie zadania. Z założenia matryca graficzna, która może być wykonana z rozmaitych materiałów (a w kolografii nawet z kilku naraz), pozwala na uzyskanie wielu identycznych odbitek. Ich powtarzalność w nakładzie graficznym jest jednak do pewnego stopnia iluzją. Każda – nawet przy zachowaniu ogromnej dyscypliny i wykorzystaniu wieloletniego doświadczenia – trochę się od pozostałych różni. Świadomość ta, a także ciekawość konsekwencji będących rezultatem dodatkowych zabiegów, skłaniała Krzysztofa Wieczorka do złożonego modyfikowania kopii. Artysta dawno odkrył, że identyczność odbitek nie jest dla niego taka ważna. Między innymi dlatego świadomie eksperymentował, uwalniając przy tym demona przypadku, który często staje się sprzymierzeńcem artysty, pozwalając mu na jego nazwanie i wykorzystanie w przyszłości jako sprawdzonego już sposobu postępowania. Dzięki różnym zabiegom odbitki z nakładu nabierają

charakteru unikatowego. Nie tylko ze względu na swoje fizyczne właściwości, odmienność obrazową, ale też dzięki ewokowaniu różnych nastrojów i poziomów ekspresji. Tak pisał, odnosząc się do prac Krzysztofa Wieczorka, wybitny grafik i malarz Rafał Strent:

Grafika wyzbyła się utylitarnych obowiązków, dlatego kurczowe trzymanie się rygorów tzw. kultury graficznej mija się z sensem. Tym bardziej, że nigdy nie były one tak sztywne, jak się uważa. Przecież japońskie kolorowe drzeworyty odbijano „na mokro” z klocków ręcznie malowanych pędzlem. Gdzież więc odbitkom do autentyczności. (...) Będąc malarzem z wykształcenia i przekonania, przez pół wieku zajmowałem się grafiką, którą traktowałem w sposób grzeszny. Farba położona pędzlem ma zupełnie inną fakturę niż ta odbita z matrycy. Dlatego, chcąc być w zgodzie ze sobą, zacząłem używać pojęcia „odbitka unikatowa”: każda z nich była inna, zastępując niejako kolejne fazy malowania obrazu – przy czym nie znikwały one pod warstwą farby, ale mogłem je zachować, porównać, wybrać i używać<sup>2</sup>.

Artysta powoływał do życia nieprawdopodobne kompozycje, których natura była często trudna do rozstrzygnięcia. Podobnie jak trudny do przewidzenia i zdefiniowania był ostateczny kres podejmowanych przez niego działań.

Krzysztof Wieczorek wykorzystywał w swojej pracy wykonane wcześniej matryce, także ich fragmenty, zestawiając je w rozmaitych konfiguracjach. Ingerencje (na przykład dodatkowe wytrawianie brakujących elementów) dokonywane były oczywiście już na poziomie kolejnych stanów grafiki – stawały się one podstawą dla następnych, autonomicznych prac i późniejszych zabiegów. Stworzone kompozycje były jak frapujące swoją złożonością puzzle, zestawione z elementów pochodzących z różnych kompletów. Możemy tu mówić o swoistym „remiksowaniu” artystycznych komunikatów. Umożliwiało to twórcy konfrontowanie aktualnych emocji z dawną notatką znaną w „zapomnianym szkicowniku”, ze śladem z przeszłości, zestawianie odległych w czasie przekazów, które dzięki powrotom zapewniają ciągłość doświadczenia.

Wieczorek tworzył warianty obrazów, a nawet ich sekwencje<sup>3</sup>. Owa sekwencyjność równoznaczna z sukcesywnym modyfikowaniem podłoża graficznego dokonywała się w dużej mierze poprzez złożone działania o charakterze malarskim.

2 WIECZOREK 2018, s. 17–18.

3 O relacjach między nakładem, wariacją a sekwencją w grafice zob. COHAN 1993, s. 9–11. Fragmenty tego tekstu cytuje i rozwija refleksję ZIMNA 2015.

W dziełach *Wieczorka* podkład stanowi zarówno jednorodna odbitka graficzna, jak i ich kolaż. Części składowe mogły być wykonane w akwafortcie, akwatincie, mezzotincie, suchej igle, czy pochodzić z wydruku komputerowego. Artysta w obrębie jednej kompozycji łączył różne techniki, na przykład akwatintę i odprysk z przedrukiem. Właściwości zastosowanych technik graficznych korespondują w pracach z założonym efektem – inną „fakturę” posiada przecież płyta pokryta akwafortowym szrafowaniem, odmienne właściwości ujawnia zaś matryca mezzotintowa. Zdarza się, że w obrębie jednej pracy funkcjonują efekty zastosowania zarówno technik wklęsłych, jak i wypukłych. Wybór techniki (lub technik), stopień destrukcji matrycy (dokonyjący się na przykład poprzez chropowacenie, rytowanie i trawienie powierzchni) determinował do pewnego stopnia dalsze poczynania twórcy. Podobnie jak wykorzystanie kolorowych papierów do druku – barwionych fabrycznie lub przez samego artystę, jak wzbogacanie podkładu o kolorowe folie i – przede wszystkim – o fragmenty kaszerowane z innych prac, wcześniej wycięte lub wydarte, czego autor nie maskował. Podkład stanowić mogła nawet czarno-biała kontrodbitka. Co najbardziej frapujące, *Wieczorek* tworzył także specjalne nakłady grafik, które z góry skazane były na utratę wzajemnego podobieństwa, były dekonstruowane i poddane działaniom o charakterze malarskim. Warto wspomnieć, że artysta eksperymentował także z podłożem, wykorzystując do swoich kompozycji powierzchnie płócienne, tekturowe czy drewniane.

Łódzki grafik nie ukrywał, że ostatecznie obraz powstawał przez umieszczenie obok siebie fragmentów drukowanych z mniejszych, składowych płyt. Widzimy nawet ich granice, są często jakby oprawione w oddzielne ramki. Do pewnego stopnia twórca dekonspirował w ten sposób alchemię grafiki – to, co zazwyczaj ukryte, co stanowi medium w tajemniczym procesie poligrafii, było z premedytacją wyeksponowane.

Artysta robił więc wszystko, aby postępować wbrew naturze grafiki i reprezentujących ją technik – swoimi działaniami zaprzeczał przyrodzonym, reprodukcyjnym walorom druku. Dzięki podejmowanym eksperymentom, traktowaniu kolejnych zabiegów jako podstawy do dalszych poszukiwań, proces, jakiemu poddane były dalej odbitki, nosił znamiona działań o charakterze laboratorium twórczego – rodzaju *work in progress*. Miały one charakter autotematyczny i to w odniesieniu do wielu pól badawczych, obejmujących między innymi relacje między matrycą a odbitką graficzną, egzemplarzem powielonym a unikatowym, dziełem graficznym a malarskim.

Artysta korzystał obficie zarówno z elementów języka graficznego, jak i z możliwości oferowanych przez malarstwo. Spoglądał z punktu widzenia grafika na malarskie środki wyrazu i odwrotnie. Nie zestawiał walorów tych dyscyplin



mechanicznie, nie faworyzował żadnej z nich. Tworzył nową jakość. Szukał uniwersalnego, integralnego języka komunikacji wizualnej.

Jak wspomnieliśmy, stanowiący podłoże podkład graficzny był poddawany zabiegom malarskim. Twórca stosował przy tym różne techniki. Kładł na przykład na powierzchni grafiki warstwę farby akwarelowej, która wsiąkała i czasem przenikała przez papier<sup>4</sup>. Używał gwaszu, który ma charakter kryjący. Czasem impregnował powierzchnie werniksami. Wykorzystywał farby olejne oraz akrylowe. Nakładał na siebie warstwy laserunków pochodzące z odmiennych, czasem obcych sobie malarskich światów. Nanosił gwasz na akryl. Czasem szybko schnącym akrylem pokrywał farbę olejną. Dawało to zaskakujące efekty. Nawet gdy nie były one do końca zamierzone, bywały bardzo inspirujące. Krzysztof Wieczorek nakładał farbę za pomocą tamponów, stosował technikę *retroussage*'u, rozcierając w specyficzny sposób substancje barwiące na brzegu wytrawionych linii. Używał wałków, szczególnie tam, gdzie mocniej eksponował rytmy kompozycyjne. Zdarzało się, że efekty działań artysty wymykały się ograniczającym obraz restrykcjom ramy – brzegom płyty drukującej. Niektóre nadrukowane motywy obrazowe pojawiają się w jego grafikach na skraju arkusza papieru, poza wyczuwalnymi, wytloczonymi granicami użytej wcześniej powierzchni matrycy. Także i działania malarskie je przekraczają – smugi i plamy farby wybiegają poza skomponowany obraz. Różnorodność stosowanych farb, wykorzystanie rozmaitych domieszek, zestawianie obok siebie płaszczyzn o odmiennych fakturach i powierzchniach dawało spektakularne rezultaty w obrębie nawet monochromatycznych kompozycji (na przykład czarnej). Różne środki zastosowane przez Wieczorka wywołują specyficzną, fizyczną przestrzenność dzieła. W jej kreowaniu biorą udział zabiegi służące przygotowaniu podłoża, w tym zarówno wtręty kolagraficzne (dodawanie), jak i powierzchnie poddane działaniu suchego tłoku (quasi-ujmowanie). Kolejne ingerencje o charakterze malarskim pogłębiają wrażenie. Położenie laserunkowej warstwy farby akrylowej na podłożu olejnym powoduje na przykład, że jego powierzchnia pęka. Tworzą się krakle, grafika nabiera antycznego sznytu. Taka powierzchnia stawała się dla artysty kolejnym wyzwaniem – Wieczorek wcierał w krakelurę farbę. Spękania stały się przez to wizualnie wyraźniejsze. Użycie do tego celu złotego czy srebrnego barwnika zmieniało charakter odbitki (złoto nakładane było także za pomocą techniki sitodruku).

Różnice poziomów wynikające z zastosowania różnych technik graficznych i malarskich wpływają na przestrzenność prac, rozumianą jako fizyczna cecha odbitki – już nie gładkiej, płaskiej, ale wypiętrzanej, zróżnicowanej, jeśli chodzi

<sup>4</sup> Warto wspomnieć, że Krzysztof Wieczorek to autor wielu akwarel. Odpowiadała mu pewna rozległość tej techniki, podobne efekty wprowadzał do swoich grafik.

o poziomy, poddającej się działaniu światła, wywołującej rozmaite konsekwencje, na przykład w zakresie wpływu faktury na odczuwanie barwy. Prace oglądane pod różnym kątem ujawniają odmienne walory, nasza dociekliwość odbiorcza nagrodzona zostaje kolejnymi odkryciami i ewokuje coraz to nowe tajemnice. Zabiegi z przestrzenią i światłem wywołują konsekwencje istotne dla struktury kompozycji obrazów. Ta przybiera czasami charakter mozaikowy; oglądamy świat jak w przenikających się odbiciach z potłuczonych luster. Fasetowy, można by rzec, charakter komponowania płaszczyzny czy też warstwowy układ elementów wpływa także na wprowadzane podziały barwne i tonalne.

Częścią pracy bywał rozbudowany podpis, będący w tym przypadku nie tylko zbiorem technicznych informacji, ale też rodzajem odautorskiej glosy. W językoznawstwie glosy pomagają czytelnikowi w odnalezieniu i wyśledzeniu związków między oryginałem i tłumaczeniem tekstu. Grafiki *Wieczorka* stanowią rozbudowane przekłady z podstawowego przekazu graficznego, właściwego poszczególnym technikom, na skomplikowane konstrukcje stworzone za pomocą złożonego języka, którego gramatyka pełna jest nowych reguł.

Prace Krzysztofa *Wieczorka* także w warstwie przedstawieniowej kryją intrygujące, nie zawsze dostrzegalne dla nas niespodzianki – przewrotnie pozostawione ślady warsztatowych zabiegów, widoczne wśród motywów obrazowych spinacze biurowe, fragmenty klejącej albo wysłaniającej taśmy. Obrazowe wtręty, w tym wspomniane wcześniej i rzucające „cienie” wizerunki papierowych ptaków i łódceczek, pojawiają się jako naturalna część przygotowanej w całości matrycy, ale mogą być też kaszerowane w podkład, doklejane, wytłoczone suchym tłokiem, pokolorowane bądź nie, a także wymalowane przez artystę na powierzchni podczas kolejnego etapu tworzenia pracy. Jeden z takich zabiegów – nanoszenie motywów za pomocą szablonów zachowuje walor multiplikowania obrazu właściwy dla technik graficznych.

Autor prac demistyfikuje dla nas proces wykonania odbitki, zwraca uwagę na jego złożoność, przyznaje się do celowego kreowania określonego nastroju, atmosfery. Nie udaje, że wszystko, przede wszystkim spektakularne efekty kolorystyczne, fakturalne, światłocieniowe dzieją się „ot tak”. Eksponuje sposoby ich kreowania, widzimy je w grubych spękanych warstwach materii nałożonych na graficzny podkład, w czarno-białych poddrukach ledwie widocznych spod warstw barwnych laserunków, w śladach montażu graficznych kolaży, w zagłębieniach powstałych dzięki tłoczeniu, w – czasem niesfornych – smugach barwnika.

Istota poszukiwań podejmowanych przez Krzysztofa *Wieczorka* kryje się oczywiście w zachowaniu równowagi pomiędzy aspektami technicznymi i technologicznymi, a walorami estetycznymi dzieła oraz wyznaczanymi przez elementy

świata przedstawionego treściami. Wobec złożoności podejmowanych działań także w sposobie podejścia do motywów obrazowych.

Artysta dotykał w swoich poszukiwaniach samej istoty plastyczności, odnosił się do skomplikowanych relacji między tym, co graficzne, a tym, co malarskie. Wychodzenie poza granice grafiki i próba manifestowania jej związków z malarstwem w taki szczególny sposób, w jaki czynił to Krzysztof Wieczorek, jest przykładem powrotu do źródeł podstawowych plastycznych wyborów. Artysta wychodząc od grafiki, i równocześnie jej nie porzucając, przechodził na obszar malarstwa.

## Bibliografia

### Opracowania

- CATAFAL/OLIVA 2005 – Jordi Catafal, Clara Oliva, *Techniki graficzne*, Warszawa 2005.
- COHAN 1993 – Ch. Cohan, *The Net of Irrationality: The Variant Matrix and the Tyranny of the Edition*, „Contemporary Impressions” 1993, t. 1, nr 2, s. 9–11.
- KREJČA 1984 – Aleš Krejča, *Techniki sztuk graficznych*, Warszawa 1984.
- LEŚNIKOWSKI 2006 – Dariusz Leśnikowski, *Czytanie sztuki. Postawy – Interpretacje*, Łódź 2006, s. 87–89.
- LEŚNIKOWSKI 2016 – Dariusz Leśnikowski, *Czytanie sztuki. Postawy – Interpretacje. Dekada druga*, Łódź 2016, s. 87–89.
- WIECZOREK 2018 – Krzysztof Wieczorek, *Warsztatowa grafika unikatowa*, Łódź 2018.
- ZIMNA 2015 – Katarzyna Zimna, *Autographic: Play with the graphic medium in a post-print age* (publikacja pokonferencyjna), „Impact 9” International Multi-Disciplinary Print-making Conference, Hangzhou, China Academy of Art, 2015.


### Katalogi wystaw

- Krzysztof Wieczorek, Obrazy*, Amcor Rentsch Galeria, Łódź 2004.
- Krzysztof Wieczorek, Grafiki z cyklu Więzy, mosty, granice*, Miejska Galeria Sztuki, Łódź 2006.

KOMUNIKATY  
POLEMIKI, RECENZJE



Łukasz Grzejszczak

 <https://orcid.org/0000-0002-3163-6568>

Politechnika Łódzka  
Instytut Architektury Tekstyliów

## Fabryka Wyrobów Metalowych Famak – zapomniana firma łódzka

Famak Metal Products Factory – a forgotten company from Łódź

**Streszczenie.** Artykuł prezentuje pionierskie wyniki badań nad dziejami Fabryki Wyrobów Metalowych Famak, największego w okresie dwudziestolecia międzywojennego producenta sztućców i galanterii stołowej w Łodzi. Dotychczas w literaturze przedmiotu nie podejmowano zagadnień związanych z działalnością łódzkich firm produkujących wyroby platerowane. W artykule omówiono powstanie wytwórni, jej historię oraz scharakteryzowano profil produkcji.

**Słowa kluczowe:** Fabryka Wyrobów Metalowych Famak, rzemiosło artystyczne – Łódź, galanteria stołowa, wzornictwo art déco – Łódź

**Summary.** The article presents the pioneering results of research on the history of Fabryka Wyrobów Metalowych Famak, the largest manufacturer of cutlery and table accessories in Łódź in the 1920s. So far, the literature on the subject has not dealt with issues related to the activities of Łódź – based companies producing clad products. The creation of the plant, its history and production profile are described.

**Keywords:** Factory of Metal Products Famak, artistic craftsmanship – Łódź, table accessories, art déco design – Łódź

**D**zieje łódzkich firm produkujących na przełomie XIX–XX wieku wyroby platerowane nie doczekały się dotychczas osobnej monografii naukowej. Rozważania te były podejmowane przeze mnie w kontekście charakterystyki życia rodzinnego i spotkań towarzyskich łódzkiej burżuazji i zamożnego mieszczaństwa, skupionych przy wspólnym stole, oraz problematyki urzędowania wewnątrz jadalni w przywołanym okresie<sup>1</sup>. Rozwinięciem tych zagadnień był tekst poświęcony sztuccom i galanterii stołowej okresu art déco<sup>2</sup>. Niniejszy artykuł

1 GRZEJSZCZAK 2018, s. 145–155; GRZEJSZCZAK 2011, s. 12–16.

2 GRZEJSZCZAK 2019, Tekst stanowił część referatu ogłoszonego na VIII Ogólnopolskiej Sesji Naukowej Polskie Art Déco. Metal i Metaloplastyka zorganizowanej 25 listopada 2019 przez Muzeum Mazowieckie w Płocku [w druku].



1. Cukiernica art déco, plater, sygnowany, Łódź, lata 30. XX w.;  
fot. Archiwum Domu Aukcyjnego Rempex – Warszawa

poświęcony Fabryce Wyrobów Metalowych Famak w Łodzi przygotowany został na podstawie zebranego materiału badawczego i stanowi część większego opracowania<sup>3</sup>. W kontekście podjętych rozważań należy wspomnieć, że od początku XX wieku na łódzkim rynku wyrobów platerowanych obecne były wytwórnie warszawskie, m.in. firma Józefa Frageta (mająca elegancki salon przy ul. Piotrkowskiej 69) czy Towarzystwo Akcyjne Fabryk Metalowych Norblin, B-cia Buch i Teodor Werner (ul. Piotrkowska 11)<sup>4</sup>. Wyroby tych firm utrzymane w stylu art déco oferował również w swej pracowni zegarmistrzowsko-jubilerskiej mieszczącej się przy ul. Brzezińskiej 10 znany złotnik Jan Placek<sup>5</sup>. W grupie rodzimych wytwórni działających przed 1918 rokiem w Łodzi galanterię stołową produkowały firmy Ludwika Heniga, Juliana Schumana i spółki oraz wytwórnia Adolfa

3 *Ibidem.*

4 *Czas* 1904, s. 69; *Ilustrowany przewodnik* 1912, s. nlb. [Reklamy].

5 *Księga Adresowa* 1937, s. 47–48.

Erecińskiego<sup>6</sup>. W okresie międzywojennym największym producentem sztuców i galanterii stołowej była Fabryka Wyrobów Metalowych Famak spółka z.o.o (założona ok. 1927 roku – działająca do 1950 roku). Warto w tym miejscu zaznaczyć, że mimo iż wyroby fabryki Famak są obecne w wielu domach, nielicznych zbiorach muzealnych czy na rynku antykwarycznym<sup>7</sup>, działalność firmy nie była dotychczas przedmiotem opracowań naukowych. Ponadto z moich badań wynikało, że zarówno wśród historyków sztuki, jak i amatorów zainteresowanych tą problematyką łódzka firma nadal błędnie uchodzi za filię warszawskiej wytwórni założonej w 1878 roku przez Adolfa Kummera, który współpracował wcześniej z magazynem jubilerskim Ludwika Inflanda<sup>8</sup>. Przyczyną mogła być zbieżność nazwisk właścicieli firmy, jak też wcześniejsze lata aktywności wytwórni warszawskiej. Pierwszą siedzibą łódzkiej Fabryki Wyrobów Metalowych Famak była posesja rodziny Kummerów przy ul. Pustej 7 (ob. ul. Wigury). Kierowana była początkowo przez legitymującego się czeskim obywatelstwem Edwarda Kummera seniora (ur. 1875–?) i jego syna Edwarda juniora (ur. 1903–?), a część udziałów posiadał także drugi z synów – Bernard (ur. 1906–?).

Edward Kummer senior z zawodu elektromechanik (terminował, ucząc się tej profesji w warsztacie elektromechanicznym w latach 1890–1893) i kupiec prowadził od 1909 roku przy ul. Pustej 10 (ob. ul. Wigury) Zakład Elektrotechniczny, którego specjalnością była reperacja dynamomaszyn i elektromotorów oraz budowa kolektorów<sup>9</sup>. Przekształcono go w 1928 roku w Zakład Elektrotechniczny Edward Kummer i Spółka, a następnie w 1938 w firmę Edward Kummer i Spółka Firmowa. W 1933 roku Edward Kummer założył także skład artykułów technicznych i wytwórnię rurek metalowych izolacyjnych, mieszczące się w posesjach przy ul. Łomżyńskiej 9/11. Używał sygnatury z monogramem E/K/Ł, wpisanej w okrąg podzielony wewnątrz trzema promieniami tworzącymi trójkąty. Fabryka Wyrobów Metalowych Famak stanowiła część rozległej i ożywionej aktywności przemysłowej rodziny Kummerów. Galanterię stołową i sztucce produkowane przez firmę sprzedawano w dwóch sklepach kierowanych przez pozostałych członków rodziny. Pierwszy z nich powstał w lipcu 1931 roku przy ul. Głównej 18 (ob. al. marszałka Józefa Piłsudskiego) jako spółka Edmunda Kummera (ur. 1898–?) i Maksa Kade (ur. 1892–?). Mieścił się w niewielkim drewnianym

6 GRZEJSZCZAK 2011, s. 13; *Łodzianin* 1900, s. 10, 37 [Reklamy]; *Rozwój* 1903, s. 12; *Informator* 1910, s. XXXIX.

7 Autor składa serdeczne podziękowania pani Monice Wiśniewskiej – Kierownikowi Działu Sztuki Dawnej z Domu Aukcyjnego Rempex w Warszawie za pomoc w pozyskaniu fotografii do artykułu.

8 WOŁOSIEWICZ 1999, s. 30–31.

9 *Informator* 1913, s. 34.



budynku – powierzchnia sklepu wraz z zapleczem liczyła jedynie 14 metrów kw. Drugi, działający w latach 1937–1939, był prowadzony przez Janinę Kummer (ur. 1906–?). Zlokalizowany przy ul. Przejazd 2 (ob. ul. J. Tuwima) i róg ul. Piotrkowskiej, zajmował lokal położony od frontu kamienicy. W swej ofercie firma miała początkowo wyroby nożownicze i naczynia kuchenne, w tym młynki do kawy, a od maja 1939 roku w wyniku zmian w profilu działalności sprzedawała jedynie platery i noże (w tym cukiernice, maselnice oraz świeczniki). W latach 30. XX wieku Famak zamieszczał na łamach prasy liczne ogłoszenia, w których reklamował się jako zakład wiodący wśród łódzkich firm wykonujących „chromowanie, niklowanie, srebrzenie, złocenie i powlekanie miedzią”<sup>10</sup>. Wyroby były sygnowane puncą wpisaną w owal z nazwą wersalikami: FAMAK lub FAMAK/ŁÓDŹ. Wśród produkowanego przez Famak asortymentu poza sztucami obiadowymi, deserowymi oraz środka stołu wymienić można maselnice, cukiernice, świeczniki (oferowane, jak wspomniano, m.in. w sklepie Janiny Kummer), żardiniery, patery, kosze do chleba, serwisy do wódek, octu i oliwy, podstawy do owoców i bakalii, a także naczynia restauracyjne i kawiarniane. W grupie tych ostatnich warto wspomnieć o naczyniach stanowiących wyposażenie tureckich sklepów cukierniczych i lodziarni prowadzonych od 1930 roku przez Zefira Angelewicza (1867–1954) przy ul. Narutowicza 8 i Piotrkowskiej 61 oraz Konstantynopolskiej Wytwórni Chałwy i Wschodnich Słodocy, którą prowadził jego syn Haralambi Angelewicz (1900–1963). Oprócz tego w 2. połowie lat 30. XX wieku wśród asortymentu wymienia się także nagrody sportowe (zarówno puchary, jak i figury), ekrytuary na biurko, przyciski do papieru, popielniczki, lampy elektryczne. W 1935 nastąpiła zmiana w zarządzaniu firmą, gdyż właścicielami byli Edward junior i Edmund Kummer. Rozpoczęto też modernizację siedziby. Produkcję szacowano wówczas na 100 kg wyrobów tygodniowo, przy zatrudnieniu 10 pracowników. Wiosną 1938 roku zapewne nastąpiły w zarządzie kolejne zmiany personalne, gdyż właścicielem został Stefan Jankiewicz (ur. 1895–?), który przeniósł działalność na ul. Żwirki 5. W tym czasie musiała też wyraźnie spaść jakość wyrobów, lub nawet zrezygnowano z części asortymentu, mimo iż szacowana produkcja miała wynosić około 150 kg tygodniowo, przy zatrudnieniu od 5 do 10 pracowników. Na początku 1939 roku władze miasta zwróciły się z zapytaniem skierowanym do Izby Rzemieślniczej w Łodzi, czy fabryka prowadzona jest „sposobem fabrycznym, czy rzemieślniczym”, i po otrzymaniu odpowiedzi wezwały Jankiewicza do uzupełnienia braków formalnych w pozwoleniu na prowadzenie tego rodzaju działalności. Niedopełnienie tego obowiązku spowodowało czasowe zamknięcie firmy we wrześniu tegoż roku. Fabryka Wyrobów Metalowych Famak sp. z o.o.

---

10 Echo 1937, s. 5.

przetrwiała pod adresem ul. Żwirki 5 do lat powojennych, jednak Zarządzeniem Ministra Przemysłu Ciężkiego z dnia 30 marca 1950 roku ustanowiono nad fabryką przymusowy zarząd państwowy i doprowadzono do jej likwidacji<sup>11</sup>. Podsumowując podjęte w artykule rozważania, należy zauważyć, że w toku prowadzonych badań nad Fabryką Wyrobów Metalowych Famak najlepiej rozpoznana została produkcja sztućców i galanterii stołowej, natomiast dalsze badania nad działalnością firmy oraz jej wzornictwem pozostają ważnym postulatem badawczym.

## Bibliografia

- Czas 1904 – „Czas” *Kalendarz na rok 1905*, Łódź 1904, s. 69z.
- Echo 1937a – „Echo” 1937, nr 111, s. 5.
- Echo 1937b – „Echo” 1937, nr 290, s. 5.
- GRZEJSZCZAK 2011 – Łukasz Grzejszczak, *Uroda codzienności. Sztuka użytkowa XIX–XX wieku*, Łódź 2011.
- GRZEJSZCZAK 2018 – Łukasz Grzejszczak, *Przy wspólnym stole. Jadalnie łódzkiej burżuazji XIX–XX wieku*, [w:] *Polska i świat przez kuchnię. Studia o dziedzictwie kulinarnym*, red. Anna Kamler, Dorota Pietrzykiewicz, Katarzyna Seroka, Warszawa 2018, s. 145–155.
- GRZEJSZCZAK 2019 – Łukasz Grzejszczak, *Na łódzkich stołach. Sztuście i galanteria stołowa okresu art déco*. Tekst wygłoszony jako referat na VIII Ogólnopolskiej Sesji Naukowej Polskie Art Déco. Metal i Metaloplastyka zorganizowanej 25.11.2019 przez Muzeum Mazowieckie w Płocku [tekst w druku].
- Ilustrowany przewodnik 1912 – Ilustrowany przewodnik po Łodzi i okolicach*, Łódź 1912, s. nlb. [Reklamy].
- Informator 1910 – Informator Handlowo-Przemysłowy Miasta Łodzi na rok 1910*, Łódź 1909, s. XXXIX.
- Informator 1913 – Informator Handlowo-Przemysłowy Miasta Łodzi 1913*, Łódź 1913.
- Księga Adresowa 1937 – Księga Adresowa Miasta Łodzi i Województwa Łódzkiego. Rocznik 1937–1939*, Łódź 1937, s. 47–48.
- Łodzianin 1900 – „Łodzianin” Kalendarz Informacyjno-Adresowy na rok 1900*, Łódź 1900, s. 10, 37 [Reklama].
- Monitor Polski 1950 – „Monitor Polski” 1950, nr 35, poz. 462.
- Rozwój 1903 – „Rozwój” 1903, nr 267, s. 12.
- WOŁOSIEWICZ 1999 – Maja Wołosiewicz, *Dzieje platernictwa warszawskiego. Platernictwo warszawskie w okresie międzywojennym*, „Art & Business” 1999, nr 12, s. 30–31.

---

<sup>11</sup> Monitor Polski 1950, poz. 462.



Krzysztof Cichoń

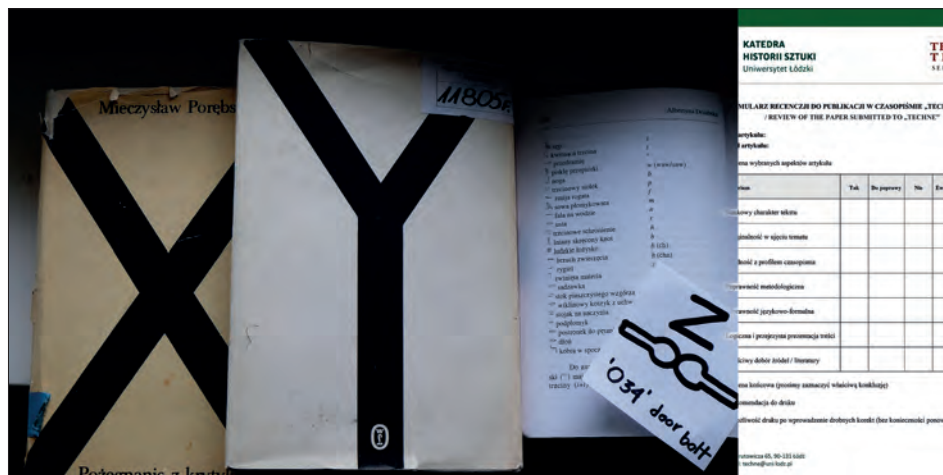
 <https://orcid.org/0000-0003-3705-1648>

Uniwersytet Łódzki  
Instytut Historii Sztuki

## Z, Ż, Ź i dalej

Z, Ż, Ź and beyond

Otwarta krytyka jest (nie tylko dialektycznie) niebezpieczna. Niemalże jak zostawienie otwartych szeroko, zapraszających wszystkich drzwi. Każda dyscyplina naukowa powinna być rozsądna, dlatego tyle uwagi poświęca się w procesie dydaktycznym metodologii. Dobra, solidna metodologia (niem. *Fachwerk*) bezpiecznie rygluje dostęp do tego, co nasze, co zgodne z przez nas ustalonym porządkiem (il. 1). Podobną funkcję według klasycznej pozycji Jana Assmanna pełniła na długo przed wynalezieniem historii każda egipska świątynia<sup>1</sup>, w półmroku której długo i cierpliwie wprowadzali adeptów w niepojęte arkana sztuki żywi strażnicy tradycji<sup>2</sup>.



1. Pismo w rubryce jako wzmocnienie poczucia bezpieczeństwa. Znak o trwałości architektury

Krytyka także chce coś ustalić, ale zanim skończy, już chce ustalać coś zupełnie innego. Z pewnością tak nie postępują prawdziwi fachmani od fachwerku.

- 1 Egipt w tym miejscu to nie kaprys, a jeśli – to dawny kaprys prof. Porębskiego.
- 2 Zob. ASSMANN 2015, szczególnie rozdziały dotyczące „paradygmatu mnemotechniki kulturowej” celebrowanej i powtarzanej rytualnie.

\* \* \*

Uszanujmy czcigodną tradycję historii sztuki. Sięgnijmy do niemieckiej szaty językowej początków tej dyscypliny. Zajmując się krytyką, pisząc nie bezkrytycznie (w pełnej zgodzie z literaturą zagadnienia), stajemy w sytuacji nazywanej przez dwa słowa: *Beruf, Berufung*. Pierwsze znaczy zawód, drugie – powołanie. W języku polskim bez popadania w śmieszność nie da się już posługiwać kategorią powołania, kiedy dyskutuje się ze specjalistami od dowolnych epok historii sztuki. Jest to strata nie tylko dla języka, ale i realna strata, uszczerbek, ubytek społeczny. Krytyka, uprawianie krytyki stara się taki proces opóźnić. Bywa donkiszoterią przekonaną, że walczy w obronie możliwie najszerzej (aż metafizycznie?) rozumianego prawa do wolności.

Pisząc recenzję krytyczną, natychmiast narażamy się na kontrowersje, na do głębną krytykę krytyki. Krytyka, nawet tylko artystyczna, nie pełni jedynie funkcji estetycznych, jest przykładem prostej (często emocjonalnej), szybko przebiegającej gry językowej, bez której nie uda się nam skutecznie udawać (nawet w kulturze tak zawalonej reklamą), że demokracja ma się w XXI wieku świetnie.

Pisząc recenzję, nie musimy czekać na recenzje recenzujących nas specjalistów, nic takiego nie może się wydarzyć, z braku w znanym nam kosmosie dostatecznej liczby specjalistów od dopiero co ujawnionego nowego obrazu świata. Spodziewać się powinniśmy co najwyżej retorycznego, (erystycznego nudnego) pojedynku na błyskotliwe riposty, miażdżące sprostowania, nasączone – *sans souci* – trucizną uściślenia.

Napisana recenzja musi pozostać czytelna na poziomie języka wspólnego, potocznego. Jeśli uda się nie rozbawić takim językiem specjalistów, można mówić o chwilowym sukcesie. To bardzo prosty system weryfikacji, o wiele prostszy niż czynnik opinii (dobrze ustalonej) środowiska o tym czy innym naukowcu.

Pisząc recenzję, można się ośmieszyć błyskawicznie, jak w komedii *dell'arte*, jak w *slapsticku*. Salwa szczerego śmiechu dosięga niezręcznego recenzenta (za jego plecami, jak w przyzwoitym westernie) w następnej chwili. To duża ulga wobec potężnych, przez dekady narastających napięć i głębinowych problemów, jakie niesie rzetelna, systematyczna twórczość naukowa.

\* \* \*

**Zróbmy choć mały krok w bok.** Podejmijmy próbę odsunięcia krytyki na bezpieczną odległość od tego podziwu godnego, tytanicznego trudu poznawczego, w jakim łódzka historia sztuki (nauki o sztuce i kulturze) w znanym rytmie na trzy zmiany tka splot znaczeń i sensów tak gęsty, jaki onegdaj miały zwiewne chustki z fabryki Rosenblatta.

Ten numer „TECHNE” jest numerem letnim, uszanujmy aurę. Choćby z kalendarzowego powodu znajdziemy sobie (starym zwyczajem krytyki: na boku) coś przygodnego, konwencję na chwilę, nie na resztę kariery w stabilnym modelu finansowania.

Dla takiego wakacyjnego kaprysu nie ma się co wysilać, sięgnijmy po coś, może nie łotrzykowskiego, ale podobnie podejrzanej konduity. W *Psie Baskerwilów* pada kwestia dla krytyki ważna: „Moje pytanie być może pozostanie zawsze bez odpowiedzi”. Dla krytyki jest to do przyjęcia, daje szansę na udane życie w następnym sezonie. Dyskusja o haśle Emila Du Bois-Reymonda *ignoramus, ignorabimus* jako o akceptowanym warunku aktywności poznawczej bądź skandalicznie krępującym postęp nauki bezpodstawnym sloganem wybrzmiała dawno<sup>3</sup>. Dbajmy o kulturę, w której obok siebie mieszcza się zwolennicy obu poglądów. Konwencja detektywistyczna pozwala cieszyć się drobnymi przyjemnościami, jakich krytyka dostarcza. Świetnie piszącym (nawet o sztuce) robi wyobrażenie siebie w roli przytomnego, łebskiego detektywa, który w mig dopadnie, no właśnie – kogo dopadnie?<sup>4</sup> Tu kończy się analogia. Krytyka jest opartą na spostrzegawczości zdolnością kojarzenia faktów, łączenia pozornych przeciwieństw, wskazywania na tropy przez innych przeoczone, ale w odróżnieniu od dzielnych detektywów i detektywek nie ratuje świata przed złem, chaosem, nawet kiczem i brzydotą. Nic z tych rzeczy. Krytyka jest po nic, co nie znaczy, że nigdy do niczego się nie przydaje, wręcz przeciwnie, przydaje się do niemalże wszystkiego, niestety.

\* \* \*

Do samego końca XX wieku, a nawet w pierwszych dwu dekadach tego wieku często powtarzana była opinia, że relacje między głównym nurtem historii sztuki (czy badań nad sztuką) a krytyką artystyczną są relacjami dającymi się wyrazić tylko za pośrednictwem związków rządu. Oczywiście elementem nadrzędnym, reprezentującym całość, zgodnie z językową zasadą endocentryzmu decydującym o języku miała być historia sztuki<sup>5</sup>.

3 Przy czym zwięźle sformułowana przez Hilberta kontrteza: „Wir müssen wissen. Wir werden wissen”, nadal nieźle nazywa to, co nazywa się „prawdziwym duchem nauki” (a być może i po części humanistyki).

4 Adeptom (nie da się wykluczyć, że gdzieś żyją) krytyki można polecić opowiadanie Conan Doylea *Umierający detektyw*. Nie z powodu tytułu, ale „metodologii”. Uduje się zdemaskować rzeczywistość nie dzięki logice myśli, ale dzięki przebiegłości, hucpie o rozmiarach (jak na Londynie) epickich. Tropiący może posługiwać się zasadzką, prowokacją, kto wie czy nie oszustwem. W prostolinijnej, euklidesowej perspektywie etyki nie bardzo da się uzasadnić to, że tropiący prawdę (pofantazjujemy na całego: prawdę dzieła sztuki) może manipulować własnym otoczeniem, byleby tylko tę prawdę ujawnić.

5 Poznawczego galimatiasu dopełnia nadal bardzo silna tendencja, by w dwuwyzrazowej nazwie dyscypliny skupiać się na słowie „historia”. Jakby mogło to w magiczny sposób ochronić przed

Nie sposób bez aroganckiego ignorowania rzeczywistości nadal posługiwać się taką formułą opisu granic i struktury dyscypliny deklarującej badanie sztuki w 2023 roku<sup>6</sup>.

Być może kilkadziesiąt lat temu krytyka artystyczna była subdyscypliną historii sztuki. Być może w epoce Osęki, Porębskiego i Białostockiego wszystko było ustalone, każdy zajmujący się zawodowo sztuką doskonale znał swoją rolę, dobrze uświadamiał sobie, jakie jest jego miejsce w wielkim społecznym spektaklu dystrybucji znaczeń symbolicznych (ale i nader pragmatycznych)<sup>7</sup>. Dziś tak nie jest. Role co najmniej się pomieszały, jeśli nie odwróciły<sup>8</sup>.

---

„podejrzaną” subiektywnością, aleatorycznością i względnością sztuki i osadzić nawyki pozytywistycznej naukowości na stabilnym gruncie chronologii i „faktów”. Wybór powinien być dyktowany osobowością badającego. Jednak próby dyskredytowania (powiedzmy: patriarchalnej pobłażliwości dla) ujęć niefaworyzujących w sztuce faktów będą coraz bardziej kłopotliwe w kulturze wyczulonej (alergicznie reagującej?) na wykluczenia. Przy każdej okazji warto powtarzać: nie ma zgody na redukcję historii sztuki do zabytkoznawstwa. Choć kompetencja zabytkoznawcza każdemu zajmującemu się sztuką jest niezbędna.

- 6 Ponieważ badania naukowe są aktywnością poznawczą niemal w całości utożsamianą w kulturze Zachodu z działaniem instytucji, będzie się tak działo jeszcze przez dekady. Inercja poznawcza instytucji, mających stałe źródła finansowania, jest zwykle silna. Może jest wartością rosnącą w każdej w miarę stabilnej fazie kultury?
- 7 Trzeba wciąż próbować namawiać akademicką naukę o sztuce, by czasami (w wakacje choćby) oprócz niewzruszonej głębi spojrzenia badawczego ćwiczyła spoglądanie powierzchowne, by zerkając czasem choćby na obwoluty dawno zakurzonych książek. Na przykład na trzy obwoluty książek prof. Porębskiego: *Pożegnanie z krytyką* (1965), *Sztuka i informacja* (1975) i *Z. po-wieść* (1989) (il. 1, 2). By miała czas na czytanie krótkich wprowadzeń: „Dziś zatytułowałbym może tę książkę *Pożegnanie z pewną krytyką*, z taką, jaką uprawiałem, uprawialiśmy wszyscy w latach sześćdziesiątych” (cyt. za *Pożegnanie z krytyką*, Kraków 1983). Nawet najszczerzej wierzący (a fideizm mamy nad Wisłą i Wartą krzepki) w moc informacji w nauce badacze powinni zarejestrować kierunek ewolucji gatunków pisarskich, jaki te trzy pożółkłe obwoluty (zaprojektowane dla Wydawnictwa Literackiego przez Andrzeja Strumiłłę i Lecha Przybylskiego przy niewątpliwym zaangażowaniu autora) okrywają i zarazem odsłaniają. Trzeba próbować przekonywać, że marnie żyje się w czasach, kiedy wszyscy „uprawiamy” większość rzeczy dookoła tak samo. Krytyka jest po to, by zwiększać różnorodność, mnożyć subtelności, plątać proste rozwiązania. Na przykład takie, jakie wdrażano w nauce polskiej w epoce „małej stabilizacji” i następnej epoce „gwałtownego rozwoju” opartego na fascynacji potęgą informacji.
- 8 Choć i wtedy byle przypadkowy obraz potrafił wstrząsnąć pewnością poznawczą, zakwestionować siłę wzroku autorytetów. Chyba najbardziej znaną i najbliższą przygodowej konwencji detektywistycznej (jak z *Pana Samochodzika*) jest historia sprzed równo 59,5 roku. W październiku 1964 w czasie kwerendy na potrzeby *Katalogu Zabytków Sztuki w Polsce* dwie młode historyczki sztuki Hanna Sygietyńska i Izabella Galicka zobaczyły na plebanii w Kosowie Lackim obraz *Ekstaza św. Franciszka*. Tak wspominała po latach to Izabella Galicka: „Badania doprowadziły nas – mnie i Hannę Sygietyńską – do napisania artykułu o tym obrazie do »Biuletynu Historii Sztuki«. To był efekt pracy nad tym płótnem oraz naszych wyjazdów do Bukaresztu, Budapesztu, Drezna – tam, gdzie mogłyśmy zobaczyć autentyczne obrazy El Greca i przeprowadzać analizy formalno-porównawcze.

**PAP: Ten artykuł ukazał się w »Biuletynie Historii Sztuki« w marcu 1967 r. i nie wzbudził sensacji. Odezwy historyków sztuki był znikomy.**

**I.G.:** Radość nie wybuchła. Wszyscy raczej uważali, że to niemożliwe – jakiś absurd, by gdzieś na podlaskiej plebanii znajdował się obraz tego mistrza – Greka z pochodzenia, ale hiszpań-

„TECHNE” to, sądząc po brzmieniu tytułu, doskonałe pismo na prorocтва. Proszę bardzo: przynajmniej w Polsce w trzeciej dekadzie XXI wieku rolę nadrzędną wobec historii sztuki pełnić będą te rodzaje aktywności w mediach społecznościowych, te zdolności komunikacyjne, które odwołują się do tradycji i języka krytyki. Lepiej będą się miały wypowiedzi, które, choćby z racji nasączenia specyficznymi emocjami, okażą się trudniejsze do imitowania przez szybko gadające maszyny.

Nie będzie to zwrot tak przemyślany i schludny jak ten sprzed lat 300, z Królewca, kiedy nagle, w krótkim czasie oświecona Europa, Ameryka (i kilka miast w imperium rosyjskim) zaczęły dostrzegać wyraźną różnicę między *Vernunft* i *Verstand*, a nieprzeparate, szczerze, powszechne pragnienie prywatnej wolności zyskało na wiek wieków bezpieczną przystań na gruncie śmiało filozofującej estetyki (także na UŁ). Tego nie ma się co spodziewać.

Mówiąc o dominacji języka krytyki, mam na myśli jej cechy najgorsze: skłonność do chuligaństwa, godną wielkich stadionów ludyczną emocjonalność, kolkwalny, niewyparzony jęzor bardzo szybko chlapiący co popadnie, w końcu ukrytą za tym mocnym makijażem sprytną, wyrachowaną intencjonalność, dobrze orientującą się w sytuacji i wiedzącą, w którą stronę najlepiej się poruszać

---

skiego malarza z wyboru. To zdawało się jakimś wymysłem. Przyznam, że cierpiałymy z tego powodu. Na dodatek sprawa ujrzała światło dzienne tylko dlatego, że jeden z łódzkich dziennikarzy PAP nie miał tematu i udał się do biblioteki. Zajmował się kulturą i zobaczył numer BHS otwarty akurat na naszym artykule. Przeczytał i pomyślał, że to jest bomba i że to news. Napisał depeszę i nadał ją, ale ponieważ to było w przeddzień 1 kwietnia – wszystkie redakcje potraktowały to jako żart primaaprilisowy. Tylko »Trybuna Ludu«, »Słowo Powszechne« i nie wiadomo czemu – »Dziennik Bałtycki« poważnie potraktowały tę informację i posłały swoich dziennikarzy i fotoreporterów do Kosowa Lackiego. Wtedy się zaczęło... Rzeczywiście przez miesiąc cała Polska o tym mówiła, wszystkie media podchwyciły ten temat. Na plebanię przyjeżdżały samochody z całej Polski, tworzyły się kolejki odwiedzających ten obraz. Zdarzały się nawet stłuczki na tej wąskiej drodze do Kosowa Lackiego.

To zainteresowanie obrazem szło jednocześnie w parze z kpinami z nas. Profesor Stanisław Lorentz, dyrektor Muzeum Narodowego, w pierwszej chwili mówił dziennikarzom, że jest zainteresowany, tylko musi tam posłać swoich specjalistów. Kiedy pojechali do Kosowa Lackiego, orzekli, że trzeba wprawdzie dać do konserwacji ten obraz, ale uważali, iż jest źle namalowana ręka, głowa... Wszystkiemu temu dał świetnie wyraz Ludwik Jerzy Kern w swojej *Balladzie dziadkowej o odkryciu obrazu*. W »Przekroju«, gdzie pisał, że »zjechały się głowy uczone / i wygłaszały swe opinie cenne / każdy odmienne» (il. 4). »A myśmy zostały »Elgreczynkami«, dwiema młodymi paniami». To jest historia o spostrzegawczości, o intuicji, a także o niewzruszonej pewności tego, co możliwe. Wtedy niemożliwe okazało się prawdziwe. Oczywiście rozstrzygnęła ostatecznie odkryta w czasie konserwacji w pracowni prof. Bohdana Maconniego sygnatura i komisja powołana w 1974 (z udziałem m.in. prof. Jana Białostockiego, prof. Juliusza Starzyńskiego). Nauka o obrazach nie może opierać się na kapryśnej sile wzroku, który przypadkiem zahacza o zakurzony obraz: „Przed wszystkim był bardzo brudny, a całe jego partie były przemalowane, zwłaszcza nieba. Te jego charakterystyczne chmury, które teraz tak pięknie na obrazie wyglądają, były ledwo czytelne. Trzeba było wtedy mieć troszeczkę »rentgena w oku«, by dostrzec i wyobrazić sobie, co znajduje się pod tymi brudami i warstwami przemalowań. Ale ten obraz tak nas zauroczył, że postanowiliśmy popracować nad nim” (cyt. za: rozmowa z I. Galicką w II PR).



w tym momencie<sup>9</sup>. Krytycyzm jako nawyk powszechny, jako *habitus*, jest sprzymierzeńcem populizmu. Zwrot krytyczny w myśleniu, filozofia krytyczna czy „tradycyjna teoria krytyczna” (sięgając do Horkheimera)<sup>10</sup> były satelitami (i akuszerkami) ruchów społecznych formujących świat, jaki znamy. We wschodniej części Europy pamiętamy, że słuszność deklarowanych celów i częste powoływanie się na teorię krytyczną nie chroni przed całkowitym zagubieniem.

\* \* \*

Nie jest zdolność do krytyki jakąś łaską ewangeliczną, darem uszczęśliwiającym wybrańca i jego otoczenie. Jest dziś czymś oczywistym, powszechnym, walającym się po oceanach, łąkach i ulicach jak plastik<sup>11</sup>. Historia sztuki może w swoim belwederku – czy letnią porą przed nim – w spokoju cyzelować gęste loczki metodologii, raczej nikt jej niepokoił nie będzie, bo i po co<sup>12</sup>. Dookoła niej faluje ocean obrazów, niekontrolowany w całości przez nikogo. Zaczyna wirować nowy żywioł, w którym – niezależnie od tego, czy sztuka nas interesuje czy kompletnie jej nie zauważamy – wszyscy się co najmniej od dekady unosimy. Skokowy wzrost liczby obrazów (w każdym dającym się zwielokrotnić przez technologie znaczeniu), z jakimi konfrontuje wszystkich nas codzienność, jest chyba najważniejszym czynnikiem decydującym o zmianach w atmosferze naszego wczesnego antropocenu. Skutki takiej zmiany bada pół tuzina dyscyplin i grup nauk, od społecznych przez psychologię, antropologię, politologię, ekonomię, po takie humanistyczne ostańce jak filozofia, medioznawstwo, kulturoznawstwo etc. Podobno nawet konserwatywny kardynał Ratzinger w wieloletniej pracy naukowej z zakresu teologii dogmatycznej doceniał rolę obrazu.

Historia sztuki w swoim malowniczym zaciszu na boki nie zerka. Życie w rezerwacie to nie jest zły pomysł, o ile wielkość społeczności nie przytłacza wielkości takiego przytulnego ustronia, a otaczająca kultura z sympatią odnosi się do grup rekonstrukcyjnych. Fakt, nie za bardzo da się taki pomysł na status quo dyscypliny prezentować jako innowacyjny, rozwojowy etc. Dla takich środowisk, które chętnie przyznają się do osadzenia w tradycji awangardowej, rezerwat

9 Ta cecha pozwoli na wykorzystanie wielu doświadczeń ze wspomnianej epoki koryfeuszy krytyki artystycznej, końcowego PRL-u i początków III RP.

10 Oczywiście jako „radikale Vernunftkritik”, zob. DOYÉ/DEUSER 1990, s. 85–86.

11 Skup, segregacja i recykling emocji krytyce towarzyszących formuje w bardzo wielu kulturach cykl aktywności politycznej.

12 Jedyne (być może złudne) niebezpieczeństwo wiąże się z tym, że nie będzie miała komu opowiedzieć o swoich przemyśleniach. A jakaś sroga frekwencyjna komisja przyczepi się do zbyt wyrafinowanych proporcji między liczbą uprawiających historię sztuki a liczbą korzystających z plonów (np. w ramach studiów II stopnia). Slogan z czasów powstawania UŁ „nauka w służbie ludu” nadal będzie miał znaczenie jako argument w najbliższych latach.

może być pewnym kłopotem, bo odruchem awangardy było wrywanie się za horyzont, z motyką na słońce<sup>13</sup>.

Nie martwmy się o innych. W Łodzi – trzeba wyraźnie powiedzieć – histo-



2. Prof. Mieczysław Porębski z filiżanką, prof. Wanda Nowakowska z grupą (w Muzeum Sztuki, zdjęcie z archiwum MS podpis: „Wystawa oświatowa z reprodukcji. Z lewej Wanda Nowakowska (Dział Naukowo-Oświatowy)”

ria sztuki ma się bardzo dobrze, w ujęciu parametrycznym doskonale. Oby tak było zawsze.

Nie powinna takiej błogości zbyt zamącić propozycja zwrócenia uwagi na krytykę, krytykę chaotycznie rozglądającą się po zdumiewających sekwencjach wpadających na siebie obrazów. Obrazów w każdym sensie – od sceny mentalnej po równie czasem płaski plakat i najczęściej jeszcze bardziej płaski zrzut z ekranu. Krytyka jest emocjonalna, krytyka jest nienaukowa, ale z pewnością nie jest pozbawiona funkcji eksplanacyjnej, próbującej zrozumieć nie tylko otoczenie, ale i to, co dzieje się w prywatności krytykującego. Nieignorowania roli i znaczenia obserwatora humanistyka od dekad może się uczyć choćby od dzisiejszej fizyki. Każda próba opisu nieprzeciwstawiającego sobie dogmatycznie obiektywności i subiektywności jest cenna. Pozwala lepiej uporać się z poczuciem alienacji (il. 3), dziedzictwem prób konsekwentnego ustanowienia raz na zawsze rządów oświeconego Rozumu<sup>14</sup>.

13 Jak pamiętamy w głębokim (choć odczuwanym latem na „daczy”) przekonaniu o rychłym nad tym Słońcem zwycięstwie, zob. *Zwycięstwo nad słońcem*, Wikipédia, [https://pl.frwiki.wiki/wiki/Victoire\\_sur\\_le\\_soleil](https://pl.frwiki.wiki/wiki/Victoire_sur_le_soleil) (dostęp: 20.06.2023)

14 Także rozumianego jako „subiektyver Ratio” z *Zur Kritik der instrumentellen Vernunft* Horkheimer.



3. Zdjęcie z jednego z wczesnych objazdów naukowych

\* \* \*

Życie w rezerwacie i poza nim może być równie dobrym pomysłem, istotne, by nie było to życie w poczuciu radykalnej odmienności, wpływające na uszczelnianiu granicy między sobą a światem. Sprzyja temu konfrontowanie się poprzez krytykę z tempem, w jakim przed naszymi zdumionymi oczami zjawiają się nowe obrazy, „wypowiedzi artystyczne” etc. W kulturze Zachodu (nie tylko „na okcydentalistycę”) wciąż skłonni jesteśmy uznawać, że „wypowiedź jest podstawowym rysem myślenia”<sup>15</sup>. Czym jest rys myślenia i jak każdy nowy „rys” opisać, to właśnie powinna nieustannie sprawdzać krytyka.

Instytut historii sztuki niezajmujący się praktykowaniem krytyki jest czymś analogicznym do instytutu fizyki niezainteresowanego prowadzeniem eksperymentów. Fakt, wyniki eksperymentów mogą irytować, nie pasować do dopiero co przyjętego światopoglądu, przeczyć teorii, a nawet psuć statystyki. Cóż, gdyby rzeczywistość była tak harmonijna jak w bajkach, mitach, programach politycznych, tego rodzaju niejasne, często kompulsywne aktywności jak sztuka dawno nie były do niczego potrzebne. Wystarczyłoby dobrze steoretyzowane *techné*.

Miejmy nadzieję, że uda się częściej w „TECHNE” czytać recenzje ze wszystkimi ich oczywistymi wadami.

\* \* \*

---

15 HEIDEGGER 2017, s. 138.

**Ludwik Jerzy Kern**

## GŁOS DZIADKOWY O L. GREKU

W jednej dalekiej krześcijańskiej parafii,  
Cud niezwykajny właśnie się przytrafił,  
Przyuwały dwie młodziutkie panie  
Obraz na ścianie.

\*

Podniosły zaraz naukowy raban,  
Dziadek się nie zna, bo dziadek jest caban,  
Powstała z tego dość grubaśna teka,  
Że to L. Greka.

\*

Ruszyły biegiem zaraz w tamtą stronę  
Specyjalisty i inne uczone  
I wygłaszały swe opinie cenne,  
Każden odmienne.

\*

Jeden, że ręka całkiem nietypowa,  
Drugi, że znowu nie najkławsza głowa,  
Trzeci, że głowa od bidy obleci —  
Całkiem jak dzieci.

\*

Skłęły się dosyć, tyle że uczenie,  
Nawet z Giszpanii przyszło zaświadczenie,  
Że to L. Greka będzie murowane,  
Na niewidziane.

\*

Żyć się już całkiem nie da na plebanii,  
Takie ci tłumy wała, moja pani,  
Każden udaje, że wstąpił na mleko,  
Przez te L. Greko.

\*

Rzucają ludzie swoje interesy,  
Jadą Trabanty, jadą Mercedesy,  
Widać dopiero jak głęboko sięga  
Sztuki potęga.



\*

Dziadek się trzyma, ale mówiąc szczerze,  
W końcu się chyba dziadek też wybierze,  
Ktoś wreszcie stanąć musi przed portretem  
Z autorytetem.

Postulat zwiększenia znaczenia roli krytyki w codzienności łódzkiego IHS jest propozycją, by ogon zaczął machać psem. Cóż w takim spontanicznym machaniu złego? Dla uspokojenia bardziej akademickich osobowości warto przypomnieć, że nie będzie to pierwszy ogon, który zacznie merdać dyscypliną.

Wąsko i konkretnie jak w archeologicznym wykopie na łódzkim gruncie przypomnijmy, że: „Dzisiejszy Wydział Filozoficzno-Historyczny UŁ powstał w 1952 roku i jest jedną z najstarszych jednostek Uniwersytetu Łódzkiego”<sup>16</sup>. W tym samym roku zlikwidowano historię sztuki, jak i kierunek na UŁ, a Katedra aż do 1992 stała się częścią Instytutu Historii. Nie trzeba być wyjątkowym znawcą historii Europy Wschodniej, by budowany na początku lat 50. w robotniczym mieście uniwersytet powiązać z dobitną, ostrą (i oczywiście filozoficznie dialektyczną) perspektywą władzy, sprawnie skupiającej społeczną uwagę na „wspólnych celach”, na nieograniczonym (i precyzyjnie mierzonym w metrum pięciolatek) „postępowym rozwoju”<sup>17</sup>. Skupmy się na opisie tego pierwszego (w historii UŁ) i chyba jak dotąd najgrubszego ogona machającego wedle własnego widzimisię całym ciałem uniwersyteckim. Jest on dostatecznie oddalony od naszej aktualności, by w archiwistycznym afekcie można było delektować się wszystkimi smaczkami i zapomnianymi faktami tamtego czasu (il. 2). Przesadne akcentowanie pewnych podobieństw między ogonem dialektyczno-postępowym a nowszymi, jakie wyrosły w okolicy uniwersytetu już po 1989, czy nawet po 2000<sup>18</sup> i 2020<sup>19</sup>, z pewnych nie tylko retorycznych, ale i głęboko dialektycznych względów należy latem 2023 roku uznać za niewskazane.

16 Wydział Filozoficzno-Historyczny, Uniwersytet Łódzki, <https://www.wydzilhist.uni.lodz.pl/> [data dostępu: sobota, przedpołudnie].

17 Postępowy rozwój to jeden z najbardziej przełomowych ludzkich wynalazków dający się dzięki m.in. *techne* zrealizować. Płyną stulecia, zmieniają się ujęcia i ornamenty obramowujące jak heraldyczne trzymacze, a sedno pozostaje to samo, skupione na wytwarzaniu hierarchii: „postępowy rozwój, rozwój od szczebli niższych do wyższych, od prostego do złożonego. [...] Idei postępu przeciwstawia się najrozmaitsze teorie wiecznego ruchu cyklicznego społeczeństwa, powrotu do stanu pierwotnego itd. [...] Tylko w teorii marksizmu-leninizmu idea postępu znajduje prawdziwie naukowe uzasadnienie. [...] Nosicielem postępu jest przodująca klasa występująca przeciwko konserwatywnym, reakcyjnym siłom społeczeństwa, które wstrzymują jego postępowy rozwój. [...] istnieją niczym nieograniczone możliwości postępu społeczeństwa, rozkwitu sił wytwórczych, nauki, sztuki i kultury”, cyt. za: *Krótki słownik filozoficzny 1955*, s. 516–517.

18 „Przyjęta w 2000 roku strategia lizbońska, która zakładała, że Europa przegoni technologicznie USA, zakończyła się spektakularną porażką”, cyt. za: [https://pl.wikipedia.org/wiki/Strategia\\_lizbo%C5%84ska](https://pl.wikipedia.org/wiki/Strategia_lizbo%C5%84ska) [dostęp: sobota, zaraz po południu].

19 *Nowy europejski Bauhaus*, Serwis Rzeczypospolitej Polskiej, <https://www.gov.pl/web/kultura/nowy-europejski-bauhaus>.

## Bibliografia

- ASSMANN 2015 – Jan Assmann, *Pamięć kulturowa. Pismo, zapamiętywanie i polityczna tożsamość w cywilizacjach starożytnych*, przeł. Anna Kryczyńska-Pham, Warszawa 2015.
- DOYÉ/DEUSER 1990 – Sabine Doyé, Hermann Deuser, *Kritische Theorie I*, [w:] *Theologische Realenzyklopädie*, red. Hors Robert Balz *et al.*, Berlin–New York, 1990, Bd. XX, s. 81–90.
- HEIDEGGER 2017 – Martin Heidegger, *Co się zwie myśleniem*, przeł. Janusz Mizera, Warszawa 2017.
- Krótki słownik filozoficzny 1955* – *Krótki słownik filozoficzny*, red. Marek Rozental, Paweł Judin, Warszawa 1955.



Krzysztof Cichoń

 <https://orcid.org/0000-0003-3705-1648>

Uniwersytet Łódzki  
Instytut Historii Sztuki

## Młyny czasu. Mąka

Mills of time. Flour

Wystawa: *Włodzimierz Pawlak, Dzienniki 1989–2022*, Muzeum Sztuki, MS<sup>2</sup>  
10 marca – 11 czerwca 2023; kurator: Andrzej Biernacki  
współpraca: Paulina Kurc-Maj, koordynacja wystawy: Magdalena Milewska

### Katalog jest bałamutny, gruby, niby po wierzchu biały, a bałamutny

**Z**araz po otwarciu, na ósmej, ostatniej stronie wklejki, jeszcze przez stronę tytułową, ktoś umieścił powiększenie małego fragmentu, wycinek ze strony 181, a może wprost z pracy skatalogowanej i zreprodukowanej jako nr 126 (*Dziennik B* nr 12, 14, 18, z 1988). Stary, prastary wycinek z gazety na czerwonym pasku kusi do złego: „WYTEŻ WZROK – i znajdź 5 szczegółów, którymi różnią się te dwa rysunki. Rozwiązanie znajduje się na stronie 22”, trochę w lewo zmieścił się jeszcze fragment drugiego wycinka (chyba z tej samej gazety sprzed 35 co najmniej lat), z odchyloną głową gazetowej piękności i fragmentem tekstu podpisanego „Barbara Zefirek”, tekstu mówiącego o „pięknej rzeczy” i „szczęrości”. Poniżej ręką Malarza starannie wykaligrafowane: „ŚLEDZENIE MOJEJ TWÓRCZOŚCI WYMAGA WYTRWAŁOŚCI. TYCH KTÓRYCH NA TO STAĆ NIE ZAWIODEŃ”. Tere, fere, kuku. Ostatnie trzy słowa to już moja – pewnie lekomyślna – „recenzencka” uwaga do tego prostolinijnego, niemal technicznym liternictwem, czarno na białym zapisanego wyznania z epoki schyłkowego PRL-u.

Najgorsze jest to, że katalog jak to katalog trochę bałamutny być musi, natomiast wypełniająca dużą salę na parterze MS<sup>2</sup> obrazy Włodzimierza Pawlaka (85 na ścianach zewnętrznych i bodaj 21 w ściankach i filarach wewnątrz) bałamutne nie były i nie są<sup>1</sup>. I to jest prawdziwy kłopot. Nie da się o takiej wystawie, o cyklu

<sup>1</sup> Czy nie będą, to się okaże, takie niesamowitości teraz „w kulturze” produkują, że kto wie. Malarstwo, obrazy to nie przestrzeń logiczna, w której znaczenie sądu raz ustalonego nie zmienia się samorzutnie i nieoczekiwanie.



obrazów i towarzyszących mu śladom zapisu upływającego czasu powstającym przez kilkadziesiąt lat (od 1989) pisać lekko, krótko, żartobliwie, językiem, którym dziś do siebie ćwierkamy. Nie da się zaproponować radosnej zabawy w zbiorowe licznie kresek i impastów, z jakich Pawlak swoje *Dzienniki* buduje, ani zbiorowego „wytężania wzroku”. Wzrok potrafimy czasem skierować w jedną stronę, ale wytężamy go nadal zawsze indywidualnie, czasem z zaskakująco różnym skutkiem. Nie można się też zgodzić na proponowaną przez Malarza milczącą, niemal starotestamentową prorocką psalmodię, prowadzącą w jakieś bielejące coraz bardziej prywatne zaświaty. Proszę bardzo, Malarz, tak konsekwentny, tak uparty, tak odklejony od świata może dowolną opowieść, dowolną pieśń (*sefer mizmorot*) nawet w zupełnie białej tonacji intonować, ale w jej środku nie sposób już komuś drugiemu czegokolwiek obiecywać, gwarantować. Nie sposób, bo jest to już obszar położony dalej niż doświadczenie, może jeszcze nie całkiem w abstrakcji, ale z pewnością od życia, jakie znamy, jakiego naocznie, na własnej skórze doświadczamy, mocno oderwany (*per abs -tractum*). Wobec takiego horyzontu obiecywać z solennością potrafią może anioły śmigające z chmurki na chmurkę, jak z wprost z tubki wyduszonego impastu na sąsiedni, ale nie ludzie. A na pierwszy rzut oka Malarz nadal jest człowiekiem.

Byłoby łatwiej, gdyby Włodzimierz Pawlak był kompozytorem. Muzyka z grubszą dzieli się na: poważną i rozrywkową. Z jakiegoś powodu Pawlakowi zależy, żeby jego malarstwo było rozpoznane jako malarstwo poważne, symfoniczne. Ono takie chyba jest, niestety nie ma tak wyraźnego uzusu językowego pozwalającego obrazy dzielić na rozrywkowe i symfoniczne. Raczej na dobre i złe.

Poczucie sprawczości jest dla artysty czymś bardzo ważnym. Włodzimierz Pawlak ma duże poczucie własnej sprawczości. Sądząc po datach pod obrazami, czy po liczbie zestawianych w hebdomadyczne grupy kresek – wręcz niezachwiane. To akurat bardzo dobrze. Tak konsekwentnie zreorganizował Pawlak sobie własne otoczenie, że dzień za dniem służy wzmocnieniu tej siły napędowej dla malowania. Doskonale to świadczy o inteligencji, zmyśle konstrukcyjnym i konsekwencji Malarza. Kiedy jednak poczucie własnej sprawczości zaczyna dopominać się od innych, by mu się podporządkowali jak zasadom kodeksu drogowego, pojawia się – w kulturze – kłopot. Na szczęście się pojawia. Zbyt wiele mamy dookoła obrazów niestanowiących najmniejszego kłopotu. Obrazów, przy których nie da się „wytężyć wzroku”.

\* \* \*

Kiedy przypadkowo trafia na siebie dwoje ludzi pośrodku jakiegoś neutralnego (nawet neutralnie białego) *nigdzie* (nawet w centrum nigdzie, np. między Łodzią

a Żyrardowem), najpierw jest miło<sup>2</sup>, potem różnie. Od słowa do słowa szybko może się okazać, że to, co dla jednego bezdyskusyjnie, naocznie, nawet eidetycznie białe, dla drugiego już żółte albo sinawe. Czasem wystarczy kropla oranżu i biel potrafi zmienić się w niebieski. Ileż to wojen ludzkość ma za sobą z powodu niezgadnialnych odczuć podobnych powidoków znaczeń.

Nie ma powodu, by ślepo wierzyć piszącym w katalogu o Malarzu, że jego biele dzielą się na tytanowe i cynkowe i taka (solidna jak w ASP) standaryzacja pozwala w nieskończonej niemal serii powtórzeń przechodzić przez różne znane nam systemy notacji: ciepłe – zimne, dur – mol, wesole – smutne<sup>3</sup>. Skoro nie ma powodu, zaczyna się budować pewien (na neutralnym, białym tle niewyraźny) spór. I bardzo dobrze.

Spór, opór, powód do rozmowy jest czymś najlepszym, co może się z powodu wystawy malarstwa przytrafić. Do prowadzenia sporu trzeba się przygotować. Warto próbować zrezygnować z posypywania wszystkiego zbyt drobno zmieloną mąką ciągle tych samych cytatów.

\* \* \*

Taka wystawa wymaga sporu, sporu zasadniczego, a nie pochwały, tysiąca lajków, gwiazdek i polubień. Spór jest coś wart, gdy każdy w niego wchodzący – podobnie jak widz wchodzący do wypełnionej bielą płócien sali w MS<sup>2</sup> między marcem a połową czerwca – mówi własnym głosem, trzyma się swojej barwy, swojego tonu.

Malarz jest dość apodyktyczny. Pawlak, gdy mówi, to mówi zwykle, że *wie*.

Pewnie mówi Pawlak prawdę. Tylko kogo pytać, czym jest *prawda*, także prawda Pawlaka, o której – co do tego nie ma cienia wątpliwości – dobrze on wie?

Zupełnie bez posypki z cytatów jednak się nie da.

[483] Właściwe użycie słowa „wiedzieć”. Niedowidzący A pyta mnie: „Czy wierzysz, że to, co tam widzimy, jest drzewem?” – Odpowiadam: „Wiem to; widzę je dokładnie i dobrze je znam. A: „Czy N.N. jest w domu?” – Ja: „Wierzę, że jest”. – A: „Czy wczoraj był w domu?” – Ja: „Wczoraj był

2 Uwaga studenci historii sztuki – wystawy służą do miłego spotkania się ludzi.

3 zob. A. Biernacki, *Wstęp*, [w:] *Włodzimierz Pawlak Dzienniki 1989–2022*, s. 15. W dodatku w tym samym katalogu przeczytać można *passus* analizujący obecność nie dwu, a trzech bielei. „Pracował z bielą tytanową, cynkową i ołowianą – w zależności od efektu, jaki chciał uzyskać, bowiem każda z nich ma inne właściwości”, cyt. za: M. Milewska, *Włodzimierz Pawlak. Dzienniki – ćwiczenia duchowe*, [w:] *ibidem*, s. 52. Katalog, jak wspomnieliśmy, lekko bałamutny być powinien, jak jednak wtedy odnieść się do uwag, że: „Na tych płótnach obywają się *spór*, *spór* rozumiany jako przestrzeń gry, w której *urządza się prawda*<sup>(7)</sup>”. A siódmy (znowu hebdomada ☺) przypis odsyła nas – bagatela – wprost do Heideggera *Dróg lasu*, cyt. za: H. Nowak, *Fenomenologia Dzienników Włodzimierza Pawlaka*, [w:] *ibidem*, s. 3.

w domu, wiem to, rozmawiałem z nim” – A: „Czy wiesz, czy tylko wierzysz, że ta część domu jest dobudowana?” – Ja: „*Wiem*, to; dowiedziałem się tego od...

[484] Mówi się tutaj więc: „Wiem” i wskazuje się na podstawę wiedzy albo przynajmniej umie się na nią wskazać<sup>4</sup>.

Pobawmy się we wskazywanie („Wytyćcie wzrok”), które części domu, w którym od urodzenia mieszka tak wrażliwy na biel umysł Malarza, zostały domalowane (dobudowane)?

Dzięki bardzo powierzchownej lekturze *O pewności* Wittgensteina milowymi susami zbliżamy się do *experimentum crucis* dla tej wystawy, tego malarstwa, a kto wie czy nie dla światoglądu Malarza. No więc krótko: umie czy nie umie on wskazać to, co – *na pewno* – wie?

Nie oczekujecie chyba od krótkiej recenzji z dużej wystawy w przytulonym do potężnej galerii handlowej zacisznym muzeum, że odpowie na tak proste pytanie? To trzeba zrobić samemu. To zawsze trzeba robić, niestety, samemu<sup>5</sup>. Robić w wewnętrznym, silnym prawie jak wiara przekonaniu, że prawdę mówimy, że po prostu to wiemy i potrafimy na obrazach pokazać to, o czym – nawet lekko apodyktycznie – mówimy<sup>6</sup>.

\* \* \*

Frapujące, doskonałe na większość bolączek i rozterek teoretycznych współczesności są niepozorne, starannie zreprodukowane w katalogu, fragmenty *Dziennika C* (C47, 60, 67).

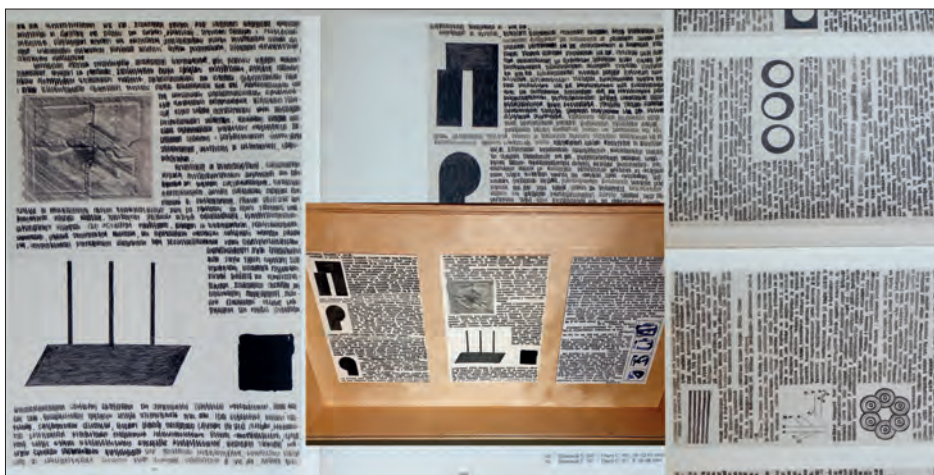
Proszę spojrzeć (il. 1), tak właśnie wygląda maksymalnie dokładna i wprost, ze słuchu, *a vista*, zanotowana partytura mokrego snu Jacquesa Derridy<sup>7</sup>. W dodatku to partytura zanotowana bez najmniejszego skreślenia! Gdyby taki sposób prowadzenia notatek upowszechnił się w naukach o sztuce, ileż czasu, ileż energii by to zaoszczędziło! Ile prac, od licencjackich po belwederskie już dawno by powstało dzięki tak prostej i bezpośredniej notacji.

4 L. Wittgenstein, *O pewności*, przeł. B. Chwedeńczuk, Warszawa 2014, s. 103.

5 Ta okoliczność sprawia, że np. w odróżnieniu od radosnego seksu nie jest to czynność aż tak wciągająca.

6 Moim prywatnym zdaniem: Pawlak umie.

7 To znany sen, w którym Derrida, sam pośrodku algierskiej pustyni w końcu dopada „różni”. Robi zwód i udaje mu się tę różnię zapisać jednym prostym znakiem. Psychoanalicy z nurtu lacanowskiego nie są zgodni, czy sen ten należy zaklasyfikować jako horror czy jako klasyczny, uniwersalny, ludzki sen o potędze.



1. Zdjęcia z wystawy w MS<sup>2</sup>

\* \* \*

Oddzielną, ale pierwszoplanową kwestią jest wygląd i układ samej wystawy. Nie do pominięcia, nawet w krótkiej i powierzchownej recenzji. Choćby z powodu nacisku, z jakim Malarz domaga się patrzenia na jego obrazy z perspektywy niemal wyczytanej u Husserla. Czy da się dziś, w 2022 roku, rzetelnie i z przekonaniem posługiwać w komunikacji międzyludzkiej kategorią „bezpośredniej naoczności”, własnego niezapośredniczonego medialnie doświadczenia, tak jak postulował to ponad 100 lat temu Husserl? Także dla takich wątpliwości warto na takie wystawy chodzić, warto po nich w milczeniu krążyć. Z pewnością jest doświadczenie istotnie transformujące światopogląd widza. Choć pewnie nie tak, jak może to wyglądać z perspektywy Malarza siedzącego u siebie, od zawsze (od pomalowania w dzieciństwie furtki domu w Korytowiu<sup>8</sup>) u siebie, na własnych warunkach i systematycznie prowadzącego szczerzy, bezpośredni, osobisty dziennik bez treści, w samej formie, a może już w samym (nieistniejącym?) czasie? Doświadczenie widza na wystawie w MS<sup>2</sup> i doświadczenie Malarza mogą być źródłem długiego sporu<sup>9</sup>.

8 „Włodzimierz Pawlak urodził się w 1957 roku w Korytowiu. Malarstwem jak sam półzartem wspomina, zaczął się interesować jako dziecko, w momencie, kiedy tata pozwolił mu pomalować na zielono furtkę w ogrodzeniu rodzinnego domu”, cyt. za: M. Milewska, *op. cit.*, s. 49.

9 Szansa, że stopniowe skupianie się na „bezpośrednio prezentującej się naoczności” (Husserl, *Idee*, Warszawa 1967, s. 34), słynne fenomenologiczne *epoche* (*ibidem*), kogoś dopiero co oglądającego ceglane mury łódzkiej Manufaktury i Malarza patrzącego od strony własnej wieszycie zielonej we wspomnieniach furtki rodzinnego domu da taki sam obraz, jeden i ten sam obraz, nie muszą być duże. Z ulgą odnotujmy, że w tym samym fragmencie *Idei* Husserla (na s. 62) tkwi męczące nas słowo: „musimy wdać się w **spór** z empiryzmem, w spór, jaki w obrębie naszej *ἐποχή* bardzo dobrze możemy rozegrać [...]”, *ibidem*.



2. Zdjęcia z wystawy w MS<sup>2</sup>

Znów trzeba powtórzyć, że lepszego prezentu „nauki o sztuce” nie mogą sobie życzyć. W kulturze Europy trudno wskazać bardziej podstawową funkcję sztuki od wszczynania sporów o wartość osobistego doświadczenia. To ważne źródło dla europejskiego przekonania, że żyjemy autentycznie.

Trzeba wyraźnie podkreślić, że kompletnym szaleństwem jest ocenianie takiej wystawy, na której ktoś pokazuje obrazy z 33 ostatnich lat swojego życia, w marketingowych kategoriach frekwencji. MS<sup>2</sup> jest instytucją dolepioną do gigantycznej łódzkiej manufaktury atrakcji. Pomysł, żeby oceniać znaczenie muzeum i wystawy poprzez frekwencję, jest pomysłem buchalteryjnie kuszącym, ale i perwersyjnym. Pewnie ktoś się nie oprze<sup>10</sup>.

Bardzo trafną decyzją było umieszczenie w jednej przestrzeni oprócz obrazów i gablot z *Dziennika B* także obiektów przestrzennych. Pomagało to widzowi w wędrówce przez kolejne *Dzienniki*, pozwalało odpocząć od liczenia kolejnych rzędów równo ustawionych kresek, dawało szansę na zobaczenie w zwielokrotnionych przez szklane gablotki odbiciach takich oczywistych konkretów jak np. *Dzień Kobiet* czy *16 stycznia* (il. 3), że liczba możliwych symetrii i łańcuchów jest w kosmosie znacznie większa niż uszeregowanie wzdłuż strzałki czasu.

10 Poza wszystkim (poza uwagą Malarza) wystawa *Dzienników* Pawlaka to jedna z wystaw uwiarygadniających nowego dyrektora. Uwiarygadniających wobec zespołu, środowiska etc. Niby nic, a jednak. Oglądamy wiele podobnych wystaw (np. aktualną wystawę w Zamku Ujazdowskim *Chiny. Opowieść prawdziwa*). Trzeba przyznać, że pozornie skromna koncepcja: *Korytów. Opowieść prawdziwa*, to był dobry wybór. Wystawa Pawlaka przez lata będzie wymieniana jako działanie *in plus* na koncie Muzeum Sztuki. Choć trzeba cierpliwie poczekać na wszystkie głosy krytyki.



3. Zdjęcia z wystawy w MS<sup>2</sup>

\* \* \*

Malarz ze swojej strony starał się także wyjść poza komfort domowych pieleszy. Skądinąd wiem, że był na wystawie z wnuczką. To (głowę dam, że Husserl by mnie wsparł w tej kwestii) bardzo dobry – dla *epoche* – ruch. Taka wnuczka to prawie gwarancja udanej, pełnej redukcji fenomenologicznej, która jest nieodzownym elementem, by uzyskać wgląd we własne doświadczenie. Lubimy Malarzy, którzy chodzą na wystawy z wnuczkami. Z dydaktycznego powodu podkreślić należy, że z dwojga złego – zapytać o obraz profesora nauk o sztuce i zapytać rezolutną pięciolatkę – zawsze lepiej wybrać to drugie. Spieramy się o obrazy po to, by to świat przyszłości był światem znośnym.

\* \* \*

We w miarę uczciwym sporze trzeba ustępować. Szukając zgodnie z sugestią Malarza języka pozwalającego nazwać to, co widać na jego obrazach, w okolicy fenomenologii można by chyba zacząć od „X”. To znaczek odrobinę bardziej abstrakcyjny od hebdomadycznych, raz na tydzień sadzonych znaków firmowych W.P. Znaczek X za sprawą powszechności dziesiętnego systemu liczenia i kilku seriali detektywistycznych zbanalizował się tak, że jest prawie już niedostrzegalny. To też powracająca w wielu miejscach *Idei* Husserla myśl, by tak właśnie notować to, co nazywa on „momentem noematycznym”, „czyste x w abstrakcji od wszelkich orzeczników” (*Idee*, 271). Łatwo nie będzie, bo Husserl w tym samym długim, niemieckim zdaniu dodaje, że „czyste x” dzięki abstrakcji odróżnia

się nie tylko od jakichkolwiek orzeczników (np. orzekających o tym, czy obraz dobry czy zły, symfoniczny czy lekko swingujący), ale, że „odróżnia się on od tych orzeczników, albo dokładniej od noematów tych orzeczników” (*ibidem*). To potrzebna nam lekcja pokory, kiedy zbliżamy się do naszego wspólnego myślenia, zawsze można zrobić coś jeszcze dokładniej. Nie wiem, jak działa to na nieziemsko konsekwentnych (apodyktycznych i dobrych) malarzy. Na lekkomyślną, bałaganiarską krytykę działa lekko melancholijnie. Od biedy można pofantazjować, w jakim kolorze w snach „czyste x” widział Husserl. Jak jednak nie zmyślając ponad miarę, dopasować odcienie orzeczników i odcienie ich noematów do dostępnych na rynku rodzajów bieli? Bez poważnego grantu obejmującego równocześnie „konserwację fenomenów i restytucje noumenów” nie ma co marzyć o odpowiedzi na takie pytanie.

\* \* \*

Rysuje się możliwość kilku sposobów interpretacji obrazów i znaków pokazanych przez Pawlaka na wystawie w MS<sup>2</sup>. Niektórych nie sposób przedstawić w krótkiej recenzji, jak np. konsekwencji zestawienia tego malarstwa z ideą reentywizmu Józefa Bańki i dzięki temu możliwości lepszego opisanego problemu sprzeczności wobec czasu czy dualności (powtórzenia) znaku.

Inne, może potrzebujące mniej miejsca, bardziej sformalizowane, jak np. potraktowanie części znaków powtarzanych przez Malarza jako struktury algebraicznej (grupy), z elementem odwrotnym (choćby opozycją wobec bieli) i działaniem (choćby dodawaniem o czy mnożeniem arytmetycznej wartości *Dzienników* – podobno istotnej, bo notującej „czas” – przez 1), jako działaniem niezmieniającym wartości, a pozwalającym na kontynuowanie aktywności w nieskończoność (póki co bez koloru), warto zostawić w odwodzie, gdyby spór o takie obrazy okazał się realny.

\* \* \*

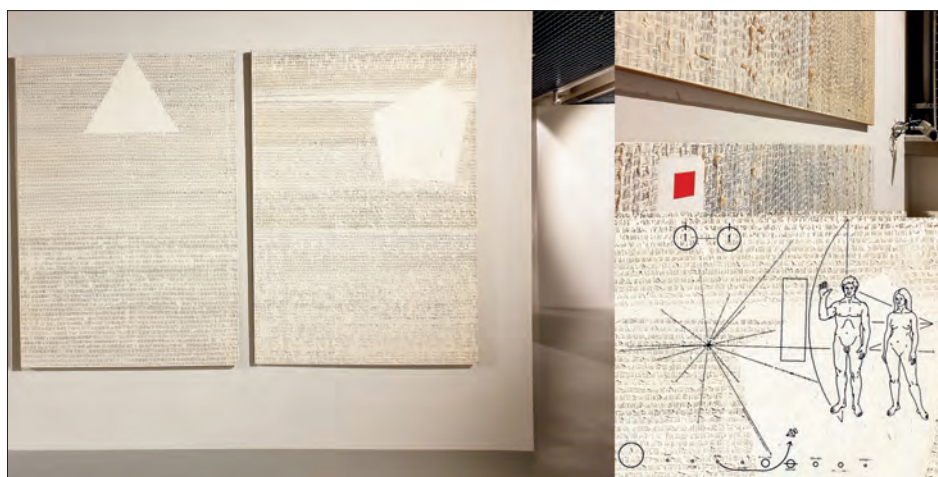
Licząc na dalszą część (na łamach „TECHNE”) sporu o sens bieli i uporu dla malarstwa europejskiego, poprzestańmy (wobec braku środków gwarantujących dostateczną rzetelność dalszych badań) na szybkiej, niefrasobliwej hipotezie: Waldemar Pawlak, sądząc po *Dziennikach*, wcale nie jest obywatelem skrupulatnie w jednym i tym samym miejscu malującym chwilę. W.P. to *prawdziwy pionier*.

\* \* \*

Najbardziej znane sondy to nadal amerykański Pioneer 11 i 10 wyrzuczone w kosmos w 1972 i 1973 roku. Od tej pierwszej ostatni sygnał odebrano w 1995, od Pioniera 11 – 3 stycznia 2003 roku.

Dużo mniej znana, a związana z równie odległymi regionami kosmosu jest misja kontynuowana od lat przez Włodzimierza Pawlaka. Pawlak wystartował później (1979), w odróżnieniu od Pioneerów nie porusza się w jednym kierunku w przestrzeni fizycznej. Od urodzenia tkwi w pozornie przypadkowym miejscu, blisko Żyrardowa. Za to w przestrzeni mentalnej mknie o wiele szybciej i dotarł dalej od innych sputników.

Podobnie jak sondy amerykańskie W.P. niesie na swoim pokładzie obraz zawierający zaszyfrowane informacje o ziemskim życiu (il. 4). Trwają próby przywrócenia łączności z tą misją. Ostatnia próba podjęta przez Muzeum Sztuki w Łodzi daje nadzieję.



4. Zdjęcia z wystawy w MS<sup>2</sup>

MS<sup>2</sup> znajduje się w Manufakturze, Manfaktura jest w Łodzi.


Łódź podobno nadal leży, w samym środku Kosmosu,  
który jest smoliście czarny. Dlatego Muzeum Sztuki stara się o wystawy,  
które mogą lepiej oświetlić głębie naszego położenia.

Wystawa Włodzimierza Pawlaka to argument na rzecz tezy, że malarstwo nadal jest dobrym sposobem komunikowania się w dowolnej części kosmosu.





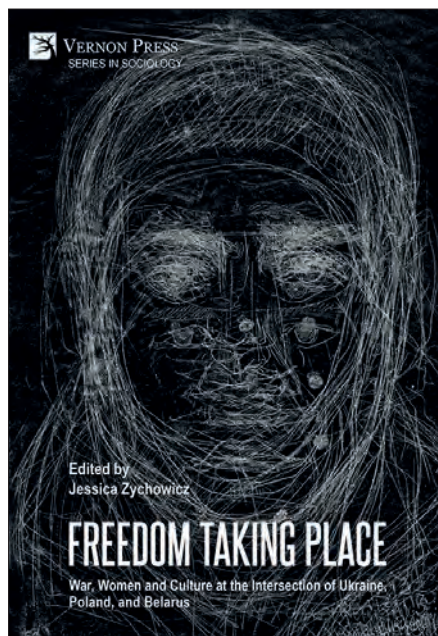
Joanna Dobkowska-Kubacka

 <https://orcid.org/0000-0003-0663-4357>

badaczka niezależna

*Freedom Taking Place:  
War, Women and Culture  
at the Intersection of Ukraine, Poland,  
and Belarus*, red. Jessica Zychowicz,  
Vernon Press 2023.

Jest to antologia zawierająca artykuły naukowe i eseje badaczek akademickich (reprezentujących takie dyscypliny jak historia sztuki, historia, antropologia, socjologia), artystek oraz działaczek społecznych pochodzących z Ukrainy, Polski i Białorusi. Meritum tematyczne i wspólny mianownik wszystkich wypowiedzi stanowi wolność – jako pojęcie i jako praktyka; szeroko pojmowana, ujęta w interdyscyplinarny sposób, rozpatrywana w kontekście praw człowieka, aktywizmu, przestrzeni informacyjnej oraz sztuki kobiet. Publikacja wyróżnia się nie tylko interdyscyplinarną metodologią, nowatorskim podejściem, bogactwem prezentowanych źródeł, ale też aktualnością przesłania w obecnej sytuacji polityczno-społecznej. To ważna pozycja do studiów nad sztuką feministyczną.





## Recenzenci współpracujący z czasopismem

- prof. IS PAN dr hab. Aleksandra Bernatowicz / Polska Akademia Nauk
- dr Beata Biedrońska-Słota / Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata
- prof. dr Doris Bieńko de Peralta / Escuela Nacional de Antropología e Historia w mieście Meksyk
- prof. IS PAN dr hab. Grażyna Bobilewicz / Polska Akademia Nauk
- dr Justyna Bucknall-Hołyńska / Collegium da Vinci Poznań
- dr hab. Katarzyna Chrudzimska-Uhera / Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie
- prof. UKSW dr hab. Anna Sylwia Czyż / Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie
- prof. dr hab. Waldemar Deluga / Ostravská Univerzita v Ostravě
- prof. ATH dr hab. Carlos Fernando Dimeo Álvarez / Akademia Techniczno-Humanistyczna w Bielsku-Białej
- dr Paweł Drabarczyk vel Grabarczyk / Uniwersytet Wrocławski
- dr hab. Dorota Folga-Januszewska / Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie
- prof. UŁ dr hab. Marek Gensler / Uniwersytet Łódzki
- prof. UŁ dr hab. Witold Glinkowski / Uniwersytet Łódzki
- prof. dr hab. Albin Głowacki / Uniwersytet Łódzki
- dr hab. Agnieszka Gralińska-Toborek / Uniwersytet Łódzki
- dr Jowita Jagła / Muzeum Mikołaja Kopernika we Fromborku
- dr Agnieszka Jankowska-Marzec / Akademia Sztuk Pięknych w Krakowie
- prof. UAM dr hab. Jarosław Jarzewicz / Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
- dr hab. Jerzy Krzysztof Kos / Uniwersytet Wrocławski
- dr Ewelina Kostrzewska / Uniwersytet Łódzki
- prof. UŁ dr hab. Anna Kowalska-Pietrzak / Uniwersytet Łódzki
- prof. UAM dr hab. Jacek Kowalski / Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
- dr hab. Irma Kozina / Akademia Sztuk Pięknych w Katowicach
- prof. dr hab. Svitlana Kravchenko / Lesya Ukrainka Eastern European National University
- prof. UMK dr hab. Katarzyna Kulpińska / Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu
- dr hab. Michał Kurzej / Uniwersytet Jagielloński
- prof. dr hab. Lechosław Lameński / Katolicki Uniwersytet Lubelski im. Jana Pawła II
- prof. UMCS dr hab. Ewa Letkiewicz / Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie
- dr hab. Aleksandra Łukaszewicz-Alcazar / Akademia Sztuki w Szczecinie
- dr Joanna Maj / Uniwersytet Łódzki
- prof. UG dr hab. Rafał Makoła / Uniwersytet Gdański
- prof. dr hab. Jerzy Malinowski / Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata
- prof. UAM dr hab. Bernadetta Manyś / Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
- prof. UMK dr hab. Ryszard Mączyński / Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu

- dr Marta Miaskowska / Politechnika Łódzka
- prof. UKSW dr hab. Janusz Nowiński / Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie
- prof. dr hab. Małgorzata Omilanowska-Kiljańczyk / Uniwersytet Gdański
- prof. IS PAN Hanna Osiecka-Samsonowicz / Polska Akademia Nauk
- prof. UŁ dr hab. Janusz Pietrzak / Uniwersytet Łódzki
- dr Jarosław Pietrzak / Uniwersytet Pedagogiczny im. Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie
- prof. ASP dr hab. Olga Podfilipska-Krysińska / Akademia Sztuk Pięknych w Łodzi
- prof. ASP dr hab. Michał Pszczółkowski / Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku
- prof. UŁ dr hab. Agnieszka Rejniak-Majewska / Uniwersytet Łódzki
- dr Piotr Robak / Uniwersytet Łódzki
- prof. KUL dr hab. Irena Rolska / Katolicki Uniwersytet Lubelski
- dr hab. Marta Sikorska-Kowalska / Uniwersytet Łódzki
- dr Adam Sitarek / Uniwersytet Łódzki
- dr Piotr Słodkowski / Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie
- dr Maciej Sobczyk / Uniwersytet Warszawski
- dr Karolina Stanilewicz / Akademia Sztuk Pięknych w Łodzi
- prof. UPJPII dr hab. Ryszard Szmydki / Uniwersytet Papieski Jana Pawła II w Krakowie
- dr Katarzyna Szoblik / Uniwersytet Warszawski
- prof. dr hab. Grzegorz Sztabiński / Akademia Sztuk Pięknych w Łodzi
- prof. dr hab. Tomasz Torbus / Uniwersytet Gdański
- dr hab. Cezary Wąs / Uniwersytet Wrocławski
- dr Anna Wendorff / Uniwersytet Łódzki
- ks. prof. dr hab. Andrzej Witko / Uniwersytet Papieski Jana Pawła II w Krakowie
- Alicja Woźniak / Muzeum Archeologiczne i Etnograficzne w Łodzi
- prof. UW r dr hab. Agnieszka Zabłocka-Kos / Uniwersytet Wrocławski