

SZTUKA I KRYTYKA



ART AND CRITICISM

POLSKI INSTYTUT STUDIÓW NAD SZTUKĄ ŚWIATA
POLISH INSTITUTE OF WORLD ART STUDIES

nr 2 (77) luty

2019

SZTUKA I KRYTYKA / ART AND CRITICISM

Komunikat Zarządu

Polskiego Instytutu Studiów nad Sztuką Świata

2019, nr 2 (77) luty

Pod redakcją:

Jerzego Malinowskiego, Grażyny Raj i Marcina Teodorczyka (sekretarz)

Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata /

Polish Institute of World Art Studies

Adres redakcji:

00-032 Warszawa, ul. Foksal 11 – 6; 601 31 36 91

biuro@world-art.pl, www.world-art.pl

Recenzenci:

Projekt okładki: Łukasz Aleksandrowicz

Copyright by Polish Institute of World Art Studies

ISSN 2544-9281

Miesięcznik oraz publikacje Polskiego Instytutu Studiów nad Sztuką Świata

można nabyć w:

siedzibie Instytutu

oraz w

Wydawnictwie Tako, ul. Słowackiego 71/5, 87-100 Toruń

tako@tako.biz.pl, www.tako.biz.pl

Spis treści:

Informacje i zaproszenia

Pamięci profesora Witolda Dobrowolskiego

Punktacja monografii wydawanych przez Instytut

Kira Banasińska *Autobiografia* – promocja książki w Krakowie

W południe z Siemiradzkim w Muzeum Narodowym we Wrocławiu

Grupa *Jung Idysz* i żydowska awangarda artystyczna w dwudziestoleciu międzywojennym. Idee – postawy – relacje – konferencja w Łodzi

Art Education & Art Criticism in Central and Eastern Europe in the 20th and 21st centuries – konferencja w Toruniu w 100-lecie reaktywowania

Wydziału Sztuk Pięknych na Uniwersytecie Stefana Batorego w Wilnie

Unique or Universal? Japan and its Contribution to World Civilization – konferencja na Uniwersytecie Warszawskiej w Warszawie (w ramach obchodów stulecia kontaktów dyplomatycznych Polski i Japonii)

Artykuły

Jan Wiktor Sienkiewicz, *Współczesna sztuka w Polsce, współczesna sztuka polska. Stan obecny, diagnoza potrzeb – strategia działań*

Magdalena Nierzwicka, *Ozdoby z piór Indian Ameryki Południowej w zbiorach muzeów polskich. Kolekcje Borysa Malkina*

Z wielkim żalem żegnamy

Profesora Witolda Dobrowolskiego



Archeologa klasycznego i historyka sztuki
Profesora (em.) Uniwersytetu Warszawskiego
i Kuratora Sztuki Starożytnej Muzeum Narodowego w Warszawie

Autora publikacji wydawanych przez Instytut i współpracownika
„Korpusu dzieł malarskich Henryka Siemiradzkiego”.

Zarząd informuje:

Komunikat Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego

z dnia 18 stycznia 2019 w sprawie

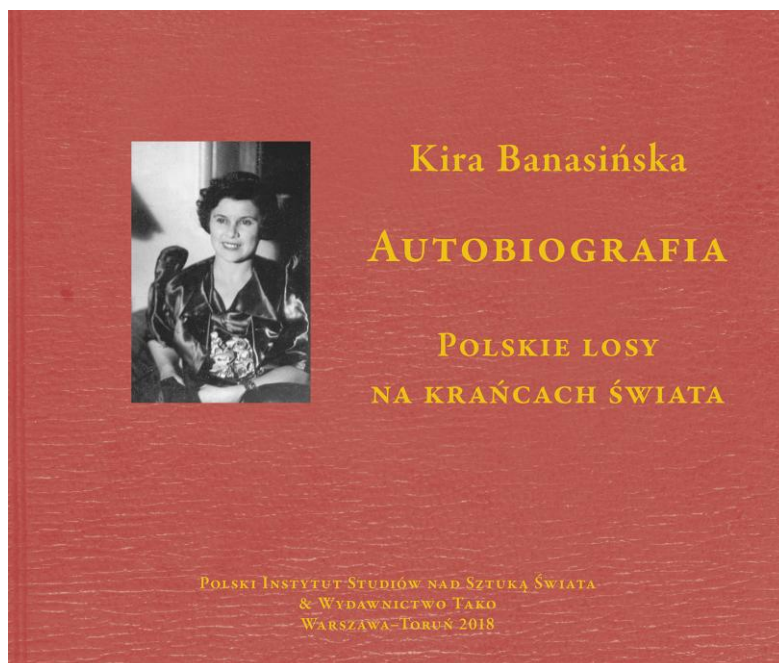
wykazu wydawnictw publikujących recenzowane monografie naukowe

zawiera jako **poz. 309** Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata

w poziomie I wykazu z **80 punktami.**

Zarząd Oddziału Krakowskiego
zaprasza w dniu 18 lutego o godz. 17
do Muzeum Sztuki i Techniki Japońskiej „Manggha”

na promocję publikacji Instytutu



W spotkaniu uczestniczyć będzie dr Małgorzata Reinhard-Chlanda, która przetłumaczyła i opracowała „Autobiografię”.

Kira Banasińska z domu Ćwirko-Godycka (Witebsk 1899 – Hajdarabad 2002) była malarką, fotografką, zajmowała się filmem, projektowała i wytwarzała zabawki i pomoce szkolne. Przeżyła długie, fascynujące, pełne niebezpieczeństw życie, rozpięte między Syberią w przedrewolucyjnej i rewolucyjnej Rosji, Mandżurią, Japonią i Indiami, spędzając w odrodzonej Polsce zaledwie kilka lat. Jako żona polskiego konsula Eugeniusza Banasińskiego w Bombaju i przedstawicielka Czerwonego Krzyża odegrała wybitną rolę w niesieniu pomocy tysiącom polskich uchodźców, którzy przybyli ze Związku radzieckiego do Indii, w tym zwłaszcza dzieciom, organizując transporty z Aszchabadu do Bombaju. Stąd jej Autobiografia jest jednym z ważniejszych świadectw polskich losów i historii XX wieku. Jest też przyczynkiem do dziejów sztuki polskiej, przywołując mało znane fakty dotyczące wystaw Kiry Banasińskiej w Polsce międzywojennej, recepcji jej twórczości malarskiej i życia artystycznego.

W południe z Siemiradzkim



Henryk Siemiradzki, *Z wiatykiem* (1889), olej na płótnie, zdjęcie dzięki uprzejmości MNWr

Z inicjatywy PISnSŚ od lutego w Muzeum Narodowym we Wrocławiu rozpoczyna się projekt "**W południe z Siemiradzkim**". Będzie to cykl wykładów popularnonaukowych, w ramach którego członkowie zespołu badawczego projektu "Korpusu dzieł malarskich Henryka Siemiradzkiego" przedstawią zarówno te znane, jak i nieznanne aspekty twórczości malarza. Prelekcje będą odbywały się w Gmachu Głównym MNWr, zawsze w sobotę, punktualnie o 12:00 (wstęp wolny). Pierwsza część cyklu przewidziana jest na luty-maj, kolejna zaś po wakacyjnej przerwie.

9 lutego 2019 (sobota), godz. 12:00, Gmach Główny MNWr

Mgr Jakub Zarzycki

Siemiradzki i Włosi – mało znany wątek w twórczości malarza na przykładzie obrazu „Z wiatykiem”

Wykład będzie poświęcony znajdującemu się w Galerii Sztuki Polskiej XVII–XIX wieku obrazowi Henryka Siemiradzkiego *Z wiatykiem* (1889). Obraz malarza, który tworzył przede wszystkim sceny antyczne, przynależy do mało znanej części jego twórczości, czyli dzieł o tematyce religijno-rodzajowej

zaczepniętej z życia ówczesnych Włochów. Wspomnimy także o historycznych i literackich kontekstach powstania tego dzieła.

6 kwietnia 2019 (sobota), godz. 12:00, Gmach Główny MNWr

Mgr Jakub Zarzycki

Siemiradzki i antyk – o najważniejszym temacie w twórczości malarza

Podczas wykładu omówimy najważniejszy wątek w twórczości Siemiradzkiego, czyli antyk. Tematyką tą malarz zajmował się od początków swojej kariery artystycznej, jej poświęcił swoje najważniejsze dzieła. Interpretując wybrane obrazy, spróbujemy odpowiedzieć na pytanie, co szczególnie interesowało malarza, a także jak postrzegano starożytność w sztuce dziewiętnastego wieku.

25 maja 2019 (sobota), godz. 12:00, Gmach Główny MNWr

Dr Maria Nitka

Światło w twórczości Siemiradzkiego

„Et lux in tenebris lucet, et tenebrae eam non comprehenderunt” głosi napis na ramie *Pochodni Nerona*, ogłaszając triumf światła nad światem ciemności. Obrazy Siemiradzkiego są pełne rozmaitego światła, może być to migotliwy blask światełek w nocy, ciepły płomień kaganka rozświetlającego drogę, promień światła zalewający zatokę, czy żar elektrycznych żarówek doświetlających blask słoneczny pejzażu we *Fryne*. Sposobom malowania, celowi przedstawienia i w końcu symbolice świetlnej w twórczości Siemiradzkiego poświęcony zatem będzie ten wykład.

**Muzeum Miasta Łodzi, Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata,
Instytut Historii Sztuki Uniwersytetu Łódzkiego oraz Zakład
Niemcoznawstwa w Instytucie Filologii Germańskiej Uniwersytetu
Łódzkiego**

zapraszają w dniach 12-13 czerwca 2019 roku na konferencję naukową

Grupa Jung Idysz i żydowska awangarda artystyczna w dwudziestoleciu międzywojennym. Idee – postawy – relacje.

W początkach 1919 roku w Łodzi Mojżesz Broderson, Jankiel Adler, Marek Szwarc i Wincenty (Icchok) Brauner założyli grupę Jung Idysz, której celem było promowanie twórczości plastycznej, literackiej i teatralnej, łączącej żydowską tradycję z nowoczesnymi rozwiązaniami formalnymi. W numerze 2-3 wydawanego przez Jung Idysz almanachu można przeczytać: „Szukamy prawdy w naszym życiu codziennym, w naszej wierze mistycznej; w naszym – symbolizmie – tak zwanego futuryzmu. [...] Odczuwamy jak największy szacunek dla tradycjonalizmu, dla naszych mędrców, dla Biblii, dla mitologii greckiej, dla Pieśni nad Pieśniami, Lorda Byrona, Shelley’a itd.; dla rzeźb klasycznych i malarstwa Grecji i Egiptu; dla Rembrandta, El Greca, Wagnera, Chopina, Debussy’ego itd., itd. Ale również dla futuryzmu po wszelkie czasy!”. Potrzeba zdefiniowania swego miejsca w sztuce i życiu społecznym, stanowiąca oczywistą konsekwencję przemian jakie przyniósł koniec I wojny światowej i nowa sytuacja polityczna, stała się udziałem nie tylko członków Jung Idysz, ale wielu twórców żydowskich działających w odrodzonej Polsce. W omawianym okresie działalność artystyczna mogła być z jednej strony narzędziem krzewienia idei narodowych, poszukiwania odrębności własnej tradycji, z drugiej – wyrazem świadomości bycia nierozzerwalną częścią kultury polskiej oraz świadectwem aspiracji do współtworzenia sztuki międzynarodowej.

W związku z przypadającą w 2019 roku setną rocznicą powołania do życia grupy Jung Idysz, Muzeum Miasta Łodzi, Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata, Instytut Historii Sztuki Uniwersytetu Łódzkiego i Zakład

Niemcoznawstwa w Instytucie Filologii Germańskiej Uniwersytetu Łódzkiego zapraszają na konferencję naukową, której celem jest omówienie różnorodnych aspektów działalności artystów żydowskich w Polsce okresu międzywojennego, wpływających na kształtowanie nowoczesnej kultury polskiej i żydowskiej. Działalność przywołanej w tytule grupy Jung Idysz, stanowiła dla żydowskiej awangardy istotny impuls, może być zatem postrzegana jako punkt wyjścia dla rozważań na temat twórczości plastycznej, ikonografii, czy inspiracji żydowskich twórców przed 1939 rokiem. Ze względu na szeroki zakres podejmowanych zagadnień mamy nadzieję na udział w konferencji badaczy różnych dyscyplin: historyków sztuki, muzealników, kulturoznawców, literaturoznawców, językoznawców, teatrologów czy filmoznawców. Oczekujemy zarówno analitycznych studiów dotyczących konkretnych ugrupowań, twórców lub pojedynczych dzieł, jak również problemowych syntez poświęconych badanym zjawiskom w szerszej perspektywie.

Proponowane zagadnienia:

- grupa Jung Idysz i jej wpływ na inne formacje artystyczne
- artystyczno-literackie czasopisma żydowskie
- poeci i plastycy w kręgu Jung Idysz
- ikonografia Jung Idysz i „nowej sztuki” żydowskiej
- dziedzictwo artystyczne Jung Idysz
- język jako narzędzie kształtujące kulturę żydowską
- związki sztuki i literatury żydowskiej
- kontakty artystyczne środowiska żydowskiego w dwudziestoleciu międzywojennym
- twórczość artystyczna jako przejaw postaw ideologicznych i świadectwo tożsamości
- działalność i relacje żydowskich i polsko-żydowskich grup artystycznych.
- organizacje promujące sztukę żydowską w Polsce

Zainteresowanych udziałem w konferencji prosimy o wypełnienie karty zgłoszenia

i odesłanie jej do dnia **1 kwietnia 2019** roku na adres:
agnieszka.swietoslawska@uni.lodz.pl lub **irmina.gadowska@uni.lodz.pl**

Razem z kartą zgłoszenia prosimy przesyłać **krótkie streszczenie** wystąpienia (około 500-1200 znaków). Wystąpienia przewidywane są na **20 minut**.

Szczegółowy program konferencji oraz dalsze informacje zostaną przesłane Prelegentom do 10 maja. Udział w konferencji jest bezpłatny, organizatorzy planują wydanie recenzowanej monografii w prestiżowym wydawnictwie UŁ.

Zakład Historii Sztuki Nowoczesnej Wydziału Sztuk Pięknych
Zakład Historii Sztuki Nowoczesnej Wydziału Nauk Historycznych
Zakład Historii Sztuki i Kultury Polskiej na Emigracji Wydziału Nauk Historycznych
Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu
oraz
Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata

zapraszają na

VIII KONFERENCJĘ SZTUKI NOWOCZESNEJ W TORUNIU

**ART EDUCATION & ART CRITICISM
IN CENTRAL AND EASTERN EUROPE IN THE 20TH AND 21ST
CENTURIES**

W 100-lecie reaktywowania Wydziału Sztuk Pięknych
na Uniwersytecie Stefana Batorego w Wilnie
od 1945 na Uniwersytecie Mikołaja Kopernika w Toruniu
Centrum Sztuki Współczesnej „ZNAKI CZASU”,
Wały Generała Władysława Sikorskiego 13, 87-100 Toruń
10-12 października 2019

Konferencja zostanie poświęcona:

- doktrynom sztuki i wynikającym z nich programom kształcenia artystów, architektów, urbanistów i projektantów,
- relacji: twórca – idea – dzieło – społeczeństwo, wyrażającej się poprzez artystyczno-krytyczne reakcje.

Istotę konferencji stanowią badania:

- koncepcji budowy oraz (po okresie zagłady i chaosu) rekonstrukcji świata i otoczenia człowieka,
- związanych z nimi współczesnych idei i utopii przyszłości - politycznych, technologicznych i ekologicznych, wyrażonych w plastyce, architekturze i urbanistyce,
- społecznych ich akceptacji lub – oporu, poprzez artystyczną twórczość,
- obieg idei i dzieł sztuki.

Obszarem zainteresowania jest przede wszystkim Europa Środkowa, Wschodnia i Południowo-Wschodnia w przemianach całego XX i początku XXI wieku.

Językiem konferencji będzie angielski. Czas prezentacji 20 minut.

Zgłoszenia w języku angielskim proszę przysłać na adres biuro@world-art.pl do 31 marca 2019. Program zostanie ogłoszony w czerwcu.

Organizatorzy nie pokrywają kosztów podróży i noclegów, choć mogą zarezerwować pokoje w zależności od życzeń uczestników w hotelach lub domu akademickim.

Wpisowe 100 złotych, dla doktorantów – 50 zł.

W skład Komitetu Naukowego konferencji wchodzi: dr Małgorzata Geron, prof. Irena Kossowska, dr hab. Joanna Kucharzewska, dr hab. Katarzyna Kulpińska, prof. Jerzy Malinowski, prof. Jan Wiktor Sienkiewicz i dr Emilia Ziółkowska (sekretarz).

Materiały z konferencji zostaną opublikowane przez Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata, znajdujący się w Wykazie wydawnictw publikujących recenzowane monografie naukowe, zamieszczonym w Komunikacie Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego z dnia 18 stycznia 2019 r.

The 13th Annual Days of Japan
at the University of Warsaw
23-25 October 2019

Unique or Universal? Japan and its Contribution to World Civilization

An International Conference
to Commemorate 100 Years of Japanese Studies
at the University of Warsaw

Call for Papers

Dear Colleagues and Friends,

In 2019 we celebrate the centenary of Japanese Studies at the University of Warsaw. On this occasion it is our pleasure to invite you on behalf of the Chair of Japanese Studies to participate in the international conference that will be held from the **23 rd – 25 th of October 2019**.

The first Japanese language classes at our university commenced in 1919 and soon expanded into literature and translation studies. After World War II, Professor Wieslaw Kotanski, the undisputed founder of Japanese studies in Poland, an outstanding linguist and a scholar of religion and Japanese culture, educated several generations of students and specialists. It was thanks to him that in 1957 the Department of Japanese Studies was created. Today, Japanese Studies is the most popular BA major at the University of Warsaw with 22 times more candidates than our admission quota.

Where has all this interest in Japan come from? Why is it still so strong? Is Japan interesting enough to spur young people's imagination and devotion towards studying it simply due to its uniqueness? Or perhaps its culture has gradually become universally recognized, thus dissolving it into the global sea of ideas, both enriching it and becoming more familiar to us? Maybe today in the age of globalization and blurred boundaries, Western and Japanese cultures already share the same track? Bruno Latour has pointed out how weak the opposition between culture and nature is. Is this phenomenon, so inherent to the Japanese culture, gradually becoming our own, Western reality? What about borders between image and text?

In his Nobel Lecture in 1968, Yasunari Kawabata described the world of Japanese uniqueness through the prism of inaccessible poetry, zen mysticism and *mono no aware*. On the other hand, in his own speech in 1994, Kenzaburō Ōe viewed Japan differently - as a culture deeply split between the East and the West, yet culturally isolated in Asia. Still, as he stated in Stockholm, he put his literary efforts into 'curing this wound' by

promoting European - yet universal - post-war humanism, tolerance and peace in Japan. Has this wound been cured?

Today, Japan is a leading contributor and inspiration to the world's culture and economy - from *ukiyo-e* to manga and 'Superflat' art, from Nobel Prize winners in literature to world-renowned film directors and video games, from candlestick charts to Nikkei 225. What will Japan do with its uniqueness as it becomes more and more universal in the trans-cultural world described by Wolfgang Iser? Or maybe Norinaga Motoori was right and still only the Japanese people themselves are able to sense *mono no aware*?

We kindly invite you to join the discussion in all fields of Japanese Studies.

Organizing Committee:

Prof. Agnieszka Kozyra

Prof. Ewa Pałasz-Rutkowska

Prof. Beata Kubiak Ho-Chi

Prof. Iwona Kordzińska-Nawrocka

Dr. Jędrzej Greń

Yōko Fujii-Karpoluk M.A.

Conference Data:

Language of presentation: English or Japanese

Total time for presentation: 30 minutes (20 minutes presentation + 10 minutes discussion)

Abstract: up to 300 words

Abstract submission deadline: **31 MARCH 2019**

Author notification about acceptance: **6 MAY 2019**

Conference Venue: University of Warsaw

Day 1 & Day 3 - Old Library on the Main Campus (Krakowskie Przedmieście 26/28)

Day 2 - University of Warsaw Library (Dobra 56/66)

Conference Fee: 300 PLN (regular), 150 PLN (PhD Candidates)

(fee includes: welcome reception, coffee break refreshments, conference materials, post conference publication - the fee does not cover transportation or accommodation costs).

Contact:

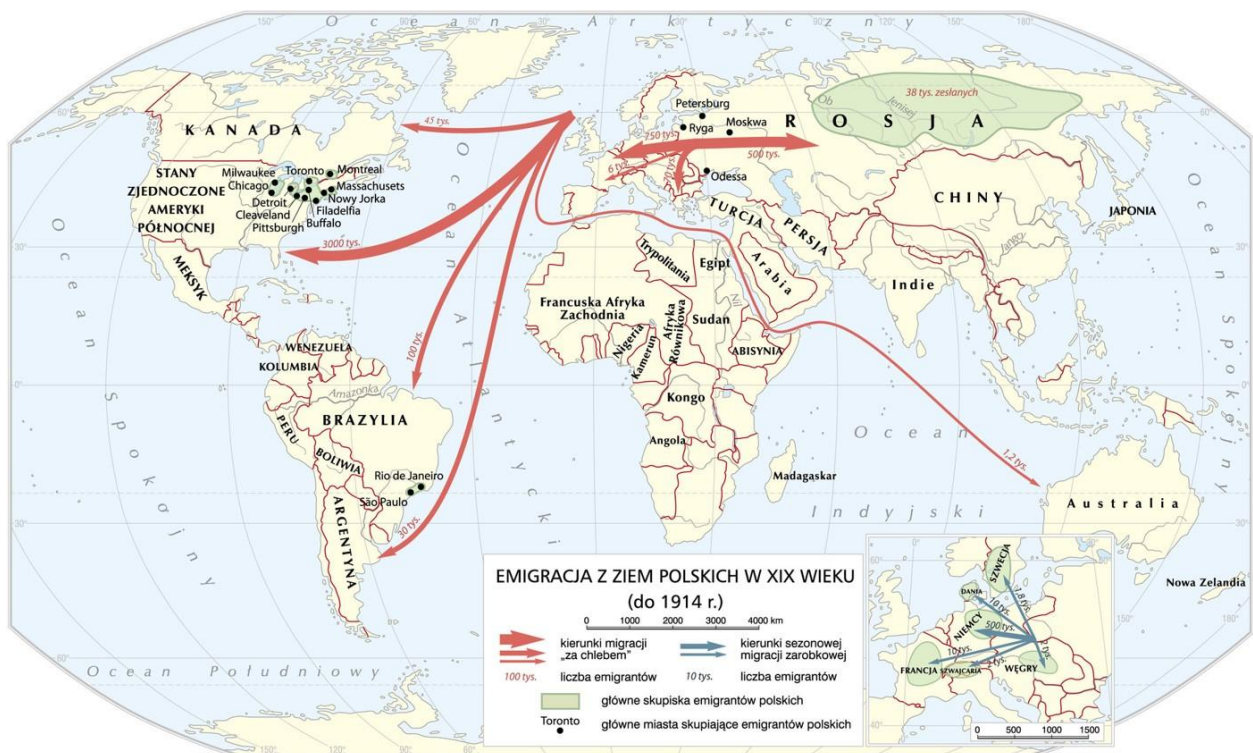
2019.days.of.japan@gmail.com

Artykuły

Jan Wiktor Sienkiewicz

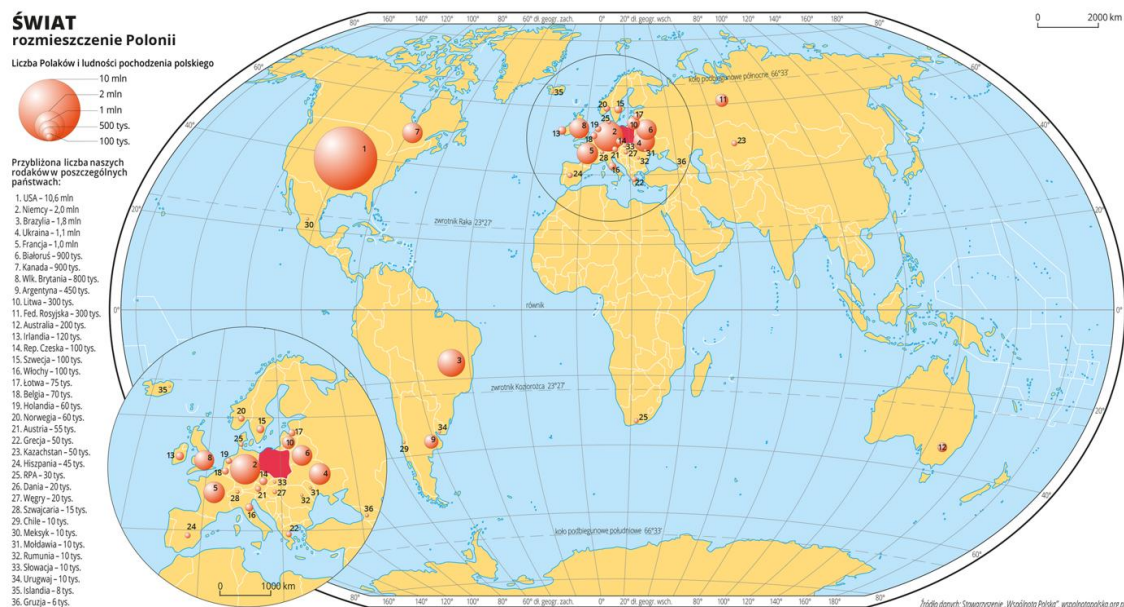
Współczesna sztuka w Polsce, współczesna sztuka polska. Stan obecny, diagnoza potrzeb – strategia działań

Dokonania artystów polskich i polskiego pochodzenia: malarzy, rzeźbiarzy, grafików, architektów, twórców sztuki stosowanej i nowych mediów, fotografików oraz krytyków sztuki, marszandów, kolekcjonerów i muzealników, którzy tworzyli lub działali poza historycznymi granicami Polski, należą do najważniejszych zjawisk w dziejach polskiej kultury artystycznej.



Po Wielkiej Emigracji (w większości do Francji) z pierwszej połowy XIX wieku polskie środowiska poza Polską: na emigracji, na obczyźnie lub na wychodźstwie (każde z tych pojęć jest dzisiaj inaczej definiowane) zaczęły kształtować się po wybuchu drugiej wojny światowej i na wskutek pojałtańskiego podziału Europy strefy wpływów. Powstałe w wyniku wojny

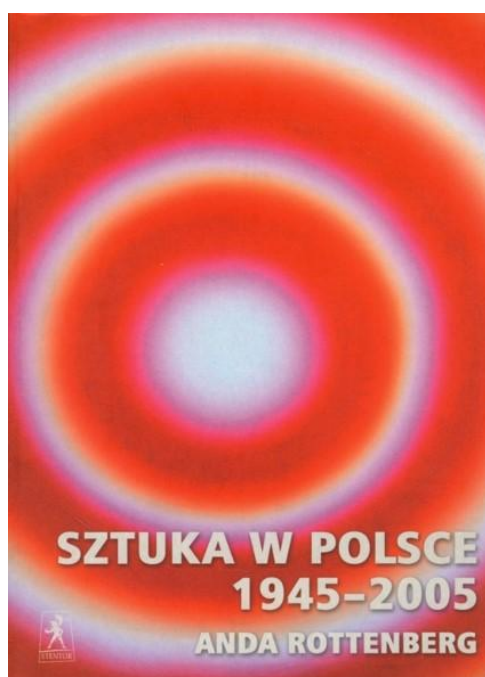
poważne ubytki w tkance środowiska artystycznego w Polsce, jak nieogająca się rana, odnawiały się kolejnymi falami emigracji: 1956, 1968, 1970, 1980, w okresie stanu wojennego 1981-1983, w latach po upadku muru berlińskiego w 1989 roku i po wstąpieniu Polski w struktury Unii Europejskiej w 2004.



Po drugiej wojnie światowej polska sztuka rozwijała się i tkwiła w dwóch krwioobiegach: krajowym i emigracyjnym. Ta powstająca w PRL-u była nazywana „sztuką polską”; powstająca zaś poza Polską – poza niektórymi nazwiskami, szczególnie z Francji – nie była nad Wisłą (z różnych przyczyn) w orbicie zainteresowań tak środowisk twórczych, jak i naukowych. Szacuje się, że poza Polską żyje obecnie 18-20 milionów Polaków i osób polskiego pochodzenia, w tym – poważna rzesza artystów, być może liczona w tysiące nazwisk. W samej Wielkiej Brytanii mamy rozpoznanych ponad 800 polskich artystów.

W ostatnich latach, wraz ze śmiercią wielu osobowości polskiego życia artystycznego w krajach europejskich i pozaeuropejskich, szereg polskich dzieł plastycznych z zakresu sztuki nowoczesnej uległo rozproszeniu lub zniszczeniu. Niemniej jednak znaczna część tego dorobku jest poważnie rozpoznana i częściowo uratowana. Bardzo wartościowe zbiory (szczególnie malarstwa) oraz archiwalia, pochodzące z pracowni polskich malarzy i

rzeźbiarzy z Wielkiej Brytanii, Francji, Stanów Zjednoczonych, Kanady i Australii, na przestrzeni minionych trzydziestu lat zgromadziło chociażby Muzeum UMK w Toruniu. Wcześniej, w latach 80. XX wieku, interesujące zbiory XX-wiecznej sztuki polskiej z emigracji trafiły do Muzeum Narodowego w Warszawie, Wrocławiu, Gdańsku i w Krakowie. Nadal jednak w programach nauczania – od kursów szkolnych po katedry uniwersyteckie – powojenne dzieje sztuki i kultury polskiej obejmują zasadniczo dorobek artystyczny powstały pomiędzy Odrą a Bugiem. Taki obraz polskiej sztuki współczesnej zawierają wszystkie dotychczasowe publikacje. Opracowaniem, które po raz pierwszy otrzymało tytuł adekwatny do jego zawartości, była książka Andy Rottenberg pt. *Sztuka w Polsce 1945-2005*, opublikowana w 2005 roku. Pełna panorama współczesnej historii sztuki polskiej czeka na swojego autora. Otrzymamy ją dopiero przez zespolenie ze sobą dorobku artystycznego powstałego w Polsce z osiągnięciami artystów polskich i polskiego pochodzenia, którzy tworzyli (i tworzą nadal) poza granicami Polski w krajach europejskich i pozaeuropejskich.



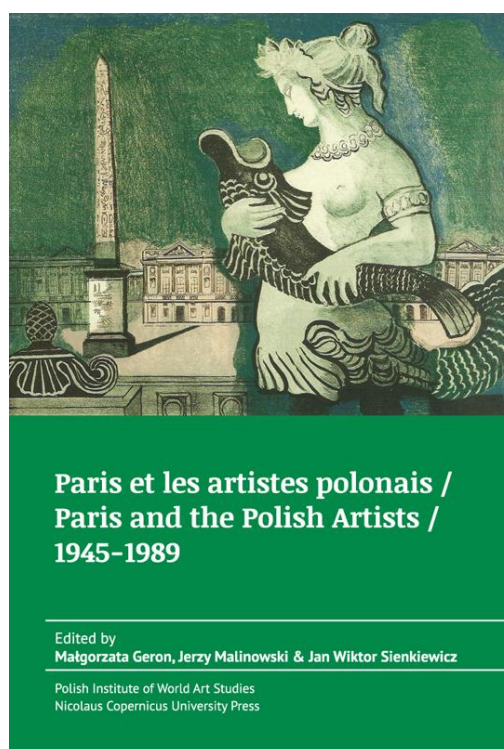
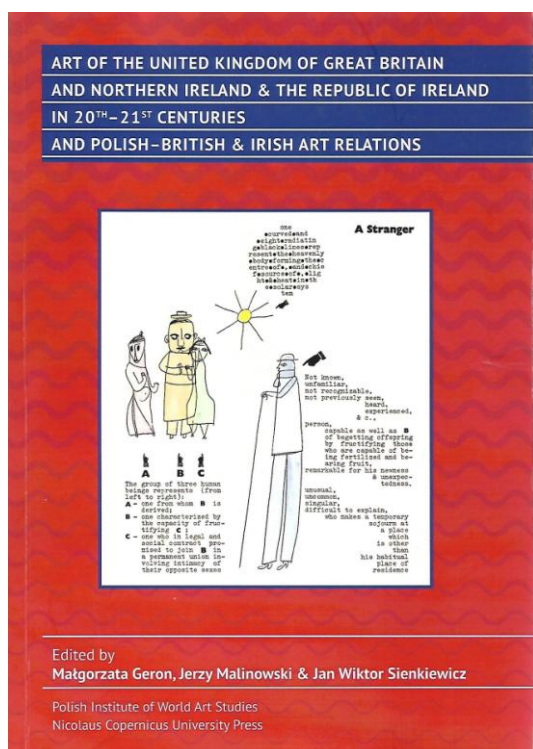
W „poczekalni sztuki” – „sztuka w poczekalni”

Skalę zmywu milczenia, a nawet ostracyzmu, wokół twórczych osiągnięć artystów polskich tworzących po drugiej wojnie światowej poza krajem

uświadomiono mi w 1988 roku. Kiedy podjąłem temat rozprawy doktorskiej z zakresu polskiej sztuki na emigracji, otrzymałem kilka „dobrych rad” od „autorytetów” historii sztuki w Polsce o niepotrzebnym wkładaniu kija w mrowisko oraz opinię, że wszystko to, co powstało na emigracji, nie ma znamion „sztuki wysokiej”, ale jedynie cechy „wytwórczości swojskiej i patriotyczno-religijnej” i nie zasługuje na opracowania naukowe.



Obecnie najważniejszymi jednostkami badawczymi zajmującymi się polską sztuką poza krajem są: Zakład Historii Sztuki Nowoczesnej na Wydziale Sztuk Pięknych UMK i Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata – kierowane przez prof. Jerzego Malinowskiego, w których są m.in. badane europejskie i pozaeuropejskie środowiska artystów polskich żydowskiego pochodzenia; dokonania Szkoły Monachijskiej, École de Paris, a ostatnio polskich środowisk w Paryżu po drugiej wojnie światowej, zwieńczone opublikowanym w 2018 roku tomem pt. *Paris et les artistes polonais 1945-1989/ Paris and the Polish Artists 1945–1989* oraz kierowany przeze mnie Zakład Historii Sztuki i Kultury Polskiej na Emigracji w Uniwersytecie Mikołaja Kopernika w Toruniu, koncentrujący się na badaniach nad polską sztukę na emigracji po 1939 roku, a szczególnie w Wielkiej Brytanii.



Dzięki wydany do tej pory, przez przywołane jednostki badawcze, monografiom i opracowaniom zbiorowym, można z całą odpowiedzialnością powiedzieć, iż najlepiej rozpoznany i opracowany jest „Polski Londyn” artystyczny. Na rynku wydawniczym ukazała się m.in. seria 14 katalogów, dzieł 9 artystów z polskiego Londynu w zbiorach UMK. A panoramę polskiej sztuki w Wielkiej Brytanii dopełnia anglojęzyczny, opublikowany w 2015 roku w Toruniu, tom poświęcony polsko-brytyjskim i polsko-irlandzkim relacjom artystycznym w XX i XXI wieku. Polskie środowisko artystyczne w Wielkiej Brytanii (przy którym na chwilę pozwolę się zatrzymać, by pokazać skalę nieobecnego we współczesnej polskiej historii sztuki zjawiska) wyłoniło się po drugiej wojnie światowej ze 150-tysięcznej fali emigracyjnej. Swoją historią sięga okresu sprzed odzyskania przez Polskę Niepodległości. Wówczas to w Londynie tworzyli tacy artyści, jak: Alfred Wolmark, Stanisława de Karłowska, Franciszek Black, Lena Pilichowska i Leopold Pilichowski. W latach 1918-1939 dołączyli do nich m.in.: Stefan i Franciszka Themersonowie, Marek Żuławski, Jerzy Him, Jan Le Witt, Henryk

Gotlib, Feliks Topolski, Artur Horowicz, Roman Black, Rajmund Kanelba, Stanisław Reychan, Adam Turyn.

Po wybuchu drugiej wojny światowej do Wielkiej Brytanii napływały kolejne fale polskiej emigracji. Zamieszkali w niej: 1) artyści, którzy wraz z

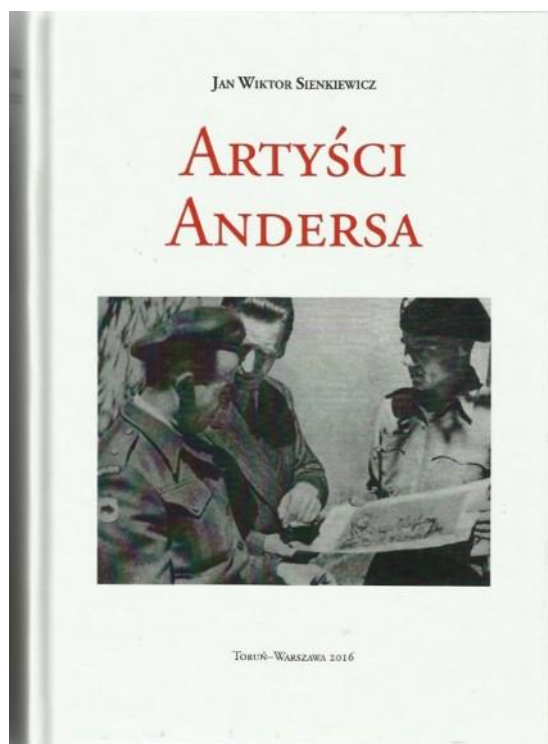


Polacy wśród studentów Akademii Sztuk Pięknych w Rzymie, 1945.



Studenci Studium Malarstwa Sztalugowego i Grafiki Użytkowej Kingwood Common, 1948

wojskiem i cywilami byli ewakuowani z Francji w 1940 roku; 2) artyści, którzy wydostali się z Polski przez kraje Europy północnej (Szwecję i Norwegię) – z obozów jenieckich i obozów pracy i tą drogą docierali na Wyspy Brytyjskie do końca 1945 roku; 3) artyści, którzy w 1946 roku przybyli do Anglii z Włoch z 2 Korpusem generała Władysława Andersa, przebywając wcześniej (po ewakuacji w 1942 roku Armii Polskiej na Wschodzie z terenów Rosji Sowieckiej) w Persji, Iraku, Palestynie i Egipcie; 4) artyści, którzy przybyli do Anglii z innych krajów europejskich w latach 1945-1952 – zarówno żołnierze, jak i cywile oraz uciekinierzy z Polski Ludowej (1945-1950); 5) artyści, którzy studiowali w polskiej Szkole Malarstwa Sztalugowego w Anglii lub ukończyli po roku 1952 szkoły brytyjskie; 6) artyści wykształceni po wojnie w PRL-u, którzy wyemigrowali do Wielkiej Brytanii po roku 1956, 1968 i 1981; 7) artyści urodzeni w Wielkiej Brytanii (lub w innych miejscach poza Polską) w rodzinach polskich, którzy przyznają się do polskich korzeni i polskiej tradycji kulturowej; 8) artyści, którzy przyjechali do Wielkiej Brytanii po 1989 roku, i ci, którzy zamieszkali na Wyspach Brytyjskich od 2004 roku.



Podwójnie wykluczeni

Przyczyn wykluczenia (lub jak wolimy: nieobecności) dorobku polskich artystów tworzących poza Polską po 1939 roku z polskiej historii sztuki należy szukać w postawach polskich środowisk artystycznych w Polsce i na emigracji. Próba oceny zachowań tych środowisk w stosunku do siebie już dzisiaj budzi wiele emocji. Pojawia się też one wraz z czekającą nas korektą korpusu współczesnej historii sztuki polskiej, który to korpus o artystów tworzących poza Polską i dzieła tam powstałe musi być uzupełniony.

Wstrząsem dla powojennych diaspor Polaków była decyzja sterowanego z Moskwy Tymczasowego Rząd Jedności Narodowej z września 1946 roku, pozbawiająca generała Władysława Andersa (i oficerów Polskich Sił Zbrojnych na Zachodzie) obywatelstwa polskiego w związku z: jak uzasadniano – decyzją – „przyjęciem bez zgody właściwych władz polskich, urzędu publicznego w państwie obcym, i podjęcia funkcji współorganizatora Polskiego Korpusu Przysposobienia i Rozmieszczenia, będącego formacją paramilitarną stanowiącą część armii brytyjskiej”. Wyrokiem tym drzwi do ojczyzny zostały zatrzaśnięte przede wszystkim żołnierzom-artystom i studentom 2 Korpusu, którymi w Rzymie w latach 1944-1946 opiekowali się: Karolina Lanckorońska i Marian Bohusz-Szyszko, i którzy od 1946 roku w Wielkiej Brytanii podlegali właśnie Polskiemu Korpusowi Przysposobienia i Rozmieszczenia.

Po rozwiązaniu przez rząd brytyjski w 1949 roku Polskiego Korpusu Przysposobienia i Rozmieszczenia Polacy mogli : 1) starać się o obywatelstwo brytyjski; 2) ubiegać się o wyjazd z Wielkiej Brytanii do obu Ameryk lub Australii; lub 3) powrócić do powojennej Polski, do czego szczególnie zachęcał Polaków ówczesny rząd brytyjski w porozumieniu z władzami komunistycznymi znad Wisły. Trzecią ewentualność akceptowali jedynie nieliczni. Większość polskich artystów – jak szukalszczyk Stanisław Gliwa, która postanowiła zamieszkać na Wyspach Brytyjskich, identyfikowała się z postawę tzw. Londynu niezłomnego (w przeciwieństwie do polskiego Paryża), odrzucającego całkowicie pojałtański podział Europy. Szacuje się, iż spośród

70 tysięcy żołnierzy, którzy z Andersem opuścili ZSRR, do kraju wróciło zaledwie 310 osób.

Gorzki smak powrotów

W PRL-u ze strony nowej władzy, jak i ówczesnych środowisk twórczych i akademickich subsydiowanych i kontrolowanych przez władzę powracający artyści (jeśli nie chcieli wejść w kompromis z władzą) doznawali poważnej marginalizacji, a nawet wykluczenia. Takim przykładem jest złamana kariera artystyczna Stanisława Westwalewicza, przedwojennego asystenta Józefa Mehoffera, artysty, który przeszedł cały szlak bojowy z 2 Korpusem i walczył o Monte Cassino. Po powrocie do Polski w 1947 roku szukał poparcia w znalezieniu pracy na uczelni u swojego bliskiego kolegi z krakowskiej ASP – Jana Cybisa, który od 1945 roku był profesorem w warszawskiej Akademii. Podczas spotkania kolegów w powojennej rzeczywistości Cybis poprosił Westwalewicza, by już nigdy nie próbował się z nim kontaktować. Ostatecznie po długich staraniach Westwalewicz zatrudnił się jako nauczyciel w szkolnictwie podstawowym w Pilźnie i Tarnowie, a na utrzymanie rodziny zarabiał, malując wnętrza kościelne. Inni artyści spod skrzydeł generała Andersa, którzy do Polski powrócili, w oficjalnych dokumentach ukrywali informacje o służbie w 2 Korpusie. Niektórzy zaś – jak Ignacy Augustyn Paprotny (wrócił do Polski z dyplomem malarstwa w 1948 roku) – całkowicie rezygnowali z dalszej twórczości artystycznej. Malarz przez dziesięć lat nie mógł znaleźć pracy w PRL-owskiej rzeczywistości. Ostatecznie w 1958 roku otrzymał posesję w opolskim BWA.

Nielicznym tylko udało się funkcjonować w zawodzie. W 1946 roku powrócił z Rzymu do Krakowa rzeźbiarz Wiesław Łabędzki, który wraz z Rudolfem Kozłowskim prowadził konserwację Kaplicy Zygmuntowskiej. Mikołaj Portus zaś, po powrocie z Rzymu w 1949 roku, z dyplomem scenografii i historii sztuki, związał się z PRL-owską kinematografią jako autor kostiumów do filmów. Był też cenionym ilustratorem w wydawnictwie Wiedza Powszechna. Orędowników więc, którzy o sztukę polską powstającą po wojnie poza granicami PRL-u mogliby się upomnieć, w powojennej Polsce

nie było. Uwarunkowania polityczne rodziły strach o własną karierę, a w konsekwencji, jeśli nie wyparcie – to co najmniej milczenie. Tak swój ośmioletni pobyt w Wielkiej Brytanii w latach 1939-1947, w tym dwuletni okres akademickiego nauczania w latach 1946-1947 w Studium Malarstwa Sztalugowego i Grafiki Użytkowej w obozach w Sudburry i Kingwood Common, przemilczał do swojej śmierci (mimo że wydał i podpisał z dr Karoliną Lanckorońską i Marianem Bohuszem-Szyszką wiele dyplomów z zakresu malarstwa i sztuki dekoracyjnej) prof. Wojciech Jastrzębowski, przedwojenny rektor warszawskiej ASP. O losach blisko stu artystów, którzy w 2 Korpusie generała Władysława Andersa pozostawali pod opieką Wojciecha Jastrzębowskiego, Józefa Jaremy, Józefa Czapskiego, Karoliny Lanckorońskiej i Mariana Bohusza-Szyszki, traktuje opracowanie autorstwa niżej podpisanego pt. *Artyści Andersa* (mające do tej pory cztery wydania)

Szczelna? i nieszczelna żelazna kurtyna

Polski Londyn do końca lat 80. XX wieku odmiennie od polskiego Paryża pojmował powojenną sytuację w Europie i miejsce Polski jako państwa lennego Rosji Sowieckiej. Środowisko Jerzego Giedroycia i paryskiej „Kultury” uważało, iż to przemiany w kraju w największym stopniu mogą zadecydować o jego przyszłości. Polski Paryż przyjął więc w swoich działaniach politycznych i społecznych, ale także w szeroko rozumianym obszarze kultury kurs „na kraj” w przeciwieństwie do większości emigracji londyńskiej, odwołującej się przede wszystkim do legalizmu II Rzeczypospolitej. Nad Tamizą indywidualne kontakty polskich artystów zamieszkałych w Wielkiej Brytanii z kolegami artystami w Polsce odizolowanej od Europy Zachodniej żelazną kurtyną były traktowane jako wolta przeciwko postawie Londynu niezłomnego. O jednej z takich prób nawiązania współpracy Londynu z Warszawą wspominał malarz, historyk sztuki i profesor akademicki Stanisław Frenkiel:

„Mieszkająca w Londynie, a zmarła w 1960 roku Stefania Zahorska, historyk sztuki i doskonała jej krytyk – przed wojną głęboko zaangażowana w lewicujące

ruchy polityczne, po wojnie stała się *par excellence* zwolenniczką emigracji. Z wrogością odnosiła się do Rosji Sowieckiej i polskiego rządu w Warszawie i to tak dalece, że kiedy z Janiną Baranowską mieliśmy wystawę w Warszawie, oznajmiła mi osobiście: «Proszę pana, to co pan robi, to jest prawie że zdrada stanu».

Nad Wisłą w środowiskach twórczych starania artystów o wyjazd do Paryża nie napotykały specjalnych przeszkód – a polsko-francuskie kontakty uważano wówczas za dobre. Ale również artyści, którzy mieli zaproszenia na wystawy w Anglii, szczególnie od Mateusza Grabowskiego (który chętnie artystów z Polski zapraszał), najczęściej (z rzadkimi wyjątkami) wizy na wyjazd nad Tamizę otrzymywali. Swoje prace w Grabowski Gallery wystawiali m.in. Roman Owidzki, Wojciech Fangor czy też Magdalena Abakanowicz. To dzięki inicjatywie Mateusza Grabowskiego w 1964 roku doszło do wspólnej wystawy malarzy mieszkających w Polsce i w Wielkiej Brytanii pt. „Dwa światy”. Stała się ona w konsekwencji pretekstem do pierwszej po drugiej wojnie światowej prezentacji dorobku polskiego Londynu najpierw w krakowskim Pałacu Sztuk Pięknych, a następnie w Poznaniu i Zielonej Górze.

Geografia polskich środowisk artystycznych na świecie

Od końca lat 50. XX wieku ważną rolę w konsolidacji środowiska polskich artystów poza Polską odegrały także polskie galerie sztuki współczesnej, by tylko wymienić: w Londynie – Drian Gallery, Grabowski Gallery, Centaur Gallery, Jablonsky Gallery, Studio Sienko Gallery; w Paryżu – Galeria Lambert. Od lat 80. minionego stulecia zaś w Londynie, Nowym Jorku i w Los Angeles ukonstytuowały się polskie zrzeszenia artystyczne i grupy twórcze. Do dzisiaj w Londynie działa APA – Zrzeszenie Polskich Artystów Plastyków w Wielkiej Brytanii. W 1986 roku w Nowym Jorku powstało Stowarzyszenie Artystów Polskich w Ameryce (PASS) (niebawem ukaże się monografia stowarzyszenia), sześć lat wcześniej zaś w Los Angeles – KrakArt Group. Szacuję osobiście, że w Nowym Jorku, Chicago, Los Angeles i San Francisco po wojnie zamieszkało około 300 polskich artystów

plastyków, dla którym – szczególnie od lat 70. XX wieku, a zwłaszcza po wprowadzeniu stanu wojennego w Polsce – ważnym wsparciem byli polscy kolekcjonerzy, jak: Ewa Pape, Tom Podl czy Barbara Piasecka Jonson, wprowadzający Polaków w środowiska artystyczne Ameryki i na tamtejszy rynek sztuki i pracy.

Pierwszym opracowaniem ukazującym najważniejszych polskich artystów tworzących w Stanach Zjednoczonych w XX wieku jest publikacja z 2007 roku autorstwa Szymona Bojki, ale na swoje właściwe rozpoznanie i opracowanie czeka cała plejada polskich plastyków tworzących w USA (Ryszard Horowitz, Rafał Olbiński, Dawid Kuraciński, Krzysztof Wodiczko, Jan Sawka, Andrzej Pągowski, Waldemar Świerzy). Nad zagadnieniem polonijnych środowisk artystycznych w Kanadzie z ramienia Polskiego Instytutu Studiów nad Sztuką Świata pracuje obecnie Katarzyna Szrodt, autorka przygotowywanej do druku publikacji o polskim życiu artystycznym w Kanadzie po drugiej wojnie światowej. Ujawniła ona ponad 160 polskich artystów plastyków pracujących w tym kraju w latach 1940-1989. Znacznie słabiej jest rozpoznany dorobek powojennej plastyki polskiej na antypodach. Na gruncie australijskim od blisko dwudziestu lat archiwalia dotyczące polskiej emigracji artystycznej gromadzi Bogumiła Żongółłowicz.

Na aktywność polskich środowisk artystycznych na emigracji miały m.in. wpływ rocznice historyczne oraz wydarzenia polityczne i społeczne w kraju nad Wisłą. Erupcja polskich aktywności nastąpiła szczególnie przed obchodami Millenium Chrztu Polski w 1966 roku. W wydawnictwie opublikowanym w 2016 roku z okazji 50. rocznicy obchodów milenijnych na emigracji przypomniano wiele dzieł powstałych poza krajem, jak chociażby londyński *Cykl Chrystologiczny* Mariana Bohusza-Szyszki, witraże Ryszarda Demela z Padwy, Amerykańską Częstochowę w Doylestown projektu Jerzego Szeptyckiego, czy też chicagowski mural *Razem* autorstwa Caryl Yasko.

Aktualne rozpoznanie panoramy polskiej sztuki i polskich środowisk artystycznych w krajach osiedlenia polskich artystów plastyków zostało opisane przez autora tekstu w studium pt. *Plastyka polska na emigracji 1939-1989*, opublikowanym w pracy zbiorowej pt. *Polska emigracja polityczna 1939-1990. Stan badań*, Warszawa 2016. Opracowanie to stanowi

mapę tropów, za którymi zespół historyków sztuki z Polski i z zagranicy, pod kierunkiem prof. Jerzego Malinowskiego i moim, podjął się w połowie 2018 roku, dzięki wsparciu Narodowego Instytutu Polskiego Dziedzictwa Kulturowego za Granicą POLONIKA, realizacji projektu pt. Słownik Artystów Polskich na Obczyźnie. Przyszła publikacja jest zaplanowana jako kontynuacja wydawanego przez Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk od lat 60. XX wieku *Słownika Artystów Polskich i Obcych w Polsce Działających (zmarłych przed 1966 r.). Malarze. Rzeźbiarze. Graficy.*

Aneks

W 2000 roku zapytałem przywoływanego Stanisława Frenkla – doktora honoris causa krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, co sądzi po 10 latach od upadku muru berlińskiego o braku szerszego zainteresowania środowisk akademickich i naukowych – ale także i instytucji odpowiedzialnych za polską kulturę – przywróceniem do dziejów współczesnej polskiej historii sztuki dokonań artystów tworzących poza Polską. Frenkiel odpowiedział:

„Panująca w Polsce opinia oraz do pewnego stopnia utrwalona ocena twórczości artystów polskich tworzących poza krajem, a szczególnie tej powstałej w Wielkiej Brytanii, ma swoje uwarunkowania. Jednym z nich jest wroga postawa profesorów akademickich wobec artystów polskich za granicą. Z taką postawą niechęci do nas, będąc w Polsce, spotykałem się wielokrotnie. Mówiono mi, że «wówczas, kiedy artyści w PRL-u cierpieli z powodu systemu politycznego, to my za granicą żyliśmy sobie spokojnie». Oczywiście jest to stanowisko błędne i krzywdzące, bo na obczyźnie cierpieliśmy większą biedę niż artyści w kraju. Owszem, nie mieliśmy reżimu socjalistycznego. To jest prawda – byliśmy wolni, ale byliśmy biedni. (...) Ponadto w Polsce panuje, niestety, niechęć do przyjmowania czegokolwiek, co powstało poza Paryżem. (...) Proszę nie sądzić, że jestem adwokatem polskiego Londynu. Chodzi mi jedynie o zbalansowanie tej opinii, ponieważ wielu dobrych malarzy polskich tworzyło i tworzy w Anglii i w Szkocji. Nie można ich i ich twórczości pominąć ani nie zauważyć”.

Już przez sam fakt, iż dzisiaj nad problemem się pochylamy, pozwala mieć nadzieję, iż na kolejnej wystawie – podobnej do tej, jaką zorganizowało w 2018 roku wrocławskie Muzeum Architektury: „Polska światu 1918-2018 w Stulecie Niepodległości” (i niekoniecznie za sto lat) zostaną pokazane dzieła reprezentujące nie tylko „sztukę w Polsce”, lecz także „sztukę polską” – niezależnie od tego, w jakim obszarze geograficznym powstały.

Magdalena Nierzwicka

Ozdoby z piór Indian Ameryki Południowej w zbiorach muzeów polskich. Kolekcje Borysa Malkina

Tematem artykułu są wybrane przedmioty kultury materialnej Indian południowoamerykańskich wykonane z piór, bądź nimi zdobione, pochodzące z kolekcji entomologa i antropologa – Borysa Malkina¹. Omawiane zbiory są obecnie przechowywane w zasobach kilku muzeów polskich: Muzeum Etnograficznego im. Seweryna Udzieli w Krakowie, Muzeum Narodowego w Poznaniu, Muzeum Narodowego w Szczecinie oraz Państwowego Muzeum Etnograficznego w Warszawie.

Borys Malkin w latach 1957-1994 prowadził intensywne prace terenowe na obszarze Ameryki Południowej polegające na wyszukiwaniu grup etnicznych, które zachowywały tożsamość kulturową, a tym samym posiadały rodzime przedmioty kultury materialnej. Badacz organizował wyprawy, podczas których gromadził eksponaty etnograficzne uzupełniane dokumentacją fotograficzną i niejednokrotnie filmową². Kolekcje przekazywał do muzeów europejskich i amerykańskich³.

Ozdoby z piór w czasach prekolumbijskich w Andach Centralnych

Od wieków w wielu kulturach różnych zakątków świata tworzenie ozdób z piór powiązane było z bogactwem, wysokim statusem społecznym i władzą polityczną. Zachowało się wiele przykładów, a wśród nich peleryny z piór hawajskiej rodziny królewskiej, maoryskie płaszcze zdobione piórami ptaka kiwi, peleryny i nakrycia głowy rdzennych grup Ameryki Północnej, jak

¹ Literatura przedmiotu poświęcona dokonaniom kolekcjonerskim Borysa Malkina (1917-2009) obejmuje m.in. publikację: M. Kairski, J. Jaskulski, *Borys Malkin – etnograf – przyrodnik – kolekcjoner*, „Lud”, 1999, T. 83, s. 239-250, oraz niepublikowaną pracę doktorską: M. Nierzwicka, *Kolekcje Borysa Malkina. Inwentarz kultur Indian Ameryki Południowej*, UMK, Toruń 2015.

² Podczas pobytów w osadach indiańskich zbierał również okazy entomologiczne oraz herpetologiczne, które z kolei przysyłał do muzeów przyrodniczych (najwięcej trafiło do American Museum of Natural History w Nowym Jorku oraz Field Museum w Chicago).

³ Lista tych muzeów jest bardzo długa, wyczerpujący wykaz zawiera aneks książki B. Malkin, *Odchodzący świat. Tropem kultur indiańskich i świata przyrody Ameryki Południowej*, Warszawa 2007, s. 396-397.

i wytwory z piór mieszkańców Ameryki Środkowej i Południowej zarówno czasów przedhiszpańskich, jak i kolonialnych⁴. Ozdoby z piór zatem nie są domeną jedynie współczesnych mieszkańców lasów tropikalnych Ameryki Południowej. Stanowią kontynuację długiej tradycji sięgającej czasów przedhiszpańskich, o czym świadczą odkrycia archeologiczne dokonane na terenach wybrzeża peruwiańskiego, dawnej podstrefy kulturowej Andów Centralnych⁵. Przypuszcza się, że zwyczaj tworzenia ozdób z piór sięga tu 3 000 lat⁶. Pióra, tkaniny i inne przedmioty wyrabiane z organicznej materii w dawnych wiekach trudno dziś odnaleźć w stanie nienaruszonym, jednak bardzo suchy klimat występujący wzdłuż południowego wybrzeża Peru spowodował, że zachowało się wiele przykładów tego typu obiektów wyróżniających się wciąż żywą kolorystyką i rozpoznawalnymi motywami zdobniczymi⁷. W kontekstach pogrzebowych przetrwało do naszych czasów wiele organicznych artefaktów, w tym pióra⁸. Na południowym wybrzeżu Peru w 1925 roku archeolodzy dokonali spektakularnego odkrycia, natrafiając na setki pochówków kultury Paracas (700 p.n.e.-200 n.e.). W suchych i piaszczystych grobach odnaleziono 429 mumii ludzkich zawiniętych w bogato zdobione tkaniny i pozostawionych w pozycji siedzącej⁹. Przy nich znajdowały się między innymi drobne przedmioty z ptasich piór: wachlarze, opaski i nakrycia głowy¹⁰. Inne przykłady przedstawiają tkane i ozdabiane kolorowymi piórami tuniki, które pochodzą z kultury Nazca (200 p.n.e.-600 n.e.), kultury Chimú (900 r.-1470 r.) oraz

⁴ D. K. Newbury, *Andean Archaeological Featherwork at the Milwaukee Public Museum: A Case Study in Researching Potential Context for Limited-provenience Artifacts* (2014). Theses and Dissertations. Paper 365, s. 15-16, <https://dc.uwm.edu/cgi/viewcontent.cgi?referer=&httpsredir=1&article=1370&context=etd>.

⁵ To region obejmujący obszar Peru wyznaczony na zachodzie przez wybrzeże Pacyfiku, na wschodzie przez jezioro Titicaca, na południu granicą z Chile i na północy granicą z Ekwadorem, zob. M. A. Towle, *The Ethnobotany of Pre-Columbian Peru*, New York 1961, s. 3.

⁶ H. King, *Peruvian Featherworks: Art of the Pre-Columbian Era*. Metropolitan Museum of Art, New York, New Haven and London 2012, s. 14.

⁷ J. W. Reid, *Introduction and Descriptions of Collection Images*, [w:] *Feather Masterpieces of the Ancient Andean World: 26 September-2 November 1990, Exhibition catalog*, London 1990, s. 7.

⁸ D. K. Newbury, *Andean Archaeological Featherwork ...*, s. 17.

⁹ A. Paul, *Paracas Necropolis Textiles: Symbolic Visions of Coastal Peru*, [w:] *The Ancient Americas. Art from Sacred Landscapes*, ed. R. F. Townsend, Chicago 1992, s. 279.

¹⁰ Ch. Giuntini, *Pre-Columbian and Ethnographic Featherwork from Andes and Amazon in the Metropolitan Museum of Art*, "Nuevo Mundo Mundos Nuevos", Coloquios 2006, s. 5. (<http://nuevomundo.revues.org/index1457.html>)

Chancay (900 r.-1532 r.). Dawni mieszkańcy Ameryki Południowej wykonywali tkaniny zachwycające barwnością i różnorodnością użytych motywów. Wykorzystywali kolorowe pióra ptaków zamieszkujących głównie Amazonię, dlatego zwierzęta te musiały być przedmiotem wymiany, trafiając w inne rejony, gdzie stanowiły źródło cennego surowca. Wybrane gatunki ptaków mogły być udomowiane, dostarczając dekoracyjnych piór¹¹. Podobne praktyki znane są również współcześnie wśród niektórych grup etnicznych lasów tropikalnych Ameryki Południowej. Analiza dostępnych wyrobów z piór pochodzących z czasów prekolumbijskich dowodzi, że wykorzystywano w sposób konsekwentny kilka gatunków ptaków, w tym różne amazońskie papugi (*Amazona*), ary (*Ara*), ptaki z rodzaju tangara, czy kaczki piżmowe (*Cairina moschata*). Tworzone artefakty powstawały nierzadko z mieszanki piór różnych gatunków ptaków, co pozwala przypuszczać, że wagę przywiązywano do koloru i wyglądu piór, a nie konkretnych ptaków¹². Na podstawie zachowanych materiałów trudno o jednoznaczne interpretacje funkcji oraz znaczenia dawnych przedmiotów z piór. Odnajdywane głównie w grobach osób należących do elit społecznych, mogą świadczyć o tym, że stanowiły przedmioty luksusowe lub o szczególnym znaczeniu. Ponadto wszechobecnie pojawiające się motywy ptaków zdobiące artefakty i tkaniny czasów prekolumbijskich pozwalają sądzić, iż symbolika ptasia była ważna dla ówczesnych kultur Ameryki Południowej¹³. Tworzone artefakty z piór stanowiły obiekty nie tyle dekoracyjne, co symboliczne, pozwalające noszącemu je stać się częścią sacrum. Niestety, siły ich znaczenia nie jesteśmy w stanie zrozumieć w pełni¹⁴.

Obiekty dekorowane piórami wywarły największe wrażenie na Europejczykach podczas ich pierwszych kontaktów z rdzennymi

¹¹ D. K. Newbury, *Andean Archaeological Featherwork...*, s. 37.

¹² J. P. O'Neill, *Featherwork*, [w:] *Costumes and Featherwork of the Lords of Chimor Textiles from Peru's North Coast*, ed. Ann Pollard Rowe, Washington 1984, s. 147. Zestawienia kolorów piór z gatunkami ptaków, od których pochodziły lub mogły pochodzić, dokonał O'Neill w artykule *Feather Identification: Birds Used in Decorating Ancient Peruvian Textiles*, [w:] *Magic Feathers: Textile Art from Ancient Peru*, ed. James W. Reid, London 2005, s. 355.

¹³ K. L. Candler, *Ancient Plumage: Featherworking in Precolumbian Peru*, [w:] *The Gift of Birds: Featherwork of Native South American People*, ed. Ruben E. Reina and Kenneth M. Kensinger, Philadelphia 1991, s. 2.

¹⁴ D. K. Newbury, *Andean Archaeological Featherwork ...*, s. 37.

mieszkańcami Ameryki, jakie nastąpiły w początkach XVI wieku. Z tej to przyczyny ozdoby z piór trafiły do wielu prywatnych kolekcji i gabinetów osobliwości arystokracji europejskiej i naukowców. Ceniono je jako przedmioty „rzadkie i niezwykle”, posiadające dużą wartość estetyczną¹⁵.

Wielkim kolekcjonerem dzieł egzotycznych pochodzących z Nowego Świata był Filip II Habsburg, król Hiszpanii. Kolekcję swą zgromadził w Eskurialu oraz pałacu Alcázar w Segowii. Z inwentarzy XVI-wiecznych wynika, iż posiadał niezwykle dużo obiektów peruwiańskich, wśród których znalazły się między innymi insygnia władzy inkaskiej, biżuteria oraz wyroby z piór¹⁶.

Niezmiernie cenne eksponaty proveniencji azteckiej z terenów dawnej Mezoameryki przechowuje dziś Weltmuseum w Wiedniu. Znajdowały się niegdyś w Wunderkammer Ferdynanda II Tyrolskiego w zamku Ambras w Innsbrucku. Mowa tu o „pióropuszu Montezumy” przypisywanym ostatniemu władcy Azteków, wykonanym z 500 zielonych piór z ogona ptaka kwezala oraz o tarczy ceremonialnej sporządzonej głównie z czerwonych piór ary, ale też niebieskiej cotingi i żółtej wilgi¹⁷. Wartościowe dzieła posiada w swej kolekcji Nationalmuseet w Kopenhadze, a najcenniejszym obiektem jest płaszcz z piór Indian Tupinambá z Brazylii, datowany na początek XVII wieku¹⁸.

Ozdoby z piór współczesnych mieszkańców Ameryki Południowej

Wytwory z piór to najbardziej zachwycająca kategoria kultury materialnej współczesnych mieszkańców lasów tropikalnych, praktykowana przez wiele grup etnicznych tego obszaru. Istnieje kilka głównych przyczyn,

¹⁵ C. V. Torrecilla, *Catálogo de arte plumario amazónico del Museo de América*, Madrid 1993, s. 15.; Ch. Feest, *The Collection of American Indian Artefacts in Europe 1493–1750*, [w:] *America in European Consciousness 1493–1750*, ed. K. O. Kupperman, Chapel Hill & London 1995, s. 326.

¹⁶ Ch. Feest, *European Collecting of American Indian Artefacts and Art*, „Journal of the History of Collections”, 1993, 5, No 1, s. 7.

¹⁷ Ch. Feest, *European Collecting of American Indian Artefacts...*, s. 3.

¹⁸ Pozyskał go hrabia Johann Moritz von Nassau-Siegen, będąc gubernatorem kolonii holenderskiej w północno-wschodniej Brazylii, przekazując w 1654 roku w darze królowi duńskiemu Fryderykowi III, zob. M. Françoze, *Exoticism and Identity: The Transatlantic Trajectory of a Tupinambá Feather Coat*, (Abstract), Seventh Annual Symposium – The Public Lives of Things, Winterthur Museum & Country Estate, Saturday 25 April 2009, http://www.udel.edu/materialculture/ess_abstracts_2009.html.

dla których ludzie ci używają piór do dekoracji. Jednym z powodów są względy estetyczne, kolejne, ważniejsze, nawiązują ściśle do sfery indiańskich wierzeń. Dużą rolę odgrywa kolorystyka piór, która często jest związana ze światem mitycznym i ponadnaturalnym, wzmacniając wartość symboliczną tworzonych ozdób¹⁹. Pióra jednocześnie określają tożsamość noszącego je człowieka, pozwalają mu naśladować wygląd oraz zachowania ptaków. Dają jednocześnie duchową siłę oraz moc. Pióra zwykle nie są używane jako część codziennego ubioru, odgrywają natomiast istotną rolę jako strój podczas festiwali i rytuałów, będąc często znakiem przywódcy plemiennego i wytrawnego myśliwego²⁰. W wierzeniach Indian południowoamerykańskich ptaki są duchowymi sprzymierzeńcami szamanów²¹. Szybujący ptak w przestworzach stał się silną metaforą ekstatycznej podróży wprowadzonego w trans szamana²².

Borys Malkin, wędrując po odizolowanych częściach Ameryki Południowej, zwłaszcza terenach lasów tropikalnych, odkrywał wyjątkowo piękne rękodzieło mieszkańców Amazonii. Antropolog przebywał wśród kilku ważnych plemion Brazylii, Kolumbii, Peru oraz Surinamu, trudniących się produkcją ozdób z piór wykorzystywanych do przystrajania ciała oraz do dekoracji różnych przedmiotów codziennego użytku: naczyń, hamaków, instrumentów muzycznych, a także broni (łuków, strzał i dzid)²³.

W latach 1957–1966 Malkin wielokrotnie wyprawiał się do Indian Karajá i Tapirapé zamieszkujących północno-wschodnie Mato Grosso nad rzeką Araguaia w Brazylii. Karajá mieli szczególny talent do wykonywania ozdób z piór, z których wiele charakteryzowało się finezyjną pomysłowością²⁴. Sztuką tą trudnili się wyłącznie mężczyźni, którzy delikatne pióra

¹⁹ C. V. Torrecilla, *Catálogo de arte plumario amazónico...*, s. 17.

²⁰ *The Gift of Birds: Featherwork of Native South American People...*, s. XX.

²¹ E. P. Benson, *Birds and Beasts of Ancient Latin America*, Gainesvilles 1997, s. 74.

²² Tłumaczy to też, dlaczego szamani potrzebują piór z żywych, a nie martwych ptaków, zob. P. T. Furst, *Crowns Bird and Feather Symbolism in Amazonian Shamanism*, [w:] *The Gift of Birds...*, s. 94.

²³ C. V. Torrecilla, *Catálogo de arte plum ario amazónico...*, s. 15.

²⁴ B. Malkin, *Odchodzący świat...*, s. 33.

przechowywali w specjalnie do tego celu wyplecionych przez siebie koszykach²⁵.



Il. 1. Indianin Karajá w stroju ceremonialnym, na który składa się pióropusz i *tembeta* w dolnej wardze, fot. B. Malkin (Arch. B. Malkina)

Borys Malkin zaobserwował u Karajá wiele przedmiotów dekorowanych piórami, a w wśród nich: obrzędowe pasy męskie, ozdoby uszu i wargi (*tembety*), a także wielkie maski ceremonialne zakrywające głowę i tułów, które wykorzystywano podczas święta *Aruana*. Jednak najbardziej zachwycające były obrzędowe pióropusze, którymi mężczyźni przystrajali swoje głowy (il. 1). W zbiorach polskich znajdują się trzy pióropusze Karajá, dwa przechowywane w Muzeum Etnograficznym w Krakowie (MEK 32032, MEK 32033) i jeden w Państwowym Muzeum Etnograficznym w Warszawie (PME 21392). Ten ostatni eksponat jest szczególnie cenny, ponieważ został pozyskany podczas pierwszej podróży Borysa Malkina do Brazylii w 1957 roku. Pióropusz po rozłożeniu przybiera kształt kolisty, a konstrukcję jego tworzą delikatne pręciki pochodzące z nerwu liścia palmy. Część środkową wypełniają pióra różowego pelikana oraz czarnego sępa *urubú*. Górne odcinki pręcików owinięte są bawełnianym puchem, a na zakończeniach posiadają

²⁵ Powszechną praktyką stosowaną przez mężczyzn było wykradanie młodych piskląt ar z gniazd i hodowanie ich w niewoli. Przyniesione do wioski ary wychowywały indiańskie kobiety, karmiąc często przeżutym pokarmem. Co kilka miesięcy ptakom podcinano lotki, aby uniemożliwić im ucieczkę. Kiedy pokrywały się pięknym upierzeniem, wrywano im pióra, służące do produkcji ozdób, zob. B. Malkin, *Odchodzący świat...*, s. 33.

doklejone drobne piórka czerwono-żółtej ary. Pióropusz ten był noszony wyłącznie przez żonatych mężczyzn oraz młodych chłopców podczas rytuału inicjacji odbywającego się w „domu mężczyzn”²⁶. Ceremonii tej towarzyszyły inne ozdoby obrzędowe: malunki na ciele, kolczyki i pasy²⁷.

Podczas pobytu Malkina u Karajá zarówno kobiety, jak i mężczyźni nosili wetknięte we włosy dekoracyjne grzebienie wykonane ze zdrewniałych kolców palmy, na końcach których doczepiano piórka ary. Przykładowy obiekt posiada Muzeum Narodowe w Poznaniu (MNP Ep 3240), przechowując ponadto dekorowaną piórkami dzidę wojenną (MNP Ep 3173) oraz laleczkę z rafii również przystrojoną piórkami (MNP Ep 3243).

Kolejną grupą etniczną, której ozdoby z piór posiadają polskie muzea, są wspomniani powyżej Indianie Tapirapé. Ich sztuka zdobnicza stała na wysokim poziomie i jak w przypadku Indian Karajá również mężczyźni trudnili się tworzeniem obiektów z piór (il. 2). Bezsprzecznie najbardziej efektownym eksponatem ozdabianym piórami z kolekcji Borysa Malkina jest dużych rozmiarów maska obrzędowa, znajdująca się obecnie w zbiorach Muzeum Etnograficznego w Krakowie²⁸ (MEK 31916) (il. 3). Maską zwaną *Cara Grande* (Wielka twarz) przybiera półokrągły kształt i wykonana jest na



Il. 2. Indianin Tapirapé w pióropuszu, fot. B. Malkin (Zbiory Muzeum Okręgowego w Toruniu)

²⁶ C. V. Torrecilla, *Catálogo de arte plum ario amazónico...*, s. 131.

²⁷ Tamże, s. 129.

²⁸ Podobne maski znalazły się w zbiorach muzeów europejskich oraz amerykańskich, m.in. Musée d'Ethnographie w Genewie, American Museum of Natural History w Nowym Jorku, czy Pitt Rivers Museum, Oxford University.



Il. 3. Maska *Cara Grande* ze zbiorów Muzeum Etnograficznego w Krakowie (MEK 31916),
fot. K. Deczyński

drewnianym podłożu, które oklejono piórami czerwono-niebieskiej ary²⁹. Stylizowana twarz ma nacięty nos oraz oczy wykładane macicą perłową, uzyskaną z rzecznych małży. Otwarte usta ukazują zęby, wykonane z małych zaostzonych kołków, poniżej ust zawieszono rurkę trzciniową imitującą *tembetę*³⁰. Maska ta była używana przez mężczyzn podczas festiwalu czczącego obfitość plonów i łowów oraz zwiastującego nadejście pory suchej³¹. Muzeum Etnograficzne w Krakowie posiada również trzy interesujące pióropusze Tapirapé. Do produkcji dwóch z nich użyto piór czerwono-niebieskiej ary, mają jednakże odmienną konstrukcję. Jeden zaopatrzono w hełm wypleciony z liścia palmowego pokrytego ptasim puchem, do którego wetknięto pióra z ogona ary (MEK 31915). Drugi natomiast powstał na bambusowym, owalnym stelażu z dominacją piór w kolorze niebieskim. Innymi ozdobami z piór Indian Tapirapé są zatyczki do uszu (MNP 3183) oraz naramienniki (MEK 31885).

Najbardziej okazałą biżuterię z piór, odznaczającą się niezwykle doborem kolorów oraz finezją wykonania, zdobył Borys Malkin wśród Indian

²⁹ Maska ta wykładana piórkami w dwubarwnej kombinacji mogła mieć jeszcze inne zestawy kolorystyczne: żółto-niebieskie i rzadziej czerwono-żółte, zob. B. Malkin, *Odchodzący świat...*, s. 84.

³⁰ Tamże.

³¹ Reprezentowała zmarłych wrogów Indian Tapirapé (np. Kayapó). Noszona była podczas tańca i trzymana przed twarzą tancerza. Miała również przynieść myśliwemu pomysły w łowach. Dziś coraz częściej jest produktem wytwarzanym na potrzeby turysty, www.americanindian.si.edu/exhibitions/beauty_surround_us/english/xml/kioskmod.xml.

Urubú (Kaa'por) znad rzeki Gurupí w Brazylii w latach 1963-1966. W tym czasie jedyne kolekcje Urubú posiadało w Europie British Museum oraz Nationalmuseet w Kopenhadze. Największy zbiór zgromadzony przez Malkina, liczący ok. 700 eksponatów (w tym ponad połowa to ozdoby z piór), otrzymało Glenbow Museum w Calgary. Dużą kolekcję uzyskało też Museum der Kulturen w Bazylei³². Muzeum Etnograficzne w Krakowie pozyskało jedynie 25 obiektów z piór Indian Urubú, jednak są to eksponaty wysokiej jakości.

Borys Malkin uważał rzemiosło Indian Urubú za najlepiej rozwinięte w całej Ameryce Południowej. W swych rozważaniach szedł dalej, uważając, iż ich sztuka dorównuje dawnym mistrzom, takim jak Munduruku, Inkowie, czy Tupinamba³³. Rzemiosłem wśród Urubú zajmowali się jedynie mężczyźni i dla nich były zarezerwowane najpiękniejsze ozdoby (il. 4).



Il. 4. Indianin Urubú w ozdobach z piór, fot. B. Malkin (Zbiory Muzeum Okręgowego w Toruniu)

Używanie poszczególnych dekoracji z piór było związane z płcią, wiekiem oraz statusem społecznym, czego starano się ściśle przestrzegać. Głowa rodziny, przywódca plemienny, był biegłym rzemieślnikiem oraz właścicielem najcenniejszych ozdób.

³² B. Malkin, *Odchodzący świat...*, aneksy. Kolekcja pozyskana od Malkina przez Musée d'Ethnographie w Genewie została opracowana w formie katalogu w 1967 roku, zob. R. Streiff, *La collection Urubu (Brésil) du Musée d'Ethnographie de Genève*, „Bulletin de la Société Suisse des Américanistes Schweizerische Amerikanisten – Gesellschaft, 1967, No 31.

³³ B. Malkin, *W dżunglach Rio Gurupí (1)*, „Poznaj Świat”, 1965, 9, s. 7.

Według wierzeń Indian Urubú ich bohater – kreator *Maíira* podarował mężczyznom koronę (*Akangatar*) z żółtych piór kacykowca (*Psarocolius decumanus*) przedstawiającą słońce, która stała się ich atrybutem. Ta ozdoba głowy jest zarazem symbolem przyjęcia do społeczności plemiennej podczas rytuału nadawania dziecku imienia, który do dziś jest najważniejszą uroczystością Urubú. Ceremonia ta jest okazją do prezentowania przez mężczyzn dekoracyjnego stroju obrzędowego. Oprócz korony tworzy go naszyjnik (*Awa-Tukaniwar*) zaopatrzony w gwizdek z kości ptaka – harpii wielkiej (*Harpia harpyja*), wykonany z piór ary (*Ara macao*), bławatnika kajeńskiego (*Cotinga cayana*) i błękitniczka czerwono-nogiego (*Cyanerpes cyaneus*)³⁴. Stroju dopełniają bransolety zawiązywane na nadgarstkach i ramionach, kolczyki, opaska na czoło oraz *tembeta* dekorująca dolną wargę. Kobiące ozdoby z piór są o wiele uboższe, złożone jedynie z pasa i z naszyjnika (*Tukaniwar*) wykonanego z żółtych piór tukana z zawieszeniem z błękitnych piór bławatnika kajeńskiego oraz czerwonych karmazynowca wschodniego (*Phoenicircus carnifex*) (il. 5). Swoją biżuterię posiadały również dzieci, które wkrótce po urodzeniu przystrajano miniaturowymi ozdobami zgodnymi z ich płcią, a matki uczestniczące w uroczystościach nosiły je w ceremonialnych nosidełkach z bawełny dekorowanych piórkami.



Il. 5. Indianka Urubú w naszyjniku (*Tukaniwar*), fot. B. Malkin (Zbiory Muzeum Okręgowego w Toruniu)

³⁴ R. Claudino de Melo, *Awa-Tukaniwar*, na podstawie publikacji H. Cameu, *Instrumentos musicais dos indígenas brasileiros: catálogo da exposição*, Rio de Janeiro 1979, <http://www.ccta.ufpb.br/intrum/contents/categorias/aerofones/awa-tukaniwar>.



Il. 6. Korona z piór (*Akangatar*) Indian Urubú ze zbiorów Muzeum Etnograficznego w Krakowie (MEK 31991), fot. M. Nierzwicka

Muzeum Etnograficzne w Krakowie posiada elementy wyżej opisanego stroju ceremonialnego używanego do rytuału nadawania dziecku imienia: koronę (MEK 31991) (il. 6), pas (MEK 32001), bransolety (MEK 32002-32009), naramienniki (MEK 31997-31998), męski naszyjnik (MEK 31989) zaopatrzony w kościany gwizdek (il.7), kobiecy naszyjnik (MEK 31988), męską dekoracją wargi (*tembetę*), którą stanowi długie czerwone pióro z ogona ary (MEK 31999). Uzupełnieniem obrzędowego stroju męskiego jest podłużna przepaska na czoło (MEK 31956) oraz kolczyki owalnego kształtu wykonane z bławatnika kajeńskiego (MEK 32011), a także z drobnych wielokolorowych piórek (MEK 32012).



Il. 7. Naszyjnik męski (*Awa-Tukaniwar*) Indian Urubú ze zbiorów Muzeum Etnograficznego w Krakowie (MEK 31989), fot. M. Nierzwicka

Ptaki w sposób szczególnie są czczone przez Indian Bororo, zamieszkujących Mato Grosso w Brazylii, wielkim szacunkiem są tam otaczane zwłaszcza ary³⁵. Często Bororo hodują je w wioskach jako ptaki

³⁵ Bororo wierzą, że w istocie są arami, w które zostali zamienieni przez swego kulturowego bohatera, zob. E. P. Benson, *Birds and Beasts...*, s. 75.

udomowione, a po ich śmierci zawijają w maty i chowają z tyłu domu. Ary służą też – jako dostarczycielki pięknych piór, z których Bororo tworzą ozdoby wykorzystywane podczas wielu rytuałów plemiennych³⁶.

W kolekcji Muzeum Narodowego w Poznaniu oraz Państwowego Muzeum Etnograficznego w Warszawie znajdują się trzy *tembety* przekazane do kolekcji przez Borysa Malkina od Indian Bororo. Dwie z nich wykonano z muszli małża rzeczno-jeziernego (MNP Ep 3480 i PME 20896), trzecią zaś (MNP Ep 3218) z wąskiego paska trzciniowego. Każda z nich otrzymała delikatną dekorację z ptasiego puchu. *Tembeta* jest istotną ozdobą męską, którą zaczynają nosić chłopcy w wieku 7 lat po ceremonii inicjacji, podczas której dokonuje się im perforacji dolnej wargi.

Bogatą kolekcję eksponatów etnograficznych, w tym ozdoby z piór, zebrał Malkin w 1963 roku, docierając do Indian Oyana (Wayana), osiadłych nad rzeką Marowijne w Surinamie. Badacz zaobserwował, iż podczas tradycyjnych uroczystości oraz rytualnych tańców mężczyźni Oyana przystrajali swe ciała ozdobami obrzędowymi. Tworzyły je przepaski biodrowe raz naszyjniki wykonane z wielu sznurów niebiesko-czerwonych drobnych koralików oraz takie same bransolety na rękach i nogach. Niektórzy Indianie głowy przystrajali koronami z piór tukana i ary, inni pióropuszcami, których głównym elementem dekoracyjnym były długie pióra białej czapli³⁷. Najcenniejszym eksponatem w zbiorach polskich pozyskanych przez Malkina od Indian Oyana jest korona szamana z piór tukana znajdująca się w zbiorach Muzeum Narodowego w Poznaniu (MNP Ep 3099). Wykonana jest z owalnego łyka ozdobionego czerwonymi i żółtymi piórkami. Z tyłu doczepiono ozdobę imitującą ptaka.

Do Indian Kofán zamieszkujących rejon lasów tropikalnych Amazonii na pograniczu północno-wschodniego Ekwadoru i południowo-zachodniej Kolumbii Borys Malkin wyprawiał się dwukrotnie: w 1970 i 1971 roku. Ważną częścią życia Indian Kofán, jak i wielu grup etnicznych zamieszkujących niektóre rejony Peru, Kolumbii i Ekwadoru pozostał rytuał

³⁶ Tamże.

³⁷ B. Malkin, *Odchodzący świat...*, s. 157.

spożywania halucynogennego napoju *ayahuasca* (*yoko*), będącego wywarem z amazońskiej rośliny wywołującym barwne sny i wizje. Podczas ceremonii szaman przygotowujący napój przywdziewał imponującą koronę składającą się z okrągłej opaski wykonanej z kory ozdobionej promieniście piórkami tukana lub papug. Z tyłu miała zazwyczaj długie pióra z ogona ary oraz pęk piór opadający dekoracyjnie na plecy³⁸. Podczas uroczystości plemiennych Indianie pokrywali swe twarze ornamentami wykonywanymi przy użyciu pigmentu roślinnego *achiote*. Przegrody nosowe oraz uszy upiększali ozdobnymi przetyczkami z piór, głowy zaś pióropuszcami (il. 8).



Il. 8. Indianka Kofán, fot. B. Malkin (Zbiory Muzeum Okręgowego w Toruniu)



Il. 9. Indianin Kofán, fot. B. Malkin (Zbiory Muzeum Okręgowego w Toruniu)

³⁸ Tego rodzaju korona pochodząca z kolekcji Malkina znajduje się m.in. w zbiorach American Museum of Natural History w Nowym Jorku, nr katalogowy 40.1/ 3876, http://anthro.amnh.org/anthropology/databases/_common/_image_dup.cfm?catno=40.1/3876&site=P.

W zbiorach polskich znajdują się ozdoby z piór noszone zarówno przez kobiety, jak i mężczyzn z grupy Kó. Dominują dekoracyjne zatyczki (MNS/EP/2131, MNS/EP/2148, MNP Ep 2996) wkładane w przegrody nosowe i płatki uszu (il. 9). Jednym z cenniejszych eksponatów z kolekcji Indian Kofán jest niewątpliwie obrzędowy pióropusz z barwnych, krótkich piór osadzonych w plecionej obręczy (MEK 51827) oraz spreparowane ptaszki (MEK 51829-51831) służące za przystrój głowy męskiej³⁹. Z ptasich piór Indianie często sporządzają wachlarze do rozniecania ognia. Dwa z nich wykonane z czarnych piór posiada Muzeum Etnograficzne w Krakowie (MEK 51797) oraz Muzeum Narodowe w Szczecinie (MNS/EP/2070)

* * *

Dekoracje z piór są najbardziej wyrazistą kategorią ozdób indiańskich, zarezerwowaną przede wszystkim dla mężczyzn i w większości przypadków przez nich wykonywaną⁴⁰. Ozdoby z ptasich piór przeniesione do sal muzealnych tracą swą symbolikę i znaczenie. Stają się eksponatami podziwianymi z uwagi na ich piękno i finezję wykonania. W świecie Indian Ameryki Południowej mają one swą głębszą wymowę. Pióra są wybierane bardzo starannie ze względu na kolorystykę, stając się surowcem, z którego powstają ozdoby zgodne z tradycją plemienną danych grup etnicznych. Bardzo często Indianie pokonują duże odległości, aby zdobyć pióra tych ptaków, które są najbardziej odpowiednie do tworzenia poszczególnych ozdób.

Biżuteria i przybrania z piór zyskują na sile, gdy wprowadzone są w ruch w rytm tańców obrzędowych. Były i są wykorzystywane podczas ważnych uroczystości: rytuału inicjacji (wejścia chłopców w wiek dorosły), podczas szamańskich praktyk uzdrawiających i w trakcie uroczystości pogrzebowych⁴¹. Oprócz funkcji upiększającej tworzenie dekoracji z ptasich piór jest formą kontynuacji tradycji ustalonych przez przodków, sposobem zachowania symboliki, mitów i wierzeń plemiennych, aż wreszcie zachowania

³⁹ M. Zachorowska, *Zbiory z Ameryki Południowej w Muzeum Etnograficznym im. Seweryna Udzieli w Krakowie*, „Rocznik Muzeum Etnograficznego w Krakowie”, 1998, T. 14, s. 113.

⁴⁰ S. F. Dorta, *Situating the Featherwork*, [w:] *A plumaria indygena brasileira: no Museu de Arqueologia e Etnologia da USP*, S. F. Dorta, M. X. Cury, São Paulo 2001, s. 480.

⁴¹ *The Gift of Birds: Featherwork of Native South American People...*, s. XIX.

społecznej odrębności i tożsamości⁴². W jaki sposób ta tradycja jest dziś kontynuowana, zależy od stopnia akulturacji danej grupy etnicznej.

Wśród eksponatów ozdabianych ptasimi piórami pozyskanych przez polskie muzea z kolekcji gromadzonych przez Borysa Malkina znajdują się obiekty służące do polowań: strzały o pierzyskach z barwnych piór, dzidy oraz łuki, a także instrumenty muzyczne: grzechotki. Niemniej jednak najliczniejszą grupę tworzą przedmioty stanowiące elementy strojów ceremonialnych, wykorzystywanych podczas rytuałów plemiennych. Należą do nich maski obrzędowe i pióropusze oraz biżuteria: kolczyki, *tembety*, naszyjniki, przepaski, bransolety naramienne, jak również zakładane na nadgarstki i nogi.

Najlepszą reprezentacją ozdób z piór jest zbiór Indian Urubú z Brazylii przechowywany w Muzeum Etnograficznym w Krakowie, a pozyskany drogą wymiany z Idaho State University w Pocatello w USA w 1967 roku⁴³. W połowie lat 60. XX wieku Borys Malkin nawiązał długoletnią współpracę z krakowskim muzeum etnograficznym, polegającą na gromadzeniu zbiorów z podróży po Ameryce Południowej. Pozostałe polskie muzea przedmioty kultury materialnej Indian zakupiły od badacza w latach 90. XX wieku. I choć zbiory ozdób z piór w polskich kolekcjach nie są imponujące pod względem ilościowym, jednak zawierają kilka cennych i niepowtarzalnych eksponatów, takich jak wielka maska Tapirapé, pióropusze Karajá, czy biżuteria obrzędowa Urubú. Ich wartość dziś jest nie do przecenienia, ponieważ w dobie głębokiej akulturacji grup etnicznych Amazonii, wiele przedmiotów zanikło lub zatraciło swój ceremonialny charakter, stanowiąc jedynie atrakcję turystyczną⁴⁴.

⁴² Tamże, s. XIII.

⁴³ W połowie lat 60. XX wieku kolekcję tę Idaho State University w Pocatello otrzymało od Borysa Malkina, zob. M. Zachorowska, *Zbiory z Ameryki Południowej...*, s. 121.

⁴⁴ Malkin, przebywając wśród Indian Urubú w 1963 roku, z niepokojem obserwował zmniejszanie się populacji Indian oraz zanikanie pewnych tradycji. Pióropusze wówczas wytwarzali już tylko starsi mężczyźni.

Bibliografia

Benson Elizabeth P., *Birds and Beasts of Ancient Latin America*, Gainesvilles 1997.

Candler Kay L. *Ancient Plumage: Featherworking in Precolumbian Peru*, [w:] *The Gift of Birds: Featherwork of Native South American People*, ed. Ruben E. Reina and Kenneth M. Kensinger, Philadelphia 1991, s. 1-15.

Ferraro Dorta Sonia, *Situating the Featherwork*, [w:] *A plumária indígena brasileira: no Museu de Arqueologia e Etnologia da USP*, ed. S. F. Dorta, M. X. Cury, São Paulo 2001.

Feest Cristian, *European Collecting of American Indian Artifacts and Art*, "Journal of the History of Collections", 1993, 5 (1), s. 1-11.

Feest Cristian, *The Collection of American Indian Artefacts in Europe 1493-1750*, [w:] *America in European Consciousness 1493-1750*, ed. K. O. Kupperman, Chapel Hill & London 1995, s. 324-360.

Françoza Mariana C., *Exoticism and Identity: The Transatlantic Trajectory of a Tupinambá Feather Coat*, (Abstract), Seventh Annual Symposium – The Public Lives of Things, Winterthur Museum & Country Estate, Saturday 25 April 2009, http://www.udel.edu/materialculture/ess_abstracts_2009.html.

Furst Peter T., *Crowns Bird and Feather Symbolism in Amazonian Shamanism*, [w:] *The Gift of Birds: Featherwork of Native South American People*, ed. Ruben E. Reina and Kenneth M. Kensinger, Philadelphia 1991, s. 92-110.

Giuntini Christine, *Precolumbian and Ethnographic Featherwork from Andes and Amazon in the Metropolitan Museum of Art*, "Nuevo Mundo Mundos Nuevos", Coloquios 2006, <http://nuevomundo.revues.org/index1457.html>.

Kairski Mariusz, Jaskulski Janusz, *Borys Malkin – etnograf – przyrodnik – kolekcjoner*, „Lud”, 1999, T. 83, s. 239-250.

King Heidi, *Peruvian Featherworks: Art of the Pre-Columbian Era*, Metropolitan Museum of Art, New York, New Haven and London 2012.

Malkin Borys, *W dżunglach Rio Gurupi (1)*, „Poznaj Świat”, 1965, nr 9 (154), s. 3-7.

Malkin Borys, *Odchodzący świat. Tropem kultur indiańskich i świata przyrody Ameryki Południowej*, wybór i oprac. I. Stoińska-Kairska i M. Kairski, Warszawa 2007.

Newbury Diane Kay, *Andean Archaeological Featherwork at the Milwaukee Public Museum: a Case Study in Researching Potential Context for Limited-provenience Artifacts* (2014). Theses and Dissertations. Paper 365, <https://dc.uwm.edu/cgi/viewcontent.cgi?referer=&httpsredir=1&article=1370&context=etd>.

O'Neill John P., *Feather Identification: Birds Used in Decorating Ancient Peruvian Textiles*, [w:] *Magic Feathers: Textile Art from Ancient Peru*, ed. James W. Reid, London 2005, s. 348-361.

Paul Anne, *Paracas Necropolis Textiles: Symbolic Visions of Coastal Peru*, [w:] *The Ancient Americas. Art from Sacred Landscapes*, ed. R. F. Townsend, Chicago 1992, s. 279-291.

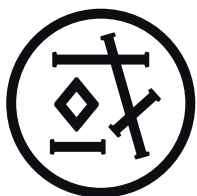
Reid James W., *Introduction and Descriptions of Collection Images*, [w:] *Feather Masterpieces of the Ancient Andean World: 26 September-2 November 1990, Exhibition catalog*, London 1990.

Streiff Ruth, *La collection Urubu (Brésil) du Musée d'Ethnographie de Genève*, "Bulletin de la Société Suisse des Américanistes", 1967, nr 31, s. 35-54.

Torrecilla Carmen Varela, *Catálogo de arte plumario amazónico del Museo de América*, Madrid 1993.

Towle Margaret A., *The Ethnobotany of Pre-Columbian Peru*, New York 1961.

Zachorowska Maria, *Zbiory z Ameryki Południowej w Muzeum Etnograficznym im. Seweryna Udzieli w Krakowie*, „Rocznik Muzeum Etnograficznego w Krakowie”, 1998, t. 14, s. 101- 140.



**POLSKI
INSTYTUT
STUDIÓW
NAD SZTUKĄ
ŚWIATA**