

SZTUKA I KRYTYKA



ART AND CRITICISM

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

nr 5 (68) maj

2018

SZTUKA I KRYTYKA / ART AND CRITICISM

Komunikat Zarządu

Polskiego Instytutu Studiów nad Sztuką Świata

2018, nr 5 (68) maj

Pod redakcją:

Jerzego Malinowskiego (redaktor) 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

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:

Walne Zebranie w dniu 12 maja

Cykl wykładów **Sztuka Świata** w Muzeum Śląskim

Zaproszenia na seminaria i wykłady

Sprawozdanie z konferencji **The Henryk Siemiradzki that we do not know.**

Zaproszenie na konferencję **Henryk Siemiradzki i międzynarodowe środowisko artystyczne w Rzymie / Henryk Siemiradzki and the international artistic milieu in Rome**

Zaproszenie do tomu **Polsko-rosyjskie związki w architekturze i urbanistyce w XIX i XX wieku: polscy architekci w Rosji – rosyjscy architekci w Polsce / Польско-российские связи в архитектуре и градостроительстве в XIX-XX вв: архитекторы-поляки в России и русские архитекторы в Польше**

Rocznik **Dagerotyp. Studia z historii i teorii fotografii**

Wykłady:

Krzysztof Szatkowski, **Zagraniczne wystawy artystów sztuki krytycznej w okresie 1990 – 2002**

Ewa Sułek, **Nadchodząca rewolucja - proces czy prorocstwo? O narracjach kuratorskich wystaw sztuki ukraińskiej w roku 2014.**

Nowe książki

Publikacje Instytutu o polskich artystach w koloniach artystycznych zagranicą i na emigracji (opr. Jerzy Malinowski)

Zarząd informuje, że

Walne Zebranie Polskiego Instytutu Studiów nad Sztuką Świata

odbędzie się w dniu 12 maja (sobota) o godz. 10 (drugi termin – godz. 10.15) w Muzeum Azji i Pacyfiku.

Sztuka świata

Sprawozdanie z cyklu wykładów dla Muzeum Śląskiego w Katowicach

Sztuka świata to cykl wykładów opracowany na prośbę Muzeum Śląskiego w związku z otwarciem nowej galerii multimedialnej sztuki pozaeuropejskiej „Na tropie Tomka” (bohatera książek Alfreda Szklarskiego), październik 2017 – maj 2018

Sztuka europejska wzbogacała się w zetknięciu z innymi kulturami, od tych najbliższych, poznawanych niemal naturalnie, w drodze kontaktów handlowych, po najbardziej oddalone, do których odbywano „wielkie wyprawy”. Cykl wykładów był propozycją prześledzenia szlaków artystycznych odkryć, o których świadczą zachowane do dziś dzieła sztuki – podróży wiodących od wybrzeży Morza Śródziemnego, na wschód, do Indii, i na zachód, do Ameryki. Był próbą spojrzenia na wybrane aspekty historii, ale także na współczesną, choć ciągle egzotyczną twórczość artystów z Azji i Afryki.

W ramach cyklu odbyło się 8 wykładów, przygotowanych przez członkinie Polskiego Instytutu Studiów nad Sztuką Świata:

21.10.2017 – dr Agnieszka Kluczevska, Bogowie i ludzie w sztuce „Czarnej Afryki”

18.11.2017 – dr Agnieszka Staszczuk, Sztuka religijna w Indiach

16.12.2017 – dr Ewa Kubiak, Europejczycy wobec nowych kultur, flory i fauny Ameryki Południowej

20.01.2018 – dr Katarzyna Szoblik, Najważniejsze kultury indiańskie Ameryki Środkowej

17.02.2018 – Karolina Krzywicka, Sztuka mauretańska

17.03.2018 – prof. dr hab. Aneta Pawłowska, Akulturacja, post-kolonializm i sztuka oporu w Afryce Południowej

21.04.2018 – dr Magdalena Furmanik-Kowalska, Tradycyjna kultura w twórczości japońskich i chińskich artystek

12.05.2018 – dr Agnieszka Kluczevska-Wójcik, Współczesna sztuka afrykańska: tradycja i tożsamość.

Dr Agnieszka Kluczevska-Wójcik

Zaproszenia na seminaria, wykłady i promocje:

Zarząd zaprasza na:

Prezentację eksponatów z własnej kolekcji sztuki plemiennej Papuasów (Nowa Gwinea) przez p. Mirosława Banacha

w dniu 10 maja (czwartek) o godz. 17 w siedzibie Instytutu.

Zarząd Oddziału Krakowskiego zaprasza

w ramach cyklu "**Krakowskie spotkania ze sztuką świata**"



na wykład Aleksandry Görlich

Hikifuda - ulotne życie reklamy

poświęcony japońskim drukom reklamowym z okresów Edo (1603-1868) i Meiji (1868-1912).

Spotkanie odbędzie się 14 maja (poniedziałek) 2018, wyjątkowo o godz. 18, w sali konferencyjnej Galerii Europa - Daleki Wschód przy Muzeum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha (ul. M. Konopnickiej 26).

Zarząd zaprasza na:

III Seminarium „Polscy artyści na Obczyźnie”

w dniu 17 maja (czwartek) o godz. 17 z wykładem dr Anny Rudek-Śmiechowskiej (sekretarza Zarządu PISnSS)

Badania nad polskim życiem artystycznym w Stanach Zjednoczonych w świetle pracy nad historią Polish American Artists Society.

Sprawozdanie z konferencji

Henryk Siemiradzki that we do not know

W dniach 12-13 kwietnia 2018 w Muzeum Narodowym w Krakowie odbyła się międzynarodowa konferencja „Henryk Siemiradzki that we do not know” („Henryk Siemiradzki, jakiego nie znamy”) wpisująca się w obchody 175 rocznicy urodzin Henryka Siemiradzkiego. Konferencja była częścią prac prowadzonych w ramach „Korpusu dzieł malarskich Henryka Siemiradzkiego” realizowanego przez Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata, z grantu Narodowego Programu Rozwoju Humanistyki, MNiSW.

Celem konferencji było przybliżenie dzieła i osoby Siemiradzkiego, w tych aspektach, jakie nie były jeszcze przedmiotem opisu w historii sztuki jak i –

co stanowiło innowacyjność sympozjum – opisu pod względem zagadnień konserwatorskich. Referaty w większości w języku angielskim podzielone zostały na dwie sekcje tematyczne: w pierwszej prezentowano wystąpienia z dziedziny historii sztuki, w drugiej dotyczące zagadnień technologicznych prac Siemiradzkiego. Konferencję otworzyło wystąpienie prof. dr hab. Jerzego Malinowskiego, redaktora naczelnego katalogu, “Remarks on the project: *Catalogue raisonné of the Henryk Siemiradzki's paintings*”. Następnie w sali Samurajów w gmachu głównym Muzeum Narodowym w Krakowie wystąpili goście z Rosji: wicedyrektor Państwowej Galerii Tretiakowskiej dr (hab.) Tatiana Karpowa zaprezentowała Siemiradzkiego jako portrecistę, a dr Weronika Bogdan z wicedyrektor Muzeum Akademii Sztuk Pięknych w Petersburgu przedstawiła lata nauki Siemiradzkiego w tejże instytucji. Kolejne cztery referaty: Nike F. Lambe, dr Agnieszki Kluczewskiej-Wójcik, Anetty Błaszczyk-Biały i dr Marii Nitki analizowały twórczość Siemiradzkiego na tle współczesnego mu malarstwa akademickiego, począwszy od kontekstu angielskich „wiktorian”, poprzez dzieła francuskich akademików, prace osiadłych we Rzymie malarzy hiszpańskich (głównie Mario Fortuny’ego i Marsala) po aspekt relacji teatru i malarstwa w twórczości Siemiradzkiego. Cykl sesji popołudniowych rozpoczynała sesja poświęcona zagadnieniom konserwatorskim. Związani z realizacją projektu katalogu dzieł wszystkich Siemiradzkiego konserwatorzy z muzeów zaprezentowali rezultaty swych prac. Julia Diakonowa z Galerii Tretiakowskiej przybliżyła analizę procesu twórczego Siemiradzkiego dzięki zdjęciom rentgenowskim, Dominika Sarkowicz, Marzena Sieklucka z Muzeum Narodowego w Krakowie oraz dr Radosław Wąsik analizowali drewniane podobrazia w *oeuvre* Siemiradzkiego, Justyna Kwiatkowska z Muzeum Narodowego w Warszawie zaprezentowała nieinwazyjne metody badań obrazów Siemiradzkiego. Sesję zamknęła prof. Jelena Nestierowa z Akademii Sztuk Pięknych w Petersburgu prezentująca badania technologiczne prac Siemiradzkiego w Państwowym Muzeum Rosyjskim w Petersburgu. Ostatni panel tego dnia otworzyło wystąpienie dr Vity Susak analizujące tradycje ikonograficzne obrazu Siemiradzkiego *Chrystus i Samarytanka*, a następne dwa referaty poświęcone były kolekcjom Siemiradzkiego: historię zbioru w Muzeum Narodowym w Krakowie

zaprezentowały Magdalena Laskowska i Monika Paś, a Marzena Sieklucka, Rafał Janke i Dominika Sarkowicz po raz pierwszy ukazali kolekcję rodzinnych zdjęć Siemiradzkiego Rafała Janke. Albumy z tymi zdjęciami zostały także ukazane uczestnikom konferencji w gablocie.

Drugi dzień obrad toczył się w Sukiennicach w Krakowie. Obrady zostały podzielone na trzy sekcje, dwie z nich poświęcone zostały zagadnieniom z historii sztuki, a jedna – środkowa problematyce konserwatorskiej. Pośród referatów z historii sztuki były takie, które analizowały starożytność obrazach Siemiradzkiego: Jelena Jachnienko omówiła motywy waz antycznych, dr Grzegorz First, elementy orientalne, dr Barbara Ciciora ideę piękna antycznego w sztuce Siemiradzkiego. Znalazły się też różnorakie odniesienia do sztuki rosyjskiej: dr Agnieszka Kuczyńska na przykładzie *Jawnogrzesznicy* analizowała wizerunek Chrystusa w rosyjskim malarstwie 2 poł. XIX wieku, prof. Leila Chasjanowa przedstawiła relacje sztuki Henryka Siemiradzkiego i Siergieja Diagilewa, a dr Agnieszka Świętosławska przedstawiła początki sztuki mistrza na podstawie jego szkicowników z dzieciństwa. Znalazły też odniesienia do inspiracji i recepcji dzieła Siemiradzkiego: Wojciech M. Głowacki obszernie przestawił recepcję *Pochodni Nerona* w prasie francuskiej, dr Kamilla Twardowska zaprezentowała spirytualistyczne zainteresowania artysty.

Konferencję zamykał panel poświęcony zagadnieniom konserwatorskim. Dominika Sarkowicz, Marzena Sieklucka i dr Anna Klisińska-Kopacz przedstawili rezultaty badań nad pigmentami, jakie były używane w palecie Siemiradzkiego, dr Alicja Rafalska-Łasocha, Marta Grzesiak-Nowak, Dominika Sarkowicz i Wiesław Łasocha badania dyfraktometrii proszkowej w studiach artysty Ksenia Zdieszzyńska-Demolin, Dorota Pliś proces powstawania kompozycji na podstawie analitycznej fotografii, natomiast Katarzyna Pakuła-Major efekty konserwacji obrazu „Tancerka na linie”. Konferencje zamknął referat Tatiany Pawłowej z Państwowego Muzeum Rosyjskiego w Petersburgu przedstawiający konserwację *Jawnogrzesznicy*.

Konferencji towarzyszył uroczyste spotkanie w salach Sukiennic.

Dr Maria Nitka

Zarząd zaprasza na konferencję

Henryk Siemiradzki
i międzynarodowe środowisko artystyczne w Rzymie.

Konferencja z okazji 175-lecia urodzin Henryka Siemiradzkiego.

Stacja Naukowa PAN w Rzymie, 7-9 listopada 2018 roku

Henryk Siemiradzki (1843-1902), z pochodzenia Polak, urodzony pod Charkowem na Ukrainie, absolwent Cesarskiej Akademii Sztuki w Petersburgu, pochowany w narodowym Panteonie Polski w kościele Paulinów w Krakowie, był artystą o międzynarodowej renomie. Związany ściśle ze środowiskami artystycznymi polskim i rosyjskim, większą część twórczego życia spędził jednak w Rzymie. Z jego inicjatywy powstało w 1879 roku Muzeum Narodowe w Krakowie, któremu ofiarował swój najwybitniejszy obraz „Świeczniki chrześcijaństwa” („Pochodnie Nerona”), zaś zakupiony przez cesarza Rosji Aleksandra III obraz „Fryne w Eleusis” zapoczątkował kolekcję dzisiejszego Państwowego Muzeum Rosyjskiego w Petersburgu. Podobnie jak Frederic Leighton, Lawrence Alma-Tadema czy Jean-Léon Gérôme należał do kosmopolitycznej generacji twórców późnego akademizmu, zapowiadających sztukę przełomu XIX i XX wieku.

Konferencja „Henryk Siemiradzki i międzynarodowe środowisko artystyczne w Rzymie” ma zaprezentować międzynarodowy wymiar twórczości Siemiradzkiego, wskazać jej miejsce na mapie innowacji artystycznych epoki.

Pragniemy zapytać w szczególności o następujące kwestie.

- Stosunek artysty do tradycji antycznej, realizmu, sztuki orientalnej, czy współczesnych prądów intelektualnych, w pierwszym rzędzie myśli Ernesta Renana, spirytyzmu, racjonalistycznych koncepcji

Hippolite'a Taine'a, a także literatury pięknej, zwłaszcza powieści historycznej.

- Miejsce Siemiradzkiego w rzymskim środowisku artystycznym, rolę jaką odegrał w tworzeniu płaszczyzny wymiany pomiędzy twórcami reprezentującymi różne dziedziny sztuki i różne kręgi kulturowe. W tym kontekście szczególnie ważne wydaje się zgodne z rzymską tradycją prowadzenie otwartej pracowni (na via Margutta 5, następnie we własnej willi przy via Gaeta 1), jako miejsca spotkań artystów, mecenasów i przedstawicieli elity intelektualnej z całej Europy.
- Obecność artysty w międzynarodowym obiegu kulturowym, udział w wystawach, z uwzględnieniem wystaw powszechnych, pozycję na rynku sztuki, rolę mecenasów w promocji jego twórczości, w kontekście lokalnym i globalnym.
- Recepcję *oeuvre* Siemiradzkiego w Europie i na świecie, w konfrontacji z historią odbioru twórczości największych przedstawicieli europejskiego akademizmu.

Pogłębiona analiza dorobku Siemiradzkiego, przedstawionego na tle współczesnych mu prądów artystycznych, pozwoli zarysować sylwetkę tego wybitnego twórcy akademizmu w perspektywie transnarodowej, jako przykład globalnego już transferu kulturowego.

Do obchodów 175-lecia urodzin Siemiradzkiego włączyły się Muzeum Narodowe w Krakowie, Państwowa Galeria Tretiakowska w Moskwie, Państwowe Muzeum Rosyjskie w Petersburgu i Muzeum Narodowe w Warszawie. Otworzyła je w grudniu 2017 roku wystawa „Henryk Siemiradzki i rosyjskie środowisko artystyczne w Rzymie” w Państwowym Muzeum Rosyjskim w Petersburgu. W kwietniu 2018 roku odbyła się konferencja „The Henryk Siemiradzki that we do not know” w Muzeum Narodowym w Krakowie, która zgromadziła polskich, rosyjskich i ukraińskich historyków sztuki i konserwatorów dzieł sztuki.

Organizacja konferencji związana jest z pracami nad „Katalogiem dzieł malarskich Henryka Siemiradzkiego”, prowadzonymi przez Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata we współpracy z Muzeum Narodowym w Krakowie, Państwowym Instytutem Historii Sztuki i Państwową Galerią Tretiakowską w Moskwie oraz Muzeum Narodowym w Warszawie. Prace finansuje Ministerstwo Nauki i Szkolnictwa Wyższego Rzeczypospolitej Polskiej.

Organizatorzy: Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata w Warszawie, Stacja Naukowa Polskiej Akademii Nauk w Rzymie.

Współorganizacja: Muzeum Narodowe w Krakowie, Muzeum Narodowe w Warszawie, Narodowy Instytut Polskiego Dziedzictwa Kulturowego za Granicą

Zgłoszenia z abstraktem (do 1500 znaków) prosimy nadsyłać do organizatorki konferencji dr Marii Nitki na adres m.nitka@world-art.pl do 15 czerwca 2018 roku.

**Henryk Siemiradzki
and the international artistic milieu in Rome.**

Conference to mark the 175th anniversary of Henryk Siemiradzki's birth.

at THE POLISH ACADEMY OF SCIENCES, LIBRARY AND RESEARCH
CENTER IN ROME
7-9 November 2018

Henryk Siemiradzki (1843-1902), a Pole, born near Kharkiv, Ukraine, a graduate of the Imperial Academy of Arts in St. Petersburg, buried in the Polish National Pantheon at the Pauline Church in Krakow, was an artist of

international renown. He was closely associated with Polish and Russian artistic circles, but spent most of his artistic life in Rome. On his initiative, in 1879, the National Museum in Krakow was founded, to which he presented his most outstanding painting 'Nero's Torches', while the painting 'Phryne on Poseidon's celebration in Eleusis', purchased by the Russian Emperor Alexander III, began the collection of what is today's Russian State Museum in St. Petersburg. Like Frederic Leighton, Lawrence Alma-Tadema or Jean-Léon Gérôme, he belonged to the cosmopolitan generation of artists of late academism at the turn of the 19th and 20th centuries.

The conference 'Henryk Siemiradzki and the international artistic milieu in Rome' will present the international dimension of Siemiradzki's work, to mark it on the map of artistic innovations of the era.

We aim to address the following issues in particular.

- The artist's attitude to ancient tradition, realism, oriental art or contemporary intellectual trends, first and foremost to the considerations of Ernest Renan, spiritualism, the rationalistic ideas of Hippolite Taine, as well as the *belles lettres*, especially historical novels.
- Siemiradzki's place within the Roman artistic milieu, the role he played in creating a platform of exchange between artists representing various fields and various cultural circles. In this context, it seems particularly significant that the Roman tradition of running an open workshop was followed (on via Margutta 5, then at his own villa on via Gaeta 1), as a meeting place for artists, patrons and representatives of the intellectual elite from all over Europe.
- The presence of the artist in the international cultural circle, participation in exhibitions, including universal exhibitions, his position in the art market, the role of patrons in the promotion of his work in the local and global context.

- The reception of Siemiradzki's oeuvre in Europe and worldwide viewed next to the history of how the works of the greatest representatives of European academism were received.

An in-depth analysis of Siemiradzki's output, presented against the background of contemporary artistic trends, will allow an outline to emerge of the figure of this outstanding creator of academism in a transnational perspective, as an example of global cultural transfer.

The National Museum in Krakow, the State Tretyakov Gallery in Moscow, the State Russian Museum in St. Petersburg and the National Museum in Warsaw have joined the celebration of the 175th anniversary of Siemiradzki's birth inaugurated in December 2017 by the exhibition 'Henryk Siemiradzki and the Russian artistic milieu in Rome' at the Russian State Museum in St. Petersburg. In April 2018, the conference 'The Henryk Siemiradzki that we do not know' was held at the National Museum in Krakow, attended by Polish, Russian and Ukrainian art historians as well as art conservators.

The organization of the conference is related to work on the 'Catalogue raisonné of the Henryk Siemiradzki's paintings', conducted by the Polish Institute of World Art Studies in cooperation with the National Museum in Krakow, the State Institute of History of Art and the State Tretyakov Gallery in Moscow and the National Museum in Warsaw — financed by the Ministry of Science and Higher Education of the Republic of Poland.

Organizers: the Polish Institute of Studies on the Art of the World in Warsaw, the Polish Academy of Sciences, Library and Research Center in Rome.

Co-organizers: the National Museum in Krakow, National Museum in Warsaw, National Institute of Polish Cultural Heritage Abroad.

Conference form should be sent to the organizer — Dr. Maria Nitka at m.nitka@world-art.pl — by June 15, 2018.

Redakcja rocznika „Sztuka Europy Wschodniej / Искусство Восточной Европы / The Art of Eastern Europe” zaprasza do nadsyłania artykułów do tomu:

Polsko-rosyjskie związki w architekturze i urbanistyce w XIX i XX w.:
Polscy architekci w Rosji – Rosyjscy architekci w Polsce.

Komitet Redakcyjny rocznika „Sztuka Europy Wschodniej / Искусство Восточной Европы / The Art of Eastern Europe”, wydawanego przez Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata, przystępuje do przygotowania kolejnego VI tomu na rok 2018.

Tom będzie nosić tytuł „Polsko-rosyjskie związki w architekturze i urbanistyce w XIX i XX wieku: Polscy architekci w Rosji – Rosyjscy architekci w Polsce”.

Redakcja pragnie go poświęcić:

- twórczości polskich architektów w Rosji (w tym Petersburgu i Moskwie),
- twórczości rosyjskich architektów na ziemiach polskich,
- polskim architektom – absolwentom rosyjskich uczelni architektury, inżynierii i przemysłu artystycznego: Akademii Sztuki Pięknych (Императорская академия художеств) i Instytutu Inżynierów Cywilnych (Институт гражданских инженеров) w Petersburgu, Moskiewskiej Szkoły Malarstwa, Rzeźby i Budownictwa (Московское училище живописи, ваяния и зодчества), Cesarskiej Centralnej Artystyczno-Przemysłowej Szkoły Strogonowskiej (Императорское Строгановское Центральное художественно-промышленное училище), Cesarskiej Moskiewskiej Szkoły Inżynierskiej Dróg Komunikacji (Императорское Московское инженерное училище ведомства путей сообщения), a także Politechniki Ryskiej (Polytechnikum Riga / Рижский политехнический институт).

Obok architektów i budowniczych zakres tomu obejmowałby: urbanistów, architektów wnętrz, konstruktorów dróg i mostów, twórców architektury przemysłowej, projektantów ogrodów i architektów krajobrazu, teoretyków i krytyków architektury.

Teksty o objętości do około 12 stron (z bibliografią) oraz około 7 ilustracji w językach polskim lub rosyjskim (ze streszczeniami po angielsku) lub angielskim przyjmowane będą do końca maja 2018 po uprzedniej akceptacji tematu przez Komitet Redakcyjny rocznika: biuro@world-art.pl.

Komitet Redakcyjny:

Prof. Jerzy Malinowski, dr Swietłana Lewoszko, dr hab. Joanna Kucharzewska, dr Irina Obuchowa-Zielińska, dr Tomasz Śleboda

Польско-российские связи в архитектуре и градостроительстве в XIX-XX вв: архитекторы-поляки в России и русские архитекторы в Польше

Редакционный комитет ежегодника „Sztuka Europy Wschodniej / Искусство Восточной Европы / The Art of Eastern Europe” начинает работу над следующим VI томом (на 2018 год). Том публикует Польский институт исследований мирового искусства (Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata) под названием «Польско-российские связи в архитектуре и градостроительстве в XIX–XX вв: архитекторы-поляки в России и русские архитекторы в Польше в XIX и XX веках».

В планируемом выпуске предполагается рассмотреть с одной стороны – творчество архитекторов-поляков в различных регионах Российской империи, а затем – в СССР и II Речи Посполитой; с другой – творчество русских архитекторов на территории Царства Польского, II Речи Посполитой и ПНР; выявить и подробно проследить взаимовлияния и «зеркальные» связи в архитектуре в самом широком культурологическом контексте.

Предлагается рассмотреть следующие аспекты темы:

- жизнь и творчество отдельных архитекторов;
- градостроительные идеи и их реализация;

- мосты и железнодорожные сооружения в архитектурном наследии Петербурга и других российских городов;
- сакральная архитектура: православные церкви в Польше и польские костелы в Российской империи;
- архитектурная мысль и критика.

Проблематика может быть расширена по мере получения заявок. Комитет приветствует материалы не только об архитекторах и гражданских инженерах, но и о градостроителях, ландшафтных архитекторах, дизайнерах интерьеров и среды, инженерах-строителях мостов и других инженерных сооружениях, историках архитектуры и архитектурных критиках

Принимаются тексты на польском или русском языках объёмом не более 20 тыс. знаков (вместе с библиографией) в сопровождении до 7 иллюстраций плюс название статьи и резюме на английском языке. Принципы оформления текста – в отдельном приложении-памятке.

Срок подачи заявок – до конца мая 2018 года. Тематика статьи должна быть одобрена редакционным комитетом (biuro@world-art.pl), который оставляет за собой право отклонить статью.

Редакционный комитет:

Е. Малиновский, С. Лешко, И. Кухажевска, И. Обухова-Зелинская, Т. Слебода.

Zarząd informuje o podpisaniu umowy ze Stowarzyszeniem Historyków Fotografii (<https://www.shf.org.pl/shf/>) i Muzeum Historii Fotografii w Krakowie (<http://www.mhf.krakow.pl/>) w sprawie wspólnego wydawania rocznika „Dagerotyp” :

Dagerotyp. Studia z historii i teorii fotografii

– nowy początek

„Dagerotyp. Studia z historii i teorii fotografii” stanowi kontynuację wychodzącego od 1993 do 2015 r. pisma „Dagerotyp”, wydawanego początkowo przez Stowarzyszenie Historyków Fotografii, a od 2000 r. wspólnie z Instytutem Sztuki Polskiej Akademii Nauk. Będzie nadal pismem naukowym, jednak poza problematyką z zakresu historii fotografii, uwzględni teorię fotografii, jej aspekty technologiczne, artystyczne, socjologiczne, funkcjonowanie, migracje, różne formy jej materialności, a także, a może przede wszystkim, pismo poświęcone będzie samym obrazom i ich relacjom z tekstem, pamięcią i historią.

Pismo, zgodnie z obecną, poszerzoną koncepcją, stawia sobie za cel badanie, w możliwie najszerszym spektrum, tego, w jaki sposób obrazy fotograficzne oddziaływały i oddziałują na człowieka i społeczeństwa, na odbiór świata, jego historii i aktualności. W związku z tym interesują nas zarówno kolekcje i archiwa fotograficzne, jak i funkcjonowanie fotografii w książkach i prasie, w przestrzeni prywatnej i publicznej, w tym w polityce, ale także jej obecność w sztuce jako samodzielny sposób wypowiedzi artystycznej oraz narzędzie pomagające w pełnej ekspresji artystom uprawiającym wszystkie dziedziny sztuki.

Na „Dagerotyp. Studia z historii i teorii fotografii” składać się będą artykuły zgromadzone w czterech zasadniczych działach: **Studia / Studies** – będącym dossier tematycznym, **Kolekcje / Collections** – w którym znajdą się artykuły dotyczące zbiorów i archiwów fotograficznych, a także działalności instytucji zajmujących się historią fotografii, **Głosy / Voices** – przeznaczonym dla artykułów niezwiązanych z tematem numeru oraz dla tłumaczeń ważnych tekstów z historii i teorii fotografii oraz dział **Recenzje /**

Reviews –miejsce na recenzje wystaw i publikacji. Informacje na temat programów badawczych, działalności instytucji, festiwali i innych wydarzeń fotograficznych znajdują się w części zatytułowanej **Varia**. Artykuły w działach *Studia* i *Kolekcje*, stanowiące ponad 50% objętości pisma, będą recenzowane w systemie *peer-review*.

Chcielibyśmy, aby odmieniony „Dagerotyp” był pismem interdyscyplinarnym, co w naszym przekonaniu odpowiada transgranicznej i transgresyjnej istocie fotografii. Planujemy wydawanie numerów tematycznych z naborem otwartym na zasadzie *Call for papers*. Do współtworzenia pisma planujemy zaprosić, w charakterze autorów, ale i redaktorów prowadzących, badaczy z Polski i zagranicy. W przyszłości całość pisma będzie publikowana w dwóch wersjach językowych: polskiej i angielskiej.

Po długoletniej, owocnej współpracy z Instytutem Sztuki PAN, Stowarzyszenie znalazło nowych partnerów gotowych kontynuować tradycję „Dagerotypu” – to Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata oraz Muzeum Historii Fotografii im. W. Rzewuskiego w Krakowie. Nowa jest również Redakcja, w skład której weszli przede wszystkim przedstawiciele instytucji współwydających pismo. Dr Lech Lechowicz objął funkcję redaktora naczelnego, przejmując pałeczkę od prowadzącej „Dagerotyp” od momentu powstania dr hab. Wandy Mossakowskiej. Małgorzata Maria Grąbczewska jest zastępcą redaktora naczelnego i redaktorem odpowiedzialnym. Sekretarzem redakcji jest Barbara Kosińska-Filocha, wiceprezes Stowarzyszenia Historyków Fotografii. Ponadto w redakcji znaleźli się: dr Łukasz Guzek (Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku, PISnSS), Marek Janczyk (Muzeum Historii Fotografii) oraz Weronika Kobylińska-Bunsch (Instytut Historii Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego). W Radzie Naukowej pisma, której przewodniczącym jest prof. Jerzy Malinowski (prezes PISnSS), zaś sekretarzem dr Magdalena Furmanik-Kowalska (PISnSS), znaleźli się: prof. Anna Markowska (Instytut Historii Sztuki Uniwersytetu Wrocławskiego, PISnSS), dr Anna Seweryn (Archiwa Narodowe w Krakowie), dr hab. Wanda Mossakowska (prof. em. IS PAN), Nuno A Pinheiro (Instituto Universitário de Lisboa).

Małgorzata Maria Grąbczewska

Wykład wygłoszony 7 kwietnia 2018 na Seminarium Sztuki Nowoczesnej w Warszawie:

Krzysztof Szatkowski (Oddział Toruński PISnSS)

Zagraniczne wystawy artystów sztuki krytycznej w okresie 1990 – 2002

„Jeszcze nie tak dawno temu, ale jakby inna era” – tymi słowami na wystawie „Podwójna tożsamość – Sztuka Polska na początku lat dziewięćdziesiątych” („Doppelte Identität - Polnische Kunst zu Beginn der neunziger Jahre”) w Wiesbaden w 1991 roku witał zgromadzonych Janusz Reiter, Ambasador Rzeczypospolitej Polskiej w Niemczech¹. I trudno się nie zgodzić, że w przełom lat 80. i 90. wpisały się liczne strajki, Okrągły Stół, ale i mnogość zmian geopolitycznych, ustrojowych i gospodarczych. Te lata to także wysyp zachodniej popkultury czy produktów, napływ nowych mód czy bardziej liberalnych poglądów i zachowań. Jednocześnie Polacy nie kryją się ze swoimi tradycyjnymi poglądami. Artyści natomiast zauważają, że nie wszystko jest takie piękne i proste, jak się wydaje i żywiłowo oraz otwarcie krytykują społeczeństwo. Tak rodzi się tzw. „sztuka krytyczna”, która szybko przechodzi do historii sztuki polskiej jako jeden z bardziej wyrazistych, ale i chyba najciekawszych prądów artystycznych w Polsce po 1989 roku.

Działania podjęte przez młodych artystów, niejako w odpowiedzi do zaobserwowanych warunków w Polsce, o dziwo skupiają się nie tyle na aspektach politycznych czy gospodarczych, co raczej kwestiach kulturowych i społecznych. W pewnym sensie reakcje debiutujących w latach 80. twórców są odpowiedzią na rodzące się wtedy problemy, kwestie, które pojawiają się wraz z nowymi poglądami i wartościami. Na poziomie formalnym prace tych artystów są odpowiedzią na późny modernizm i z opóźnieniem docierający do Polski postmodernizm. Ostatecznie, co słusznie zauważa Izabela Kowalczyk,

¹ J. Reiter, *Vorwort w: Doppelte Identität - Polnische Kunst zu Beginn der neunziger Jahre*, Wiesbaden 1991, s. 4.

tw. „sztuka krytyczna” bliska jest „postmodernizmowi oporu” Hala Fostera, który „rozumiany jako krytyczna dekonstrukcja tradycji czy krytyka źródeł, która – korzystając z metod oraz języka współczesnej strefy wizualnej – okazuje się być w stosunku do nich demaskatorska i demistyfikatorska”². Jednak chyba najbardziej popularną definicję ówczesnej sytuacji artystycznej tamtego okresu w Polsce, stworzył Ryszard W. Kluszczyński. Kulturoznawca pisał wówczas: „Dyskusje wokół radykalnej sztuki, zwłaszcza tej, która posiada charakter krytyczny nie tylko wobec standardów artystycznych, ale i wobec norm kulturalnych i społecznych (będę ją odtąd nazywał sztuką krytyczną), przybierają obecnie inny charakter”³.

Śledząc bogate losy artystów takich jak Zbigniew Libera, Zofia Kulik, Robert Rumas czy twórców z kręgu Kowalni, stwierdzić można, że w bogatych opracowaniach o sztuce krytycznej, choć wzorowo opracowane zostały kwestie związane z rodzimą obecnością w polskich galeriach, muzeach czy w opinii publicznej, mało miejsca natomiast poświęca się obecności tych twórców za granicą. Okres od 1990 do 2002 roku to przecież zasadniczy moment funkcjonowania artystów tego nurtu. W moim przekonaniu począwszy od „Bakunina w Dreźnie”, czyli pierwszej ważnej dla części twórców (takich jak Zofia Kulik czy Zbigniew Libera) wystawy zagranicznej już po upadku muru berlińskiego, a skończywszy na głośno dyskutowanej wystawie „Irreligia” z 2002 roku, zamyka się istotny, acz rzadko omawiany, okres intensywnych i ciekawych zbiorowych wystaw zagranicznych tychże artystów. Przygaszenie działań związanych ze sztuką krytyczną po tym okresie podkreśla też Karol Sienkiewicz – jak pisze: „W 2002 roku tak zwana sztuka krytyczna przeszła do defensywy. [...] Skandale powoli męczyły publiczność i zniechęcały kuratorów i dyrektorów –

² Z. M. Cielątkowska, *Sztuka krytyczna*, <http://ninateka.pl/kolekcja/sztuka-wspolczesna/alfabet-artykul/ksw-sztuka-krytyczna> (dostęp: 10.02.2018).

³ R. Kluszczyński, *Artyści pod pręgierz, krytycy sztuki do kliniki psychiatrycznej, czyli najnowsze dyskusje wokół sztuki krytycznej w Polsce*, „EXIT. Nowa sztuka w Polsce” 1999, nr 4 (40), s. 2075.

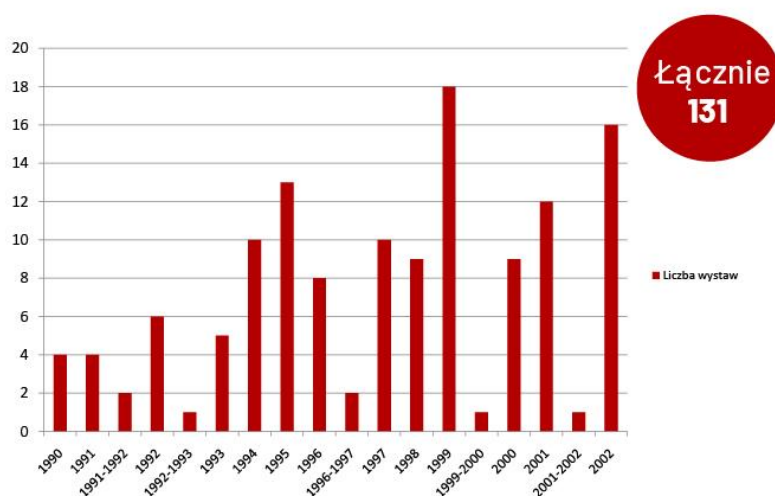
zwłaszcza sprawa Doroty Nieznalskiej. Negatywna propaganda brała górę, a co bardziej wnikliwych odbiorców odrzucał niski poziom sporów⁴.

Mówiąc o wystawach zbiorowych, w których uczestniczyli artyści nurtu sztuki krytycznej warto doprecyzować, że oprócz wystaw prezentujących grupę tychże artystów, należy wziąć pod rozwagę także obecność pojedynczych twórców w zagranicznych ekspozycjach, konkursach czy biennale. Także i te wystawy niejednokrotnie w literaturze często zapomniane, wykazują na ciekawe tendencje czy to do rozliczania się z historią czy poruszania aktualnych problemów. Co równie istotne, często na podstawie tych wystaw widać znaczące różnice w recepcji prac takich artystów jak np. Zbigniew Libera, Katarzyna Kozyra czy Alicja Żebrowska.

Jak zatem wygląda obecność artystów nurtu sztuki krytycznej za granicą? W ogólnym rozrachunku, na przełomie lat 1990 – 2002, artyści nurtu sztuki krytycznej uczestniczyli, mniej więcej, w 131 wystawach zbiorowych i konkursach **(il.1)**. W tym okresie najczęściej ekspozycji przypadało kolejno na lata: 1995 (13 wystaw), 1999 (18 wystaw), 2001 (12 wystaw) i 2002 (16 wystaw). W tych latach odbywały się bodajże jedne z ważniejszych wystaw, takich jak „Antyciała/Kijev Art Meeting”, „Transhumacja” (obie w 1995) czy „Generacje. Sztuka polska końca/początku wieku” w Petersburgu, 47. Biennale w Wenecji (1999) czy „After the Wall” (1999 – 2000) lub „Irreligia” (2001 – 2002). Jeśli natomiast spojrzymy na ilość wystaw całościowo, otrzymamy tendencję wzrostową. Lata 1990 – 1993 to średnia ilość 6 wystaw rocznie, natomiast lata 1994 i 1995 to kolejno 10 i 13 ekspozycji. W kolejnych latach liczba ta utrzymuje się przy około 9 wystawach zagranicznych rocznie. Warto mieć na uwadze, że na okres 1993 – 1995 przypadają pierwsze kroki studentów z Kowalni: Katarzyny Kozyry, Katarzyny Górnej, Artura Żmijewskiego, itd. Tak czy inaczej przełom 1995–2002 należy uznawać za wzrostowy względem uczestnictwa tych artystów w wystawach za granicą Polski. Warto mieć także na uwadze różne okoliczności, takie jak rozwój polskich centrów sztuki, podpisywane porozumienia wymiany kulturowej między państwami, ale

⁴ K. Sienkiewicz, *Zatańczą ci, co drżeli. Polska sztuka krytyczna*, Kraków – Warszawa 2014, s. 399.

także i zwiększającą się rozpoznawalność polskiej twórczości i jej artystów na zagranicznym rynku sztuki.



II.1. Liczba wystaw, w których brali udział artyści sztuki krytycznej w poszczególnych latach w przedziale 1990–2002

Jeśli natomiast chodzi o obecność omawianych twórców w poszczególnych krajach to przy ponad ¼ zorganizowanych pokazów (dokładnie 34) przodują Niemcy⁵ (il. 2). Z czego wynika ta liczba? Można powiedzieć, że po 1989 roku intensyfikują się kontakty artystyczne między Polską a Niemcami⁶. Od tego momentu w obu państwach zachodziły wymagające i trudne przemiany społeczne i ustrojowe. Kraje wschodnie musiały mierzyć się z transformacją ustroju, natomiast zjednoczone Niemcy próbowały uporać się z nierównościami wynikłymi przez kilka dekad funkcjonowania jako dwa oddzielne kraje. Takie zmiany wymogły na artystach przyjęcie nowych i często kontrowersyjnych postaw. Także instytucje artystyczne dopasowywały się do warunków – wiele z niemieckich

⁵ Często są to też wystawy z perspektywy tematu istotne, takie jak: „Bakunin w Dreźnie”, „Podwójna Tożsamość”, „Unvollkommen”, „Europa, Europa”, „Rysa w Przestrzeni”, „Postindustrial Sorrow” i „In Freiheit/Endlich”.

⁶ E. Bojarowski, *Recepcja współczesnej sztuki polskiej w Niemczech po 1989 r.*, s. 231.

centrów i muzeów jako priorytet uznało poznanie kultury sąsiadów zza dawnego Berlińskiego Muru⁷.



II. 2. Ilość wystaw, w których brali udział artyści sztuki krytycznej w poszczególnych krajach w przedziale 1990–2002

Lecz zainteresowanie wymianą i poznawaniem sztuki sąsiadów jest obopólne, o czym świadczą takie wystawy jak „Rysa w Przestrzeni” czy „In Freiheit/Endlich”, które pokazywane były zarówno w Niemczech, jak i w Polsce. Potwierdzenia należy szukać w pracy cytowanej wcześniej Ewy Bojarowski. Badaczka wykazuje, że w tym przypadku można mówić o zjawisku, które należy rozpatrywać dwójako: albo w grę wchodzi „moda na polską sztukę”, albo zachodni rynek przyjmuje twórczość Polaków jako reakcję łańcuchową⁸. Zdaje się, że zainteresowanie niemieckiego rynku wiąże się z długotrwałą współpracą, co widać po ilości i jakości organizowanych wystaw.

Jedną z pierwszych inicjatyw, która przybliżyć miała współczesną sztukę polską podjęta została przez Polskie Ministerstwo Kultury w drugiej

⁷ Ewa Bojarowski, pisząc na ten temat przytacza słowa Petera Funkena: „Zintensyfikowanie kulturalnych kontaktów z państwami Europy Środkowo-Wschodniej stało się od końca lat 80. centralnym punktem pracy berlińskiego resortu kultury”, w: E. Bojarowski, op. cit., s. 232.

⁸ E. Bojarowski, op. cit., s. 252.

połowie 1990 roku. Wtedy też, z pomocą Niemieckiego Instytutu Kontaktów Zagranicznych w Stuttgarcie i Ambasady Polski w Niemczech zorganizowano wystawę „Bakunin w Dreźnie”. Ekspozycja była częścią Tygodnia Kultury Nauki Polskiej – swoistej odpowiedzi na Tydzień Kultury Niemieckiej z 1988 r. (ten odbył się w Warszawie). Komisarzem wystawy została Ewa Mikina z ramienia Centrum Sztuki Współczesnej w Warszawie, w realizacji pomagała Jolanta Ciesielska. Wystawa została pokazana dwukrotnie w Niemczech, w obu przypadkach w byłych miastach RFN. Od 15 września do 15 października gościła w Kunstmuseum w Düsseldorfie, a od 3 listopada do 9 grudnia w Kampnagelfabrik Hamburg Halle w Hamburgu⁹. Ostatecznie ekspozycja doczekała się także polskiej edycji – ta miała miejsce w CSW Zamek Ujazdowski w 1991 roku, od 11 kwietnia do 5 maja. Temat i koncepcję wystawy pozostawiono do decyzji Ewy Mikiny.

Do współpracy zostali zaproszeni artyści debiutujący w latach 80.: o buntowniczym zacięciu, żywo reagujący na ówczesne zmiany. Pomysł na ekspozycję problemową oparto na osobie równie wywrotowej – Mikołaju Bakuninie, rosyjskim filozofie, rewolucjoniście i jednym z ojców anarchizmu. Postać ta pojawiała się w Polskiej historii już wielokrotnie, na co wskazuje jego zaangażowanie w sprawę polską (która w pewnym momencie najbardziej go interesowała) podczas Wiosny Ludów¹⁰. Niemniej Mikinę nie zajmują polityczne działania Bakunina – koncepcja wystawy zostaje osnuta tylko wokół „biograficznego okruchu”, krótkiej anegdoty z życia. Według niektórych wersji historii, podczas oblegania Drezna przez pruskie wojska, Rosjanin rozkazał wywiesić obrońcom obrazy z Galerii Drezdeńskiej na murach. Wśród nich znajdowało się także dzieło pędzla samego Rafaela – *Madonna Sykstyńska*¹¹. Nie bez powodu to właśnie ta historia stała się przyczynkiem wystawy. Za niepozorną historią o szaleńczym czynie rosyjskiego anarchisty kryje się symbol, który może nabrać wiele znaczeń. Najlepiej zdaje się to charakteryzować sama Mikina w katalogu wystawy:

⁹ *Bakunin in Dresden. Polnische Kunst heute*, Düsseldorf – Hamburg 1990, s. 3.

¹⁰ A. Leśniewski, *Bakunin a sprawy polskie w okresie Wiosny Ludów i Powstania Styczniowego 1863 roku*, Łódź 1962, s. 7.

¹¹ K. Sienkiewicz, op. cit., s. 20.

*Opowieść Bakunina w Dreźnie pojawiła się jako rodzaj motta i zaproszenia do wystawy z innych chyba powodów. Jest niebezpieczna ponieważ jest łatwą metaforą. W jednym przeblysku i błyskotliwie opowiada o Rosji, Polsce, Niemczech, o słowiańszczyźnie i anarchizmie, o paktach zawieranych między narodami, między sztuką i rewolucją, oraz sztuką i państwem [...]*¹².

Ewa Mikina zaprasza przeróżnych artystów: Zbigniewa Libere, który niewiele wcześniej wyjeżdża do Egiptu. Prosi do współpracy także Zofię Kulik i Przemysława Kwieka – oboje wystawiają swoje osobiste prace, choć biorą udział w wystawie także jako Kwiekulik. Oprócz nich pojawia się szereg innych, interesujących polskich nazwisk: Jarosław Modzelewski, Jolanta Ciesielska, Teresa Murak, Ewa Partum, Andrzej Paruzel, Jacek Rydecki czy Jerzy Truszkowski. Całości dopełnia Pomarańczowa Alternatywa. Nas interesuje Libera, który pokazuje m.in. pracę *Christus ist mein Leben* z 1990 roku – metalowy napis na stelażu stylizowany na *Arbeit macht frei* z obozu w Auschwitz, czy Kulik, która prezentuje prace z cyklu *Idiomy soc-wieczna*, m.in. *Gotyk Między-Narodowy*, *Kraj ojczysty*, *Bez tytułu* czy *Kwadrat Pałaców* (il. 3). Niemieccy recenzenci raczej zgodnie zauważają zamysł kuratorski – wystawa miała pokazywać, że sztuka może pełnić ważną rolę w czasach trudnych politycznie. W recenzji pt. *Kreuz gegen Unterdrückung* w „Hamburger Abendblatt” czytamy: „Zatem polscy artyści interpretują Madonę jako metaforę sztuki w Polsce w czasie politycznej opresji”¹³. Krytycy dodają też, że nawet wystawa kilku polskich artystów pozwala zademonstrować bogate i różnorodne środowisko artystyczne w Polsce.

Zachód zdaje się być oczywistym kierunkiem, jeśli chodzi o obecność i promocję sztuki Polaków. Nie dziwi toteż duża ilość wystaw zagranicznych w takich krajach jak Austria (9), Holandia (8), Włochy (6), Francja (6). Jednak w tym wypadku mówić można tylko o pojedynczych artystach, takich jak Zofia Kulik, Paweł Althamer, Zbigniew Libera czy Katarzyna Kozyra, którzy pojawiali się na zaproszenie kuratorów. Takie wyjazdy wynikały najpewniej z zainteresowania instytucji konkretnymi zagadnieniami, w które

¹² E. Mikina, *Rewolucyjne miasto i dziki Kaukaz* [w:] *Bakunin w Dreźnie*, Warszawa 1991, s. 8.

¹³ *Kreuz gegen Unterdrückung*, „Hamburger Abendblatt” 1990, nr 264, s. 14.

wpisywali się polscy twórcy. Wyjątkiem wśród wystaw w tych krajach jest Współczesna sztuka polska (L'art polonais contemporain) z 1992 roku z Tuluzy we Francji, która jako jedna z niewielu w tamtym rejonie



Il. 3. Zofia Kulik na kadrze prywatnego filmu Zbigniewa Libery „Bakunin w Dreźnie” rejestrującego wystawę w Kampnagelfabrik, Hamburg, kasetą VHS, 1990.

w monograficzny sposób, przybliżyła współczesne tendencje na polskiej scenie artystycznej. Wernisaż nastąpił 17 listopada 1992 roku. Na wystawie widzowie mogli zobaczyć chociażby prace Pawła Althamera *Studium natury – akt męski kontrapost* z 1991 roku – niemalże prymitywną rzeźbę człowieka z włócznią. Zofia Kulik zaprezentowała prace z cyklu *Idiomy soc-wieczna*. Zbigniew Libera na wystawę przygotował charakterystyczną instalację *Minuta ciszy*. To specyficzna instalacja, która pojawia się na wielu zdjęciach z wystawy: spirala złożona z poskręcanej, długiej rurki i metalowych uchwytów – całość przypomina stojącą na ziemi satelitę.

Sporą liczbę wystaw zagranicznych zauważyć można także na Węgrzech (6 wystaw) czy w Czechach (4 wystawy). W przypadku tego pierwszego kraju zapewne mówić można o chęci współpracy i chęcią równie prężnego rozwoju, co w Polsce. Stach Szablowski wspomina takie postawy następująco: „Węgierscy artyści po raz pierwszy przyjechali nad Wisłę w połowie lat 90. Wyjechali przejeżdżając miastem wstrząsanym konwulsjami wolnorynkowych

przemian [...] Warszawa objawiła się im jako miejsce emblematyczne dla nowej, postkomunistycznej Europy Środkowej – miasto pod wieloma względami bardziej wyraziste niż ich rodzinny Budapeszt¹⁴. Wiele zasługi w takim stanie rzeczy należało też do Műcsarnoku (węgierskiego odpowiednika Zachęty), który dążył do rozwoju rodzimego rynku sztuki, a także międzynarodowej współpracy. Takie działania miały swoje efekty – chociażby w postaci „Polonia Expressz Festival” i wystawy „Sztuka z Polski 1945 – 1996”.

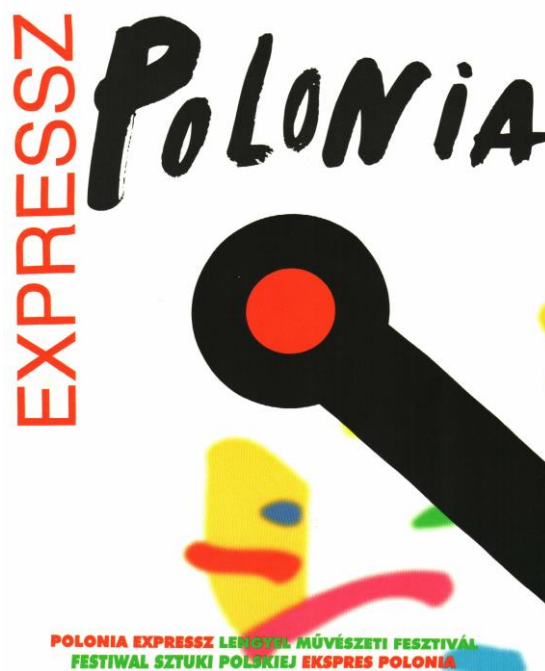
„Sztuka z Polski 1945–1996” to wystawa zainicjowana przede wszystkim z ramienia Zachęty. Pokazywana była kolejno w czterech miastach za granicą: w styczniu i lutym w Budapeszcie, w marcu i kwietniu w Wilnie, w maju i czerwcu w Rydze, oraz w lipcu i sierpniu w Tallinie. Kuratorem całego przedsięwzięcia została Anda Rottenberg. Choć Zachęta bardziej chciała skupić się na wystawach miejscowych, by uczestnicy mogli lepiej zrozumieć kontekst i sens, jednak w wypadku ekspozycji na Węgrzech miała ona trochę inny charakter, co wiązało się z większą ilością powiązań polsko-węgierskich¹⁵.

W Budapeszcie najpełniej udało się zaprezentować polskich twórców według ustalonych założeń. Wystawa była elementem „Polonia Expressz Festival”, czyli Festiwalu Sztuki Polskiej na Węgrzech, koordynowanego przez Instytut Polski na Węgrzech (**il. 4**). To swoiste podsumowanie kontaktów kulturalnych Polski i Węgier z ostatnich 50. lat, w skład którego wchodziła nie tylko wystawa zorganizowana przez Zachęte, ale także szereg innych wydarzeń kulturalnych: koncertów muzyki polskiej, spektakli teatralnych, pokazów filmów dokumentalnych i fabularnych czy ekspozycje fotografii

¹⁴ S. Szablowski, *Po prostu nas wyśmiali* [w:] dwutygodnik.com, <http://www.dwutygodnik.com/artukul/6548-po-prostu-nas-wysmiali.html>, (dostęp: 2.05.2017).

¹⁵ Dobrze opisuje to Anda Rottenberg w wywiadzie z Dorotą Jarecką: Rottenberg: „To miało trochę inny sens. Było ważne dla Węgrów, bo oni pamiętali swoją edukację kulturalną podczas swoich wyjazdów do Polski. Robiłam też gesty w drugą stronę – pokazałam w Zachęcie *Czas osobisty*, czyli sztukę niezależną Litwy, Łotwy i Estonii, która była u nas nieznaną. Polska była najmniej zamkniętym krajem wschodniego bloku. Poza Jugosławią. Myślałam sobie, że trzeba to wykorzystać i stworzyć tu coś w rodzaju centrum sztuki krajów środkowoeuropejskich. To nie bardzo wyszło – choć przy tym straciłam trochę energii”, w: D. Jarecka, *Anda Rottenberg. Już trudno*, Warszawa 2013, s. 162-163.

i plakatów¹⁶. Na wystawie pojawiły się ważne prace artystów sztuki krytycznej: Zbigniewa Libery (*Lego: Obóz koncentracyjny*), Katarzyny Kozyry (*Piramida zwierząt*), Roberta Rumasa (z cyklu *Dedykacje*) czy Zofii Kulik (z cyklu *Idiomy socwiczka*, np. *Brama II, Marsz* czy *May Day Mass*, a także *Wszystko się zbiega w czasie i przestrzeni, aby się rozproszyć, aby się zbiec, aby się rozproszyć, no i tak dalej (III)*). O samej wystawie mówiono pochlebnie. Jak możemy przeczytać w relacji Anety Prasał, wystawa na Węgrzech przyciągała rzesze zainteresowanych: „Wszędzie wzbudzała żywe zainteresowanie krytyków i artystów, którzy jak się okazało dość dobrze znają dzieje polskiej sztuki współczesnej, gdyż kontakt z nią był dla nich przez długie lata jedyną szansą uczestnictwa w artystycznej nowoczesności”¹⁷.



Il. 4. Okładka programu „Polonia Expressz Festival”, Budapeszt, 1997.

Wystawę o podobnym charakterze postanowiono odtworzyć w 2001 roku w Stanach Zjednoczonych. Koncepcja „In Between – Art from Poland

¹⁶ D. Jarecka, op.cit., s. 94 – 95.

¹⁷A. Prasał, *Sztuka z Polski 1945–1996: Budapeszt, Wilno, Ryga, Tallin*, w: „Format” 1999, nr 1, s. 99.

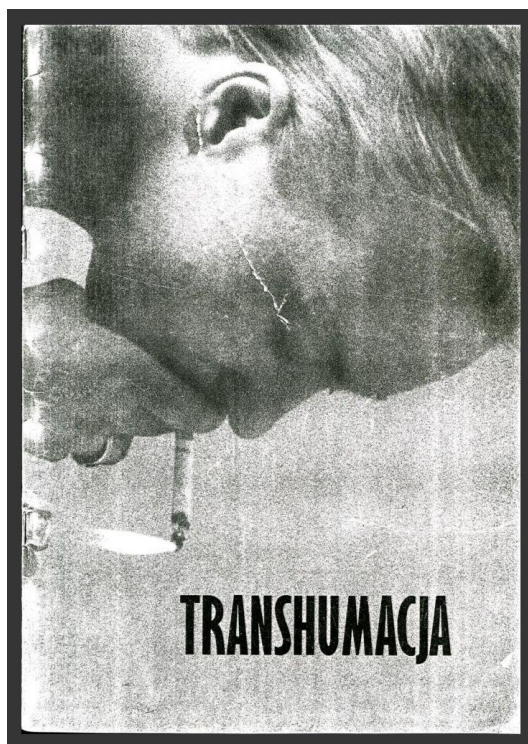
1945 – 2000” zrodziła się właściwie równocześnie w dwóch różnych źródłach. Z jednej strony pomysł pojawił się u amerykańskiej krytyczki sztuki współpracującej z „Art in America”, Susan Snodgrass, kiedy przez kilka miesięcy podróżowała po Europie. Podczas wizyt w wielu europejskich muzeach i centrach sztuki, dziennikarka trafiła także na węgierski festiwal kultury polskiej Eksspresz Polonia. Wtedy też Snodgrass obejrzała „Art in Poland 1945–1996”, uznając, że podobna wystawa powinna odbyć się także w Stanach Zjednoczonych. W tym samym czasie, na podobny pomysł wpadł także Bohdan Gorczyński, kurator w Polish Museum of America¹⁸. Po wspólnej rozmowie, krytyczka i pracownik PMoA postanowili stworzyć projekt, który przedstawili władarzom miasta. Koncepcja wystawy została zaakceptowana, pozostało zająć się organizacją. Podobnie jak w przypadku „Art from Poland 1945–1996”, tak i tutaj zrezygnowano z prób pokazywania tendencji i kierunków artystycznych w powojennej sztuce polskiej, na rzecz przybliżenia konkretnych postaw artystycznych i twórczości artystów jako takich.

Poza wystawami przybliżającymi sztukę polską, artyści sztuki krytycznej często biorą udział, lub nawet organizują ekspozycje, poruszające aktualne zagadnienia artystyczne czy problemy społeczne. Jednym z ciekawszych przykładów jest „Transhumacja” – wystawa z 1995 roku, której koncepcja zrodziła się wśród studentów pracowni Grzegorza Kowalskiego (il. 5). Wynika ona silnie z modelu dydaktycznego w Kowalni, tzw. „dydaktyki partnerskiej”, która od razu poddawała studentów próbie „bycia artystą”, zmuszała do analizy rzeczywistości i zabrania głosu. Jak wskazuje katalog „Transhumacji” według tego modelu: „wymaga się od nich nie sprawności warsztatowej (tę osiągną i tak czy inaczej w toku studiów), lecz powagi i rzetelności w odkrywaniu swych predyspozycji i sposobach ujawniania ich”¹⁹. Jest to o tyle istotne, że „Transhumacja”, choć nie była właściwie szeroko i głośno komentowana, lecz utwierdziła w przekonaniu, że możemy

¹⁸ A. Kulon, *Pomiędzy. In Between: Art from Poland 1945–2000*, „Art & Business” 2001, nr 3, s. 20.

¹⁹ M. Sitkowska, *Pracownia Grzegorza Kowalskiego [w:] Transhumacja*, Warszawa 1995, s. 3.

mówić o nowym i odmiennym zjawisku, które konkretyzowało się przez szereg sprzyjających czynników.



Il. 5. Okładka katalogu wystawy „Transhumacja”, Kowno 1995

Wystawa została pokazywana na przełomie lutego i marca 1995 roku w Galerii Obrazów w Kownie (org. Kauno paveiksu galerija). Jej organizatorem był Ośrodek Sztuki Współczesnej Fundacji Stefana Batorego w Warszawie w ramach wymiany wystaw „Scarp”, której celem była „otwarta cyrkulacja zebranej informacji”²⁰. Jej kuratorami zostali Artur Żmijewski, wtedy ówczesny uczeń Kowalni, a także Anna Maria Rakowska, pełniąca obowiązki dyrektora Ośrodka²¹. W dużym skrócie skomplikowana i specyficzna koncepcja wystawy uknuta przez Żmijewskiego zakładała, że

²⁰ E. Lubyte, *Szowinistycznie ludzka wystawa* [w:] *Tłumaczenie artykułów na temat wystawy „Transhumacja“*, <http://artmuseum.pl/pl/archiwum/archiwum-kowalni/1347/82188>, (dostęp: 27.02.2017).

²¹ M. Sitkowska, *Prezentacje: Katarzyna Kozyra*, „Magazyn sztuki”, http://magazynsztuki.eu/old/archiwum/prezentacje/ex/kalendarium_kozyra.htm, (dostęp: 27.02.2017).

prezentującym się artystom chodzi przede wszystkim o skupienie się na wyrażeniu własnej idei, na rzecz większej pobłażliwości wobec formy.

Na wystawie swoje prace pokazało aż dziewięciu artystów – obecnych i byłych studentów Kowalskiego lub ludzi związanych z Kowalnią. Wśród nich pojawia się m. in. Paweł Althamer (*Postać stojąca*), Andrzej Karaś (*Autoportret to obiekt z papier-mâché*), Katarzyna Górna, Artur Żmijewski (*Dmuchawka*), Jacek Markiewicz czy Katarzyna Kozyra (pierwszy raz pokazana została *Piramida zwierząt*). Ogółem litewska krytyka była przychylna prezentowanej na „Transhumacji” sztuce, choć artystom zarzucano skłonności do epatowania nagością i nadmierne poszukiwanie kontrowersji. Obecnie w literaturze na temat „Transhumacji” przyjmuje się, że to pierwsza wspólna wystawa zagraniczna ludzi związanych z Kowalnią, a co ważniejsze, pierwsza ekspozycja reprezentująca w pełni poglądy artystów zaliczanych do nurtu krytycznego.

A jak wyglądała sprawa względem recepcji artystów nurtu sztuki krytycznej? Nie da się zaprzeczyć, że lata 90. w Polsce to okres burzliwej dyskusji na temat wolności artystycznej i jej granic. Oprócz wielu głosów, które chwaliły artystów za łamanie tabu, było też wiele takich, które twierdziły, że taka sztuka obraża uczucia religijne, lub nawet te, które wskazywały, że po prostu sztuka krytyczna to rzecz, której nie sposób zrozumieć. Pisze o tym swego czasu Zofia Gołubiew: „Nasuwa się zatem pytanie: jeśli ja, jako historyk sztuki, muzealnik, miewam jednak problemy ze sztuką najnowszą i jej granicami, to co z tzw. szeroką publicznością, do której przecież artyści adresują swoją twórczość?”²². Niezależnie jednak od zarzutów o egalitarność, względem współczesnych artystów, środowisko dziennikarskie i krytyczno-artystyczne dzieliło się na przeciwników i obrońców sztuki krytycznej. Z jednej strony prace na niektórych wystawach nazywało się „odchodami” cywilizacji²³, pokazywało, że ich jedynym celem było szokowanie, obrażanie widza i kontestowanie przy tym wszystkiego dookoła, z drugiej doceniało się właśnie poruszanie tematów tabu

²² Z. Gołubiew, *Granice wolności w sztuce*, w: *Granice wolności*, red. A. Bartuś, Oświęcim 2015, s. 65.

²³ M. Rybiński, *Najpierw awantura, potem niepamięć*, „Rzeczpospolita” 2001, nr 296, s. A8.

i nieskrępowanie artystów. Izabela Kowalczyk podkreśla, że często sztuka krytyczna stawała się ofiarą cenzury obyczajowej – czy to z ramienia opinii publicznej, czy samych widzów²⁴.

Poza Polską sztuka krytyczna odbierana była raczej pozytywnie. Artystów chwalono za śmiałe, lecz często kontrowersyjne działania. Nieraz prace takie jak *Berek* Żmijewskiego czy *Lego: Obóz koncentracyjny* Libery budziły oburzenie i niesmak, zazwyczaj jednak były odbierane jako fascynujące i błyskotliwe. W Stanach Zjednoczonych, co widać było na „In Between” sztuka młodego pokolenia była czymś odświeżającym i niespotykanym. Jeden z recenzentów James Auer pisze nawet, że „To wystawa dzieł dojrzałych do zrywania. Ci bystrzy młodzi polscy artyści powinni jak najszybciej wykorzystać moment sławy, zanim zostaną skopieni przez adeptów miejscowych szkół”²⁵. W krajach byłego bloku socjalistycznego artyści sztuki krytycznej uznawani byli za twórców przekraczających granice, z jednej strony jako ci, którzy szukają okazji do prowokacji, z drugiej natomiast jako bardziej odważni niż artyści rodzimi. Wielokrotnie podkreślano specyficzną i niezwykłą pozycję polskiej sztuki w okresie transformacji Europy. Nie brakowało też głosów krytycznych. Niemniej te nie zarzucają obrażania uczuć religijnych, ale raczej wskazują na wtórność, obecną w subwersywnym języku artystycznym. Wiele więcej zarzutów pojawia się raczej w stronę samych organizatorów wystaw, przez których nieraz ciężko było zapoznać się z pracami artystów. W ogólnym rozrachunku nawet przeróżne środowiska zdawały się odnosić bardziej pobłażliwie do działań takich twórców jak Libera, Żmijewski, Rumas czy Kozyra, czego najlepszym przykładem jest „Irreligia”. Głosy oburzonych stowarzyszeń katolickich czy osób związanych z tymi ruchami były o wiele rzadsze, niż w wypadku grup protestujących w tej samej sprawie w Polsce.

Poruszając już temat recepcji „Irreligii”, warto na sam koniec wspomnieć o tej wystawie słów kilka. Jej konsekwencją był precedens, który w historii

²⁴ I. Kowalczyk, *Spory o sztukę lat 90.*, „Magazyn Sztuki”, http://magazynsztuki.eu/old/archiwum/teksty_internet_arch_all/archiwum_teksty_online_11.htm (dostęp: 4.05.2017).

²⁵ A. Kulon, *In Between: Art from Poland 1945–2000. Głosy prasy amerykańskiej*, w: „Art & Business” 2001, nr 3, s.22.

instytucji sztuki w Polsce jeszcze się nie zdarzył. Nigdy wcześniej z powodu niekorzystnych opinii w mediach i nacisku opinii publicznej, nie zdjęto szefa placówki kulturalnej – taka rzecz stała się jednak w wypadku „Irreligii”. Zdarzenie nie powinno jednak dziwić – wystawa, która odbyła się w Brukseli na przełomie 2001 i 2002 roku wywołała w polskim środowisku burzę większą zapewne niż sprawa Nieznalskiej, afera z *Gestami* Rumasa, czy wystawa jubileuszowa Zachęty zaproponowana przez Haralda Szeemanna. Temat podchwyciły niemal wszystkie media – od poważnych branżowych pism, po szukające sensacji brukowce. O ekspozycji wypowiadali się nie tylko krytycy i historycy sztuki, głos zabierały także instytucje państwowe, burzyli się urzędnicy, oficjalny komentarz opublikował Kościół katolicki, sprawę skomentowały także liczne instytucje przy nim działające. Nie obyło się także bez udziału prokuratury. Najlepiej podsumowuje sprawę Aneta Szyłak w tekście *Święci buntownicy: »Irreligia«*, wystawa, której nieomal nikt w kraju nie widział, stała się już obrazoburczą legendą i kolejnym w ciągu ostatnich lat przykładem, jak filtr mediów kreuje wydarzenia artystyczne z przyczyn pozaartystycznych i jak dalece niemożliwa jest racjonalna debata o kształcie kultury artystycznej w Polsce”²⁶. Co zatem działo się na jednej wystawie w prywatnej galerii, skoro sprawą przez chwilę żyła cała Polska?

Pomysł na wystawę zrodził się u Wodka Markowskiego, właściciela prywatnej galerii Atelier 340 Muzeum (obecnie Atelier 34Zero) w Brukseli. Dyrektor Atelier postanowił stworzyć ekspozycję, zapraszając polskich artystów. W jego odczuciu, w wielu pracach z Polski „uderzał go przewijający się motyw »zaangażowanego stosunku do Kościoła i religii«²⁷. O pomoc poprosił Kazimierza Piotrowskiego, ówczesnego szefa Królikarni, oddziału MNW, Muzeum Rzeźby im. Dunikowskiego. Stworzono koncepcję wystawy, następnie wybrano ok. 150 prac artystów współczesnych z Polski. Przystano też na nazwę „Irreligia. Morfologia nie-sacrum w sztuce polskiej XX wieku”. Wystawę zaplanowano na okres od 6 października 2001 do 27 stycznia 2002 roku. W najprostszy i najbardziej rozsądny sposób rozumie to Aneta Szyłak:

²⁶ A. Szyłak, *Święci buntownicy* [w:] raster.art.pl, <http://raster.art.pl/prezentacje/irreligia/irreligia.htm>, (dostęp: 25.04.2017).

²⁷ J. Safuta, *Uwolnić Madonnę*, „Polityka” 2001, nr 47 (2325), s. 60.

„Irreligijny, czyli nie-religijny, nie-sakralny, co rozumiem jako tworzony bez intencji wyrażania kultu religijnego. W obszar postaw irreligijnych włączane są postawy ateistyczne, gnostyckie i ideologiczne pozbawione elementów mistycznych”²⁸. W takim wypadku najważniejsze w pojęciu jest to, że nie krytykuje ono religii jako takiej, ale poddaje ją pod wątpliwość.

Wielu historyków sztuki, lub osób które interesowały się „Irreligią” i jej recepcją, podkreśla, że opinie kształtowały się przede wszystkim nie po obejrzeniu wystawy, a raczej poprzez komentarze innych osób i instytucji. Piotr Piotrowski, w dyskusji z Izabelą Kowalczyk i Sergiuszem Sterna-Wachowiakiem podkreśla, że: „nie religia stanowi punkt odniesienia wystawy. W gruncie rzeczy ludzie, którzy o niej piszą, którzy czują się dotknięci tą wystawą, w przeważającej większości tej wystawy nie widzieli!”²⁹. Najostrzejszy komentarz do ekspozycji pojawił się natomiast w „Rzeczpospolitej” ze strony Macieja Rybińskiego. W artykule *Najpierw awantura, potem niepamięć* felietonista analizuje rynek sztuki wskazując, że najprostszym sposobem wybicia się tak w trudnym środowisku, jest prowokacja. Tak też czynią według niego artyści na „Irreligii”. On sam kwituje to bardzo mocnymi słowami: „O »Irreligii« i innych tego typu wystawach zapomnimy, zanim jeszcze sale galerii zostaną po nich zamiecione. To nie jest część naszej cywilizacji. To są odchody”³⁰. Zapewne Maciej Rybiński nie pomyślał wtedy, że „Irreligia” jeszcze wielokrotnie powróci, jako temat publicystyczny i naukowy.

Zbiorowe wystawy zagraniczne, w których brali udział artyści nurtu sztuki krytycznej to temat obszerny, nie na jeden, a co najmniej serię wykładów czy artykułów. Jednak nawet tak symptomatyczny skrót zagadnienia już pozwala na zauważenie, że artyści nurtu sztuki krytycznej w okresie 1990–2002 w miarę często pojawiali się na przeróżnych wystawach. Ekspozycje te miały różny charakter – w dużej mierze były to wydarzenia z ramienia polskich instytucji, które w zamierzeniu miały promować współczesną sztukę polską; innymi razy nie brakowało wystaw

²⁸ A. Szyłak, op.cit.

²⁹ *Irreligia i wyzwania wolności*, „Gazeta Malarzy i Poetów 2002, nr 1, s. 7.

³⁰ M. Rybiński, *Najpierw awantura, potem niepamięć*, „Rzeczpospolita” 2001, nr 296, s. A8.

problemowych, czy to organizowanych przez lokalne ośrodki za granicą, czy to z inicjatywy samych artystów. Niestety w ogólnym rozrachunku nie jestem pewien, czy pomimo wielu wystaw i pozytywnych opinii, można powiedzieć, że sztuka krytyczna zaistniała w świadomości krytyków i środowiskach zagranicznych jako nurt warty szczególnego zainteresowania. Niemniej artyści tacy jak Zbigniew Libera, Robert Rumas, Zofia Kulik, Andrzej Żmijewski czy Katarzyna Kozyra pojawiali się na ważniejszych ekspozycjach tamtego okresu – chociaż w indywidualny sposób reprezentując tematy i problemy ważne dla sztuki krytycznej.

Wykład wygłoszony 11 stycznia 2018 na zebraniu naukowym Instytutu w Warszawie:

Ewa Sułek (Oddział Warszawski)

Nadchodząca rewolucja - proces czy prorocstwo? O narracjach kuratorskich wystaw sztuki ukraińskiej w roku 2014

Niektórzy mówią, że już na początku nowego stulecia prace ukraińskich artystów przepowiadały narastające niepokoje społeczne. Pojawiały się w nich pewne sygnały, świadczące o tym, że zbliża się katastrofa. “Jest takie dobrze znane powiedzenie ‘nikt nie jest prorokiem w swoim kraju’ (...). Jednak prorocy istnieją, wystarczy się bliżej przyjrzeć, żeby ich odnaleźć” - pisze Natalia Iwanowa w katalogu do wystawy “SVOI”¹. Powstaje pytanie, czy mamy prawo do takiego odczytywania prac i narzucania artystom ról proroków? Czy nie dochodzi do instrumentalizacji sztuki i do narzucenia znaczeń, których pierwotnie nie było? Na razie ciężko się odciąć od takiego dyskursu i takich interpretacji, ponieważ zarówno artyści, jak i krytycy ukraińscy, podchodzą do zagadnienia rewolucji i wojny poważnie, a zarazem emocjonalnie i bardzo osobiście. W 2014 roku, tuż po zakończeniu rewolucji na Majdanie, już po aneksji Krymu i rozpoczęciu wojny w Donbasie, w Kijowie i w Londynie zaprezentowano dwie duże i ważne wystawy aktualnej sztuki ukraińskiej, prezentujące dwie postawy i dwie strategie mówienia o roli sztuki w kontekście najnowszych zmian socjopolitycznych.

W 2014 roku w londyńskiej Saatchi Gallery została pokazana wystawa *Premonition: Ukrainian Art Now*². Założeniem kuratorskim³ było

¹ N. Iwanowa, *SVOI* (tłum. Nasi), Centrum Yermilov, 17.04.2014-17.05.2014, katalog wystawy, Charków 2014, brak numeracji stron.

² *Premonition: Ukrainian Art Now*, Saatchi Gallery, Londyn, 8.10.2014-3.11.2014.

³ Przy wystawie pracował zespół kuratorski, na który złożyli się przedstawiciele Modern Art Research Institute w Kijowie, Narodowej Akademii Sztuki Ukrainy, Firtash Foundation a także Ołeksandr Sołowiow, Marina Szczerbenko, Igor Abramowycz, Andrij Sydorenko, Władysław Tuzow, Natalia Szpitkowskaja, Denis Slobodan.

przedstawienie ukraińskiej sztuki jako profetycznej, zwiastującej tragiczne wydarzenia - rewolucję na Majdanie, a następnie aneksję Krymu i trwającą do dziś od 2014 roku wojnę w Donbasie. Postawiono sobie również pytania o kształt dzisiejszej tożsamości narodowej Ukrainy, a jednym z założeń ekspozycji było po prostu przekrojowe pokazanie trendów i nurtów w sztuce ukraińskiej ostatnich lat - zapewne korzystając z możliwości prezentacji dużej wystawy w Londynie. To tytuł i atmosfera wystawy naprowadza widza na trop - kuratorzy pragnęli pokazać, że już od początku XXI wieku prace ukraińskich artystów miały odzwierciedlać niepokoje społeczne, nawarstwiający się problemy, które później doprowadzić miały do wybuchu rewolucji na Majdanie. Taką narrację przedstawiano również mediom - Jake Wallis Simmons na portalu CNN.com już w tytule artykułu zadaje pytanie "Czy grupa artystów w niesamowity sposób przepowiedziała kryzys ukraiński?" Po czym odpowiada na nie twierdząco⁴: "Dla grupy artystów przemoc 2014 roku nie była niespodzianką. Ostrzegali o nadchodzących niepokojach od lat" - pisze⁵.

Wybrany na ekspozycję zestaw prac pokazać miał pewien niepokój egzystencjalny towarzyszący okresowi tuż przed wybuchem rewolucji w listopadzie 2013 roku. Wystawa przedstawiała ciemny, przygnębiający obraz świata tuż przed katastrofą. Jest to świat, który przestał prawidłowo funkcjonować. Wszystko ma wskazywać na to, że w powietrzu wisi klęska. Wystawa w Londynie obfitowała przede wszystkim w prace powstałe przed 2013/2014 rokiem, które wprowadzić miały widza w poczucie, że ukraińscy artyści nie tyle komentowali zagadnienia, które w przyszłości miały przyczynić się do narastania konfliktów społecznych, ile mieli je w magiczny sposób przewidzieć. Tak rozumiem umieszczenie na wystawie obrazów Pawła Keresteja. O jednym z nich (*Dzieci bijące kolegę*, 2007) Lorenzo Belenguer pisze w Huffington Post: "Artysta przewidział walkę sąsiada z sąsiadem w obecnym konflikcie we wschodniej Ukrainie. Główna scena jest zdominowana przez ślepą wściekłość, przez zachętę do agresji przeciw

⁴ J. Wallis Simmons, *Did a group of artists eerily predict the Ukrainian crisis?* cnn.com, <https://edition.cnn.com/2014/10/16/world/did-group-of-artists-predict-ukrainian-crisis/index.html> (dostęp 27.04.2018).

⁵ Ibidem.

komuś, kto był kiedyś przyjacielem”⁶. Ciężko mi uwierzyć w tego typu narrację, jakoby Kerestej miał być prorokiem. Szczególnie, że w 2007 roku na Ukrainie wciąż żywe były wspomnienia Pomarańczowej Rewolucji i związanej z nim konfliktem obozów politycznych. Rok 2007 na Ukrainie stał pod znakiem kolejnego kryzysu wewnętrznego związanego z wyborami parlamentarnymi. Być może prace odnosiły się do panującego wówczas na Ukrainie wewnętrznego konfliktu między partiami politycznymi, a może do czegoś zupełnie innego. Narracja wystawy miała również wprowadzić widza w nastrój niepokoju, który odzwierciedlać miały prace powstałe niedługo przed rewolucją na Majdanie. Fotografia Sergieja Bratkowa z 2013 roku zatytułowana *Ukraina* to posępny pejzaż - nad Ukrainę nadciągają czarne burzowe chmury, zajmujące większą część kadru. Zwiastować mają nadchodzące konflikty i tragedie, które dotkną Ukrainę już kilka miesięcy później. Podobny niepokój ma budować instalacja Marii Kulikowskiej *Bez tytułu* (2012), którą w 2014 roku, mając już za sobą wizualne doświadczenia Majdanu, łatwo jest odczytać jako wizualizację (zapowiedź?) zniszczonych ulic kijowskich wokół głównego placu (popękany beton, gruz, unoszący się dym). Z kolei *Wóz pancerny*, obraz z 2004 roku autorstwa Mykoli Macenko, miałby zwiastować konflikt zbrojny w Donbasie. Sam artysta zapytany o swoją rolę jako proroka odpowiedział zmieszany, że chodzi o coś zupełnie innego⁷. *Wóz pancerny* powstał jako część serii *Kupuj ukraińskie*, w sposób ironiczny komentującej nacisk jaki kładzie się na rozwój rodzimego przemysłu. Natomiast praca *Muzeum* (2005), którą Macenko wykonał w ramach kolektywu NATSPROM wraz z Olegiem Tistolem, nie zwiastuje spalonego budynku kijowskiego muzeum, co sugeruje Jake Wallis Simmons⁸. Jest to praca z serii *The Mother of Cities*, w której zarówno znane, jak i przypadkowe budynki, głównie reprezentujące dawne style

⁶ L. Belenguer, *Premonition: Artists Ability to Foresee the Future at the Saatchi Gallery*, http://www.huffingtonpost.co.uk/lorenzo-belenguer/saatchi-gallery-premonition-_b_5907248.html (dostęp 18.03.2018).

⁷ Rozmowa z Mykolą Macenko, maj 2017.

⁸ J. Wallis Simmons, *Did a group of artists eerily predict the Ukrainian crisis?* cnn.com, <https://edition.cnn.com/2014/10/16/world/did-group-of-artists-predict-ukrainian-crisis/index.html> (dostęp 27.04.2018).

architektoniczne lub będące pozostałościami po architektonicznych eksperymentach, przedstawione są jako wizja lub duch, które w każdej chwili mogą zwolnić miejsce dla nowych fantazji architektonicznych. W ten sposób artyści chcą zwrócić uwagę na proces manipulacji dziedzictwem historycznym, o którym świadczą liczne realizacje w miastach ukraińskich, będące wariacjami czy stylizacjami, a nie prawdziwymi obiektami



Il. 1. Oleg Tistol, *Krym-15. Aleja*, 2015.

historycznymi.

Pokazano również obraz Maksyma Mamsikowa *Plaża* z 2012 roku, na którym zdziwiony plażowicz w kąpielówkach przygląda się lądowaniu nad brzegiem morza żołnierza w pełnym ekwipunku. Umieszczenie tej pracy w ramach *Premonition* sprawia, że widz myśli, iż Mamsikow w cudowny sposób przewidział inwazję rosyjską na Krym - w końcu gdy myślimy o plażach na Ukrainie, myślimy zawsze o Krymie. Krymska plaża i szerzej - krajobraz Krymu jako miejsca wspaniałych wakacji - stały się symbolem raj utraconego, który to symbol widzimy w dalszej części wystawy pod postacią prac Olega Tistola z serii *Południowe wybrzeże Krymu* (*YU-BE-KA* lub *U.B.K.* **(il. 1)**, skrótowa nazwa południowego wybrzeża Krymu w języku rosyjskim).

Seria należy do tak zwanego cyklu mitologii szczęścia (obok serii jak *Góry* czy *Jedzenie*). Prace wykonane są w różnych technikach (akryl i farba olejna na płótnie, fotokolaże), a powtarzającym się niezmiennie motywem jest palma. „Dla mnie, i zapewne dla wielu innych ludzi, palmy są symbolem raj. Dodatkowo, w naszej tradycji jodła jest substytutem palmy. Dlatego zawsze uważałem palmę za nasze drzewo narodowe” – mówi Tistol⁹. Ołeksandr Sołowiow, jeden z kuratorów wystawy *Premonition*, nazywa ten proces „ukrainizacją palmy”¹⁰. Palmy, które pojawiły się na Krymie dopiero sto lat temu, dla większości mieszkańców Ukrainy pozostawały egzotyczną atrakcją we własnym kraju. Ich obraz prezentowany przez Tistola stał się mitem raj dla każdego. Dotyczy on nie tyle realnego szczęścia, ile raczej jego symulakrum, rozumianego zgodnie z definicją Jeana Baudrillarda jako kopia czegoś, co albo nigdy nie istniało, albo już nie istnieje. Stereotypowe elementy składające się na serię *U.B.K.* tworzą obraz szczęśliwych wakacji w ZSRR. Ponieważ jednak obraz ten oparty jest na micie czy też symulakrum, okazuje się być jedynie propagandą szczęścia, zbudowaną na bazie jego stereotypowego obrazu. “Jest to obraz bolesny, ponieważ dziś palmy nie rosną już na Ukrainie, lecz w Rosji. 18 marca 2014 roku Władimir Putin podpisał na Kremlu umowę z przewodniczącym krymskiego parlamentu, premierem Krymu i merem Sewastopola, zgodnie z którą Krym wszedł w skład Federacji Rosyjskiej. Dziś utracone palmy na Krymie są niczym innym jak utraconym szczęściem, utraconym czasem bez troski i wolności. Nawet mit, gdy zostanie odebrany, staje się realny. Prace Tistola zaś nie są już jedynie bez troskim obrazem Raju - są obrazem Raju utraconego.”¹¹ Stały się nim wbrew założeniom artysty.

Wideoinstalacja Serhija Petljuka *Sny o Europie* powstała w 2011 roku. Artysta badał jakie stereotypy na temat Europy funkcjonują na Ukrainie, oraz jakie stereotypy na temat Ukrainy funkcjonują w Europie. Z wypowiedzi

⁹ H. Sklyarenko, *Oleg Tistol's "Khudfond": Something about a Beauty Of Stereotype*, [w:] *Oleg Tistol Khudfond*, katalog wystawy, Moskiewski Muzeum Sowiennogo Iskusstwa, 6.11.2009 – 6.12.2009, s. 167.

¹⁰ O. Sołowiow, *New Ukrainian Art in Context*, [w:] *Premonition: Ukrainian Art Now*, katalog wystawy, Saatchi Gallery, 8.10.2014–3.11.2014, Londyn 2014, s. 23.

¹¹ O serii *YU-BE-KA* piszę więcej w książce “Chłopak z pianinem. O sztuce i wojnie na Ukrainie”, Warszawa, 2018 (premiera 25.06.2018), ss. 116-125.

młodych Ukraińców i Ukrainek jasno wynika, że Europa jest rodzajem celu, do którego dążą i marką, z którą chcą się utożsamiać. Petljuk widzi w tym stereotyp wyidealizowany, wynikający nie z własnych doświadczeń, lecz pewnego wyobrażenia. Europa miałaby być lekarstwem na wszelkie bolączki i sposobem na poprawę jakości życia. Z drugiej strony wypowiedzi przenika silne poczucie tożsamości narodowej. Projekt ujawnia więc rodzaj dualizmu, zawieszenia pomiędzy chęcią stania się Europejczykiem, lecz pozostania Ukraińcem. Te sny o Europie miałyby zwiastować rewolucję nazwaną Euromajdanem - ponieważ to właśnie chęć stania się częścią Unii Europejskiej stała się bezpośrednim powodem jej wybuchu. Rewolucję miał też zwiastować obraz Wasyla Tsagolowa *Duch rewolucji* z 2012 roku, na którym grupa ludzi i szkieletów, uzbrojonych w widły i biegnie w stronę widza.

Część prezentowanych prac pochodzi już z 2014 roku, ich konotacje z socjopolityczną rzeczywistością są więc oczywiste. Są to między innymi *Drut kolczasty* Daniła Galkina (2014) czy *Stary globus* Jurija Solomko (2014) - zgnieciony, zniekształcony szkolny globus - mówiące o konflikcie zbrojnym i zmianie granic. Z 2014 roku pochodzi również instalacja *Bez tytułu* grupy GAZ (Oleksij Zołotariow i Wasilij Grubljak) - kontener na śmieci, na którego dnie leży złoty chleb - nawiązujący do słynnego złotego bochenka znalezionego w Meżyhyrii, rezydencji byłego prezydenta Ukrainy Wiktora Janukowycza. "To miał być po prostu kontener" - mówi Oleksij. - "Zwykły, znaleziony przypadkowo, zardzewiały metal. Potem zobaczyliśmy pozostałości złotej farby na dnie."¹² Tak jakby bochen już tam wcześniej leżał i zostawił po sobie złociste smugi. Mówi się, że zrobiony ze złota bochenek chleba miał być wyszukaną łapówką od prezesa Narodowego Banku Ukrainy dla Wiktora Janukowycza, byłego prezydenta. Wkrótce po tym, gdy dwudziestego pierwszego lutego 2014 roku Janukowicz uciekł ze swojej rezydencji w Meżyhyrii, wdarli się do niej uczestnicy rewolucji na Majdanie. Uderzył ich przepych i bogactwo siedziby Janukowycza, a odnaleziony w niej zrobiony ze złota, ważący dwa kilogramy chleb, stał się symbolem marnotrawstwa, złego gustu i korupcji ówczesnych władz.

¹² Rozmowa z grupą GAZ, marzec 2017.

Peter Aspden w recenzji wystawy dla „Financial Times”¹³ uznał zabieg kuratorski łączący prace współczesnych artystów z nadchodzącymi wydarzeniami rewolucji i wojny za jedynie częściowo udany i przyznam, że muszę się zgodzić z autorem. Aspden zarzuca wystawie przede wszystkim to, że linia narracyjna wskazuje na niezwykłość tego, że artyści komentują wydarzenia polityczne. Uznaje, że nie ma w tym nic wyjątkowego, szczególnie w przypadku sztuki ukraińskiej. Dla mnie podstawowym pytaniem jest jednak, czy można uznać, że artyści rzeczywiście przewidzieli



Il. 2. Nikita Kadan, *Muzeum rewolucji. Wina ekspozycji*, 2014. Zdjęcie dzięki uprzejmości Pinchuk Art Centre © 2014. Fot. Sergey Illin.

nadchodzące wydarzenia, czy jest zasadnym prezentować prace powstałe przed listopadem 2013 roku w kontekście innym, niż było to robione przed tą datą, w kontekście proroctwa, a nie historycznego procesu.

Nikita Kadan pokazał w Londynie instalację *Muzeum Rewolucji, Wina ekspozycji* (2014) (il. 2), nawiązującą do szerzej przez niego poruszanej i badanej idei “muzeum historycznego”, jako miejsca, które kreuje, w jaki sposób mówi się o historii i pamięci. Praca powstała w pierwszej połowie 2014 roku na potrzeby wystawy *Strach i nadzieja* w kijowskim Pinchuk Art

¹³ P. Aspden, *Premonition: Ukrainian Art Now*, Saatchi Gallery, London - review, [www.ft.com](https://www.ft.com/content/561dba14-55eb-11e4-a3c9-00144feab7de), <https://www.ft.com/content/561dba14-55eb-11e4-a3c9-00144feab7de> (dostęp 22.04.2018).

Centre¹⁴, której strategia kuratorska, choć zdaje się być bliska tej londyńskiej, kształtuje się zupełnie inaczej. Zaproszeni do udziału w ekspozycji artyści, laureaci Pinchuk Art Centre Prize z ostatnich pięciu lat, Nikita Kadan, Żanna Kadyrowa i Artem Wołokitin, komentują nową socjopolityczną rzeczywistość Ukrainy po wydarzeniach przełomu lat 2013-2014. Odżegnują się od prac, które powstawały naprędce, na bieżąco komentując wydarzenia polityczne. Po raz pierwszy próbują spojrzeć na Majdan z dystansem. Dyrektor programowy Pinchuk Art Centre oraz kurator wystawy Björn Geldhof uzasadniał realizację wystawy chęcią stworzenia platformy myśli i dyskusji dotyczących przyszłości Ukrainy, uwzględniających przede wszystkim to, co wydarzyło się w ciągu ostatnich kilku miesięcy¹⁵. Kadan, Kadyrowa i Wołokitin, których prace pokazane zostaną później podczas wystawy *Premonition*, w Kijowie mówią o przeszłości i teraźniejszości Ukrainy eksplorując wątki takie jak konflikt, pamięć i strata. Kurator podkreśla również, że w przestrzeni jaką jest centrum sztuki artyści mogą przybrać postawę nie partycypacyjną - w odróżnieniu od chwil, kiedy sami byli uczestnikami protestów. Pozwala to na przybranie postawy krytycznej.

W Pinchuk Art Centre pokazano trzy prace Żanny Kadyrowej¹⁶, wychodząc od serii zdjęć z 2003 roku. Serię *Atleci* (**il. 3**), odnoszącą się do kwestii przemocy, uszkodzeń ciała i protestu, artystka zrealizowała podczas pobytu na Krymie. Na ekspozycji fotografie zestawiono z pracą *Bez tytułu* z 2014 roku (**il. 4**) - rzeźbą w formie mapy Ukrainy z odłamaną częścią - Krymem. Z fragmentu spalonego, zniszczonego muru, który Kadyrowa znalazła w trakcie pobytu w Szarogradzie w byłej sowieckiej fabryce, artystka zrobiła trójwymiarową mapę. Jej front stanowią spalone cegły, jej tył pokryty jest starą sowiecką tapetą. *Bez tytułu* to obraz kraju w rozpadzie - odnosi się

¹⁴ *Strach i nadzieja*, Pinchuk Art Centre, Kijów, 17.05.2014-5.10.2014.

¹⁵ "Fear and Hope", group exhibition including: Nikita Kadan, Zhanna Kadyrova, Artem Volokitin, pinchukartcentre.org, <http://pinchukartcentre.org/en/exhibitions/24734> (dostęp 24.04.2018).

¹⁶ *Atleci* (2003), *Thum* (2013), *Bez tytułu* (2014).



Il. 3. Zanna Kadyrowa, *Atleci*, 2003. Zdjęcie dzięki uprzejmości Pinchuk Art Centre © 2014. Fot. Sergey Illin.

zarówno do utraty Krymu na rzecz Rosji, jak i rozpadu Związku Radzieckiego i jego upadku jako systemu, który poniósł porażkę. Sowiecka tapeta symbolizuje również cywilną stronę wszelkich konfliktów, które zawsze mają wpływ nie tylko na historię i politykę, lecz przede wszystkim na zwykłe codzienne życie. Kadyrowa mówi, że dziś prawdopodobnie nie zdecydowałyby się na produkcję tej pracy, lub może zrobiłaby ją inaczej¹⁷. Uważa ją za zbyt emocjonalną, może nawet zbyt prostą w przekazie.



Il. 4. Żanna Kadyrowa, *Bez tytułu*, 2014. Zdjęcie dzięki uprzejmości Pinchuk Art Centre © 2014. Fot. Sergey Illin.

¹⁷ Rozmowa z Żanną Kadyrową, lipiec 2017.

Po chwili dodaje jednak: „Ale w danym czasie i miejscu miała swoje znaczenie, swoją rolę. W tamtym momencie to właśnie czułam”¹⁸.

Zestawienie tych dwóch prac buduje spójną historię Krymu, jako miejsca naznaczonego przemocą. Nie sugeruje jednak, jak w przypadku narracji wystawy *Premoniton*, że Kadyrowa tę przemoc antycypowała już w roku 2003.

Pokazana w Pinchuk Art Centre instalacja Nikity Kadana została zaprezentowana również w Londynie. Artysta porusza w niej kwestię odpowiedzialności muzeów za narrację historyczną. Gdy dochodzi do „umuzealnienia” czy też „instytucjonalizacji” danego wydarzenia, na muzeum spoczywa ogromna odpowiedzialność za to, jak (i czy) przyszłe pokolenia będą je pamiętać. W sposobie prezentacji przeszłości, historii czy wspomnień (pamięci) łatwo może dojść do naruszeń - na przykład do konfliktów ideologicznych, w skutek których dana historia (osoby, wydarzenia) może zostać skazana na zapomnienie, a historyczna narracja częściowo lub całkowicie zmieniona. W Kijowie Kadan pokazał pięć gablot tworząc swoją wizję narracji muzeum historycznego. Dwa projekty (*Wczoraj, dzisiaj, dzisiaj*, 2012-2014 oraz *Materiały robocze. Wina obrazów*, 2014) dotyczą relacji między społeczeństwem a ideologią. Pierwsza z nich nawiązuje do wyglądu sowieckiego metra w Kijowie, które zostało udekorowane tak, aby stać się z jednej strony miejscem estetycznej przyjemności zgodnie z wówczas przyjętym modelem, z drugiej - symbolem równości i „pałacem klas pracujących”¹⁹. Użyto drogich materiałów, a elementy dekoracyjne podkreślają wielkość ideologii sowieckiej. Dziś stacje metra „przedekorowano” na sposób, który odpowiada ideologii neoliberalnej i kapitalistycznej - poprzez chociażby umieszczanie licznych reklam. Nadal jednak widoczne są elementy dawnych czasów i dawnej ideologii (od 2015 roku usuwane wskutek wprowadzenia ustaw dekomunizacyjnych, lecz praca Kadana pochodzi z lat 2012-2014). Wciąż obecny w codziennej rzeczywistości

¹⁸ Ibidem.

¹⁹ Por. „*Fear and Hope*”, group exhibition including: Nikita Kadan, Zhanna Kadyrova, Artem Volokitin, <http://pinchukartcentre.org/en/exhibitions/24734> (dostęp 25.04.2018).

duch sowieckiej przeszłości jest wskazówką do zrozumienia przyczyn późniejszych konfliktów.

Ratusz. Model (2014) oraz *Muzeum rewolucji. Wina ekspozycji* (2014) odnoszą się bezpośrednio do wydarzeń ostatnich kilku miesięcy (rewolucja na Majdanie, konflikt w Donbasie, aneksja Krymu). *Ratusz* jest niewielką kopią ratusza w Odessie, w którym w 2014 roku zabarykadowali się przedstawiciele władz miejskich w obawie przed tłumem. Jest symbolem braku zrozumienia i braku dialogu między władzami a obywatelami. *Muzeum rewolucji* nawiązuje do Ukraińskiego Domu w Kijowie. Dawne Muzeum Lenina stało się jednym z głównych obszarów protestów podczas Euromajdanu. Kadan konstruuje para-muzealną gablotę, której części przypominają fragmenty budynku zniszczone podczas rewolucji, a następnie naprawione za pomocą płyt z dykty. Gablota sama staje się obiektem narracji historycznej. Kadan nie widzi potrzeby prezentowania niczego w środku. Jest to ważny i aktualny komentarz dotyczący nie tylko samego przebiegu rewolucji, lecz przede wszystkim szerszego rozumienia czym jest historia, narracja historyczna i pamięć. Teraz chciałabym wrócić do londyńskiej wystawy - prezentowana tam, wyrwana z kontekstu pojedyncza gablota, staje się mniej wypowiedzią na temat szeroko rozumianej narracji historycznej, bardziej zaś spostrzeżeniem na temat ostatnich wydarzeń i propozycją ich zapisu.

Ostatnia z gablot pokazanych w Kijowie nosi nazwę *Ekspонат. Nerozłączne* (2014). Ogromnych rozmiarów struktura wypełniona została popiołem i do tej prostej symboliki świadomie odwołuje się Kadan - "z prochu powstałeś i w proch się obrócisz". Artysta mówi tu zatem o końcu, ale też o początku - nowej narracji historycznej.

Kurator wystawy zestawia gabloty z pochodzącą z lat 2009-2010 roku pracą *Pokój przestuchañ* (il. 5). Na zestaw ośmiu talerzy Kadan naniósł obrazki nawiązujące do estetyki sowieckiej ilustrowanej "Encyklopedii Medycznej". Pokazał na nich postaci poddawane przeróżnym, często skomplikowanym i bolesnym zabiegom, które znoszą z radosnym uśmiechem na twarzy. "To katalog 'zabiegów' stosowanych przez ukraińską policję,

obecnych na długo przed rewolucją. To ona sprawiła, że 'zabiegi' stały się dla świata widzialne, że przesłały być przeźrocyste"²⁰.

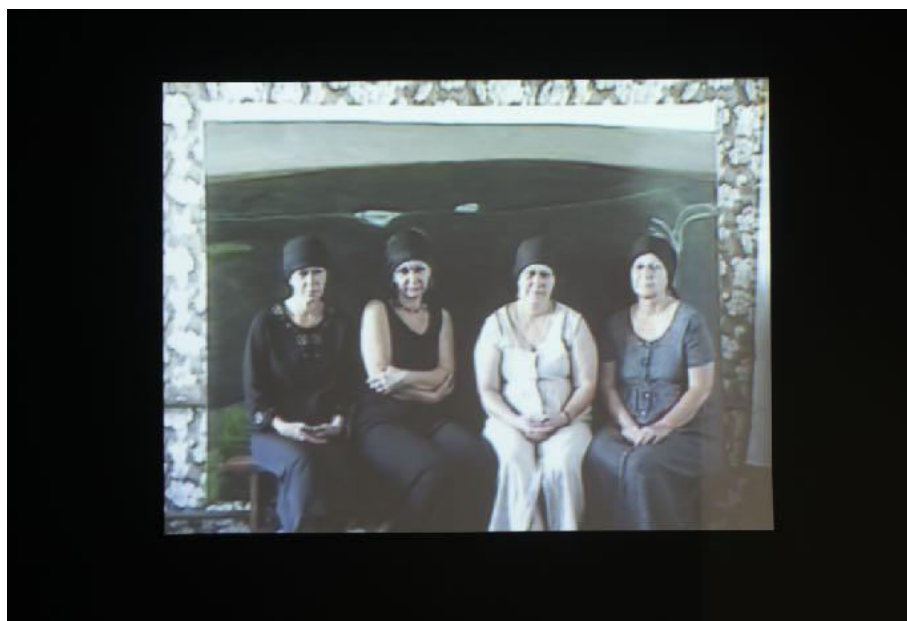


Il. 5. Nikita Kadan, Pokój przesłuchań, 2009-2010. Zdjęcie dzięki uprzejmości Pinchuk Art Centre © 2014. Fot. Sergey Illin.

Trzecim artystą obecnym na wystawie *Fear and Hope* był Artem Wołokitin. Podobnie jak w przypadku Kadana i Kadyrowej przy ekspozycji jego prac zastosowano zestawienie najnowszych obiektów z 2014 roku (czyli z okresu po doświadczeniach rewolucji, wojny i aneksji Krymu), z wcześniejszymi. Wielkoformatowe obrazy Wołokitina w bardzo bezpośredni i emocjonalny sposób mówią o wojnie - bazują na motywach przemocy, obrazach eksplozji, a z drugiej strony na wizualizacji straty i pustki. Obok nich zaprezentowano pracę wideo z 2006 roku (z naniesionymi nowymi elementami w roku 2014) - *Siostry*. Na filmie obserwujemy cztery kobiety, tytułowe siostry, które lamentują nad stratą matki. Wołokitin mówi tu o śmierci, stracie, ale też o cyklu życia - siostry zajmą miejsce swojej matki, będąc matkami dla kolejnych pokoleń. Śmierć i strata zostaje

²⁰ Więcej piszę o tej pracy w książce *Chłopak z pianinem. O sztuce i wojnie na Ukrainie*, Warszawa, 2018 (premiera 25.06.2018), ss. 67-71.

zasygnalizowana poprzez pracę zupełnie nie związaną z aktualnymi wydarzeniami na Ukrainie - wiąże ją z nimi uniwersalny temat. Personalna



Il. 6. Artem Wołokitin, *Siostry*, 2006. Zdjęcie dzięki uprzejmości Pinchuk Art Centre © 2014. Fot. Sergey Illin.

śmierć i strata stają się w kontekście całej wystawy doświadczeniem uniwersalnym.

Jesienią 2016 roku wzięłam udział w międzynarodowej konferencji poświęconej współczesnej sztuce ukraińskiej organizowanej przez Zenko Foundation w miejscowości Tatarów na Zakarpaciu. Kuratorka Alisa Łożkina swój wykład poświęciła zagadnieniu proroctwa w najnowszej sztuce ukraińskiej. Przedstawiła między innymi pracę Romana Minina *Plan ucieczki z regionu Doniecka* z 2011 roku. Minin w magiczny sposób miał przewidzieć (na trzy lata przed konfliktem zbrojnym), że z Doniecka należy uciekać.

Jednak praca związana jest przede wszystkim z głównym wątkiem twórczości Minina, jaką jest praca i życie górników w Donbasie (Donieckim Zagłębiu Węglowym). Jest to ciężka praca i ciężkie życie, dlatego młodzi często uciekają z miast i wiosek górniczych w poszukiwaniu lepszej przyszłości. Dalej Łożkina wskazywała na pracę Nikity Szalennego *Katapult*

z 2013 roku, mówiąc o tym, że z takich samych “mini” katapult strzelano na Majdanie rok później. Katapulta Szalennego powstała jako symbol szybkiego przemieszczania się, dającego możliwość szybkiej i łatwej ucieczki. Środka transportu bez wiz czy paszportu. Z drugiej strony była projektem związanym z zainteresowaniem artysty kulturą średniowiecza. Łożkina przedstawiła też pomnik autorstwa Żanny Kadyrowej *Pomnik Nowego Pomnika*, który stanął w 2009 roku w Szarogrodzie, niewielkim miasteczku w obwodzie winnickim na Ukrainie.

Pomnik został wykonany z charakterystycznych dla twórczości Kadyrowej tłuczonych płytek. Przedstawia postać bez twarzy i bez jednoznacznego kształtu, przykrytą białą płachtą. - jest pomnikiem pomnika tuż przed jego odsłonięciem. Artystka zostawia widzowi pole do marzeń - każdy może wypełnić przestrzeń pod materiałem własnymi oczekiwaniami wobec tego, co pomnik może przedstawiać lub kogo gloryfikować. Kadyrowa nawiązuje tu do zjawiska „pomnikologii”, które zdefiniować można jako potrzebę społeczną, aby upamiętniać za pomocą monumentów osoby lub wydarzenia. Stawianie, a także burzenie, pomników to rodzaj sterowania pamięcią zbiorową, które pozwala na skuteczną i trwałą gloryfikację, bądź wręcz odwrotnie - skazanie na zapomnienie. Dziś, gdy Ukraina doświadcza destruktywnej formy dekomunizacji - poprzez między innymi burzenie sowieckich pomników - pracy Kadyrowej narzucono nowe znaczenia. Czy aby uniknąć zburzenia pomnika, lepiej pozostawić go zakrytym? – można by dziś zapytać. Zasłonięta praca z 2009 roku nie mówi już więc o „pomnikologii” jako takiej, lecz o zjawisku masowego niszczenia pomników sowieckich, które rozpoczęło się ósmego grudnia 2013 roku, zostało zatwierdzone serią praw dekomunizacyjnych w maju 2015 roku²¹, a zakończyło usunięciem z Ukrainy prawie wszystkich pomników związanych z reżimem komunistycznym.

Należy jednak pamiętać o tym, że burzenie pomników Lenina rozpoczęło się już w roku 1991, w momencie gdy Ukraina zyskała

²¹ Dwudziestego pierwszego maja 2015 roku w życie weszły prawa dekomunizacyjne nakazujące usunięcie z Ukrainy wszelkich śladów reżimu komunistycznego - “Ustawa o potępieniu komunistycznych i narodowosocjalistycznych totalitarnych reżimów na Ukrainie oraz zakazie propagandy ich symboli”.

niepodległość i gdy rozpadł się Związek Radziecki. Sprawa obecności bądź nieobecności pomnika już wówczas była kwestią polityczną.

Przedstawianie prac sprzed roku 2013 lub 2014 jako zapowiedzi nadchodzących wydarzeń wydaje mi się więc nadużyciem. Czym innym jest natomiast przypomnienie o działalności artystycznej, która dotyczyła problemów, z których później narodziły się tarcia i konflikty doprowadzając do wybuchu rewolucji na Majdanie.

Pierwszych sygnałów upatrywać można już w 2004 roku, kiedy około dwudziestu ukraińskich artystów zaangażowało się aktywnie w Pomarańczową Rewolucję. Ich bazą i artystycznym laboratorium zostało Centrum Sztuki Współczesnej w Kijowie NaUKMA (dawne centrum Sorosa). Centrum stało puste, ponieważ cały kraj zajęty był wydarzeniami politycznymi. Jego dyrektor, Juri Onuch, spontanicznie zaproponował artystom rodzaj rezydencji - miejsce do pracy i niewielki budżet na produkcję. Wynikiem wspólnych działań były wystawa R.E.P. - Революційний Експериментальний Простір (Rewolucyjna Przestrzeń Eksperymentalna) oraz powstanie grupy artystycznej o tej samej nazwie. Należeli do niej Nikita Kadan, Ksenia Gnilitska, Lada Nakoneczna, Żanna Kadyrowa, Władimir Kuzniecowa i Lesia Chomenko. Ich działania plasowały się pomiędzy sztuką a aktywizmem społecznym i politycznym. Jej członkowie chcieli wykorzystać sztukę, aby przykuć uwagę publiczną do kwestii takich jak korupcja, pogwałcenie praw człowieka, nadużycia władzy. W obliczu prawie całkowitego braku infrastruktury artystycznej praca kolektywna jest dobrą strategią oporu i manifestacji obecności poprzez organizację wystaw i warsztatów czy wspólne publikacje.

Działanie kolektywne ma silną tradycję na Ukrainie, reprezentowana przez takie grupy jak Rapid Response Team (utworzona w Charkowie w 1994 roku przez Borysa Mychajłowa, Sergieja Bratkowa, Sergieja Solonskiego i Witę Mychajłow) czy SOSka, również z Charkowa. Od 2005 roku R.E.P. włącza do działalności artystycznej język partyjny i propagandowy, organizując performanse i akcje w przestrzeni publicznej. Używają megafonów, banerów, plakatów propagandowych, ulotek, flag, sloganów. Poruszają się na granicy sztuki i aktywizmu politycznego, obnażając metody

stosowane przez polityków. W projekcie *Patriotyzm* rozpoczętym w 2006 roku grupa bada zagadnienie pamięci kolektywnej i interpretuje sowieckie metody propagandowe oraz język komunikacji politycznej. Projekt zmieniał się w czasie i w zależności od miejsca, gdzie był prezentowany (Ukraina, Polska, Rosja, Estonia, Dania) wyglądał nieco inaczej. Używając logotypowego alfabetu artyści formułują uniwersalny język, za pomocą którego w sposób pełen humoru i ironii bawią się ze stereotypami dotyczącymi Ukrainy i Unii Europejskiej. Mówią między innymi o problemie migracji oraz korupcji, które staną się jednymi z najważniejszych tematów w trakcie rewolucji na Majdanie oraz w następującym po niej okresie.

Samo pojawienie się tematu UE wiązało się z nadziejami, że Ukraina wkrótce będzie do niej należeć. Ta kwestia powraca w roku 2012 wraz z projektem *Eurorenowacja*. Artyści nawiązują do fali zainteresowania kulturą zachodnią, która spadła na kraje byłego bloku sowieckiego w latach dziewięćdziesiątych, manifestując się przede wszystkim poprzez nowe mody w wystroju wnętrz. "Imitacje marmurów, styl grecki, sztuczne rośliny i plastikowe akcesoria wyglądały bardzo atrakcyjnie dla społeczeństwa poszukującego nowości i współczesności. *Eurorenowacja* opiera się na tych samych materiałach i odtwarza atmosferę tego okresu"²².

Artyści badają jak posowieckie przestrzenie zmieniają się zgodnie z estetyką, która, według sowieckiej wyobraźni, jest estetyką Zachodu. Jest to moment, w którym Ukraina poszukuje swojej kulturowej tożsamości, jednocześnie wciąż spoglądając na Zachód. To napięcie tworzy ciekawą estetykę i o niej artyści mówią w kolejnej odsłonie projektu *Eurorenowacja. Cięcie*, prezentowanej w Pinchuk Art Centre w 2012 roku. Wycinają tunel w nawarstwionych ściankach skonstruowanych z różnego rodzaju materiałów ozdobnych, używanych w latach dziewięćdziesiątych. Wycięte fragmenty demonstrują na balkonie centrum artystycznego. Te poszukiwania to

²² C. Staebler, *Zhanna Kadyrova: After the Studio - in Real Life*, w: *Zhanna Kadyrova 2013*, Kyiv 2013, s. 23.

intensywne próby przepracowania przeszłości, kontynuowane z jeszcze większą intensywnością od roku 2014²³.

Tego typu działalność wskazuje na ważną rolę sztuki - odzwierciedlającą aktualne problemy, które narastając i nawarstwiając się, przyczyniły się do eskalacji konfliktu. Dziś często zwraca się uwagę, że rewolucja na Majdanie była nie tyle proeuropejska, ile antysowiecka. Ważniejsze więc dla jej zrozumienia wydają się prace badające przeszłość.

²³ Zakończenie rewolucji na Majdanie, aneksja Krymu, początek konfliktu zbrojnego na wschodzie Ukrainy.

NOWE KSIĄŻKI

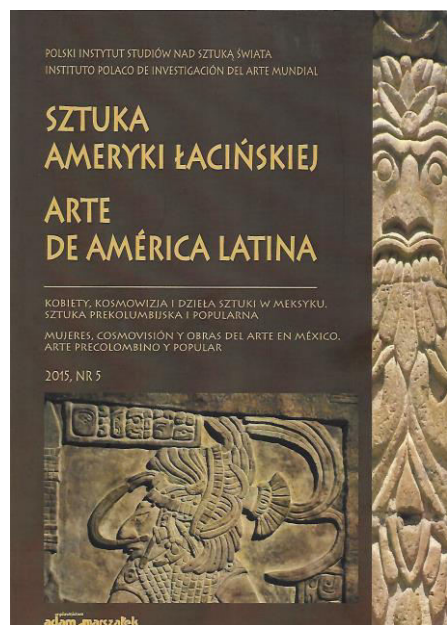


Art of the Orient, Vol. 6: Edited by BEATA BIEDROŃSKA-SŁOTA, KAROLINA KRZYWICKA, BOGNA ŁAKOMSKA AND BOGUSŁAW R. ZAGÓRSKI

Polish Institute of World Art Studies & Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2017 ISSN 2299-811X (258 pp.)

Contents: JERZY MALINOWSKI, BOGNA ŁAKOMSKA, Introduction; AKIN TUNCER, Eurasian decorative animal features of 'the Little Metropolis Church of Athens'; SEVGI PARLAK, A typological evaluation of arrow slits among elements of military architecture in the medieval period; AIDA SMAILBEGOVIĆ, Infinite travel of the soul to the Sacred City and the Luminous City: visual depictions of Mecca and Medina in Dalā'il al-Hayrāt; FATIH ELCIL, Benlizâde Madrasah and its place in Ottoman architecture; JULIA KRAJCARZ, Orientalism in the Orient – elements of the Moorish style in the sacred Muslim buildings of Istanbul; TAREK EL-AKKAD, The decline of Cairo under the Ottomans; SWIETŁANA CZERWONNAJA, Between Kraków and Istanbul: the art and architecture of the Crimean Khanate as the connecting link between Ottoman and European culture; NURIYA AKCHURINA-MUFTIEVA, The Islamic tradition of building water fountains in the Crimea; KATARZYNA WARMIŃSKA, Polish and Lithuanian Tatars. One history and two stories; PIOTR TAFIŁOWSKI, The views of Erasmus of Rotterdam and his Polish followers on war against the Turks; ZÜLEYHA USTAOĞLU, Treaties in historical studies – the 1607 trade treaty between the Ottoman Empire and Poland; SABINE JAGODZINSKI, European and Exotic – Jan III Sobieski's commemorative and representative strategies towards Polish-Ottoman relations; BEATA BIEDROŃSKA-SŁOTA, Ottoman tent from Prince Czartoryski's collection – a new look at an old tradition; HATICE ADIGÜZEL, In search of diplomatic gifts – on a group of 18th century Polish items of porcelain in the Topkapı Palace collection; V. BELGIN DEMIRSAR ARLI, ŞENNUR KAYA, An evaluation of the architecture, culture and history of the Polonezköy/Adampol settlement in Istanbul; ELVAN TOPALLI, Kazimierz Pochwalski's sketchbook of Eastern travels; BOGUSŁAW R. ZAGÓRSKI, Jean (Jan) Lambert-Rucki's artistic vision of the Ottoman women's

world of Selânik; PIOTR TAFIŁOWSKI, The 16th to the 18th century printed Turcica preserved in Polish collections; PIOTR HORDYŃSKI, Diplomats, etiquette, ceremonies – the unpublished letters of Łazarz Hordyński from the Ottoman Empire circa 1790; WOJCIECH ZABŁOCKI, My inspirations from traditional Syrian architecture.



Sztuka Ameryki Łacińskiej / Arte de America Latina, Vol. 5: Kobiety, kosmowizja i dzieła Sztuki w Meksyku. Sztuka prekolumbijska i popularna / Mujeres, cosmovisión y obras del arte en Mexico. Arte precolombino y popular, ed. EWA KUBIAK, KATARZYNA SZOBLIK

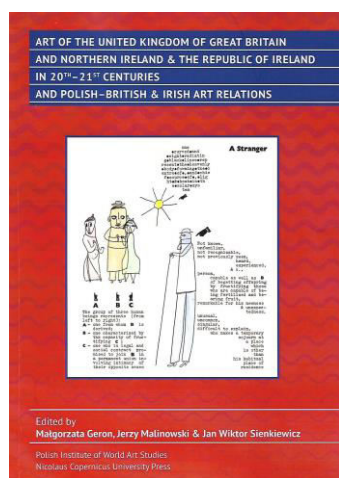
Instituto Polaco de Investigación del Arte Mundial & Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2015 ISSN 2299-260X (154 pp.)

EWA KUBIAK, KATARZYNA SZOBLIK, Prefacio; MIRIAM JUDITH GALLEGOS GÓMORA, RICARDO ARMIJO TORRES, Las fi gurillas de barro y su atuendo: rasgos de identidad femenina en el occidente del área maya durante el Clásico Tardío; DANIEL RUIZ CANCINO, Las representaciones femeninas, sus diseños corporales y su simbología en el occidente mesoamericano; ULISES SEBASTIÁN SERRANO ARIAS, BEATRIZ ADRIANA GAYTÁN VILLALPANDO, El murciélago se hizo eterno entre colores y piedras preciosas; ARGELIA DEL CARMEN MONTES VILLALPANDO, Mujeres comunes nahuas, ciclo de vida; MAYELA FLORES ENRÍQUEZ, Panorama de los estudios sobre dechados en México.

**POLSKI INSTYTUT STUDIÓW NAD SZTUKĄ ŚWIATA
PUBLIKACJE O POLSKICH ARTYSTACH W KOLONIACH
ARTYSTYCZNYCH ZAGRANICĄ I NA EMIGRACJI**

**POLISH INSTITUTE OF WORLD ART STUDIES
PUBLICATIONS ON POLISH ARTISTS IN THE ART COLONIES ABROAD
AND IN EXILE**

STUDIA O SZTUCE NOWOCZESNEJ / STUDIES ON MODERN ART (seria / series)

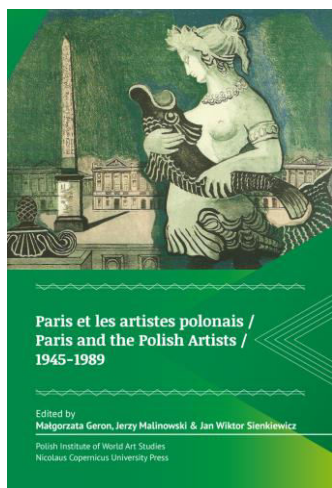


VOL. 5: Art of the United Kingdom of Great Britain and Northern Ireland & Republic of Ireland in 20th–21st centuries and Polish–British & Irish Art Relations, MAŁGORZATA GERON, JERZY MALINOWSKI, JAN WIKTOR SIENKIEWICZ (eds.)

Spis treści / Contents: **Introductions:** JERZY MALINOWSKI, On the Book; PAUL COLLINSON, England's Favourite Landscape: Paintings in Search of The Picturesque and Cautionary Tales of Landscape; KRZYSZTOF CIESZKOWSKI, Documentation of Modern British Art: Archives, Libraries and Bibliographies; **Polish–British art Relations before 1945:** DAVID BINGHAM, Albert Lipczinski (1876–1974); PIOTR KOPSZAK, Henri Gaudier-Brzeska's "Polish" Identity and Contacts with Polish Artists; IZABELA CURYŁŁO-KLAG, Poles in Wyndham Lewis's Accounts of Early 20th-century Bohemia; DOMINIKA BUCHOWSKA, Whitechapel Boys and the British Avant-Garde: In Search of the Polish Connection; MAGDALENA ZDRENKA-CIAŁKOWSKA, The Art of Advertising in Poland and Great Britain. "Levitt–Him" as a Design Partnership; WALDEMAR DELUGA, Polish Graphics from the British Collections (19th–20th Century); IRENA KOSSOWSKA, The Insular Taste: The Art of England, Wales, Scotland and Ireland in the 1939 Warsaw; MACIEJ TYBUS, The Art and Cultural Activities of the British POWs in Stalag XXA in Toruń; **Contemporary British art:** MATEUSZ

SOLIŃSKI, Lucian Freud – The Body Painter; MAŁGORZATA STĘPNIK, The Aesthetics of the The School of London “Diasporic” Painting – On the Basis of Ronald B. Kitaj’s Literary Manifestos; MACIEJ GUGAŁA, “You Have to Be a Practitioner to Know This.” David Hockney’s Criticism of Art History; KAROLINA KOLENDĄ, The Englishness of English Land Art – Richard Long and the Picturesque; ANNA MARKOWSKA, Gilbert and George – A Double Author and the Space Between; MONIKA SZCZYGIEL-GAJEWSKA, Vision of Destruction by Cornelia Parker; FILIP PRĘGOWSKI, The Recurrence of Modernism. On The Stuckists, the British Art Movement; LIDIA GERC, Future Systems – New Directions in British Architecture; EWELINA KWIATKOWSKA, Object, Sculpture, Installation – Contemporary Glass Art in Great Britain; **Polish émigré art in Great Britain after 1945:** JAN WIKTOR SIENKIEWICZ, Polish Presence at Artistic Academies and in the Art of Great Britain after the Second World War. Introduction to Research; MAŁGORZATA GERON, Henryk Gotlib. The Work in Poland and England; MALINA BARCIKOWSKA, Against the Grain. On the Relations of Franciszka and Stefan Themersons with the Circle of British Logicians and Mathematicians; MAŁGORZATA BIERNACKA, The Continental British School of Painting – The Association of Polish Artists in Great Britain; MAGDALENA HOWORUS-CZAJKA, Tadeusz Piotr (Peter) Potworowski: An Analysis of Changes in His Art of the English Period in the Light of Art Criticism in Polish Émigré Periodicals; AGATA SOCZYŃSKA, Marek Żuławski and Stanisław Frenkiel about Modern British Art; **Contemporary Polish–British art relations:** PIOTR MARCINIĄK, New Concepts of the City and Space. The Reception of British Architecture and Urban Planning in Poland in the 20th Century; EWA TONIAK, Moore in Auschwitz. Some Remarks Inspired by an Exhibition; ANDRZEJ JAROSZ, British Inspirations behind Wrocław Sculpture; DOROTA GRUBBA-THIEDE, “Mystery / Score-Poem” – Jerzy Bereś and Zbigniew Warpechowski in Great Britain in 1979 – The “Pilgrimage” around 11 Centers (Including Academic Ones) and a Question Regarding the Possible Impact of Jerzy Bereś on New British Sculpture Artists; MARIA HUSSAKOWSKA, Stranger in the City or Negotiator. Craigie Horsefield in Krakow; ANNA M. LEŚNIEWSKA, Colour and Light in the Art of Antoni Malinowski; MAGDALENA ZIEBA, Reception of Polish Art in Great Britain in the 21st Century. Exhibitions, Collections, Art Criticism IRISH ART: KATARZYNA KOCIOŁEK, Visualising Irishness in Contemporary Irish Art; ŁUKASZ GUZEK, How Connections with Ireland Inspired Polish Performance Art; ARTUR TAJBER, Available Resources – Orient-Action / Dostępne zasoby – Orient-Akcja; GAIL PRENTICE , Flax Art Studios, Belfast and Its Impact on Contemporary Northern Irish Art.

Polish Institute of World Art. Studies & Nicolaus Copernicus University Press, Toruń 2015; ISBN 978-83-231-3438-(496 s.



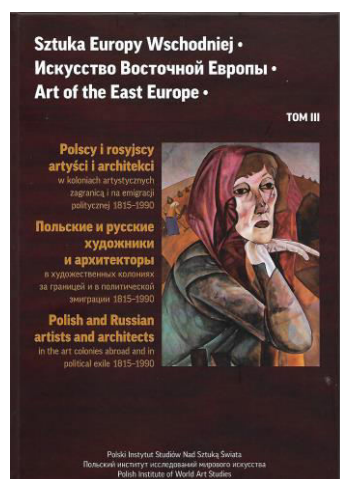
Vol. VI : Paris et les artistes polonais / Paris and the Polish Artists 1945-1989, MAŁGORZATA GERON AND JERZY MALINOWSKI & JAN WIKTOR SIENKIEWICZ (red. / eds.)

Spis treści / Contents: JERZY MALINOWSKI, Foreword; EWA BOBROWSKA, Les associations artistiques polonaises en France dans la seconde moitié du XXe siècle : vers une intégration du milieu; JERZY MALINOWSKI, Jewish artist from Poland in post-war Paris; SWIETŁANA CZERWONNAJA, Kaunas – Vilnius – Paris: Lithuanian parallel of Polish artistic exile during and after World War II; PIOTR MARCINIAK, ALEKSANDRA RANIEWICZ, L'émigration polonaise en France, après la Seconde Guerre Mondiale et son influence sur la création de l'espace urbain; ALEKSANDRA BŁONKA, Jerzy Brodnicki – Van Haardt – une vie, deux biographies ; DOROTA SZOMKO-OSEKOWSKA, Jan Ekiert – The artist of quiet voice; EWA ZIEMBIŃSKA, Les sculptrices polonaises à Paris après 1945; KATARZYNA KULPIŃSKA, The graphic work and publishing activities of Franciszek Prochaska (1891-1972); PAWEŁ IGNACZAK, Les graveurs polonais en France après 1945, dans les collections artistiques de la Bibliothèque polonaise de Paris; TOMASZ GRYGLEWICZ, Paris Motifs in the Art of Jan Lebenstein as an Image of Man's Downfall in a Big City; DOROTA GRUBBA-THIEDE, „From the 'Wailing Wall' through affirmative participation to situational 'whisper': notes on the Paris works of Wostan, Alina Szapocznikow, Wanda Czełkowska and Andrzej Wojciechowski in years 1946-1973; MARLENA PRZYBYŁ, Les commencements d'Edward Baran. Vers la dé-matérialisation de la peinture; MAŁGORZATA STEPNIK, La non-existence fructueuse. Piotr Szmitke et simulacrum parisien; ANNA ZELMAŃSKA-LIPNICKA, Janusz Strzałecki – artwork revisions and the idea to establish Parisian Studio of Copy as the Gdańsk State Higher School of Fine Arts Department; MAŁGORZATA GERON, Roman Zrębowicz „O nowoczesnym malarstwie francuskim. Wspomnienia i refleksje paryskie” [On modern French painting. Parisian memoirs and reflections] (1959); PIOTR MAJEWSKI, Le voyage de Pierre Restany pour la Pologne en 1960 et ses échos dans les écrits du critique; MAGDALENA SAWCZUK, « Chassés du paradis ».Les facettes inconnues de la scène artistique polonaise à Paris

après la Seconde Guerre mondiale; AGNIESZKA KLUCZEWSKA-WOJCIK, « Dossier Pologne » de la galerie l'Ollave de Lyon; KAROLINA ZYCHOWICZ, The cooperation between the Louise Leiris gallery in Paris and CBWA "Zachęta". Exhibitions of Pablo Picasso (1965, 1968) and André Beaudin (1968); MAŁGORZATA REINHARD-CHLANDA, Włodzimierz Hodys — between Paris and Cracow; ANNA DZIERŻYC-HORNIK, "Polish art is an interest, otherwise it won't be seen, as in comparison with what is being done in the world...". Foksal Gallery and Polish-French artistic relations; ANNA GRABOWSKA – KONWENT, Roman Cieślewicz – Meanders of Imagination in Archival Order; AGNIESZKA, KUCZYNSKA, Seulement la liberté. Zbigniew Makowski, Paris and Surrealism in 1962; HENRYKA MILCZANOWSKA, Nothing objectively existing. Arika Madeyska- a sketch to her portrait; JAN WIKTOR SIENKIEWICZ, Searching for the bright spot. The work of Joanna Wierusz-Kowalska-Turowska; ELEONORA JEDLIŃSKA, Lipecka – L'Art et l'infinie harmonie du Chaos; ANNA RUDEK-ŚMIECHOWSKA, Cryptic notes from everyday life. Michał Batory's graphic statements; MAGDALENA DURDA-DMITRUK, Mirror Mirages of Gabriela Morawetz.

Polish Institute of World Art Studies & Nicolaus Copernicus University Press, Toruń 2018 ISBN 978-83-231-3853-2 (w druku / in print)

SZTUKA EUROPY WSCHODNIEJ / ИСКУССТВО ВОСТОЧНОЙ ЕВРОПЫ / THE ART OF EASTERN EUROPE



Tom / Vol. III, 2015, Polscy i rosyjscy artyści i architekci w koloniach artystycznych zagranicą i na emigracji politycznej 1815–1990 / Польские и российские художники и архитекторы в художественных колониях за границей и в политической эмиграции 1815–1990 / Polish and Russian artists and architects in the art colonies abroad and in political exile 1815–1990, red. / eds. JERZY MALINOWSKI, IRINA GAVRASH & DOMINIK ZIARKOWSKI

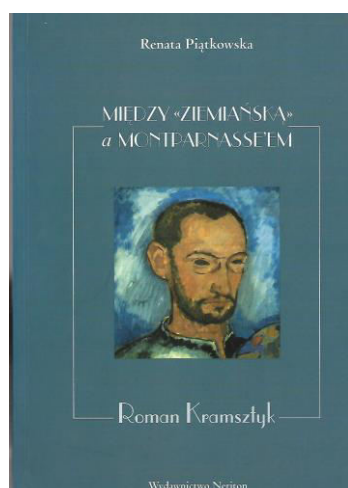
Spis treści / Contents: JERZY MALINOWSKI, Od redakcji / От редакции / From the editor; **Polacy i Rosjanie w Rzymie / Поляки и русские в Риме / Poles and Russians in Rome**: ТАТЬЯНА Л. КАРПОВА, Вдохновение Рима: жанр античных идиллий в творчестве Генриха Ипполитовича Семирадского / Inspiration of Rome: genre of “antique idylls” in Henryk Siemiradzki’s work; MARIA NITKA, Rzymska recepcja twórczości Henryka Siemiradzkiego – rekonesans / The reception of the work of Henryk Siemiradzki in Rome – a reconnaissance; MARCIN GOCH, Między Rzymem a Kijowem. Artystyczna przyjaźń Wilhelma Kotarbińskiego oraz braci Aleksandra i Pawła Swiedomskich / Between Rome and Kiev. Artistic friendship between Wilhelm Kotarbiński and brothers Alexander and Pavel Svedomsky; LEJŁA CHASJANOWA, Kolonie artystów rosyjskich i polskich w Rzymie podczas Wystawy Światowej 1873 roku w Wiedniu / Russian and Polish colonies of artists in Rome during the Vienna World Exhibition 1873; KRZYSZTOF STEFAŃSKI, „Włoska podróż” Hilarego Majewskiego / “Italian journey” of Hilary Majewski; LECHOSŁAW LAMENSKI, Rzeźbiarze polscy w XIX-wiecznym Rzymie / Polish sculptors in Rome of the 19th century; MAŁGORZATA BIERNACKA, Artyści polscy w Rzymie w latach 1900– 1914 / Polish artists in Rome between 1900–1914; WALDEMAR OKOŃ, Petersburski „Kraj”, Polacy, Rosjanie i antyk / Petersburg “Kraj”, the Poles, the Russians and Antiquity; МИХАИЛ Г. ТАЛАЛАЙ, Русско-польские истории на Амальфитанском побережье / Polish-Russian stories at the Amalfi Coast; **Polacy w Rosji – Rosjanie w Polsce / Поляки в России – Русские в Польше / Poles in Russia – Russians in Poland**: ЕКАТЕРИНА М. КОЛЯДА, Роль польских зодчих второй половины XIX столетия в формировании художественного облика Санкт-Петербурга / The role of Polish architects of the second half of the 19th century in shaping the art of Saint Petersburg; JOANNA WOCH, La vie des steppes Kirghizes Bronisława Zaleskiego / La vie des steppes Kirghizes of Bronisław Zaleski; ВАЛЕНТИНА М. БЕЛКОВСКАЯ, Архитектор Петр Покрышкин и его исследования Люблинского тюремного костела / Architector Petr Pokryshkin and his researches in castle’s prison in Lublin; AGNIESZKA KLUCZEWSKA -WÓJCIK, Z „okna Europy” nad Wisłę... Polscy kolekcjonerzy w Sankt Petersburgu / From the “window to Europe” to the Vistula... Polish art collectors in Saint Petersburg; ЮЛИЯ П. ШАПЧЕНКО, Фронтальные зарисовки Мстислава Валериановича Добужинского из Царства Польского и Галиции / The military sketches of the Kingdom of Poland and Galicia by Mstislav Dobuzhinsky; СВЕТЛАНА С. ЛЕВОШКО, Польско-русский архитектор Казимир Сколимовский (1862–1923) на фоне эпохи / Polish-Russian architect Kazimir Skolimovsky (Kazimierz Skolimowski) against the background of the era (1862–1923); НИНА П. ГОЛЕНКЕВИЧ, Самуил Канер (1888–1968). Наследие художника / Samuel Kaner (1888–1968). The heritage of the artist; IWONA LUBA, Ewa Paulina Wawer, Strzemiński i Witkacy. Długa historia krótkiego spotkaniem / Strzemiński and Witkacy: A long story of a brief encounter; **Polacy i Rosjanie w Paryżu / Поляки и Русские в Париже / Poles and Russians in Paris**: EMILIA ZIÓŁKOWSKA, Podróże naukowe polskich architektów do Europy Zachodniej w XIX wieku / Polish architects’ scientific travels in Western Europe in the 19th century; ТАТЬЯНА Э. МОЖЕНОК-НИНЭН, Русские художники на

Лазурном Берегу в XIX веке / Russian painters and the French Riviera during the 19th century; JERZY MALINOWSKI, U źródeł Polskiej awangardy. Przypomnienie Stanisława Stückgolda / At the roots of Polish avant-garde. Recollection of Stanisław Stückgold; ЕКАТЕРИНА А. САВИНОВА, Творчество Альберта Николаевича Бенуа в России и за рубежом / The work of Albert Benois in Russia and abroad; KATARZYNA KULPIŃSKA, Polscy graficy w Paryżu lat 20. i 30. XX wieku – wielość koncepcji artystycznych, odmienność postaw życiowych / Polish graphic artists in the Paris of the 1920s and the 1930s – the multiplicity of artistic ideas and the diversity of outlooks on life; IRINA OBUCHOWA-ZIELIŃSKA, Kariery polskich i rosyjskich artystów w Paryżu (od końca XIX wieku do II wojny światowej) w świetle wzajemnych kontaktów / Contacts of Polish and Russian artists in Paris (from the late 19th to the early 20th century) and their careers; LILA DMOCHOWSKA, Kazimierz Czechowski – przyjaciel Leopolda Zborowskiego, bolszewik, poeta i szermierz prawdy / Kazimierz Czechowski – a friend of Leopold Zborowski, a bolshevik, a poet and an advocate of truth; АЛЛА В. КОНОНОВА, Парижский цикл Бориса Григорьева Visages de Russie/ Faces of Russia – Boris Grigoriev’s parisian cycle; EWA ZIEMBIŃSKA, Sara Lipska i Adrianna Gorska. Dwie drogi twórcze krzyżujące się w Paryżu: dom Barbary Harrison w Rambouillet / Sara Lipska and Adrianna Gorska. Two artistic routes crossing in Paris. House of Barbar Harrison in Rambouillet; GRAŻYNA BOBILEWICZ, Paryskie lalki autorskie Stefanii Łazarskiej (1887–1997) i Marii Wasiljewej (Marie Vassilieff) (1884–1957) / Parisian dolls designed by Stefania Łazarska (1887–1997) and Maria Vasilyeva (Marie Vassilieff) (1884–1957); ВИТА СУСАК, Воспоминания Алексея Грищенко как источник по истории Ecole de Paris/ The Memoirs of Alexis Gritchenko as the Source for the History of the School of Paris; JERZY UŚCINOWICZ, Ikona i jej teologia „na emigracji”. Enklawa intelektualno-artystyczna L’Institut de Theologie Orthodoxe Saint-Serge w Paryżu / Icon and its theology on the emigration. The intellectual and artistic enclave of the L’institut de Théologie Orthodoxe Saint-Serge in Paris; **Polacy i Rosjanie w innych środowiskach / Поляки и русские в других странах / Poles and Russians in other milieux:** EWA SKOTNICZNA, Inspiracje edukacją monachijską w twórczości Witolda Pruszkowskiego na przykładzie obrazów Świt i Zmierzch / Inspiration of the Munich education in the work of Witold Pruszkowski on the example of his images Dawn and Dusk; ZOFIA KRASNOPOLSKA-WESNER, Rosyjscy artyści w Goetheanum (Margarita Sabasznikowa) / Russian artists in Goetheanum (Margarita Sabashnikova); ЛИЛИЯ И. ОВЧИННИКОВА, Выставки Казимира Зеленецкого в Японии: к вопросу диалогизма искусства XX века / Exhibitions by Kazimir Zieleniewski (Kazimierz Zieleniewski) in Japan: on the dialogism of the art in the 20th century; АНТОНИНА А. ШАХАНОВА, Дорогами русской эмиграции. Леонид Михайлович Браиловский (1867– 1937) / On the roads of the Russian emigration. Leonid M. Brailovsky (1867–1937); СВЕТЛАНА Ю. ФОМЕНКО, Русский архитектор-эмигрант Валерий Владимирович Сташевский и задачи типового строительства Югославии в 1920–1930 годы / Russian architect – emigrant Valery Vladimirovich Stashevsky and the task of the standard building in Yugoslavia in the 1920s – 1930s; ГАЛИНА П. ТУЛУЗАКОВА, Николай Иванович Фешин и русские

эмигранты в Нью-Йорке / Nicolai Fechin and Russian emigrants in New York; НАДЕЖДА А. АВДЮШЕВА ЛЕКОНТ, «Журнал Восточной Европы» Алексея Мартынова – очаг славянской культуры в Бельгии. 1935–1937 / Alexis de Martynoff's "Revue de l'Europe Orientale" as the Nidus of Slavic Culture in Belgium. 1935–1937; **Polacy i Rosjanie na powojennej emigracji / Поляки и русские в послевоенной эмиграции / Poles and Russians in post-war exile**: JAN WIKTOR SIENKIEWICZ, Cedr i orzeł. Plastycy polscy w Bejrucie 1942–1952 / Cedar and Eagle. Polish Artists in Beirut 1942–1952; MONIKA SZCZYGIEŁ-GAJEWSKA, Pamiętniki Feliksa Topolskiego / Memoir by Feliks Topolski; IRENA KOSSOWSKA, „Aureolizm” Zdzisława Ruszkowskiego: Londyn, Wenecja, Loch Maree / The “Aureolism” of Zdzisław Ruszkowski: London, Venice, Loch Maree; TADEUSZ BARUCKI, Maciej Nowicki (1910–1950) – sukces emigranta / Maciej Nowicki (1910–1950) – success of the emigrant; JOANNA STACEWICZ-PODLIPSKA, Pokora i przekora. Teresy Roszkowskiej „nawiązywanie kontaktu ze sztuką zagranicą” / Humility and contrariness. Teresa Roszkowska's “making contact with art abroad”; MAGDALENA HOWORUS-CZAJKA, Sploty życia i nici w twórczości Tamary Hans-Jaworskiej / Entanglement of threads and life in the work of Tamara Hans-Jaworska; AGATA SOCZYŃSKA, Przesłanie wolności w życiu i sztuce Hilarego Krzysztofiaka / The message of freedom throughout life and art of Hilary Krzysztofiak; ELEONORA JEDLIŃSKA, Krzysztof Wodiczko: „artysta polityczny” w Nowym Jorku / Krzysztof Wodiczko: “The political artist” in New York; СВЕТЛАНА М. ЧЕРВОННАЯ, Крутые маршруты русских художников-эмигрантов, ушедших на Запад в конце Второй мировой войны / The difficult ways of the Russian artists emigrating from the USSR during the Second World War in Exile; ВИКТОР В. ВАНСЛОВ, О книге С. М. Червонной Из эмигрантской дали спасти Отчизну... Литовское искусство и литовские художники в эмиграции (1940–1990), Прогресс-Традиция, Москва 2013 (566 страниц с иллюстрациями) / About the book of Swetlana Czerwonnaja From the Far Exile to save the Motherland... The Lithuanian Art and the Lithuanian Artists in the Emigration (1940–1990), Progress–Traditsia, Moscow 2013 (566 pages with illustrations).

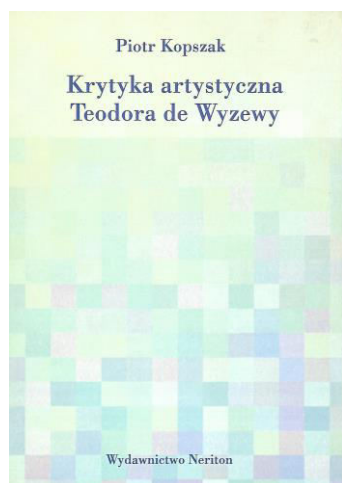
Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata & Wydawnictwo Tako / Polish Institute of World Art Studies & Tako Publishing House, Warszawa – Toruń 2015; ISSN 2353–5709, ISBN 978–83–62737–6

SZTUKA NOWOCZESNA / MODERN ART (seria / series)



[T. VIII] RENATA PIĄTKOWSKA, Między Ziemiańską a Montparnasse. Roman Kramsztyk / Between Ziemiańska Café and Montparnasse. Roman Kramsztyk

Wydawnictwo Neriton / Neriton Publishing House Warszawa 2004; ISBN 83-88973-86-X (314 s.)



[T. XI] PIOTR KOPSZAK, Krytyka artystyczna Teodora de Wyzewy / Art criticism of Teodor de Wyzewa

Wydawnictwo Neriton / Neriton Publishing House Warszawa 2005; ISBN 83-89729-42-3 (176 s.)

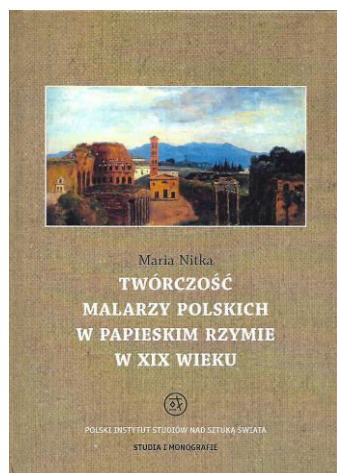
**ARCHIWUM SZTUKI POLSKIEJ XX WIEKU / ARCHIVE OF POLISH ART
OF THE 20TH CENTURY (seria / series)**



[T. III] TAMARA SZTYMA-KNASIECKA, Syn swojego Ludu. Twórczość Henryka Glicensteina, 1870–1942) / A son of his people: life and works of Henryk Glicenstein (1870–1942)

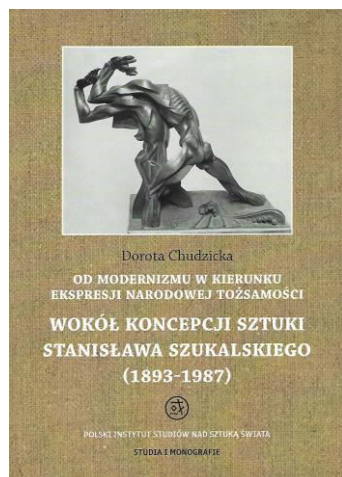
Wydawnictwo Neriton / Neriton Publishing House Warszawa 2008; ISBN 978-83-7543-010-3 (s. 300)

**STUDIA I MONOGRAFIE / STUDIES AND MONOGRAPHS (nowa seria /
new series)**



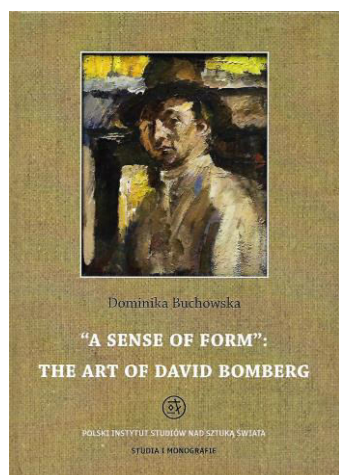
T. 6: MARIA NITKA, Twórczość malarzy polskich w papieskim Rzymie / The output of Polish artists in papal Rome

Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata & Wydawnictwo Tako / Polish Institute of World Art Studies & Tako Publishing House Warszawa–Toruń 2014, ISBN 978–83–62737–40–6



T. 11: DOROTA CHUDZICKA, Od Modernizmu w kierunku ekspresji narodowej tożsamości. Wokół koncepcji sztuki Stanisława Szukalskiego (1893 – 1987) / From Modernism Towards The Expression of National Identity. Around Stanislaw Szukalski's Concept of Art

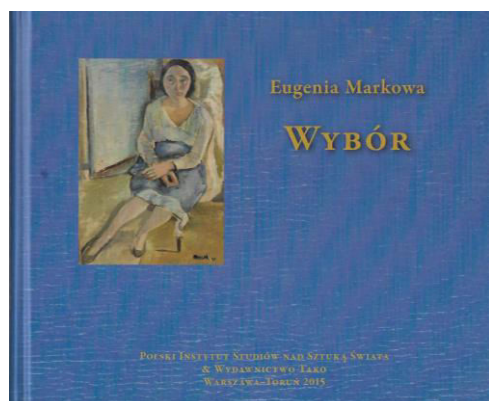
Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata & Wydawnictwo Tako / Polish Institute of World Art Studies & Tako Publishing House, Warszawa – Toruń, Warszawa-Toruń 2015; ISBN 978-83-62737-75-8 (258 s.)



T. 15: DOMINIKA BUCHOWSKA, „Sense of firm”: the art of David Bomberg / „Wycucie formy”: sztuka Davida Bomberga

Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata & Wydawnictwo Tako, Warszawa-Toruń 2015; ISBN 978-83-62737-97-0 (320 s.)

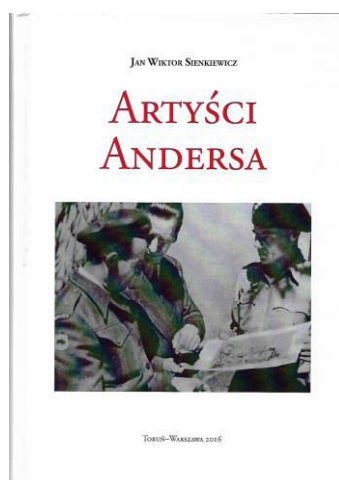
ŹRÓDŁA DO DZIEJÓW SZTUKI / SOURCES FOR ART HISTORY



T. 2: Eugenia Markowa [Szwarc], Wybór / Choise, przekład / translated by JAKUB JEDLIŃSKI, ELEONORA JEDLIŃSKA (red. / ed.)

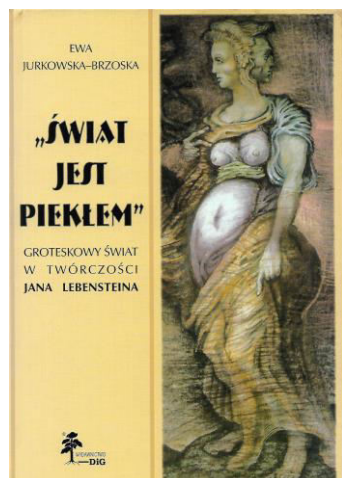
Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata & Wydawnictwo Tako, Warszawa – Toruń 2015 ISBN 978-83-62737-99-4 (136 s.)

ARTISTIC CULTURE (seria / series)



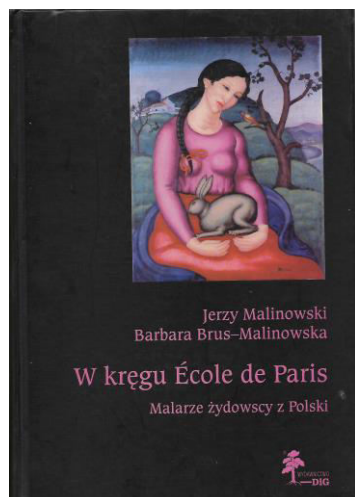
[T. 1.] JAN WIKTOR SIENKIEWICZ, Artyści Andersa. Continuità e novità
Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata & Wydawnictwo Tako, Warszawa – Toruń 2016; ISBN 978-83-65480-09-5 (534 s.) (wydanie III uzupełnione)

PUBLIKACJE INDYWIDUALNE CZŁONKÓW INSTYTUTU / INDIVIDUAL PUBLICATION OF THE INSTITUTE MEMBERS



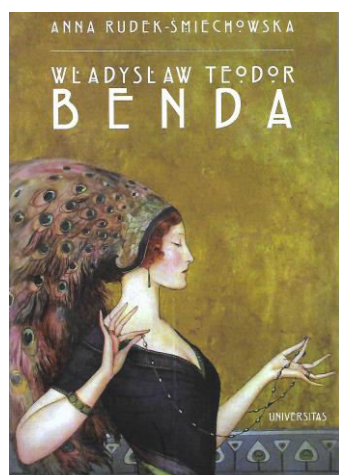
EWA JURKOWSKA-BRZOSKA, „Świat jest piekłem”. Groteskowy świat w twórczości Jana Lebensteina [“World is Hell”. Grotesque world in the works of Jan Lebenstein]

Wydawnictwo DIG / DIG Publishing House, Warszawa 2007; ISBN 83-7181-423-2 (78 s., 31 il.)



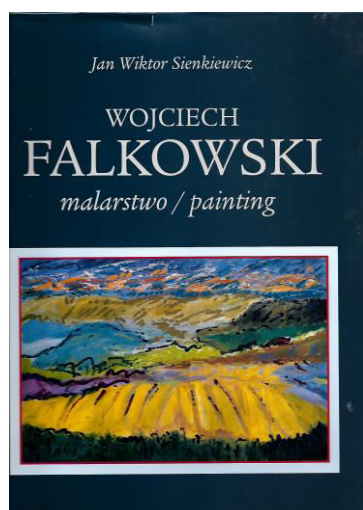
JERZY MALINOWSKI, BARBARA BRUS-MALINOWSKA: W kręgu Ecole de Paris. Malarze żydowscy z Polski / In the Ecole de Paris Circle. Jewish Painters from Poland,

Wydawnictwo DiG / DiG Publishing House, Warszawa 2007; ISBN 83-7181-394-5 (212 s., 297 il. kol. / color ill.



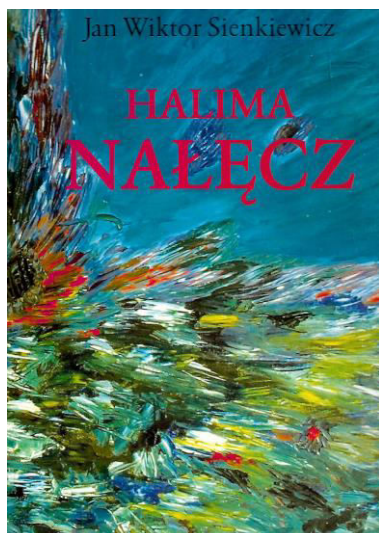
ANNA RUDEK-ŚMIECHOWSKA, Władysław Teodor Benda. Życie i twórczość polsko-amerykańskiego ilustratora i twórcy masek / Władysław Teodor Benda. Life and output of Polish-American illustrator and mask maker

Wydawnictwo UNIVERSITAS / UNIVERSITAS Publishing House, Kraków 2016: ISBN 97883-242-2731-0 (276 s.)



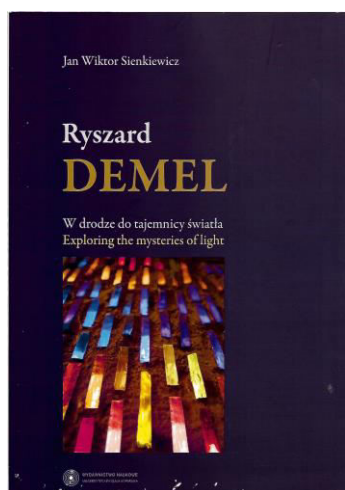
JAN WIKTOR SIENKIEWICZ: Wojciech Falkowski. Malarstwo. Painting

Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej / Maria Curie-Skłodowska University, Lublin 2005 ISBN 83-227-2379 (s. 175, il. 125)



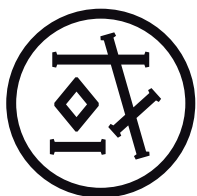
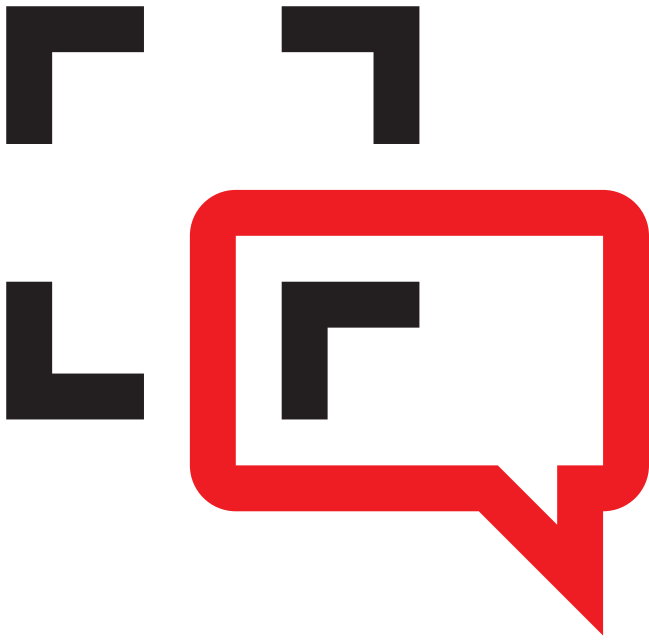
JAN WIKTOR SIENKIEWICZ: Halima Nałęcz

Oficyna Wydawnicza Kucharski / Kucharski Publishing House, Toruń-
Londyn 2007 ISBN 978-83-89376-57-2 (s. 148, il. 115)



JAN WIKTOR SIENKIEWICZ: Ryszard Demel. W drodze do tajemnicy światła
/ Exploring the Mysteries of Light

Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika / Nicolaus
Copernicus Publishing House, Warszawa - Toruń 2015; ISBN (s. 295, il.
186)



**POLSKI
INSTYTUT
STUDIÓW
NAD SZTUKĄ
ŚWIATA**