

SZTUKA I KRYTYKA



ART AND CRITICISM

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

nr 6 (69) czerwiec

2018

SZTUKA I KRYTYKA / ART AND CRITICISM

Komunikat Zarządu

Polskiego Instytutu Studiów nad Sztuką Świata

2018, nr 6 (69) czerwiec

Pod redakcją:

Jerzego Malinowskiego (redaktor) i Marcina Teodorczyka (sekretarz)

Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata /

Polish Institute of World Art Studies

Adres redakcji:

Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata

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 2018 roku

Zaproszenia na seminaria i wykłady

Wykłady:

Lejła Chasjanowa: „...sztuka w ostatnich czasach poważnie upadła”.

Henryk Siemiradzki i Siergiej Diagilew

Agata Knapik: **Architektoniczno-urbanistyczna działalność radykalnej grupy UFO z Florencji jako transpozycja semiologicznych teorii Umberta Eco.**

Publikacje o sztuce japońskiej (opr. Jerzy Malinowski)

Zarząd informuje, że

Walne Zebranie
Polskiego Instytutu Studiów nad Sztuką Świata

odbyło się w dniu 12 maja w Muzeum Azji i Pacyfiku.

Sprawozdanie Komisji Rewizyjnej
Polskiego Instytutu Studiów Nad Sztuką Świata
z kontroli działalności finansowej za rok 2017

Komisja Rewizyjna w roku 2018 działa w składzie:

1. dr Jacek Tomaszewski - Przewodniczący
2. dr Renata Piątkowska- Członek
3. dr Agnieszka Świętosławska- Członek

Zgodnie z **§ 23 i 24** statutu Polskiego Instytutu Studiów nad Sztuką Świata Komisja Rewizyjna na posiedzeniu w dniu 10 maja 2018 roku dokonała oceny działalności Zarządu Instytutu za rok 2017 pod względem celowości, rzetelności i gospodarności działania. Komisja Rewizyjna zapoznała się ze sprawozdaniem z działalności organizacyjnej i merytorycznej Instytutu oraz z informacją finansową za rok 2017.

Podstawowe obszary prac Komisji Rewizyjnej dotyczyły:

1. Działalności organizacyjnej i merytorycznej Instytutu.
2. Oceny prawidłowości zarządzania funduszami dokonanej na podstawie informacji finansowej.
3. Informacji o wpływie składek członkowskich.

ad. 1. Na podstawie analizy sprawozdania Zarządu PISNSS za rok 2017 stwierdzono, że działalność organizacyjna i merytoryczna Instytutu w pełni spełnia założenia statutowe instytucji. Główne cele Instytutu, jakimi są badania światowej sztuki, ochrona materialnego i niematerialnego dziedzictwa kulturowego różnych rejonów świata oraz działalność popularyzatorska realizowane były poprzez metody określone w statucie Instytutu.

Szczególnie ważne zadanie statutowe, jakim jest organizacja i konsolidacja życia naukowego, oraz tworzenie siatki współpracy międzynarodowej wcielano w życie poprzez przygotowanie dwóch międzynarodowych i czterech krajowych konferencji oraz organizację ośmiu seminariów i spotkań, w tym wielu o zasięgu międzynarodowym. Jak już wielokrotnie Komisja miała okazję podkreślić, szczególnie ten ostatni rodzaj działalności, wypełniający cel określony w punkcie 10. 6. paragrafu Statutu Organizacji, wydaje się cenny w kontekście integracji środowisk badawczych oraz popularyzacji działalności Instytutu.

14 wydawnictw opublikowanych lub przygotowanych do druku przez Instytutu w 2017 roku w formie syntez, monografii i publikacji cyklicznych i czasopism obejmują tematykę sztuki i kultury Dalekiego Wschodu, Afryki, Ameryki Łacińskiej, Europy oraz sztuki żydowskiej, a także sztuki bizantyjskiej i prehistorycznej. Utworzono nową serię wydawniczą „Technologia – Sztuka – Konserwacja”, zwiększając zakres tematyczny publikacji Instytutu o zagadnienia konserwatorskie i technologiczne. Ponadto w ramach Instytutu realizowano 3 krajowe i międzynarodowe projekty badawcze.

Na podstawie sprawozdań merytorycznych Zarządu z trzech ostatnich lat Komisja stwierdziła zmniejszenie liczby wydawnictw i projektów badawczych Instytutu oraz zmniejszenie liczby organizowanych konferencji. Realizacja lub zamknięcie w poprzednim roku sprawozdawczym pięciu grantów badawczych oraz przeprowadzenie licznych konferencji świadczy dostatecznie o zdolnościach organizacyjnych Instytutu.

Faktem godnym odnotowania jest uzyskanie przez Instytut w wyniku parametryzacji kategorii naukowej „C”. Właściwym kierunkiem rozwoju jest podjęcie starań o podwyższenie kategorii, co zwiększy prestiż instytucji i w perspektywie umożliwi uzyskanie dodatkowych środków na działalność statutową Instytutu.

ad. 2. Składane na zebraniach oraz zawarte w informacji o finansach Instytutu i sprawozdaniu finansowym za rok 2017 dane o dochodach i wydatkach pozwoliły na bieżącą ocenę sytuacji finansowej Instytutu.

Przeanalizowano wydatkowanie dofinansowania konferencji naukowych, grantów i wydawnictw książkowych z Ministerstwa Nauki i Szkolnictwa Wyższego, Instytutu Książki (MKIDN), z Fundacji Lanckorońskich. Przeanalizowano także strukturę zrealizowanych przychodów i kosztów działalności statutowej oraz bilans aktywów obrotowych, trwałych, kapitału własnego, zobowiązań finansowych oraz informacje dotyczące zawartych umów. Na podstawie analizy sprawozdania finansowego, na które składa się:

1. Bilans sporządzony na 31.12.2017
 2. Rachunek zysków i strat sporządzony na dzień 31.12.2017
 3. Wprowadzenie do sprawozdania finansowego na rok obrotowy 2017
- Komisja stwierdziła brak nieprawidłowości oraz klarowność sporządzenia dokumentacji finansowej za 2017 rok.

ad. 3. W oparciu o informację dotyczącą wpłat członkowskich Komisja wg „Wprowadzenia do sprawozdania finansowego za rok obrotowy 2017” stwierdziła niewielki spadek wpływów składek w stosunku do lat ubiegłych i jednocześnie podkreśliła konieczność poprawy w przyszłości egzekucji składek członkowskich. W odróżnieniu od lat ubiegłych wpływy z wpłat członkowskich pokrywają koszty administracyjne działalności Instytutu, co stanowi dobrą prognozę na przyszłość.

Na podstawie przeprowadzonej kontroli Komisja Rewizyjna wnosi o zatwierdzenie sprawozdania z działalności finansowej Instytutu za 2017 rok i o udzielenie absolutorium Zarządowi za ten rok.

Dr Jacek Tomaszewski - Przewodniczący

Dr Renata Piątkowska i dr Agnieszka Świętosławska - Członkowie

Zaproszenia na seminaria, wykłady, wystawy i promocje:

Zarząd i Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki zapraszają na promocję: tomu 12 rocznika **Pamiętnik Sztuk Pięknych** pod red. dr Renaty Piątkowskiej

Abraham Ostrzega i żydowskie środowisko artystyczne

Promocja odbędzie się 8 czerwca (piątek) o godz. 18 w Zachęcie.

Zarząd zaprasza na:

IV Seminarium „Polscy artyści na Obczyźnie”

w dniu 14 czerwca (czwartek) o godz. 17 z wykładem prof. Jana Wiktora Sienkiewicza (członka Zarządu PISnSS)

Badania nad polskim życiem artystycznym w Wielkiej Brytanii po 1939 roku

Zarząd Oddziału Łódzkiego jako współorganizator zaprasza na:

Wystawę „Niewypowiadalne”

12.06-26.06.2018

Galeria MEOK (ul. Piotrkowska 46, 90-265 Łódź)

Dzięki współpracy Uniwersytetu Łódzkiego z Galerią MEOK, przy wsparciu Polskiego Instytutu Studiów nad Sztuką Świata, zrealizowana została wystawa prac ośmiu młodych artystek: Mai Grau, Kingi Hołdy, Justyny Kieruzalskiej, Agnieszki Kołodziejczak, Julity Lipińskiej, Magdaleny Palmowskiej, Zofii Stybor i Magdaleny Urban. W roli kuratorek wystawy zadebiutują studentki z Koła Naukowego Historyków Sztuki, natomiast opiekę merytoryczną pełnią członkinie łódzkiego oddziału Instytutu prof. Aneta Pawłowska i dr Agnieszka Świętosławska. Wybrane dzieła reprezentują odmienne stylistyki i różne media: od tradycyjnego malarstwa, przez grafikę i fotografię, po instalacje. Są świadectwem poszukiwań w zakresie wyrażania najbardziej osobistych przeżyć i emocji. Mimo młodego



wieku uczestniczek (najmłodsze z nich bowiem dopiero kończą studia artystyczne na Akademii Sztuk Pięknych w Łodzi), cechuje je już duża dojrzałość, świadomość własnych artystycznych wyborów i głęboka refleksja nad życiem. Wydarzenie towarzyszyć będzie obchodom tegorocznego Kongresu Kobiet w Łodzi. Jednakże sztuka prezentowana na wystawie nie może być interpretowana jedynie w kategoriach feministycznej wypowiedzi; dotyczy szerszego problemu walki z ograniczeniami wynikającymi nie tylko z płci, lecz również z niepełnosprawności. Połowa artystek uczestniczących w wystawie jest bowiem osobami głuchymi. Wszystkie jednak, poprzez język sztuki, dążą do wyrażenia tego, co słowami jest niewypowiadalne.

Wykład wygłoszony (w języku polskim) na konferencji „The Henryk Siemiradzki that we do not know”, zorganizowanej przez Muzeum Narodowe w Krakowie i Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata w dniach 12-13 kwietnia 2018 w Krakowie. Wersja angielska ukaże się w tomie konferencyjnym w roczniku „World Art Studies” 18 (2018).

Prof. dr **Lejła Chasjanowa** (członek-korespondent Rosyjskiej Akademii Sztuk w Moskwie; PISnSŚ)

„... sztuka w ostatnich czasach poważnie upadła”.

Henryk Siemiradzki i Siergiej Diagilew

„Coraz ostrzejsze stają się ataki na antyczne wykształcenie, sztukę oraz literaturę, będące dotychczas mocną podstawą światopoglądu humanistycznego i cywilizacji. Wystarczy konsekwentnie pójść tą drogą do przodu – i wkrótce cała nasza kultura w sztuce i w życiu zostanie zaciągnięta do przepaści trywialności i banalności”¹.

W. Lübke

W latach 90. w malarstwie europejskim zachodziły istotne zmiany. Były to czasy powstania wielu dzieł *secesji*, rozwoju *dekadentyzmu*. Akademia Sztuk Pięknych w Petersburgu przeżywała okres reform, młodzież pasjonowała się twórczością Zorna, Stucka, Böcklina, powstało stowarzyszenie Świat Sztuki (Мир искусства)² – nabierały rozpędu zjawiska mówiące o poważnych ideowych i estetycznych zmianach w malarstwie rosyjskim. Tak zwane *pieriedwiżnicestwo* jako prąd artystyczny jeszcze się nie wyczerpało, ale już zatraciło swą nowoczesność. Zmienił go nowy prąd,

¹ Lübke (1927: 55). Wilhelm Lübke (1826-1893) – słynny historyk sztuki i krytyk.

² Świat Sztuki – stowarzyszenie (1900) oraz czasopismo (1898).

dążący do wyzwolenia artysty z zależności od hasel *pieredwiżników* – idei służenia społeczeństwu (il. 1).



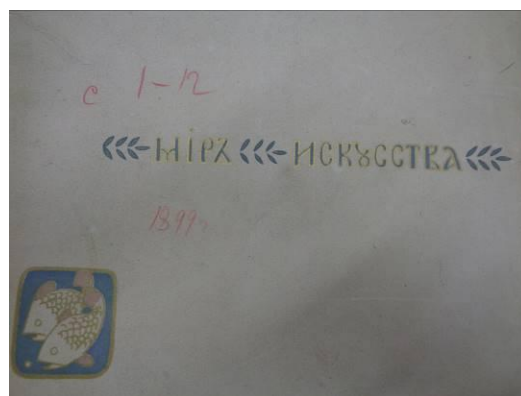
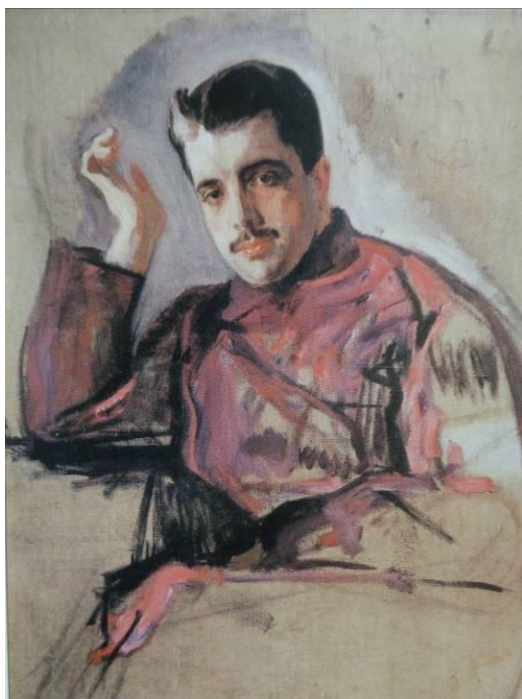
Il. 1 Paweł Szczerbow (1866-1938). Bazar XX w. Fragment. 1908. Autolitografia. Państwowa Galeria Tretiakowska, Moskwa.

Diagilew wiezie w wózku Malawina, Somow czepia się fartucha Diagilewa, w głębi – Akademia Sztuk Pięknych i pieredwiżnicy, których wiozą w trumnie. Po prawej księżna Tieniszewa trzymająca bałałajkę. Wasniecowa na koniu, za którego ogon trzyma się Niesterow. Benoiss z gęśłami.

Stawiał przed sobą zadanie zrewidowania estetyki Czernyszewskiego³ oraz całego krytycznego realizmu z lat 60. i 70. Tubą nowego prądu artystycznego stał się „genialny dyletant” i „człowiek kultury” – jak go

³ Nikołaj Czernyszewski (1828-1889) – rosyjski filozof, socjalista, krytyk literacki, publicysta i pisarz.

określano – Diagilew⁴ (il. 2), jeden ze współzałożycieli stowarzyszenia Świat Sztuki oraz redaktor naczelny czasopisma o tej samej nazwie (il. 3). Jak



Il. 2. Walentin Sierow (1866-1938). Portret Sergieja Diagilewa. 1904. Olej, płótno, 97 x 73. Państwowe Muzeum Rosyjskie, Petersburg

Il. 3. Konstantin Korowin, Rybki jako symbol czasopisma „Świat Sztuki”

wspominał założyciel i ideolog tego stowarzyszenia Aleksander Benois⁵ (il. 4) „w naszym kółku petersburskich młodzieńców należących tak do śmietanki towarzyskiej, jak i do inteligencji”⁶ Diaghilew był najmniej wykształcony, ale „uznaliśmy go za «fajnego chłopca»”⁷, „tęgiego prowincjusza”⁸ i jeśli wówczas postanowiliśmy jednak „przyjąć go do naszego towarzystwa”, to wyłącznie „w myśl zasady pokrewieństwa – bo był osobą bliską Dimy”⁹. Jeszcze w latach gimnazjalnych w kółku występowaliśmy przeciwko głównym prądom sztuki rosyjskiej – akademizmowi i *pieriedwiżniczestwu*. „W tym samym czasie

⁴ Siergiej Diaghilew (1872-1929) – rosyjski impresario, redaktor naczelny czasopisma „Świat Sztuki”.

⁵ Aleksandr Benois (1870-1960) – rosyjski malarz, ideolog stowarzyszenia Świat Sztuki.

⁶ Дягилев (1982 Т. I: С. 220).

⁷ Дягилев (1982 Т. I: С. 220).

⁸ Дягилев (1982 Т. I: С. 220).

⁹ Дягилев (1982 Т. I: С. 220). Dima – Dmitrij Filosofow (1872-1940 w Otwocku) – rosyjski publicysta, krytyk literacki. 1898-1904 – redaktor działu literackiego „Świata Sztuki”, kuzyn Diaghilewa. Prywatny doradca Józefa Piłsudskiego w sprawach rosyjskich i ukraińskich.



Il. 4. Léon Bakst (Rosenberg) (1866-1924). Portret Aleksandra Benoisa. 1898. Akwarela, pastel, papier naklejony na karton, 64,6 x 100,3. Państwowe Muzeum Rosyjskie, Petersburg

niezależnie od nas – pisał Benois – w pracach kilku młodych malarzy moskiewskich ujawnił się podobny protest¹⁰. Dlaczego akurat moskiewskich? Łatwo da się to wytłumaczyć. „Petersburżanie byli bardziej kulturalni. Moskwianie – prostsi”¹¹, taki więc energiczny „moralny idealista”, który przyjechał z Permu¹², mógł – zdaniem Benois – bardzo im się przydać. Z upływem czasu jednak rozkład sił uległ zmianie. W roku 1899 według tegoż Benois: „Świat Sztuki wyglądał następująco: monarcha – Diagilew (il. 5), Dima – robotnik ślepo hołdujący temu pierwszemu (il. 6), Bakst¹³ (il. 7) – przypochlebiający się i wtórujący tym obydwu. Nurok¹⁴ (il. 8) – bezbarwny, Waleczka¹⁵ (il. 9) – *independentnie* (od francuskiego *independent* – niezależny) zaciera ręce, bawiąc się i szydząc, lecz żadnej sprawy i roli nie ma. Diagilew (il. 10) zachowuje się niby gruba ryba, najwyraźniej robi karierę

¹⁰ Дягилев (1982 Т. I: С. 228).

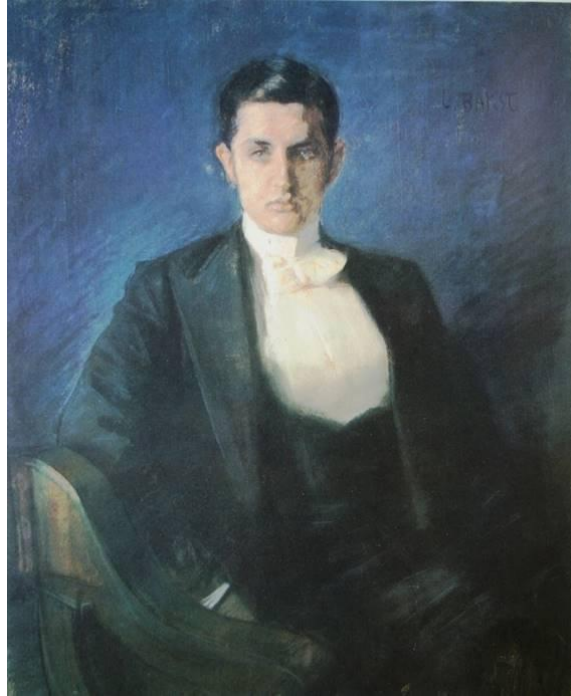
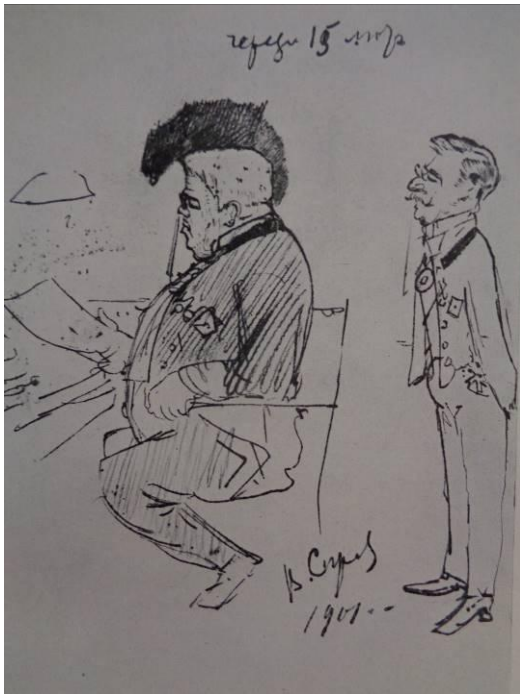
¹¹ Дягилев (1982 Т. I: С. 228).

¹² Perm – miasto w europejskiej części Rosji nad rzeką Kamą, u stóp gór Ural.

¹³ Léon Bakst (Rosenberg) (Grodno 1866-1924) – malarz, członek grupy artystycznej Świat Sztuki. W 1899 r. wraz z Diagilewem stworzył wpływowe czasopismo pod tym samym tytułem, projektant scenografii i kostiumów teatralnych.

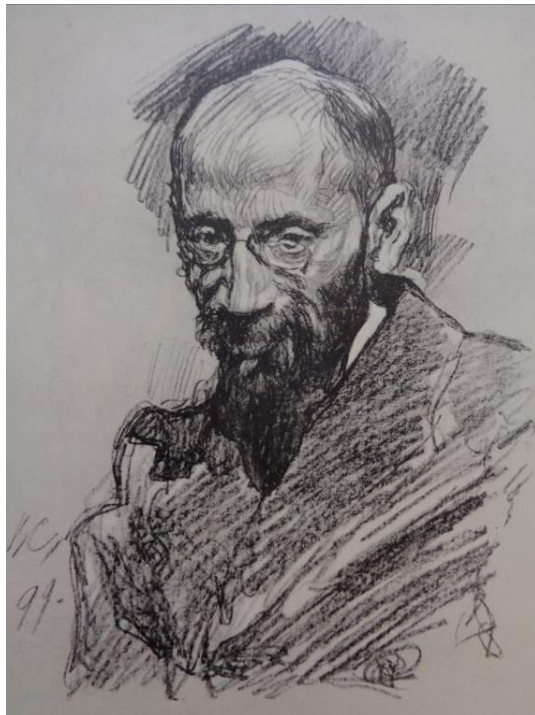
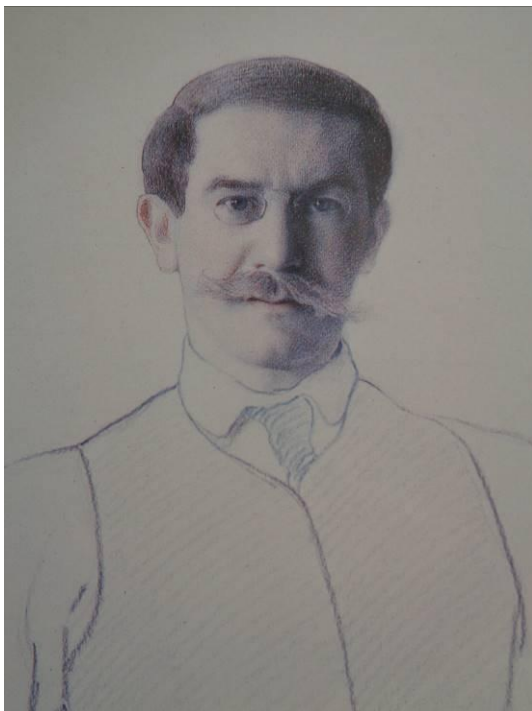
¹⁴ Alfred Nurok (1860/63-1919) (pseudonim „Silen”) – krytyk muzyczny i artystyczny, członek stowarzyszenia Świat Sztuki. „Uważał siebie za zepsutego człowieka, reinkarnacją markiza de Sade” (I. Grabar, *Moje życie*).

¹⁵ Walter Nuwel (1871-1949) – kompozytor amator, biograf Diagilewa, członek redakcji czasopisma „Świat Sztuki”, prowadził dział muzyczny.



Il. 5. Walentin Sierow. Przez 15 lat (S. Diaghilew i W. Nuwel). Karykatura. 1901

Il. 6. Léon Bakst (Rosenberg). Portret D. Filosofova. 1897. Pastel, karton, 81 x 63. Dagestańskie Muzeum Sztuk Pięknych w Machaczkałe



Il. 7. Léon Bakst (Rosenberg). Autoportret. 1906. Węgiel, sangwina, ołówek kolorowy, papier naklejony na karton, 75,8 x 51,8. Galeria Tretiakowska, Moskwa

Il. 8. Walentin Sierow. A. P. Nurok. 1899. Litografia. Papier, 35,7 x 27,4. Państwowe Muzeum Rosyjskie, Petersburg



Il. 9. Léon Bakst (Rosenberg). Walter Nuwel. 1895. Akwarela, papier naklejony na karton, 53,1 x 39,7. Państwowe Muzeum Rosyjskie, Petersburg



Il. 10. Aleksandr Stiepanow. Wystawa Świata Sztuki.

i chce być jedynym panem przy swoim pierogu upieczonym ze składników dostarczonych mu przez tegoż Szurę”¹⁶.

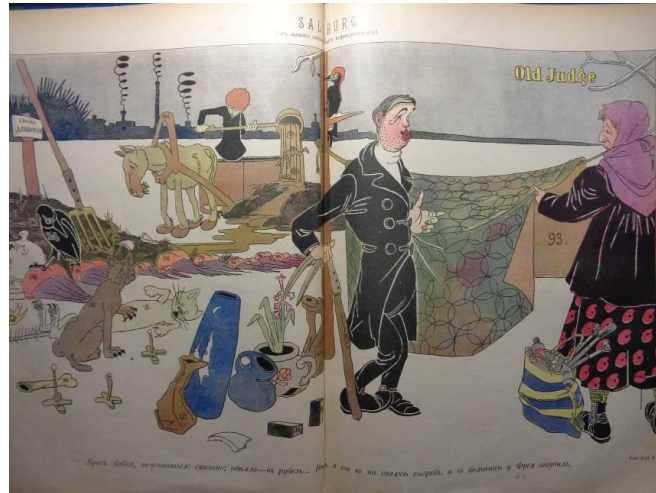


Il. 11. Léon Bakst (Rosenberg). Portret Siergieja Diagilewa. 1906. Olej, płótno, Państwowe Muzeum Rosyjskie, Petersburg

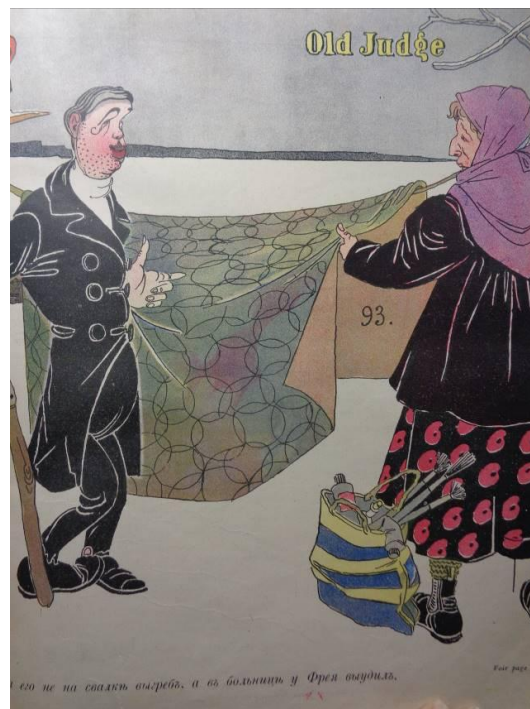
Działalność Diagilewa (il.11) jako historyka sztuki trwała niedługo – póki istniało pismo „Świat Sztuki”, a mianowicie 5-7 lat. Artykuły z lat 1896-1897 ukazywały się na łamach petersburskiego dziennika „Nowosti i birżewaja gazeta”, do którego przez wiele lat pisywał Stasow. Mimo że artykuły Diagilewa „często wprawiały w poważne zakłopotanie”¹⁷ znanego krytyka, nic nie pisał na temat wystaw malarzy zagranicznych urządzanych przez tego pierwszego na wiosnę i jesienią 1897 roku. Kiedy jednak w 1898 roku Diagilew organizował wystawę malarzy rosyjskich i fińskich (il. 12, 13), Stasow przerwał milczenie i wydrukował artykuł potępiający *dekadencki*

¹⁶ Дягилев (1982 Т. I: С. 162). Szura – Aleksandr Benois.

¹⁷ Дягилев (1982 Т. I: С. 158). List W. Stasowa do E. M. Bema z 14/26 czerwca 1898.



Il. 12. Paweł Szczęrbow. Salzburg. Wystawa rosyjskich i fińskich malarzy, 1898. Akwarela, tusz, pióro, papier, 24,2 x 42,2. Muzeum Rosyjskie, Petersburg



Il. 13. Fragment il. 12.

Diagilew proponuje Tieniszewej jakąś szmatę ze słowami: „Nie targuj się, stara. Powiedziałem: „kołdra za rubla” (gra słów w języku rosyjskim „w rubel” brzmi tak samo jak nazwisko malarza Wrubla, „w rubel”, czyli za rubla).

charakter tej wystawy, nazywając jej organizatora „dekadenckim starostą” (il. 14)¹⁸.

¹⁸ Дягилев (1982 Т. I: С. 157).



Il. 14. Paweł Szczerbow. Dekadent. Państwowe Muzeum Rosyjskie, Petersburg

Diagilew odpowiedział listem otwartym z 29 stycznia 1898 roku, w którym stwierdził, iż ogólnie szanowany krytyk już „zszedł ze sceny”¹⁹ i poradził mu nie torować drogi młodemu pokoleniu, „umilknąć i przestać bić na alarm”²⁰. W swojej wieloletniej działalności krytycznej Stasow (il. 15) po raz pierwszy popadł w konflikt z młodszym od niego o pół wieku młodzieńcem – „parszywym prosięciem”²¹ – jak go określał – któremu nie dał rady. Po tym liście Diagilew zasadniczo nie polemizował (il. 16) z „wybitną jednostką minionej już epoki”²², kiedy tamten, głęboko zraniony, publicznie potępiał (il. 17, 18) kolejne urządzone przez Diagilewa wystawy (il. 19).

¹⁹ Дягилев (1982 Т. I: С. 67).

²⁰ Дягилев (1982 Т. I: С. 67).

²¹ Дягилев (1982 Т. I: С. 158). Письмо В. В. Стасова Е. М. Бем от 14/26 июня 1898 г.

²² W. Stasow.



Il. 15. Ilja Riepin. Portret Władimira Stasowa. Fragment. 1900. Olej, płótno, 106 x 71. Państwowe Muzeum Rosyjskie, Petersburg



Il. 16. Paweł Szcerbow. Krytycy piszący w stołecznych dziennikach. Państwowe Muzeum Rosyjskie, Petersburg.
Stasow gra na puzonie, a Diagilew zatyka uszy



Il. 17. Paweł Szczerbow. „Also sprach Zaratustra...” 1899. Państwowe Muzeum Rosyjskie, Sankt Petersburg
 Stasow walczący z dekadentami



Il. 18. Fragment il. 17.
 Stasow z puzonem (miał przezwisko „Puzon”) i grzebieniem do czesania brody.



Il. 19. Paweł Szczerbow, Intymna rozmowa o estetykę Wawły Barabanowa (bęben) z Nikołą Krytyczenko (krytyk). 1898. Państwowe Muzeum Rosyjskie, Petersburg. Walka Stasowa z dekadentami. Fragment.

Każde wystąpienie w prasie skierowane przeciwko nowemu stowarzyszeniu, jak na przykład list Riepina²³ o jego wycofaniu się z „dekadenckiego stowarzyszenia, czasopisma i kompanii”²⁴ (il. 20, 21); artykuły i felietony Brieszko-Brieszkowskiego²⁵ (il. 22) *Bandyci od sztuki*, *Upiory Akademii Sztuk Pięknych (Sen w wigilię Trzech Króli)* i inne tłumiono bezlitośnie. Czasem dochodziło do rozprawy fizycznej z autorem, jak w wypadku Burienina²⁶, który w swym szkicu literackim miał czelność porównać Diagilewa z głównym bohaterem komedii Fonwizina²⁷ *Nedorostek Mitrofanuszka*. „Orzeł, co dusił małe ptaszki” – jak nazywał Diagilewa Niżyński²⁸ – szybko przemienił się w „Nerona w czarnym smokingu (il. 23)

²³ Репин (1899: 4); Дягилев (1982 Т. I: С. 88-93).

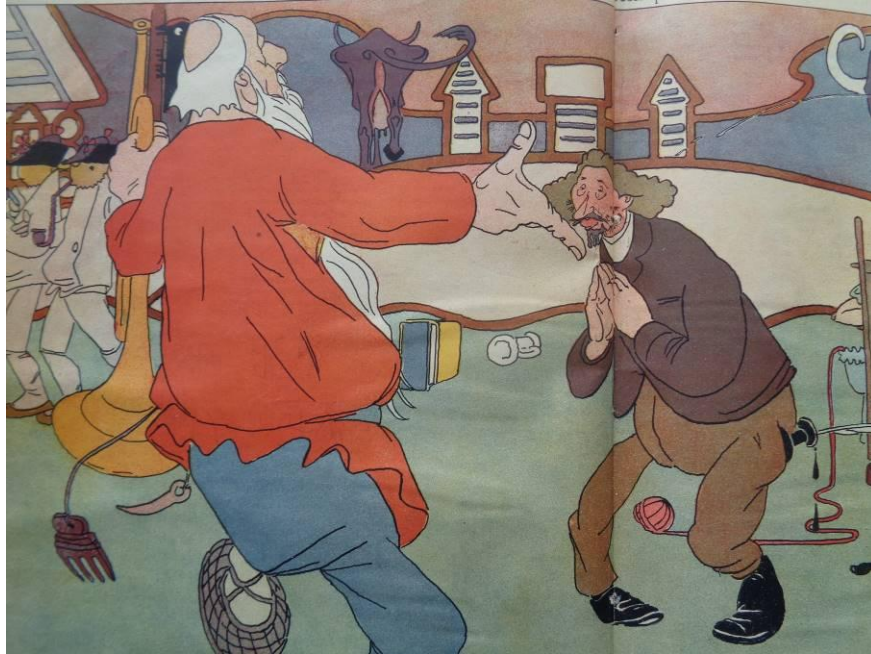
²⁴ Дягилев (1982 Т. I: С. 162).

²⁵ Nikołaj Brieszko-Brieszkowski (1874-1943 w Berlinie) – rosyjski pisarz i publicysta, w 1920 r. wyjechał do Warszawy, gdzie pracował w redakcji pisma literackiego i napisał kilka politycznych opowiadań, biały emigrant, pracownik hitlerowskiego Ministerstwa Propagandy i Oświecenia Publicznego podczas II wojny światowej.

²⁶ Wiktor Burienin (pseudonimy: „Владимир Монументов”, „Хуздозад Цередринов”, „Выборгский пустынный”, „граф Алексис Жасминов” i in. – rosyjski krytyk literacki i teatralny, publicysta, autor satyrycznych wierszy, felietonista.

²⁷ Denis Fonwizin (1745-1792) – rosyjski satyryk i komediopisarz, przedstawiciel Oświecenia.

²⁸ Wacław Niżyński (1889-1950) – wybitny rosyjski tancerz i choreograf XX w. polskiego pochodzenia. „Diagilew jest człowiekiem zepsutym; kocha chłopców. Powinno się zrobić wszystko, by ludzie nie praktykowali podobnych obyczajów, ale nie należy ich za to więzić ani sprawiać im cierpienia” (Wacław Niżyński, „Dziennik”).



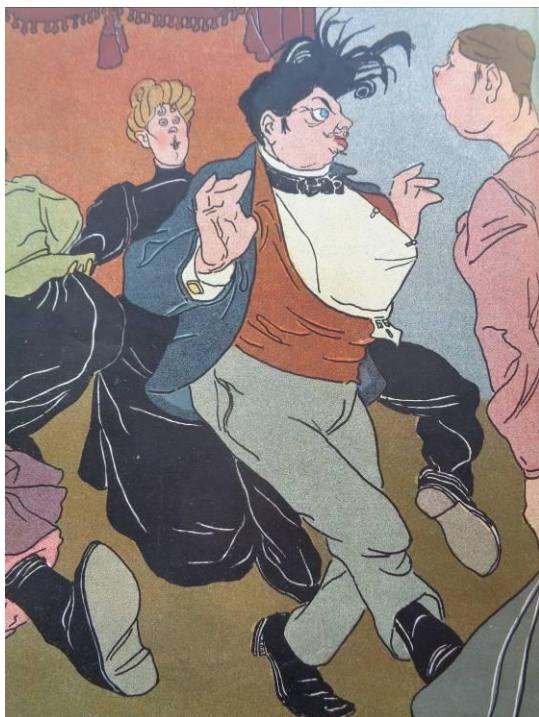
Il. 20. Paweł Szčerbow. Radość bez granic!. Fragment. 1900. Państwowe Muzeum Rosyjskie, Petersburg.

Powrót «marnotrawnego syna» Riepina do Stasowa.



Il. 21. Paweł Szčerbow. Radość bez granic! Fragment. 1900.

Diagilew plunął w plecy Riepiniowi. Na jego fartuchu kleksy (aluzje do drukowanych listów Riepina). Filosofów pije z miednicy, na której są rybki – symbol Świata Sztuki. Niestierow haftuje swój obraz (jego dzieła służyły jako wzorce dla haftów). Mamut (Mamontow) i krowa (Tieniszewa) odchodzą (zaprzestali finansowania pisma).



Il. 22. Paweł Szczerbow. Jubileusz krytyka Breszko-Brieszkowskiego. Państwowe Muzeum Rosyjskie, Petersburg.
Jubilat tańczy hopaka.



Il. 23. Siergiej Diagilew.



Il. 24. Paweł Szčerbow. Apoteoza Zeusa. Wniebowstąpienie Archipa Kuindźego. 1897. Państwowa Galeria Tretiakowska, Moskwa.

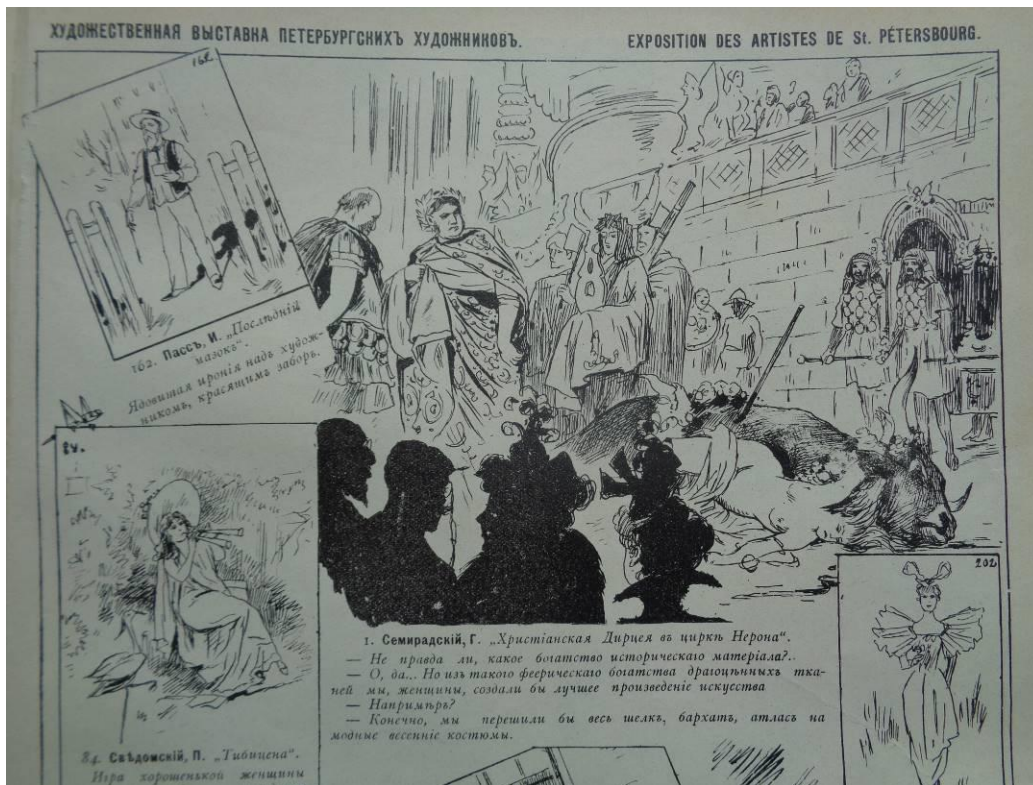
Na nocnikach pieriedwiżnicy. Kuindźego wnoszą na rękach, przygotowano mu największy nocnik i nimb.

nad płonącym Rzymem” Bielego²⁹. Wreszcie wszyscy zrozumieli, że „Diagilew i Co.” to nie zwykli, ale pozbawieni skrupułów łajdacy – jak ich nazywali zastarzali koryfeusze-pieriedwiżnicy» (il. 24)³⁰. Po „rozprawieniu się” z Riepinem³¹ i Stasowem Diagilew w artykule *W sprawie wystaw* zabrał się do przedstawicieli kierunku akademickiego (il. 25). A ponieważ czołowa postać tego prądu – Siemiradzki – był powszechnie uznaną w świecie wybitną osobistością, zaczął okólną drogą: „Nikommu nie starczy odwagi do porównywania Velázquez z Siemiradzki (il. 26), lecz błuźnierczo wypowiadać się z zachwytem o obydwu – nic nadzwyczajnego. W opinii tłumu i Velázquez jest dobry, i Siemiradzki, tylko jeden – z punktu widzenia

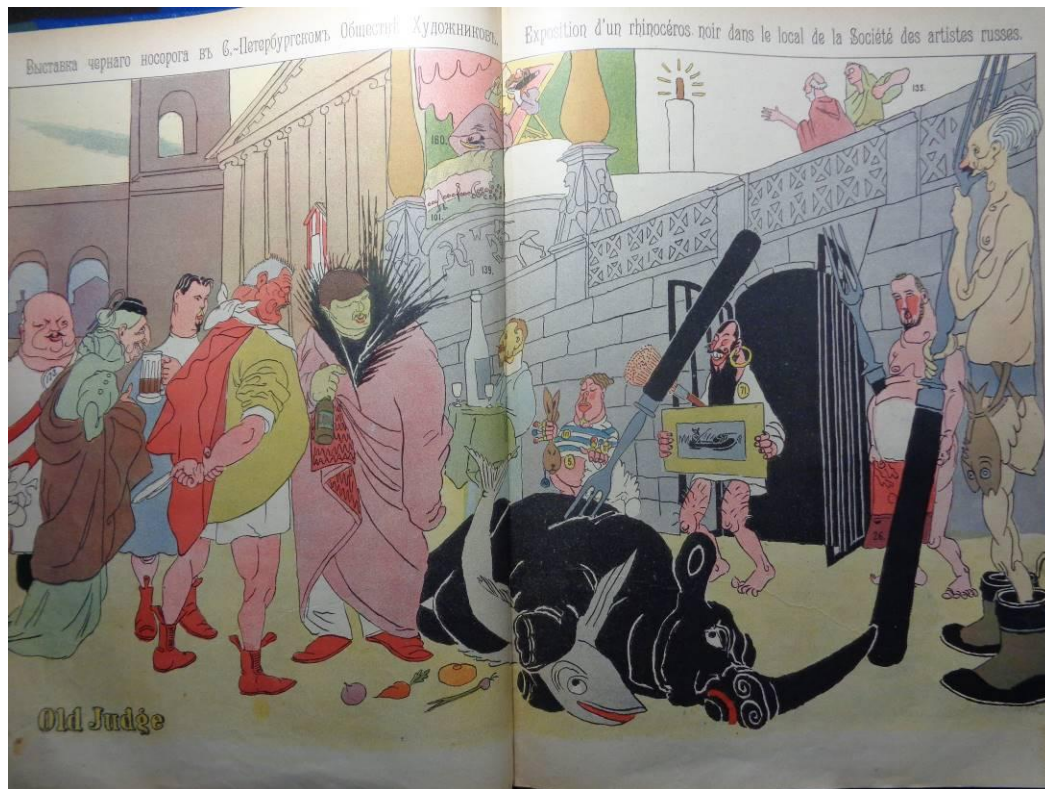
²⁹ Andriej Biely (1880-1934) – rosyjski poeta, prozaik, krytyk literacki, filozof, teoretyk symbolizmu i antropozofii mistycyzmu.

³⁰ Дягилев (1982 Т. I: С. 167). Письмо А. А. Киселева К. А. Савицкому от 5 июня 1900 г.

³¹ Дягилев (1899: 4).

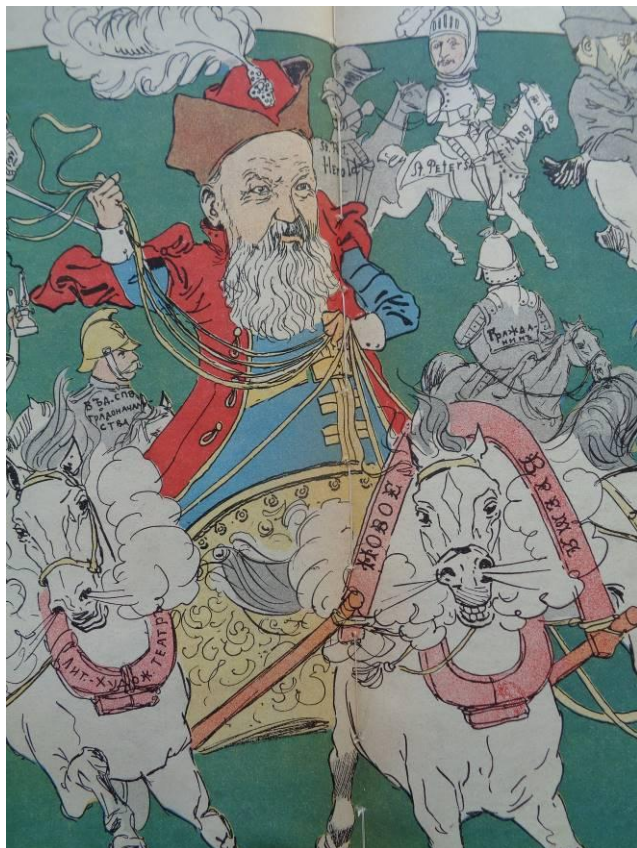


II. 25. Henryk Siemiradzki. Dirce chrześcijańska. Karykatura.



II. 26. Paweł Szczerbow. Wystawa „czarnego nosorożca” Siemiradzkiego w Petersburgu. 1897. Państwowe Muzeum Rosyjskie, Petersburg

wieczności, a drugi – z punktu widzenia trzytygodniowego zachwytu”³².
Wkrótce jednak znalazł się powód do otwartego wystąpienia.



Il. 27. Dziennik „Nowoje Wriemia” (Suworin). Karykatura.

23 marca/5 kwietnia 1900 roku dziennik „Nowoje Wriemia”³³ (il. 27) zamieścił wywiad udzielony przez Siemiradzkiego dziennikarzowi Viatorowi w Rzymie. Pan Henryk jako mądry człowiek oraz subtelny artysta nie mógł pozostać obojętnym w stosunku do zmian zachodzących w świecie sztuki. Jego zdaniem rozkład monumentalnej formy artystycznej oraz jej symboliki w sztuce europejskiej i rosyjskiej prowadził do całkowitego zniszczenia szkoły

³² Дягилев (1982 Т. I: С. 86).

³³ Viator (1900: 2). „Нападая на Верещагина, Антокольского и Репина – оно [„Новое время”] возводило на пьедестал Айвазовского, Судковского, Клевера, Конст. Маковского, **Семирадского**, Бакаловича и др. В этом главное преступление газеты, в этом наиболее сильно сказалось ее растлевающее влияние на русское искусство” (*Мир Искусства* Д. Бежаницкий, *Юбилей „Нового Времени” и русское искусство*, Т. III, № 1-12. СПб., 1900, С. 115).



Il. 28. Paweł Szczerbow. Prowincjusz na wystawie dekadentów. 1901. Państwowe Muzeum Rosyjskie, Sankt Petersburg

Wystawa dekadentów w salach Akademii Sztuk Pięknych.

W środku znajduje się rzeźba Obera Tygrys trapiący rektora Akademii Riepina

akademickiej, lecz pogoń twórców za własną indywidualnością z czasem wyradzała się w „subiektywne pozowanie na genialność oraz widzimisię”³⁴ (il. 28). Siemiradzki był przerażony Wystawą Artystyczną w Wiedniu, gdzie zamiast dobrych obrazów nagrodzono – jak sądził – „jakieś straszdyło, namalowane w duchu nowej szkoły”³⁵. Nie mógł przyzwyczać się do aktualnych wymogów publiczności, a jej życzenia go przerażały. Nowe gusta i pragnienie czegoś nadzwyczajnego na tyle zaszokowały artystę, że podjął decyzję, by niczego nie wysłać na wystawę w Paryżu. Uważał, że „wszystkie te czerwone krowy i zielone konie napełniają człowieka grozą. To płaskie i niewybredne błazeństwo, uganianie się za czymś nowym obliczone jest na popyt i dziwaczność publiczności”³⁶. Przyczynę tak szybkich zmian w sztuce tłumaczył tym, «że jest tu **korzyść** [podkr. L. Ch.], widać w tym *mauvaise foi*. Obrazy panów nowatorów stawiają przed sobą przeważnie bynajmniej nie

³⁴ Гильдебрандт (2011: 97).

³⁵ Viator (1900: 2).

³⁶ Viator (1900: 2).

najwyższe zadania”³⁷. Dla Siemiradzkiego nowatorzy od sztuki to «w większości nieudacznicy, którzy po próbie podjęcia poważnej roboty uświadomili sobie własną bezradność i rzucili się do nowych szkół, dzięki którym natychmiast zdobyli rozgłos, a co najważniejsze – wzbudzili zainteresowanie»³⁸. Był pewien, że „większość obrazów młodych malarzy, wykonanych według nowych przepisów, sprzedaje się tylko i wyłącznie dlatego, że powiewa nad nimi sztandar tej czy innej szkoły”³⁹. Rzeczywiście, z dzisiejszego punktu widzenia jawna profanacja w nowej sztuce jest bezsporna. To samo można powiedzieć również o swoistym komercyjnym „wyrobieniu” sobie imienia, co stało się regułą sztuki współczesnej. Henryk Siemiradzki wymienił dwa bieguny rosyjskiej sztuki: najnowsze „modernistyczne” nurty „Diagilewa i Co.” oraz „realizm krytyczny” *pieriedwiżników*, którzy „w tym kierunku zaczęli często wpadać w skrajności i tworzyli rzeczy szkaradne”.⁴⁰ Wnioski pana Henryka są smutne. Dorobek artystyczny Siemiradzkiego stanowi ponad sto obrazów, lecz jego zdaniem „sztuka w ostatnich czasach poważnie upadła”⁴¹ i nie widzi sensu prezentować swych „wzniosłych dzieł”⁴², ponieważ „powrót ku przeszłości jest niełatwy”⁴³, a „bezradni nieudacznicy”⁴⁴ zaczęli odgrywać coraz większą rolę.

W swoim wywiadzie Siemiradzki dotknął wszystkich wrażliwych punktów nowego prądu i jego przedstawicieli. Odpowiedź nie kazała długo na siebie czekać. 23 marca 1900 roku Diagilew zamieścił zjadliwy artykuł *Wywiad z Siemiradzkim. List do redakcji* w dzienniku „Rossija” (il. 29). Będąc utalentowanym wytworem nowej epoki oraz wybitnym wyrazicielem *dekadenckiego* nurtu, jak również jednym z pierwszych menedżerów kultury, stale wyszukiwał (il. 30), prowokował i na wszelkie sposoby popierał najróżniejsze skrajności w sztuce, a także ich autorów, których twórczość

³⁷ Viator (1900: 2).

³⁸ Viator (1900: 2).

³⁹ Viator (1900: 2); Дягилев (1982 T. I: C. 101).

⁴⁰ Viator (1900: 2).

⁴¹ Viator (1900: 2).

⁴² Viator (1900: 2).

⁴³ Viator (1900: 2).

⁴⁴ Viator (1900: 2).

była tak obca i wroga Siemiradzkiemu. Co do swojej stanowczości i siły przekonywania Diagilew był podobny do Stasowa, łączyła ich też walka



Il. 29. Dziennik „Rossija” (Doroszewicz i Amfitieatrow). Karykatura.



Il. 30. Paweł Szczerbow. Diaghilew zbierający muchomory („poganki”). Państwowe Muzeum Rosyjskie. Petersburg

Po rosyjsku grzyby „poganki” – aluzje do nikczemnej sztuki dekadentów przeciwko Akademii (il. 31) i akademizmowi. Z tym, że Stasow walczył o Akademię dla *pieredwiżników*, a Diagilew o Akademię odnowioną, lecz również wyzwoloną z akademizmu. Dlatego tak zaciekle występowali przeciwko twórczości Siemiradzkiego. Artykuły Diagilewa swym tonem i podstawowymi założeniami generalnie przypominały te pisane przez Stasowa, odróżniały się jednak większą namiętnością i obraźliwością oraz słabszym argumentowaniem. Zarzucał Siemiradzkiemu „zatechłość przekonań osobistych, lęk i niepohamowaną złość”⁴⁵, twierdził, że jego „sztuka – to stałe schlebianie najniższym instynktom mas, schlebianie pasji do pozornie «pięknej» sztuki, która ocieka niby potem mdłym syropem”⁴⁶, a jego utwory – tak samo jak „wszystkie obrazy «rzymskich kolonistów» lśniące od rzemieślniczego wysiłku – zalatują najbardziej mizernymi sklepikami ze sztychami we włoskich miasteczkach”⁴⁷.



Il. 31. Paweł Szczerbow, Nowa Minerwa (Diagilew). „Summer night's dream”. Dach Akademii Sztuk Pięknych, 1901. Państwowe Muzeum Rosyjskie, Petersburg. Walka Diagilewa z Akademią Sztuk Pięknych.

swym artykule Diagilew w charakterystyczny dla niego nonszalancki sposób od razu rzuca się do ataku: „jakie prawo ma Siemiradzki zarzucać

⁴⁵ Дягилев (1900: 2); Дягилев (1982 Т. I: С. 100).

⁴⁶ Дягилев (1900: 2); Дягилев (1982 Т. I: С. 100).

⁴⁷ Дягилев (1900: 2); Дягилев (1982 Т. I: С. 101).

przekupstwo, schlebianie «zapotrzebowaniom masy» całej grupie ludzi robiących to samo, co on. Jak się waży twierdzić, iż mnóstwo młodych malarzy we wszystkich państwach Europy służy sztuce wyłącznie dla korzyści i niskich celów⁴⁸. Publikacje Diagilewa nie zawierały nawet powierzchownej analizy zjawisk zachodzących w sztukach pięknych, zresztą nie stawiał przed sobą takiego zadania. U niego wszystko sprowadzało do: „on powiedział” – „ja powiedziałem” oraz do stwierdzenia negowanego, na przykład: „Nigdy bym nie twierdził, że «oleografie» panów Siemiradzkich, Bakałowiczów, Stiepanowów i Swedomskich umyślnie są wykonane dla nowobogackich bankierów rosyjskich, czyim to gustom jak najbardziej odpowiadają⁴⁹. Po upływie pewnego czasu już sam Diagilew został nazwany przez Łunaczarskiego⁵⁰ „zabawiaczem» pozłoczonego tłumu⁵¹.

Przekręca też Diagilew wypowiedź Siemiradzkiego o „behradnych nieudacznikach”. „Któż to ci nieudacznicy? – zapytuje. – Przecież imiona adeptów nowego prądu są znane: czyżby to był Whistler czy Zorn, czy Bernard, a może Liebermann czy Stuck? po co było tak mówić – nie pamiętamy ani u Whistlera, ani u Zorna, ani nawet u Liebermanna czy Stucka tych samych «czerwonych krów i zielonych koni», o których tak jednoznacznie wypowiedział się Siemiradzki⁵². Nawet opinię artysty, że Rosja została w mniejszym stopniu dotknięta procesami dekadencckimi, Diagilew tłumaczy tym, że Rosja to jedyne miejsce, gdzie jeszcze chodzą oglądać jego obrazy, kiedy we Francji czy we Włoszech już „nikt nie uważa pana Siemiradzkiego za poważnego malarza⁵³. Zdaniem Diagilewa: „wybitny artysta” powinien zganić wszystkie muzea rosyjskie, co nabywają utwory rosyjskich nowatorów i wieszają panów Lewitanów⁵⁴, Serowów⁵⁵ i Wasnieców⁵⁶ na miejscu należnym sławnej „setce” obrazów pana

⁴⁸ Дягилев (1900: 2); Дягилев (1982 Т. I: С. 100).

⁴⁹ Дягилев (1900: 2).

⁵⁰ Анатолій Луначарський (1875-1933) – ludowy komisarz oświaty w rządzie bolszewickim, filozof, teoretyk kultury, publicysta.

⁵¹ Дягилев (1982 Т. I: С. 215).

⁵² Дягилев (1900: 2); Дягилев (1982 Т. I: С. 100).

⁵³ Дягилев (1900: 2); Дягилев (1982 Т. I: С. 101).

⁵⁴ Isaak Lewitan (1860-1900) – rosyjski malarz pejzażyста pochodzenia żydowskiego.

⁵⁵ Walentin Sierow (1865-1911) – rosyjski malarz, jeden z najznakomitszych portrecistów.

⁵⁶ Wiktor Wasniecow (1848-1926) – wybitny rosyjski malarz.

Siemiradzkiego. Wreszcie pan Henryk musi oburzyć się na to, że rząd rosyjski zleca tzw. nowatorom, jak panowie Korowinowie⁵⁷, urządzenie swych głównych sal na wystawie w Paryżu, gdzie będzie obecny cały świat i gdzie pan Siemiradzki „boi się” wysłać swe sławetne „sto” obrazów. Niech „rzymski udacznik” rozgniewa się porządnie na to wszystko⁵⁸.

Artykuł Diagilewa poprzedzała *Przedmowa Aleksandra Amfitieatrowa*⁵⁹ (Old Gentleman'a). Zważywszy, iż dziennik „Rossija” został założony w 1899 roku przez Amfitieatrowa i Doroszewicza⁶⁰ za pieniądze Mamontowa⁶¹, który też finansował czasopismo „Świat Sztuki”, jest oczywiste, że tym razem Diagilew uczynił zamach na powszechnie uznanego artystę, a ton i treść artykułu były wprost bulwersujące. Amfitieatrow pisał, że „wybitny talent i zasługi” Siemiradzkiego nie dają autorowi prawa tak śpiesznie „grzebać” tego malarza. Odpowiadając Amfitieatrowowi w artykule *Krytycy artystyczni*, Diagilew uzyskał możliwość bardziej szczegółowego wypowiedzenia się o akademizmie Siemiradzkiego, a także oświadczenia, iż „dla współczesnego kryterium estetycznego ważny jest nie prąd, tylko siła indywidualności”⁶². „Jeśli już mam – jak to ujął O. G. – «grzebać» Siemiradzkiego, to bynajmniej nie znaczy, że nie uważam prądu, do którego należy, za ważne zjawisko historyczne”⁶³, że „nie widzę wybitnego talentu i zasług» p. Siemiradzkiego, to rzecz subiektywna, a wcale nie zasadnicza chęć koniecznego «wpędzenia do grobu starego»”⁶⁴. Artykuł Diagilewa składa się z samych „nie uważam”, „nie widzę”, „nie wydaje mi się”. Diagilew nie przekracza granic indywidualnej percepcji estetycznej i własnego zdania, które bazuje nie na gruntownej wiedzy, rozumieniu i analizie sztuki, lecz na osobistych gustach i nieuzasadnionych sądach. Zdaniem Diagilewa, każda szkoła ma swoich „prekursorów” i „schyłkowców”⁶⁵: „Siemiradzki nie wydaje mi się ani wielkim

⁵⁷ Konstantin Korowin (1861-1939) – rosyjski malarz.

⁵⁸ Дягилев (1900: 2); Дягилев (1982 Т. I: С. 102).

⁵⁹ Aleksander Amfitieatrow (1862-1938) (pseudonim „Old Gentleman”) – rosyjski prozaik, publicysta, felietonista, krytyk literacki i teatralny, dramaturg, autor wierszy satyrycznych.

⁶⁰ Włas Doroszewicz (1865-1922) – rosyjski pisarz, publicysta, prozaik, krytyk teatralny, felietonista.

⁶¹ Sawwa Mamontow (1841-1918) – rosyjski przedsiębiorca i mecenas sztuki.

⁶² Дягилев (1982 Т. I: С. 105).

⁶³ Дягилев (1900: 2); Дягилев (1982 Т. I: С. 105).

⁶⁴ Дягилев (1900: 2); Дягилев (1982 Т. I: С. 106-107).

⁶⁵ Мир искусства. Художественная хроника. Художественные критики. Т. III, № 1-12. СПб., 1900. С. 144.

talentem, ani wybitnym przedstawicielem swej szkoły, **do której należały osobistości znacznie ważniejsze niż on**, chociażby tenże Briułłow⁶⁶, Cornelius, Couture, Feuerbach, jak również Delaroche i Piloty. Siemiradzki i jego naśladowca Bakałowicz wloką się **na szarym końcu szkoły** [podkr. L. Ch.], są to typowi «*dekadenci*» swego prądu⁶⁷. Siemiradzki według niego to „mieszanka pseudoklasycysty z pseudoromantykiem”⁶⁸, „przedstawiciel suchego i pompatycznego akademizmu”⁶⁹, który „przejął od klasycystów sztuczność formy i pozorną wzniosłość fabuły, od romantyków zaś – teatralność chwytów oraz efekciarstwo”⁷⁰.

Znacznie bardziej istotne były rozbieżności pomiędzy Diagilewem a Gniediczem (Starym Johnem). Mimo życzliwego nastawienia tego krytyka pisma „Nowoje Wriemia” do „nowych kierunków”, panowie ci inaczej rozumieli „upadek” w sztuce. Diagilew był pewien, iż „tak Riepin, jak i Briułłow osiągnęli najwyższe szczyty znanych idei artystycznych, na które wspinali się, a z których później staczali się i staczają wszyscy, **którzy poszli w ich ślady** [podkr. L. Ch.] (oto prawdziwy upadek!). Möller, Flawicki, Siemiradzki to «upadek» Briułłowa; a Sawicki, Pimonienko, Kasatkin – «upadek» Riepina”⁷¹, kiedy „Nowa sztuka właśnie dlatego nie jest «upadkiem», bo nie idzie ani za Briułłowem, ani za Riepinem, nie jest ani gorsza, ani lepsza od Briułłowa i Riepina. Sztuka ta poszukuje własnego wyrazu, który zjawi się w najwybitniejszym jej przedstawicielu – jednym czy kilku”⁷².

Miesiąc później 9/21 kwietnia dziennik „Nowoje Wriemia” zamieścił list Siemiradzkiego, w którym artysta wyrażał zdziwienie, że jego prywatna rozmowa z dziennikarzem znalazła się na łamach prasy. „Nie potępiam w czambuł wszystkich nowych prądów w malarstwie. Wśród *modernistów* jest wielu malarzy szczerych i utalentowanych. Tylko wstrętą mi jest karykaturalna przesada marnych samouków, paradujących z pogardą dla

⁶⁶ Karł Briułłow (1799-1852) – wybitny rosyjski malarz akademicki.

⁶⁷ Художественная хроника (1900: 106-107).

⁶⁸ Художественная хроника (1900: 107).

⁶⁹ Художественная хроника (1900: 107).

⁷⁰ Художественная хроника (1900: 146). Powstaje wrażenie, że ma się do czynienia z bezpośrednimi cytatami artykułów Stasowa z lat 70. i 80.

⁷¹ Художественная хроника (1900: 147).

⁷² Художественная хроника (1900: 147); Дягилев (1982 Т. I: С. 108).

tę, co sztuka wydała pięknego i prawdziwego. Takich, niestety, legion, wystawy różnych secesji są nimi przepelnione. Wstrętni mi tylko snobi od sztuki, wstrętne mi tylko dążenia tych, którzy, nie posiadając talentu, usiłują wyróżnić się wśród tłumu byle czymś niebywałym, chociażby błazeństwem, chociażby herostratowym dziełem⁷³. Poruszył pan Henryk też problemy krytyki sztuk plastycznych: „Krytyka ma swoje prawa. Oczywiście jest potrzebna, lecz pod warunkiem dobrej woli i opanowania swego fachu; myślę, że powinna się zmieniać razem ze sztuką i pojawieniem się nowych kierunków⁷⁴. Nie miał wątpliwości co do tego, że gdyby Rafael nagle wstał z grobu i wysłał któryś ze swoich utworów na wystawę, natychmiast dostałby się na języki współczesnych krytyków, którzy zapomnieliby o jego *Stanzach* i *Madonnie Sykstyńskiej*, zmieszaliby go z błotem, nazwaliby partaczem, odmawiając mu talentu i tłumacząc, że nie ma pojęcia ani o kolorystyce, ani o rysunku, ani o malarstwie.

Życie Diagilewa jako krytyka i polemisty było krótkie. Utrwalając w świadomości społecznej nowe poglądy, dążył do „rozpoczęcia sztuki na nowo i wypełnienia nią całego świata, by zlikwidować wszystko co «akademickie»⁷⁵, chciał **„obalić autorytet akademickiego wykształcenia w sztuce i postawić na jego miejscu dyletantyzm [podkr. L. Ch.]”⁷⁶**. Mimo gniewu epickiego Stasowa i przekleństw sprawozdawców dziennika „Nowoje Wriemia”, powstałe wokół pisma Diagilewa „Świat Sztuki” przedsięwzięcie kulturalne odniosło triumf w nie do pomyślenia krótkim terminie. Diagilewa nazywano „bandytą od sztuki”⁷⁷, wymyślano go od „prowodyrów”⁷⁸ o „manierach dżokeja”⁷⁹, od „samozwańców i samowybierańców”⁸⁰ sztuki

73 Новое время (1900: 4); Dużyk (1986: 485-486).

74 Lewandowski (1911: 125).

75 Репин (1899: 2).

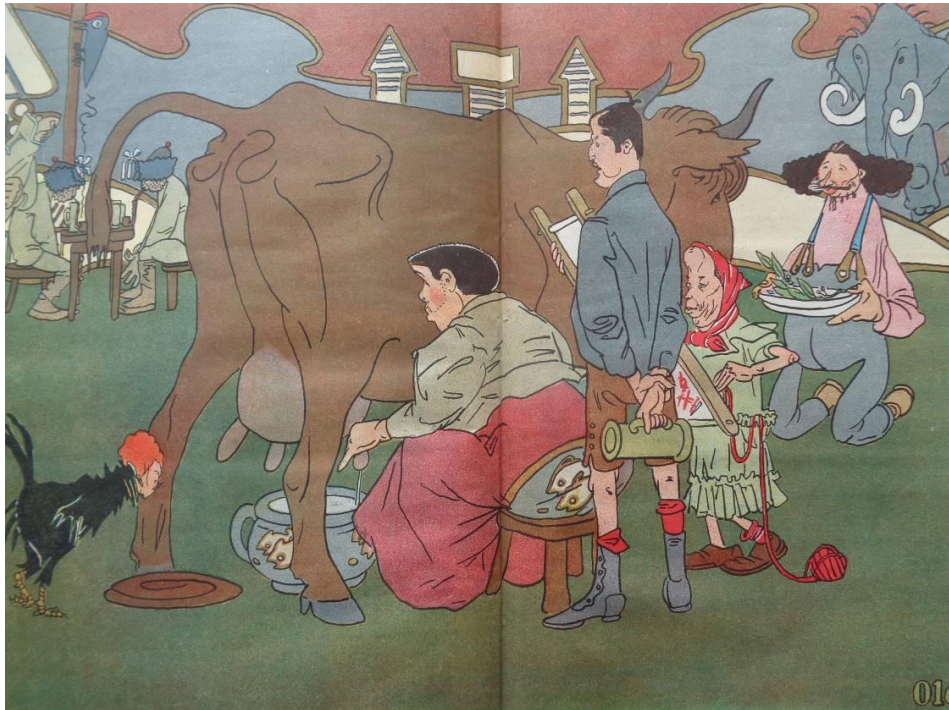
76 Репин (1899: 2).

77 Брешко-Брешковский (1903: 2).

78 Эфрос (1903: 3).

79 Брешко-Брешковский (1903: 2).

80 Шебуев (1908: 4-5).



Il. 32. Paweł Szczerbow. „Idylla”, czyli Krowa, którą doją łajdaki. 1899. Państwowe Muzeum Rosyjskie, Petersburg.

Finansowanie pisma „Świat Sztuki”. Krowa (księżna Tieniszewa) i mamut (magnat Mamontow)

rosyjskiej, od „szachrujących dyletantów”⁸¹. On z kolei „nakazywał wynieść precz obrazy Siemiradzkiego, Makowskiego⁸², Bakałowicza i Charłamowa⁸³, stawiając duży minus muzeum, bo nie kwapiło się do zakupu arcydzieł Konstantego Somowa”⁸⁴. Kierował się hasłem: **„Po co to wszystko, kiedy można – i w dodatku tak łatwo – zaledwie przesunąć języczek uwagi i to, co tylko wydawało się brzydkim, zacznie się wydawać pięknym** [podkr. L. Ch.]”⁸⁵ (il. 32).

⁸¹ Буренин (1899: 2).

⁸² Konstantin Makowski (1839-1915) – rosyjski malarz akademicki, członek stowarzyszenia Pieriedwiżników.

⁸³ Aleksiej Charłamow (1840-1925) – rosyjski malarz akademicki.

⁸⁴ Брешко-Брешковский (1903: 3). Konstantin Somow (1869-1939) – rosyjski malarz i grafik. Ilustrator książek, członek stowarzyszenia artystycznego Świat Sztuki.

⁸⁵ Брешко-Брешковский (1903: 3).

BIBLIOGRAFIA

Гильдебрандт 2011 = Гильдебрандт А[дольф] фон: *Проблема формы в изобразительном искусстве*, Логос, Москва 2011.

Дягилев 1982 = Сергей Дягилев и русское искусство. Статьи, открытые письма, интервью. Переписка. Современники о Дягилеве, Изобразительное искусство, Москва 1982.

Dużyk 1986 = Dużyk J[ózef]: *Henryk Siemiradzki. Opowieść biograficzna*, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 1986.

Lübke 1927 = Lübke Wilhelm: *Aforyzmy. Deutsche Kunstgeschichte*, Eigenbrödler-Verlag, Berlin 1927.

Брешко-Брешковский (1903) = Брешко-Брешковский Н[иколай] Н.: *Бандиты искусства*, „Петербургская газета”, 302 (1903).

Буренин (1899) = Буренин В[иктор] П.: *Критические очерки*, „Новое время”, 8310 (1899).

Дягилев (1899) = Дягилев С[ергей] П.: *Сложные вопросы. Письмо по адресу И. Репина*, *Мир искусства*, Т. II, 13-24 (1899).

Дягилев (1900) = Дягилев С[ергей] П.: *Интервью с г. Семирадским (Письмо в редакцию)*, „Россия”, 327 (1900).

Новое время (1900) = *Письма в редакцию*, „Новое время”, 8627 (1900).

Репин (1899) = Репин И[лья] Е.: *По адресу „Мира Искусства”*; „Мир искусства”, 10 (1899). Издание кн. М. К. Тенишевой и С. И. Мамонтова. Редактор С. П. Дягилев.

Художественная хроника (1900) = *Художественные критики*, „Мир искусства”, 1-12 (1900).

Шебуев (1908) = Шебуев Н[иколай] Г.: *Серж Годунов, Обзорение театров*, 409-410 (1908).

Эфрос (1903) = Эфрос Н[иколай] Е.: *Случайные заметки*, „Новости дня”, 7115 (1903).

Viator (1900) = Viator: *Русские художники в Риме. Г. И. Семирадский*, „Новое время”, 8643 (1900).

Wykład wygłoszony 26 kwietnia 2018 na Zebraniu Naukowym Instytutu w Warszawie

Agata Knapik (Oddział Warszawski PISnSS)

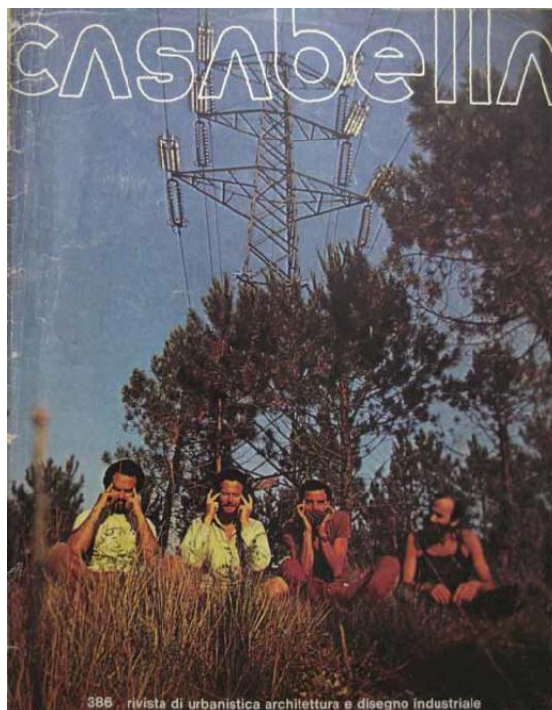
**Architektoniczno-urbanistyczna działalność radykalnej grupy
UFO z Florencji jako transpozycja semiologicznych teorii
Umberta Eco.**

Kim nie są a kim są UFO
Nie są latającymi talerzami,
są niezidentyfikowanymi obiektami latającymi.
Nie są badaczami urbanistycznymi,
są wróżbitami operującymi w skali miejskiej.
Nie są jednorodną grupą,
są najemnikami.
Nie są florencką oligarchią,
są niezliczeni i serdeczni.
Nie są poszukiwaczami nowych wymiarów i przestrzeni,
są urbanistycznymi terrorystami.
Nie są jak Bony i Clide,
są aniołami miasta.
(UFO: „Gli UFO”, „Marcatrè” 1968, nry 41-42)

Mało znana, radykalna działalność florenckiej grupy UFO (il.1) (Carlo Bachi, Lapo Binazzi, Patrizia Cammeo, Riccardo Foresi, Sandro Gioli, Massimo Giovannini, Vittorio Maschietto i Mario Spinella), stanowi jedną z ważniejszych odsłon tzw. architektury radykalnej¹. Na szczególną uwagę

¹ Grupa powstała w 1967 roku na Wydziale Architektury Uniwersytetu Florenckiego, była jedną z ważniejszych przedstawicieli tzw. włoskiej architektury radykalnej. Ruch ten narodził się na fali głębokich, powojennych przemian społecznych, kulturowych i artystycznych, jako konsekwencja, lub lepiej, kontynuacja dziejących się wówczas eksperymentów w wielu dziedzinach artystycznych we Włoszech, jak i na świecie. Warto przytoczyć takie hasła jak: kontestacja ruchów studenckich, pop-art, sztuka konceptualna, happening, Fluxus, sztuka kinetyczna, konsumpcjonizm, kultura popularna, kicz. W kontekście architektury najważniejszymi pojęciami będą: architektura pop, architektura mobilna, architektura pneumatyczna, a także doświadczenia takich grup jak

zasługuje niezwykle bliskość młodych architektów z wybitną postacią Umberto Eco oraz próba odczytania ich działalności poprzez jego teorie semiologii – dziedzinę, którą Eco zastosował jako klucz do badań wszelkich przejawów kultury.



Il. 1. UFO, „Ipotesi di sopravvivenza 1” giugno 1971, dalla serie Fotografie della sopravvivenza, degli UFO”, okładka magazynu „Casabella” 1974, nr 386.

Ich rozległą działalność (happeningi, projekty wnętrz i przedmiotów, badania nad terytorium), którą do dziś kontynuuje lider grupy Lapo Binazzi'ego, w artykule ograniczono do lat 1968-1975. W tym okresie UFO stworzyło serię happeningów „Urboeffimeri” (1968), które zainspirowane były doświadczeniami austriackich architektów takich, jak Hans Hollein, Walter Pichler, oraz grupy Haus-Rucker-Co, a także francuskiej grupy Utopie.

Archigram, Utopie, Metabolism, Ant Farm, Haus Rucker-Co. oraz architektów: Hans Hollein, Walter Pichler, aby wymienić najważniejszych. Więcej na temat architektury radykalnej zob.: P. Navone, B. Orlandoni, „Architettura 'radicale’”, Milano, 1974; A. Branzi, „Una generazione esagerata. Dai radicali italiani alla crisi della globalizzazione”, Milano, 2014; [kat.wystawy], „Radical design. Ricerca e progetto dagli anni '60 a oggi”, a cura di G. Pettena, Firenze, 2004; P. Mello, „Neoavanguardie e controcultura a Firenze. Il movimento radical e i protagonisti di un cambiamento storico internazionale”, Firenze, 2017; [kat.wystawy] „Utopie Radicali. Archizoom, Remo Buti, 9999, Gianni Pettena, Superstudio, UFO, Ziggurat”, a cura di P. Brugelis, G. Pettena, A. Salvadori, Macerata, 2017.

Powstały wówczas także wnętrza sklepów „Forza John!”, „Mago di Oz”, „Saga de Xam” (1969), restauracja „Sherwood” (1969), dyskoteki „Bambaissa” (1969-1972), a wraz z tymi wnętrzami takie przedmioty jak lampy „Dollaro”, „MgM” i „Paramount”. W tych projektach architekci proponowali „brutalne kontaminacje pop-historyczne (język komiksów), w których oczywista jest ironia w konfrontacji z „uporządkowanym” i przyjemnym obrazem kultury akademickiej i jej 'bel design'². Następnie grupa zrealizowała serię projektów, będących wynikiem badań nad terytorium, miejsc peryferyjnych i marginalnych. Były to performance Giro d'Italia (1971, 1973), fotograficzna dokumentacja przydrożnych domów A.N.A.S. (1969), alternatywny przewodnik „Controguida di Firenze” (1974) czy anty-konkurs na nową siedzibę Uniwersytetu Florenckiego Mostro dell'Id (1971). W tym czasie powstały również liczne teksty, manifesty, komiksy, które często stanowiły integralną część z projektami. Do ważniejszych należy wymienić: „Appunti per una ridefinizione del concetto di Fantaurbanistica”, „Manifesto del discontinuo” (1974), scenariusze do happeningów Urboeffimeri opublikowane w czasopiśmie „Marcatrè” (1968, nry 37-40; 41-42,), komiks „Produzione industriale e creatività individuale U.F.O.” (1973), program dla anty-szkoły Global Tools „Non-design. Dall'oggetto alla sopravvivenza” (1974), nieprawdziwy kwestionariusz „Elementi di prossemica territoriale” (1971)³.

Warto scharakteryzować te projekty i przyjrzeć się bliskiej relacji młodych architektów z ich charyzmatycznym wykładowcą. To pomoże w odpowiedzi na pytania: Jak manifestowała się ta zależność w projektach UFO? Czy można mówić o paralelnej, równoległej, działalności obu stron – z jednej strony teoria Eco, z drugiej praktyka UFO? Wszak sam Lapo Binazzi, podczas jednej z naszych rozmów, przyznał: „byliśmy grupa, która

² W niniejszej pracy wszystkie tłumaczenia z języków obcych na polski są w tłumaczeniu autorki. „Propongo delle brutali contaminazioni pop-storiche (recupero del linguaggio dei fumetti), in cui è chiara l'ironia nei confronti dell'immagine „ordinata” e piacevole della cultura accademica del „bel design”. Raggi (1973, nr 382)

³ Wszystkie projekty opublikowane zostały w katalogu *UFO Story. Dall'architettura radicale al design globale*, a cura di S. Pezzato, Prato, 2012

tłumaczyła na sztuki wizualne i architekturę traktaty teoretyczne Umberta Eco”⁴.

Relacja Eco – UFO oraz punkty styku

Początków znajomości członków grupy UFO z Umbertem Eco należy szukać na Wydziale Architektury Uniwersytetu Florenckiego. Tam studenci po raz pierwszy spotkali się z wybitnym wykładowcą, który od 1966 roku prowadził wykłady z semiologii komunikacji wizualnej (*semiologia delle comunicazioni visive*). Udokumentowaniem jego obecności na Uniwersytecie był skrypt, zbierający wykładane teorie, zatytułowany „*Appunti per una semiologia delle comunicazioni visive*” („Notatki do semiologii komunikacji wzrokowych”). Z tej nieformalnej publikacji powstała książka „*La Struttura Assente*” wydana w 1968 roku⁵. W jednej z nielicznych tekstów traktujących o wpływie semiologii Umberta Eco na działalność grupy UFO możemy przeczytać:



Il. 2. „Umberto Eco posilkiem dla UFO”, performance, Mediolan, 1968. fotografia wykorzystana w recenzji książki U. Eco *Segno* na łamach magazynu „*Domus*” 1974, nr 530 – archiwum L. Binazzi.

⁴ „Praticamente eravamo un gruppo che traduceva i fatti visivi e architettonici, quello che Umberto Eco teorizzava...” Rozmowa z L. Binazzi w jego studio-archiwum na Via dei Macci 18r, Florencja, 14.05.2016.

⁵ W Polsce wydana pod tytułem „*Pejzaż semiotyczny*” (przeł. A. Weinsberg, Warszawa 1972), następnie jako „*Nieobecna struktura*” (przeł. A. Weinsberg, P. Bravo, Warszawa 2003).

„To Eco, jako pierwszy spojrział na architekturę z postawy strukturalistycznej wywodzącej się od Rolanda Barthes'a; i to właśnie Eco podważył modernistyczną interpretację funkcji, opierając się na Barthes'owym społecznym rozumieniu 'użytkowania' i 'kodu' aby tym samym napędzić florenckich agitatorów anti-design'u; i wreszcie to Eco po raz pierwszy wprowadził do architektury ideę 'chromatycznego kontinuum' wizualnych kodów, przekonując kolejne pokolenia architektów”⁶.

W jednym z opracowań zatytułowanym „La fabbrica bella. Design Toscano: storia e prospettive” z 2003 roku, w rozdziale „Il design toscano dal dopoguerra ad oggi”, Giuseppe Lotti zwracał uwagę na istotną rolę wybitnych wykładowców na Wydziale Architektury, w szczególności Umberta Eco, w kształtowaniu się przyszłych radykalnych:

„Szczególną uwagę zwraca się na aspekt natury komunikacji. Temat ten był obierany przede wszystkim przez generację 'radykalnych', dla których stawał się teoretyczną bazą dla ich działań. Z jednej strony Koenig, (...); z drugiej Umberto Eco, który w swojej pracy 'La struttura assente' – owocu działalności dydaktycznej na Uniwersytecie Florenckim, wprowadza koncepcje 'funkcji prymarnych' denotatywnych i 'funkcji sekundarnych' konotatywnych: w gotyckiej katedrze, na przykład, ostrołukowe skrzyżowanie naw denotuje funkcję nośną i pozwala na otwarcie dużych przeszkleń, konotują tym samym wprowadzenie boskiej energii twórczej; w tej radosnej syntezie definiuje architekta jako ostatnią reprezentację humanisty, obdarzoną interdyscyplinarną wiedzą nauk humanistycznych, które odgrywają dla niego zasadniczą rolę”⁷.

⁶ „It was Eco who first joined architecture to a structuralist position from Roland Barthes; and it was Eco who therefore first exploded the Modernist understanding of function, drawing on Barthe's social reading of 'usage' and 'code' to fuel Florentine anti-design agitators; and it was Eco who first introduced architecture to the idea of 'a chromatic continuum' of visual codes and who persuaded succeeding generations of architects”. Wolf (2011: 28).

⁷ Peculiare attenzione agli aspetti di natura comunicativa. Un tema che risulterà particolarmente caro alla generazione radicale e del quale, negli anni'60, si gettano le basi teoriche. Da una parte Koenig (...); dall'altra Umbero Eco che nel suo saggio *La Struttura assente*, frutto dell'attività didattica all'Università di Firenze, introduce i concetti di 'funzioni prime' denotative e 'funzioni seconde' connotative: nelle cattedrali gotiche, ad esempio, le crociere ad ogiva denotano una funzione di sostegno e, permettendo l'apertura di grandi vetrate, connotano 'l'effusività atessa dell'energia creativa divina'; e con felice sintesi, definisce l'architetto come 'l'ultima

Eco spojrział na architekturę oraz wzornictwo jak na artefakty komunikacyjne, otwierając je na świat sztuk wizualnych i lingwistycznych odnosząc się także do tzw. Poezji Wizualnej (*Poesia visiva*)⁸.

W następnych latach drogi radykalnych architektów z wybitnym semiologiem krzyżowały się parokrotnie. W 1968 Eco wystąpił w obronie architektów podczas konferencji po prowokacyjnym happeningu w San Giovanni Valdarno. Wygłosił wówczas wykład zatytułowany „Arte e provocazione”⁹. Obecność Eco uzasadniona była nie tylko bliskim kontaktem ze swoimi studentami, ale także jego żywym zainteresowaniem fenomenami kultury popularnej i masowego społeczeństwa, odzwierciedlonych w nowej, eksperymentalnej sztuce. Jego obserwacje stanowiły ważny głos w toczących się od początku lat 60. dyskusjach na temat fermentów, będących efektem przemian zarówno w strefie politycznej, społecznej jak i kulturowej. Według Eco prowokacje artystyczne mały stanowić bodziec do refleksji i krytycznej obserwacji otaczającej nas rzeczywistości. Dlatego „manifestacje, które miały miejsce w San Giovanni Valdarno, a przede wszystkim happening grupy UFO wydają się być pozytywnym modelem, za względu na program ich działalności, będący poza oficjalnymi kanałami”¹⁰.

W 1971 roku podczas konwentu na temat współczesnej literatury włoskiej w Nowym Jorku w 1971 roku Eco przedstawił napisany przez UFO nieprawdziwy kwestionariusz „Elementi di prossemica territoriale”¹¹ jako przykład młodego pisarstwa (*scrittura giovanile*). W książce „Innovazioni tematiche espressive e linguistiche” semiolog pisał następująco:

figura di umanista', necessariamente depositaria di un sapere transdisciplinare in cui le scienze umane occupano un ruolo fondamentale”. Lotti (2003: 64).

⁸ Termin ten po raz pierwszy użył Lambretto Pignotti w 1965 roku w odniesieniu do szeroko pojętego eksperymentalizmu ikoniczno-tekstualnych, badań nad relacjami werbalno-wizualnych i efektami komunikacyjno-wizualnymi. To nowe podejście do poezji eksploatowane było przez Gruppo 70, która chciała przybliżyć poezję w stronę komunikacji stosując nowy język mass mediów (reklama, komiks, plakat).

⁹ Debata odbyła się 12 listopada 1968 roku w sali konferencyjnej Palazzo d'Arnolfo. Udział w niej wzięli wspomniany Umberto Eco, Furio Colombo, Giuseppe Chiari, członkowie grupy UFO, kurator wystawy Claudio Popovich oraz burmistrz miasta San Giovanni Valdarno.

¹⁰ „La manifestazione di San Giovanni Valdarno e in particolare l'happening del gruppo UFO si profilano come un modello positivo cui guardare in virtù del loro porsi programmaticamente fuori dai canali ufficiali.” Accocella (2016: 90).

¹¹ Kwestionariusz rozdawany był podczas 4 edycji Eurodomus w 1972 roku. Grupa zainscenizowała wówczas wykład uniwersytecki „nel labirinto del quotidiano, superando gli ostacoli della mente” (w labiryncie codzienności, pokonując przeszkody umysłu). Materiały z tego happeningu opublikowane zostały w magazynie Domus 1972, nr 512.

„Pierwszym przykładem (młodego pisarstwa) jest nieprawdziwy, socjologiczny kwestionariusz, rozdawany przez grupę studentów architektury z Florencji, zwanych 'grupą UFO'. Załączam poniższy tekst i mogę przeczytać kilka fragmentów wybranych losowo. Nie ma przeciwwskazań, aby rozważać ten kwestionariusz jako kwestionariusz, ponieważ wymaga on wypełnienia. Nie wiadomo jednak dobrze, czy tekst składa się z samego kwestionariusza (który ma sprecyzowanego autora), czy, w przypadku wypełnionych egzemplarzy (bez sprecyzowanego autora) lub czy dotyczy on samego doświadczenia socjalizacji przez ich rozdawanie, a wy, którzy go wypełnicie (lub nie) jesteście sprowokowani do gry”¹².

Architekci z semiologiem utrzymywali bliski, wręcz przyjacielski kontakt. W napisanej przez Binazzi'ego recenzji książki Eco zatytułowanej „Segno”¹³, architekt zaczyna od słów „Drogi wujku Umberto...”¹⁴ (il.2). Z kolei w liście pożegnalnym z po śmierci Umberta Eco Binazzi przytoczył wiele wspomnień związanych z tą wybitną postacią, podkreślając wielkie znaczenie jakie miał on dla członków grupy:

„Czuliśmy się wyróżnieni znajomością z Tobą, my studenci może trochę niespokojni ale oświeceni przez dzielenie się Twojej wiedzy i Twojej ironii. Czuliśmy się na czele awangardy Twoich teorii opartych na znaczących i znaczonych, i staraliśmy się przenieść je do swoich akcji, happeningów, aranżacji, architektury i innych. Mieliśmy poczucie działania pod Twoim dobroczynnym spojrzeniem i odkrywania świata poprzez Ciebie i Twoje teorie”¹⁵.

¹² „Il primo esempio è un falso questionario sociologico distribuito da un gruppo di studenti di architettura di Firenze, detto *Gruppo UFO*. Lo accludo a questo testo e ne posso leggere alcuni brani a caso. Niente vieta di considerare il questionario come un questionario, perchè infatti richiede di essere compilato. Dove non si sa bene se il testo consista nel questionario stesso (che ha un autore preciso), nelle varie copie compilate (dall'autore impreciso, dagli esiti aperti), o addirittura nella stessa esperienza di socialità che la sua distribuzione, e il rispondervi (o il non volervi rispondere) mette in gioco”. Eco (1976: 229).

¹³ Eco Umberto 1973: „Segno”, Milano, 1973.

¹⁴ Recenzja opublikowana w magazynie „Domus” 1974, nr 530.

¹⁵ „Ci sentivamo privilegiati della tua conoscenza, studenti forse un poco irrequieti, ma illuminati dalla condivisione della tua sapienza e della tua ironia. Ci sentivamo degli avamposti, delle avanguardie delle tue teorie fatte di significati, e cercavamo di applicarle nei nostri interventi, happenings, allestimenti, architetture e quant'altro. Avevamo la sensazione di agire sotto il tuo sguardo benevolo, e di scoprire il mondo attraverso di te e delle tue teorie”. Binazzi (2016).

Wzajemne relacje i wpływy odcisnęły swoje piętno w projektach grupy UFO. W nich architekci ujęli nie tylko teorie Eco, ale również jego pasję oraz zainteresowania kulturą popularną i jej zjawiskami. Podobnie jak u niego ich językiem stała się ironia, prowokacja i humor.

UFO i projekty z lat 1968-1975

„Niezależny charakter naszych i moich projektów manifestował się już od odległych początków mitycznego roku '68, kiedy przyjaźń z Umberto Eco oraz jego wykłady obudziły w nas pasję do zupełnie nowej estetyki stworzonej z denotacji i konotacji, ironii i wieloznaczności, z gier ze znaczącym i znaczoną definitywną w swojej precyzji lingwistycznej, która miała za zadanie demystyfikację retoryki „dobrego” designu z lat 60. oraz nadętych zapewnień przemysłu, gdzie technologia i złożoność relacji między formą a funkcją ujawniają się jako metafora status-symbol. Odkryliśmy, że możliwy był design korespondujący ze sztukami wizualnymi, oparty na entuzjazmie wyobraźni zbiorowej, na spontaniczności masowej kreatywności, na jasności indywidualnej wizji, design, który związany jest z modą ulicy i który okazuje się być bardziej frywolny a jednocześnie bardziej głęboki”¹⁶.

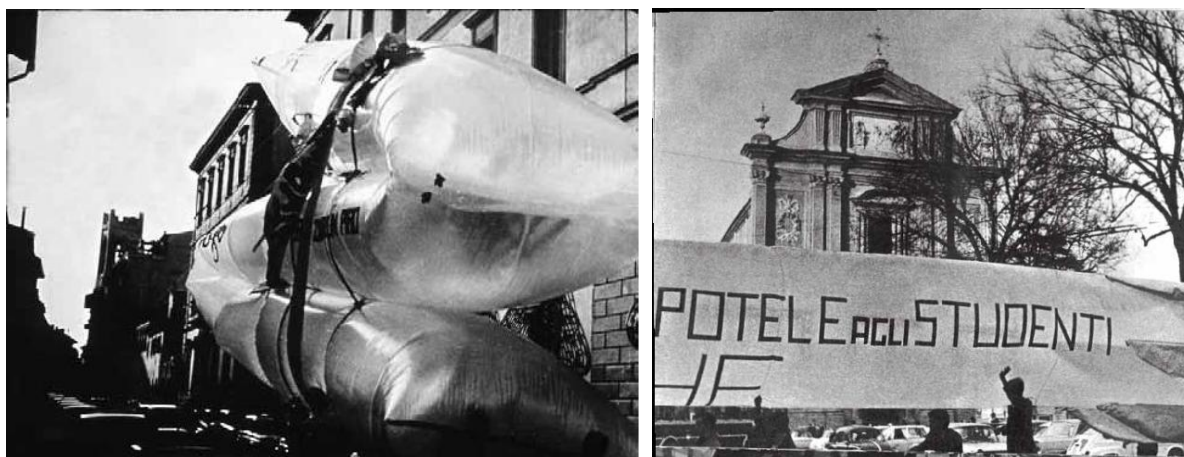
UFO rozpoczęli swoją działalność w 1968 roku serią happeningów Urboeffimeri¹⁷. Były to dmuchane obiekty, które UFO wyprowadzało na ulice Florencji, aby zakłócić „rytuały i mity miejskiego życia”¹⁸. Miały one prezentować „alternatywne zachowania wobec ślepego 'zdrowego

¹⁶ „Il carattere indipendente del nostro e del mio design si manifestava già dagli ormai lontani esordi nel mitico '68, quando dall'amicizia con Umberto Eco e dai suoi insegnamenti ci appassionammo ad un'estetica affatto nuova, fatta di denotazioni e di connotazioni, di ironia e di ambiguità, di giuochi di significato e di significato e in definitiva di precisione linguistica che doveva demistificare la retorica del 'buon design' italiano degli anni '60 e le sue un pò tronfie sicurezze industriali dove la tecnologia e la sofisticazione del rapporto tra forma e funzione si rivelavano metafore da status-symbol, intossicazioni da marketing, raffreddori da 'presuasori occulti'. Invece scopriammo che era possibile un design più dialogante con le arti visive, con l'esuberanza dell'immaginario collettivo, con la spontaneità della creatività di massa, con la lucidità della proposta individuale che, apparentandosi con la 'moda di strada', risultasse più leggero ma allo stesso tempo profondo”. Binazzi (2012: 268). Tekst z 1990 roku.

¹⁷ Informacje na temat happeningów, scenariusze z każdego wyjścia oraz dokumentacja fotograficzna opublikowane zostały w czasopiśmie „Marcatré” 1968, nry 37/40 oraz 41/42.

¹⁸ W tym samym roku odbywało się Triennale w Mediolanie, zatytułowane Il Grande Numero. UFO wystawiło fotograficzną dokumentację tych happeningów wraz z tekstem, w którym przeprosza za swoją nieobecność z powodu „naruszania rytuałów i mitów społeczno - urbanistyczno - architektonicznych interwencjami w skali 1:1” („Gli UFO si scusano di non essere presenti...essendo impegnati altrove a disturbare RITI e MITI SOCIOURBANI ARCHITETTONICI con interventi in scala 1:1.)

rozsądku"¹⁹. Wykonane z mlecznobiałego polietylenu obiekty swoją formą nawiązywały do symboli współczesnego świata²⁰. Były to między innymi logo supermarketu Esselunga/symbol amerykańskiego dolara, pocisk/tuba pasty do zębów, czy makaron spaghetti. Na niektórych z nich pojawiły się wizerunki Rudy Dutsche'go i amerykańskiej flagi oraz hasła: „Colgate con Vietcong” czy „Potele agli studenti”. Wskazują one na społeczno-polityczny kontekst, jakim była wojna w Wietnamie czy amerykański kapitalizm. Drugie hasło, w którym w słowie potere 'r' zamienione jest na 'l', ma świadczyć o głosie Wietnamczyków 'nawołujących' ruch studencki do zmieniania rzeczywistości nie tylko tej akademickiej (il.3-5).



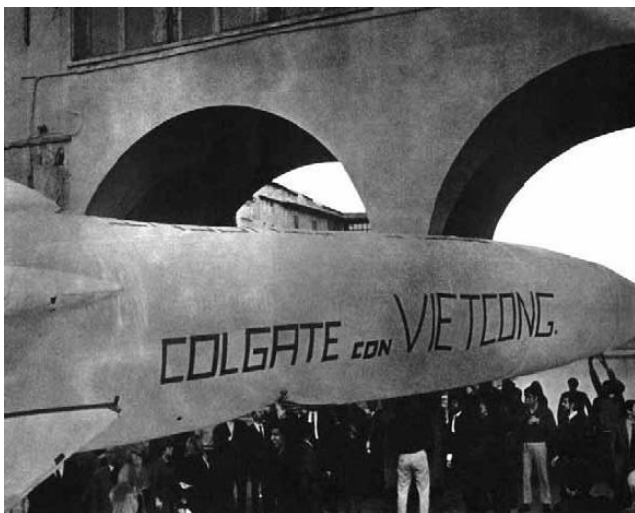
Il. 3-4. UFO, Happening Urboeffimeri nr 5 i nr 6, Florencja, 1968 – archiwum L. Binazzi

Siódmy, ostatni happening, nazwany Chicken Circus Circulation ovvero Happenenvironment ovvero Superurboeffimero n. 7, odbył się 24 czerwca, w dniu inauguracji wystawy Premio Masaccio w San Giovanni Valdarno²¹ (il.7).

¹⁹ „...gli Urboeffimeri sono oggetti alternativi per l'innescare di comportamenti alternativi al cieco „buon senso” ”. Raggi (1973: 42).

²⁰ Warto w tym miejscu dodać, że grupa wykorzystała techniki i materiały architektury z powietrza tworząc dmuchaną wersję domu ANAS (1969), rzymskiego akweduktu (1970) czy kopuły Brunelleschiego (1969). Kilka z tych projektów zostało odtworzonych w ostatnich latach. Kopia zrealizowana została ponownie w 2015 roku, podobnie niektóre obiekty z opisywanych wyżej happeningów pojawiły się z okazji retrospektywnej wystawy na temat ruchu radykalnego, która miała miejsce we Florencji w Palazzo Strozzi w 2017 (il. 6).

²¹ Więcej informacji na temat Premio Masaccio: www.casamassaccio.it/note-storiche/



Il. 5. UFO, Happening Urboeffimeri nr 5 i nr 6, Florencja, 1968 – archiwum L. Binazzi



Il. 6. L. Binazzi, rekonstrukcja dmuchanego obiektu Esselunga/ Dollaro z okazji wystawy „Utopie Radicali”, Palazzo Strozzi, Florencja, 2017 – fotografia autorki.

Siódmy, ostatni happening, nazwany Chicken Circus Circulation ovvero Happenenvironment ovvero Superurboeffimero n. 7, odbył się 24 czerwca, w dniu inauguracji wystawy Premio Masaccio w San Giovanni

Valdarno²² (il. 7). Elementem centralnym była konfrontacja przybyszów z Wenus (UFO) z mieszkańcami miasteczka oraz wymiana tradycyjnej potrawy, jaką był kurczak z valdarno (*pollo ruspante*) ze stworzonymi przez UFO plastikowymi kurczakami. *Grande Alchimista* w czerwonych rajstopach, z nagim torsem i długimi blond włosami, porównany do *Flash Gordon'a*, zarządzał spuszczenie przez przeźroczystą tubę, sztucznych kurczaków z wieży ratusza na plac gdzie „doprawione” były pianą do golenia niczym bitą śmietaną i rozdawane publiczności. Happening uznany został za obraźliwy, a samych wykonawców nazwano hippisami i kłownami.



Il. 7. Zaproszenie na happening grupy UFO w S. G. Valdarno, 1968.

Wszystkie te akcje stanowiły swoistą kontrę do manifestacji, procesji czy inauguracji, zakłócając je i drażniąc biorących w nich udział.

²² Więcej informacji na temat Premio Masaccio: www.casamassaccio.it/note-storiche/

Prowokacyjne i oddziałujące z zaskoczenia happeningi miały przełamać autorytarny podział między artystami a odbiorcami, którzy upoważnieni byli do aktywnej, bezpośredniej reakcji. Architekci, działając bezpośrednio wśród tłumu chcieli „potrzęsnać zaspaną świadomość”²³ ówczesnego społeczeństwa. Były swoistą formą kulturowego terroryzmu:

„Urboeffimeri to wielkich rozmiarów dmuchane obiekty, które w ciągu jednego dnia wkroczyły w przestrzeń miejską, niespodziewanie i z impetem, kradnąc 'show' historii, pomnikom, zabytkom i oddając głos teraźniejszości, problemom i trudnościom społecznym, dyskryminacji, którą stworzył rozwój miasta i ekonomii. Architekt wyszedł ze swojego zamkniętego studia i skonfrontował się bezpośrednio z innymi”²⁴.

Happeningi były także aktami świadomości młodych architektów. Dotyczyły nowej roli architektury, która stała w opozycji do sklerotycznych schematów racjonalnego projektowania. Były aktem komunikacyjnym, znakiem, środkiem do przekazywania informacji. Nowa architektura tworzona przez UFO integrowała się i wtapiała w dziejące się wokół wydarzenia. Była mobilna, zmienna, błyskawiczna do stworzenia i zniszczenia, zupełnie jak hasła reklamowe, które mają „uderzyć” w odbiorcę, lecz których czas trwania jest policzony. Koncepcję architektury jako komunikatu, znaku architekci przejęli za Umberto Eco, który w części C „Nieobecnej struktury” pisał m.in. o perswazyjnej i nakłaniającej naturze dyscyplinie oraz jej zakorzenieniu w uwarunkowaniach rynkowych.

W następnych latach w latach (1969-1972), UFO zajęło się tworzeniem wewnątrz sklepów Forza John!, Mago di Oz (il.8-9), Saga de Xam (il.10-11), You Tarzan Me Jane, zielarni Re di Puglia (il.12), restauracji Sherwood (il.13-15) i dyskoteki Bambaissa (il.16-17).

²³ „Gli UFO (...) usano l'happening, scendono in piazza e agiscono in diretta tra le folle, con l'obiettivo di scuotere le cosienze addormentate (...)”. Mello (2017: 80)

²⁴ „Gli Urboeffimeri sono grandi elementi gonfiabili che, per la durata di un giorno, funzionano in maniera spiazzante come una 'deriva', attirano l'attenzione e rubano la scena ai monumenti, alla storia, per dare parola al presente, ai disagi sociali, alle discriminazioni che la crescita urbana ed economica impone. L'architetto esce così dal chiuvo del suo studio e si confronta direttamente con gli altri”. Mello (2017: 141).

Były to wnętrza zaaranżowane historiami, legendami, odniesieniami do kultury popularnej, komiksów, bohaterów masowej wyobraźni. Tworzone były przez łączenie idei, przez konotacje, które tworzą następne konotacje i tak dalej.

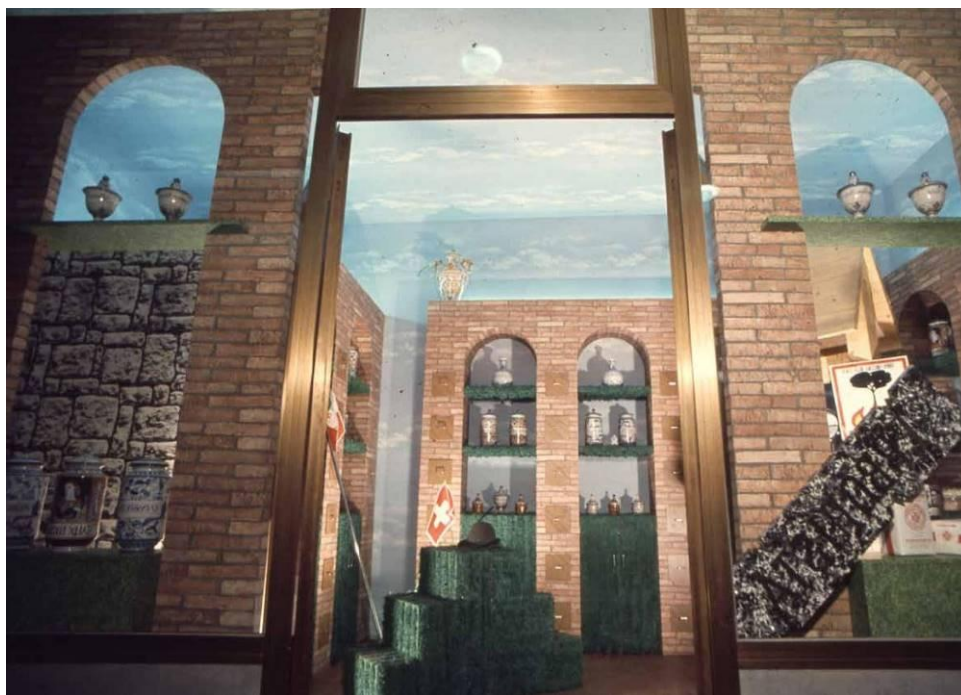


Il. 8-9. UFO butik, Mago di Oz, Viareggio, 1969 – archiwum L. Binazzi



Il. 10-11. UFO, butik, Saga de Xam, Florencja, 1969 – archiwum L. Binazzi

„Wychodząc od rzeczy oczywistych, ewidentnych, powoli dochodziliśmy do fantastycznego świata, świata przez nas wymyślonego. To była najważniejsza dla nas kwestia: koncepcja konotacji i łączenia idei”²⁵.



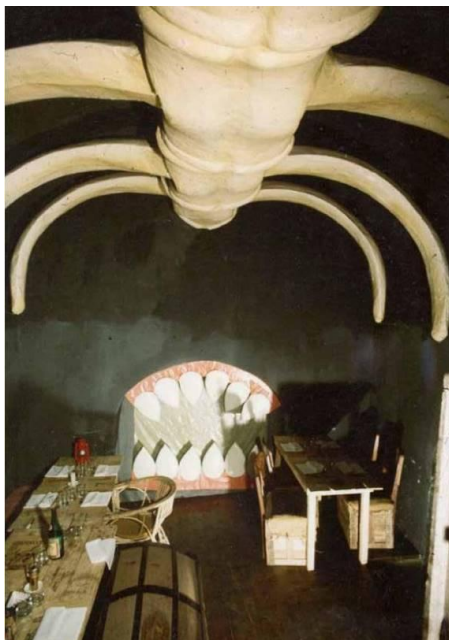
Il. 12. UFO, zielarnia Re di Puglia, Florencia, 1969 – archiwum L. Binazzi



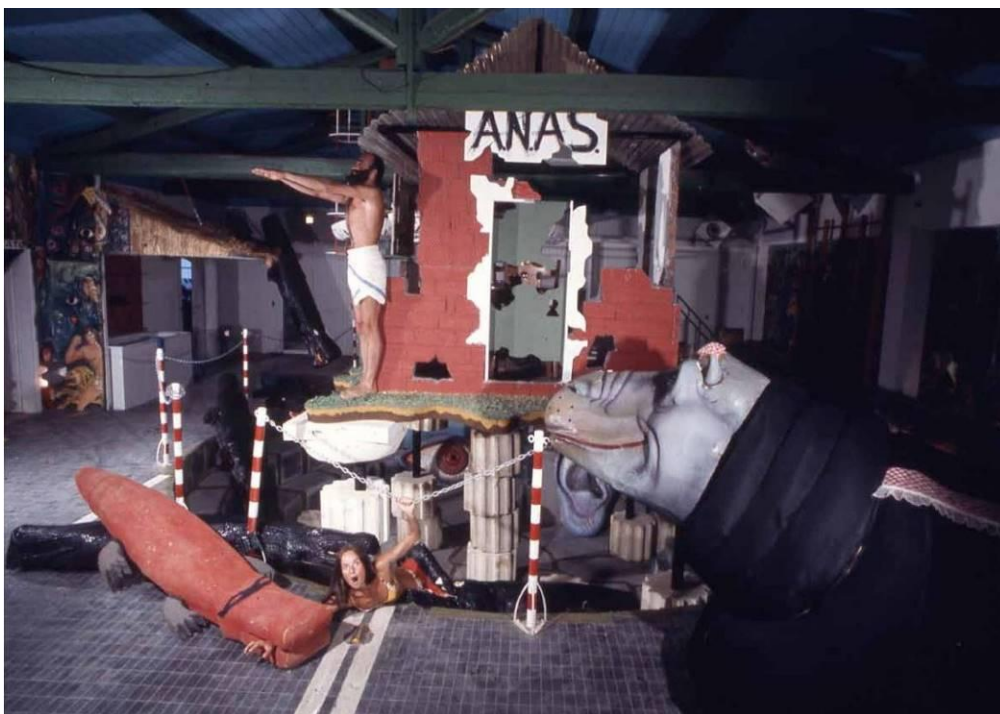
Il. 13. UFO, restauracja Sherwood, Florencia, 1969 – archiwum L. Binazzi

²⁵ „Partendo da delle cose evidenti, piano piano si arriva al mondo fantastico, mondo tutto inventato. Importante è il concetto di connotazione e associazione di idee.” Rozmowa z L. Binazzi'm, Florencia 19 czerwca 2017.

Na przykład w restauracji Sherwood można odnaleźć skojarzenia z królem Arturem, Robinem Hoodem, bajkami o roślnie fasoli, która pnie się na Księżyc, o statku połkniętym przez wieloryba. Te należące do świata masowej wyobraźni historie wymieszane zostały z tymi opowiadającymi o współczesnym świecie – o konsumpcjonizmie, o wycisku systemu kapitalistycznego, o przesadach i uprzedzeniach, o konformizmie społeczeństwa burżuazyjnego.



Il. 14-15. UFO, restauracja Sherwood, Florencja, 1969 – archiwum L. Binazzi



Il. 16-17. UFO, dyskoteka Bambaissa 1, Viareggio, 1969 – archiwum L. Binazzi

Na przykład w restauracji Sherwood można odnaleźć skojarzenia z królem Arturem, Robin Hood'em, bajkami o roślince fasoli, która pnie się na Księżyc, o statku połkniętym przez wieloryba. Te należące do świata masowej wyobraźni historie wymieszane zostały z tymi opowiadającymi o

współczesnym świecie – o konsumpcjonizmie, o wycisku systemu kapitalistycznego, o przesadach i uprzedzeniach, o konformizmie społeczeństwa burżuazyjnego.

Zdjęcia przedstawiające restaurację intensyfikują wrażenie przeładowania nagromadzonymi przedmiotami, przez co utrudniona jest percepcja samych wnętrz. Panuje w nich chaos, bałagan, nieciągłość, a jednocześnie niekończąca się akcja, dosłowne „dzianie się”. Architekci ożywiali przestrzeń za pomocą swoich prowokacyjnych performance'ów oraz obiektów zapożyczonych ze sztuk wizualnych i środków masowego przekazu. Podczas jednej z rozmów z Binazzim, architekt opowiedział o procesie tworzenia tych wnętrz:

„Idea narodziła się wewnątrz grupy. To był sposób na zastosowanie teorii, które wykladał nam Umberto Eco, to jest teorii semiologii, która była w tym czasie dziedziną eksperymentalną. Ta architektura w pewnym sensie reprezentowała eksplozję wyobraźni i konotacji. Łączenie idei stało się projektem architektonicznym, tak więc poprzez włączanie, dodawanie kolejnych idei, wszyscy członkowie grupy przyczynili się do stworzenia tego wnętrza. (...) Byliśmy wolni od takich pojęć, jak perspektywa. Tutaj perspektywę wyznaczały relacje między obiektami i użytym językiem. Historie są nieskończone. Tak intuicyjnie rozumieliśmy lekcję semiotyki i łączenia idei”²⁶.

W tych projektach widoczne są również zainteresowania kulturą popularną i komiksami, co przybliży architektów do kwestii podejmowanych przez Eco. W rozmowie dnia 19 czerwca 2017 roku Binazzi przyznał:

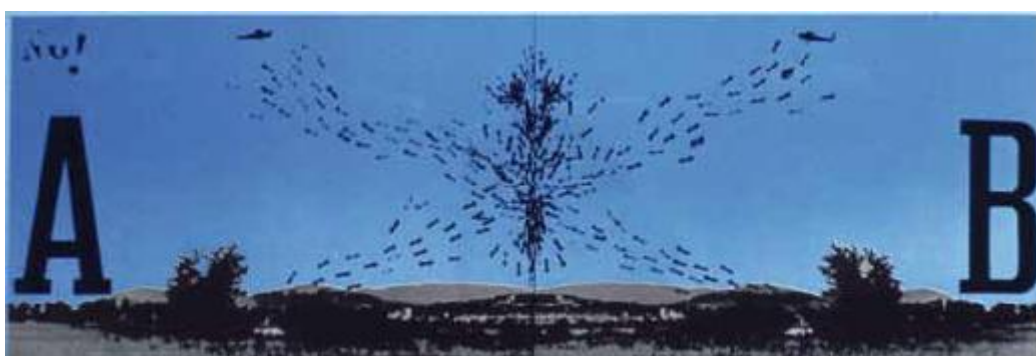
²⁶ „È un'idea cresciuta all'interno del gruppo. Abbiamo contribuito tutti come gruppo, perché su questa idea ci trovavamo d'accordo ed era un modo di applicare anche le teorie che ci insegnava Umberto Eco, cioè le teorie della semiologia che noi studiavamo a fondo e che a quell'epoca era una scienza sperimentale. È chiaro che questa architettura in qualche maniera rappresentava l'esplosione dell'immaginario e l'incrociarsi delle varie connotazioni. Cioè l'associazione di idee diventava un progetto architettonico, quindi da un'idea, sempre per inclusione e non per esclusione, tutti i partecipanti del gruppo contribuivano ad arricchirla fino alla realizzazione. (...) Noi invece eravamo liberi. Qui non c'è quasi mai prospettiva: le caratteristiche spaziali sono date dai rapporti fra elementi e dal linguaggio adoperato per descriverli. Le storie dentro sono infinite. (...) Si tratta di cose che noi abbiamo intuito partendo dalla semiologia e dell'associazione di idee.” Rozmowa z dnia 25 marca 2016.

„We wnętrzach chcieliśmy zrealizować parodię lat 50. Nasza młodość to były lata 50. Wszystkie komiksy – Kaczor Donald, Myszka Miki etc. Dla nas były one tym czym dziś są joysticki. (...) Odkryliśmy, że komiksy mogą być również ważne co powieści”²⁷.

Dokładnie to samo twierdził Umberto Eco, który w przedmowie do „Apokaliptyków i dostosowanych” napisał:

„Mam w szafie dwieście lub trzysta egzemplarzy oryginalnych tomów z komiksami, zawierających kolorowe historyjki o Supermanie, i uważam, że w gruncie rzeczy jest to mit naszych czasów, który nie wyraża religii, lecz ideologię...”²⁸.

Kolejnym zakresem działań grupy były badania nad terytorium miasta i peryferii. Architekci skupili się na miejscach marginalnych, które dotychczas nie były brane pod uwagę jako aspekty do analiz artystycznych, architektonicznych, urbanistycznych czy społecznych. Badali terytorium jako efekt wpływów politycznych, kapitalistycznych i wszelkich przejawów władzy. Skupiali się na procesach kolonizacji terytorium oraz konsekwencji pozbawiania go swojej neutralności i naturalności (Mostro dell'ID, 1971) (il.18).



Il. 18. UFO, anty-konkurs na nową siedzibę Uniwersytetu Florenckiego, Il Mostro dell'ID, Florencja, 1974 – archiwum L. Binazzi

²⁷ „Negli interni noi cercavamo di realizzare tutta la parodia degli anni '50, della nostra infanzia che ceniva agli anni '50. Allora tutti i fumetti – Paperino, Topolino – i nostri giochi da bambini etc. Per noi erano come oggi i joystick, quindi, gli anni 50 diciamo, sono un primo anello della memoria, che noi conserviamo. Abbiamo usato questi simboli dei nostri tempi associandoli con le idee sempre più avanzate. (...) Noi scopriamo che il fumetto può essere importante nella stessa maniera che il romanzo.” Rozmowa z dnia 14 czerwca 2016.

²⁸ Eco (2010: 16).

„Terytorium, miasto lub wieś, nie ważne, podlega ciągłej kolonizacji. Placówki cywilizacji podlegają homogenizacji pod eksploatacją obszarów o różnym przeznaczeniu. Środowisko, człowiek i jego praca są zredukowane do logiki kapitału. Superkontrola i opresja mas coraz bardziej podlega szantażom usługowym. Ślady tego projektu władzy można odnaleźć wszędzie”²⁹.

Dokumentowali w formie fotograficznych reportaży typ włoskiej „architektury biurokratycznej”, zredukowanej do jednego elementu rozprzestrzenionego na cały kraj, przedstawiając wielość modyfikacji powtarzanego motywu (ANAS, 1969) (il.19-20)³⁰.



Il. 19 - 20. UFO, fotograficzna dokumentacja domów ANAS – archiwum L. Binazzi

Koncentrowali się na procesach „tertiaryzacji” w postindustrialnym społeczeństwie takim jak Włochy, przyglądali się kolonizacji terytorium, które, według członków grupy, nigdy nie jest wolne od logiki przemysłu i produkcji, „uwalniali” przestrzeń z ograniczeń i zakazów oraz badali tzw. architekturę spontaniczną (Giro d'Italia 2, 1973) (il.21-22).

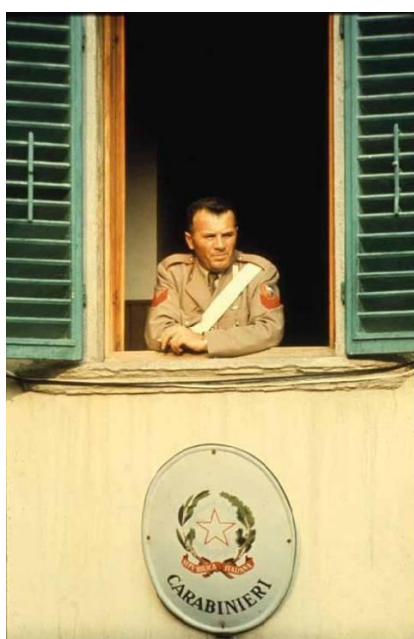
²⁹ „Il Territorio, città o campagna non importa, è sottoposto a una continua colonizzazione. Gli avamposti della civiltà omogeneizzano sotto lo sfruttamento aree di vocazione diversissima. L'ambiente, l'uomo e il suo lavoro vengono ridotti alla logica del capitale. Il supercontrollo è opresione delle masse popolari soggette sempre più al ricatto dei servizi. Gli indizi di questo progetto di potere sono comunque rintracciabili dappertutto”. UFO (1974 za: 2012: 200).

³⁰ Villaggio ANAS, projekt dla Eurodomus Milano, 1970.



Il. 21-22. UFO, performance Giro d'Italia „Evasione alla rovesia sul territorio”, Contemporanea, Rzym, 1973 – archiwum L. Binazzi

Architekci skupiali się na odnalezieniu przestrzeni marginalnych, peryferyjnych oraz wyodrębnieniu form kontroli i usług miasta, oferowali alternatywną trasę zwiedzania prowadzącą przez podjazdy, budki telefoniczne, centrale elektryczne, baraki, szklarnie, domy ANAS (kontr-przewodnik „Controguida di Firenze”, 1974). Obecność systemu władzy, kontroli i przemysłu w tkance miasta jak i jego peryferii stała się punktem wyjścia do zgłębienia przez grupę koncepcji uwolnienia człowieka i jego środowiska od procesów produkcyjnych i praktyk perswazyjnych



Il. 23-24. UFO, dokumentacja fotograficzna „Controllo, colonizzazione e fascismo sul territorio”, 1970-1973 – archiwum L. Binazzi

konsumpcyjnego systemu oraz systemu władzy („Produzione industriale e creatività individuale”, 1974), (Controllo, colonizzazione e fascismo sul territorio, 1970-1973) (il. 23-24).

Poprzez swoją działalność grupa chciała poddać krytyce całą klasyczną metodologię nauczania architektonicznego, wyswobadzając ją z wszelkich ograniczeń i otwierając na sztuki wizualne, nowe doświadczenia i eksperymenty. W ich wykonaniu architekturą była akcja, myśl, idea, znak. W interdyscyplinarnej pracy grupy przeważała idea nieciągłości, którą mogli przejąć za Eco. Semiotolog w swojej książce „Dzieło otwarte” pisał o współczesnej sytuacji, w której przeważa duch przypadkowości, wieloznaczności oraz nieciągłości:

„Nowoczesna kultura zachodnia zburzyła ostatecznie klasyczne pojęcia ciągłości, uniwersalnych praw, stosunków przyczynowych, przewidywalności zjawisk – słowem, zrezygnowała z wypracowania powszechnych reguł, które ujmowały złożoną strukturę świata w proste i jednoznaczne kategorie. W języku współczesnych pojawiły się nowe kategorie: wieloznaczność, niepewność, możliwość, prawdopodobieństwo”³¹.

Podobnie członkowie UFO, dostrzegając ten aspekt współczesnego świata, wprowadzili do swojej radykalnej działalności ciągłą zmianę perspektyw, punktów widzenia, kreatywnego podejścia do projektu. Była to ciągła oscylacja między pop-artem a sztuką konceptualną, pracą we wnętrzach i na terytorium, w małej i w wielkiej skali. Z ideą nieciągłości wiązała się również nieustanna ucieczka architektów od klasyfikowania, od zobowiązań podawania ostatecznych odpowiedzi i wyjaśnień. O tym traktuje, napisany w 1974 roku, „Manifesto del discontinuo”:

„Wszystkie rzeczy, wydarzenia, działania, metody, zachowania, są nieciągłe. Pokazują to ostatnie doświadczenia artystyczne, naukowe i polityczne. Artyści naturalnie przechodzą z jednego pola ekspresji do drugiego, ich poszukiwania są ponad dyscyplinami. Sztuka przechodzi okres dematerializacji i dąży do manifestacji czystej energii fizycznej i mentalnej,

³¹ Eco (2008: 249-250).

wykorzystuje najróżniejsze metody i miesza sztukę z nauką i technologią po to, aby ustanowić punkty, które nie należą do żadnej z tych dyscyplin, tylko uwalnia ekspresję ludzkiej kreatywności od wszelkich możliwych uwarunkowań. [...] Bunt przeciw specyfice dyscyplin stwarza nową możliwość otwartego uczestnictwa, do wspólnego tworzenia grup i energii, do niejednolitego myślenia. Jeśli sztuka była podsumowaniem społeczeństwa burżuazyjnego i jego funkcjonowania, nadszedł czas poddać ją dyskusji. To samo odnosi się do urbanistyki, architektury, języka i każdego systemu władzy. [...] Nie ma przy tym takiego znaczenia czy użyte do tego zostaną wysoce wyrafinowane środki czy różne relacje, które ustanawiają się poprzez doświadczenie, działania, myśli”³².

Niszczyciele mitów – wspólna działalność partyzancka

Wszystkie aspekty, które widoczne są w projektach UFO (kultura popularna, kicz, język komiksów, architektura jako środek masowego przekazu, łączenie idei, konotacja i denotacja), a także ich charakter (ironia, humor, prowokacja, demistyfikacja), prowadzą do określenia wspólnej dla obydwu stron działalności partyzanckiej. Z jednej strony partyzantka semiologiczna Umberta Eco, z drugiej partyzantka urbanistyczno-architektoniczna grupy UFO. Na czym polegała ta „walka podjazdowa”? Działalność ta związana była z umiejętnym odbiorem docierających ze wszystkich stron informacji oraz zwiększaniem świadomości istnienia, niekiedy ukrytych systemów władzy, kontroli i perswazji (czy to politycznej czy rynkowej). Innymi słowy propagowana przez obie strony „walka podjazdowa” miała doprowadzić do „umiejętnego rozszyfrowywania przekazów kultury masowej, tak aby można było odkryć zawarte w nich

³² „Tutte le cose, gli eventi, le azioni, i metodi, i comportamenti originali, sono discontinui. Lo dimostrano le ultime esperienze artistiche, quelle scientifiche e politiche. Gli artisti passano con naturalezza da un campo all'altro di espressione, la ricerca è sostanzialmente adisciplinare, l'arte attraversa un periodo di dematerializzazione e tende alla manifestazione di pura energia fisica e mentale, adotta l'uso dei mezzi più diversi e anche negli esempi di collaborazione fra arte scienza e tecnologia gli interessi sono mischiati per cercare di stabilire dei punti che non appartengono a nessuno di questi campi ma alla liberazione da ogni possibile condizionamento per l'espressione della creatività umana. (...) La ribellione agli specifici disciplinari fonda un nuovo diritto alla partecipazione aperta, alla costituzione collettiva di gruppi e energie al pensiero discontinuo. Se l'Arte è stato il feed-back della società borghese e del suo funzionamento è giunto il momento di mettere in discussione anche questo. La stessa cosa vale per l'urbanistica, l'architettura, il linguaggio e ogni sistema di potere. (...) Non ha importanza l'uso di mezzi altamente sofisticati o destrutturati quanto le diverse relazioni che si stabiliscono fra le esperienze, le azioni, i pensieri.” UFO (1974 za: 2012: 200).

ideologie i zapobiegać przekształcaniu mass mediów w środki społecznej kontroli”³³.

Była również aktem świadomej postawy wobec istniejących mitów i rytuałów współczesności. Czym są mity i rytuały współczesności? Terminy te wyjaśnić można odwołując się do wydanej w 1965 roku książki „Nuovi riti, nuovi miti” Gillo Dorfles'a³⁴. Według tego krytyka sztuki współczesnymi środkami mitotwórczymi są środki masowego przekazu: reklama, plakaty filmowe, ilustrowane czasopisma, komiksy, powieści popularne, science-fiction:

„I jeśli, istotnie, weźmiemy pod uwagę te formy ikoniczne, które najlepiej dadzą się porównać – z racji natężenia ekspresji i ładunku mitotwórczego – z odpowiednimi formami czasów minionych: z wyobrażeniami totemicznymi, religijnymi odległej starożytności, a także przeszłości mniej odległej, sięgającej, powiedzmy, baroku – to stwierdzimy, że w większości sprowadzić je można do pewnych wyobrażeń stosowanych w science fiction, komiksach, reklamie, plakacie filmowym, zdjęciach tygodników ilustrowanych”³⁵.

Mity przybierają formę łatwo przyswajalnych, łatwo czytelnych symboli, „które oczywiście mogą zamienić się w fetysze i które są namiastką, zastępują czy mistyfikują jakiś aspekt naszej sytuacji w świecie”³⁶. W dalszej części książki wskazuje się na niebezpieczeństwa związane z bezkrytycznym i bezrefleksyjnym przyjmowaniem tych mitów i rytuałów:

„Często zdarza się, że w tego rodzaju zjawiska wkradają się pewne elementy mistyfikujące, które niekiedy trudno odróżnić od elementu mitotwórczego, zawartego w wielu współczesnych mitach czy pseudomitach, i które w wielu praktykach rytualnych objawiają charakter jeszcze bardziej oszukańczy dla człowieka będącego ich niewolnikiem. Człowiek ten na ogół nie zdaje sobie sprawy z tego, a wyzwolić się może tylko wtedy, jeśli każda

³³ Burzyńska, Markowski (2007: 255-256).

³⁴ Dorfles Gillo 1955: „Nuovi riti, nuovi miti”, Torino 1955.

³⁵ Dorfles (1973: 72).

³⁶ Dorfles (1973: 72).

swoją czynność będzie wykonywał z większą świadomością i jeśli będzie jej nadawał określony kierunek”³⁷.

Niszczycielem mitów współczesności był niewątpliwie Umberto Eco. Jego rola komentatora zjawisk kultury popularnej i masowego przekazu okazała się być niezwykle istotna dla młodych architektów. O tym świadczą jego liczne książki oraz eseje. Do najważniejszych z nich zaliczyć należy „Dzieło otwarte” (*Opera aperta*, 1962), „Diariusz najmniejszy” (*Diario minimo*, 1963), „Apokaliptycy i dostosowani” (*Apocaliptici e integrati*, 1964), „Nieobecna struktura” (*La struttura assente*, 1968), „Semiologia życia codziennego” (*Semiologia del quotidiano*, 1973, 1977, 1983). Wiele uwagi zajęło mu przyjrzenie się mitom naszych czasów, często przybyłych ze Stanów Zjednoczonych fenomenów o charakterze konsumpcyjnym, analizował takie popularne postaci jak Mike Bongiorno, Charlie Brown, Superman, James Bond itp³⁸. Poddawał te zjawiska swoistej eksploracji bez próby ich wartościowania. Eco stał się niszczycielem mitów, demaskował je i wyjaskrawiał, a semiologia posłużyła mu jako krytyka kultury. Potwierdzeniem tego może posłużyć fragment recenzji „Diariusza najmniejszego” opublikowany w „Giornale di Brescia” w 1963 roku:

„Ton jest lekki, co pozwala lepiej zagłębić się w argumenty, odsączyć je i usunąć z nich patynę ambitnej powagi. Dzięki temu Eco był w stanie zebrać mity, które płyną po oceanie naszych ekscesów i naszych lęków, które codziennie mszczą się z gazet, z okładek książek, z ekranów wideo. Te mity pęcznieją, infekują wszystko, formalizują nasze życie, rozświetlają meteory na niebie pragnień, w ostateczności dają fałszywy obraz życia (...) dzisiejszej cywilizacji (...), która okazuje się być przebiegła i bezczelna, potem jednak okazuje się być nawykową, lękliwą, obsesyjną na punkcie mitów, które sama sobie dała i rozpoznała”³⁹.

³⁷ Dorflès (1973: 82).

³⁸ We wstępie do „Apokaliptyków i dostosowanych” Eco przyznaje: „Zjawiska obyczajowe, kultura popularna, powieść kryminalna, komiks – to były od dawna moje namiętności.” Eco (2010: 14).

³⁹ Il tono è volutamente leggero, ma ciò gli permette di penetrare meglio gli argomenti, disidratandoli e togliendo loro quella patina di ambiziosa serietà. (...) cogliere, al di là delle incrostazioni di una certa maschera di serietà (...) i miti che galleggiano sull'oceano delle nostre intemperanze e dei nostri timori, i quali si prendono ogni giorno la loro rivincita dai giornali, dalle copertine dei libri, dallo schermo del video. Questi miti si

W następnych latach swojej literackiej działalności, Eco skupił się na umiejętnym tłumaczeniu mitów współczesności. W wygłoszonym podczas kongresu Vision '67⁴⁰ referacie wskazał alternatywne formy akcji mających przestrzec publiczność przed biernym i bezkrytycznym odbiorem komunikatów, skłonić ich do kontrolowania przekazu i jego licznych możliwości interpretacyjnych. Próbował przedstawić blaski i cienie masowego przekazu, stawiając siebie oraz innych badaczy komunikacji w pozycji odpowiedzialności za przyszłość odbioru bombardujących zewsząd informacji:

„Niektóre zjawiska „masowej kontestacji” (hippisi albo beatnicy, new bohemia albo ruch studencki) wydają się nam dzisiaj negatywnymi odpowiedziami na społeczeństwo przemysłowe: odrzuca się społeczeństwo Technologicznej Komunikacji po to, aby poszukiwać alternatywnych form życia we wspólnocie. Oczywiście, realizuje się te formy, stosując środki właściwe dla społeczeństwa technologicznego (telewizję, prasę, wytwornie płytowe...). W ten sposób tworzy się błędne koło, w którym zamykamy się wbrew naszej woli. Rewolucje kończą się często malowniczymi formami przystosowania. Ale mogłoby się też zdarzyć, że owe nieprzemysłowe formy komunikacji (od Love In do meetingów studenckich, siedzących na ziemi w kampusie uniwersyteckim) staną się formami przyszłej partyzantki komunikacji. Kulturą komplementarną wobec kultury Technologicznej Komunikacji, stałą korektą perspektywy, weryfikacją kodów, wciąż nową interpretacją masowych przekazów. Świat technologicznej komunikacji przemierzałby wtedy grupki partyzantów, którzy przyczyniliby się do ponownego wprowadzenia wymiaru krytycznego do biernego odbioru”⁴¹.

Wystąpienie Eca może posłużyć jako intuicja do rozpoznania działań UFO, widzianych jako jedna z takich „grupek partyzantów”, która poprzez swoje działania na terytorium miasta oraz jego peryferii, destabilizowali

gonfiano, infettato tutto, formalizzato la nostra vita, accendono meteore nel cielo dei desideri, danno in definitiva un aspetto falsato della vita (...) dell'odierna civiltà (...) che appare smaliziata e impudente, ma che poi invece si rivela per quella che è: abitudinaria, paurosa, ossessionata dai miti che essa stessa si è dati e riconosciuti.” Maizza, *Diario minimo*, „Giornale di Brescia”, 3.7.1963 za: Cogo (2010: 47).

⁴⁰ Konferencja Vision '67 zorganizowana została przez International Centre for Communication, Art and Sciences w Nowym Jorku w 1967 roku.

⁴¹ Eco (1996: 167).

bierną postawę ówczesnego społeczeństwa, wprowadzając alternatywne zachowania wobec miejskich mitów i rytuałów (festyny, inauguracje, manifestacje). Poprzez swoje akcje, happeningi, rowerowe przejażdżki po terytorium, prowadzili partyzancką walkę przeciwko powtarzalności, zachowawczości, prymatu narzuconych przez system (zarówno polityczny jak produkcyjny) norm i wartości. Działali bezpośrednio wśród uczestników i obserwatorów, a inscenizacja, teatralizacja stała się nową formą ekspresji architektonicznej oraz środkiem do komunikowania. Przytoczony wyżej krytyk sztuki, Gillo Dorfles rozpatrywał działalność UFO właśnie jako demystyfikację mitów współczesności. W komentarzu do projektu „Mostro dell'ID” czytamy:

„Również i w tym projekcie, jak we wszystkich przestudiowanych i zrealizowanych przez UFO (często ze środków i materiałów prostych i tanich: karton, sklejka, nadmuchiwane przedmioty itd.), to co się liczy, to przede wszystkim demystyfikujące akcje przeciwko ceremoniom burżuazyjnej i konsumpcyjnej klasy społecznej naszych czasów. To próba obudzenia nowej, świadomej wyobraźni poprzez interwencje-spektakle oraz przy użyciu różnych mediów komunikacji: od filmów wideo, dokumentacji fotograficznych, po operacje w skali 1:1, które, bardziej od projektów w zmniejszonej skali, są w stanie uwrażliwić publiczność i wyciągnąć ją z jej konformistycznej apatii”⁴².

Zarówno UFO jak i Eco odnosili się do zastanej rzeczywistości jako pewnego modelu, do którego trzeba wejść, poznać go, a potem rozbroić od wewnątrz. Albowiem „z ładu albo można śmiać się od wewnątrz, albo przeklinać go z zewnątrz; albo udawać, że go akceptujemy, by doprowadzić do jego rozpadu, albo udawać, że go odrzucamy, by doprowadzić do jego rozkwitu w innej postaci (...). Śmiejący się musi być więc dziećciem danej

⁴² „Anche in questo progetto, come in molti di quelli studiati e realizzati dagli UFO, (spesso con mezzi e materiali poveri e rudimentali: cartone, cartapesta, gonfiabili, ecc.) ciò che conta è soprattutto l'azione demistificante contro molti dei cerimoniali della società borghese e consumistica del nostro tempo e il tentativo di risvegliare una nuova coscienza immaginativa attraverso interventi – spettacolo e l'uso dei più svariati media comunicativi, dal video – tape alle documentazioni fotografiche alle diverse „operazioni al vero in scala 1:1”, che – più d'ogni progetto in scala ridotta – sono in grado di sensibilizzare il pubblico e di scuoterlo dalla sua apatia conformistica.” Dorfles (1974 za: 2012: 142).

sytuacji, akceptować ją in toto, prawie kochać, a dopiero potem stać się niegodnym synem i robić do niej grymasy”⁴³.

Zakończenie

Grupa UFO swoją działalnością dała świadectwo swoistej transpozycji teorii Umberta Eco na temat architektury jako znaku, komunikatu używając ją jako narzędzie do demistyfikacji i krytyki. Stanowiła praktyczną odwrotność literackiej działalności Eca oraz jego partyzantki semiologicznej – umiejętnego odczytywania znaków teraźniejszości. Podobnie jak Eco stosowali urbanistyczno-architektoniczną walkę podjazdową, która miała za zadanie odnaleźć „ukryty nerw” współczesnego społeczeństwa, zdemaskować i zdemistyfikować go poprzez swoje prowokacyjne akcje, performance i happeningi.

Do podsumowania charakteru ich działań może posłużyć fragment eseju „Pochwała Frantiego”, w którym Eco poddaje ponownej analizie postać bohatera „Serca” Edmunda de Amicis. Według kolegów ze szkolnej ławki, Franti jest niegodziwcem, łobuzem, szydercą nieprzystosowanym do świata, w którym żyje. Ale dla Eco reprezentuje on Negację, która przybrała formę śmiechu: szyderczego, destrukcyjnego i cynicznego:

„Śmiech Frantiego jest niszczycielski i uznaje się go za niegodziwość tylko dlatego, że Henryk utożsamia Dobro z istniejącym porządkiem, dzięki któremu porasta w tłuszcz. Skoro jednak Dobrem jest to, co społeczeństwo uznaje za korzystne, Złem będzie po prostu to, co się owemu uznanemu przez społeczeństwo Dobru przeciwstawia, Śmiech zaś, narzędzie, dzięki któremu ukryty nowator podaje w wątpliwość to, co uważa się za Dobro, ukazuje nam oblicze Zła, choć przecież śmiejący się – albo szydzący – jest po prostu majeutą odmiennego społeczeństwa”⁴⁴.

⁴³ Eco (1995: 84).

⁴⁴ Eco (1995: 83).



Il.26. Lapo Binazzi, Mediolan, 2016 – fotografia autorki

Podobnie jawią się architekci z grupy UFO – niegodziwcy, łobuzy, szydery, poprzez swoje projekty, w których wyraźnie słycać ich śmiech, cynizm i autoironię, negowali wszystko to, co narzucone, konformistyczne i bezrefleksyjne we współczesnym społeczeństwie.

BIBLIOGRAFIA

Accocella 2016 = Accocella Alessandra: „Avanguardia diffusa. Luoghi di sperimentazione artistica in Italia 1967-1970”, Macerata 2016.

Binazzi 1974 = Binazzi Lapo: „Non-design. Dall'oggetto alla sopravvivenza”, „Casabella” 1974, nr 386.

Binazzi 1989 = Binazzi Lapo: „Scrittura creativa. In Lettere segrete. Antologia di scritti e di oggetti di design”, Milano 1989.

Binazzi (1990) 2012 = Binazzi Lapo: „Ghirizzi di luce”, za: „UFO Story. Dall'architettura radicale al design globale”, a cura di S. Pezzato, Prato 2012. (Tekst z 1990 roku).

Binazzi 2016 = Binazzi Lapo: <http://www.archphoto.it/archives/4231>, 2016.

Burzyńska, Markowski 2007 = Burzyńska Anna, Markowski Michał Paweł: „Teorie literatury XX wieku”, Kraków 2007.

Dautrey, Quinza 2014 = Dautrey Jehanne, Quinza Emanuele: „Strange Design. Du design des objets au design des comportements”, Villeurbanne 2014.

Dorfles 1973 = Dorfles Gillo: Człowiek zwielokrotniony, Warszawa 1973.

Dorfles 1974 = Dorfles Gillo: *UFO – Il Mostro dell'Id*, 1974 za: *UFO Story. Dall'architettura radicale al design globale*, cura di S. Pezzato, Prato 2012.

2010 = Eco Umberto: „Apokaliptycy i Dostosowani. Komunikacja masowa i teorie kultury masowej”, przeł. P. Salwa, Warszawa 2010.

Eco 2008 = Eco Umberto: „Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych”, przeł. L. Eustachiewicz, wyd. 3, popr., uzupeł., Warszawa 2008.

Eco 1976 = Eco Umberto: „Le nuove forme espressive”, w: „Innovazioni tematiche espressive e linguistiche della letteratura italiana del Novecento” cura di V. Branca, Firenze 1976

Eco 2003 = Eco Umberto: „Nieobecna struktura”, przeł. A. Weinsberg, Warszawa 2003.

Eco 1996 = Eco Umberto: „Semiologia życia codziennego”, przeł. J. Ugniewska, P. Salwa, Warszawa 1996.

Eco 1995 = Eco Umberto: „Diariusz najmniejszy”, przeł. A. Szymanowski, Warszawa 1995.

Lotti 2003 = Lotti Giuseppe: „Il design in toscana dal dopoguerra ad oggi”, w: „La fabbrica bella. Design toscano: storia e prospettive”, Gloria Refini (ed.), Firenze 2003.

Maizza 1963 = Maizza Enzo: „Diario minimo”, „Giornale di Brescia”, 3.7.1963, za: Cogo Michele: „Fenomenologia di Eco. Indagine sulle origini di un mito intellettuale contemporaneo”, Bologna 2010.

Mello 2017 = Mello Patrizia: „Neoavanguardie e contrcultura a Firenze. Il movimento Radical e i protagonisti di un cambiamento storico internazionale”, Firenze 2017.

Navone, Orlandoni 1974 = Navone Paola, Orlandoni Bruno: „Architettura 'radicale'”, Milano 1974.

Pettna 2004 = Pettna Gianni: „Radical design. Ricerca e progetto dagli anni '60 a oggi”, Firenze 2004.

Raggi 1973 = Raggi Franco: „Radical Story”, „Casabella” 1973, nr 382.

UFO 1968 = UFO: „Effimero Urbanistico scala 1/1 gli U.F.O.”, „Marcatrè” 1968, nry 37-40.

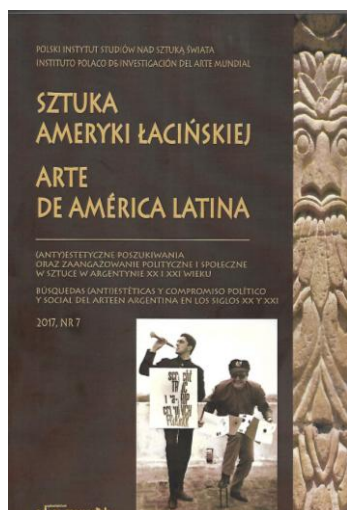
UFO 1972 = UFO: „Giro d'Italia”, „In” 1972, nr 6.

UFO 1974 = UFO: „Appunti per una ridefinizione del concetto di fantaurbanistica. Manifesto del discontinuo”, „Inpiù” 1974, nr 8.

Trini 1971 = Trini Tommaso: „Masaccio a UFO”, „Domus” 1971, nr 495.

Wolf 2010 = Wolf Amit: „Superurboeffimero n.7: Umberto Eco's Semiologia and the Architectural Rituals of the U.F.O.”, w: Piccardo Emanuele, „Archphoto 2.0 Radical City 01”, Genova 2010.

NOWE KSIĄŻKI



Sztuka Ameryki Łacińskiej / Arte de America Latina, Vol. 7: (Anty)estetyczne poszukiwania oraz zaangażowania polityczne i społeczne w sztuce w Argentynie XX i XXI wieku / Buscuedas (anti)estéticas y compromiso político y social del arte en Argentina en los siglos XX y XXI, ed. KATARZYNA CYTLAK

Instituto Polaco de Investigación del Arte Mundial & Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2017 ISSN 2299-260X (195 pp.)

KATARZYNA CYTLAK, Prefacio - Búsquedas (anti)estéticas y compromiso político y social del arte en Argentina en los siglos XX y XXI;

I. POLÍTICA — ARTE — REVOLUCIÓN: ANA LONGONI, Vanguardia y revolución como ideas-fuerza en el arte argentino de los años sesenta; DANIELA LUCENA, Arte y comunismo en la Argentina en la primera mitad del siglo XX; NATALIA FORTUNY, Memorias fotográficas: tres visiones de la Argentina posdictatorial;

II. ARTE — POESÍA — CONCEPTUALISMOS: FERNANDO DAVIS, Poéticas oblicuas. Edgardo Antonio Vigo en la Diagonal Cero; MARIANA MARCHESI, El Cayc y el arte de sistemas como estrategia institucional; VIVIANA USUBIAGA Imágenes y palabras al acecho. Artes visuales y poesía hacia el fin de la dictadura en Argentina.

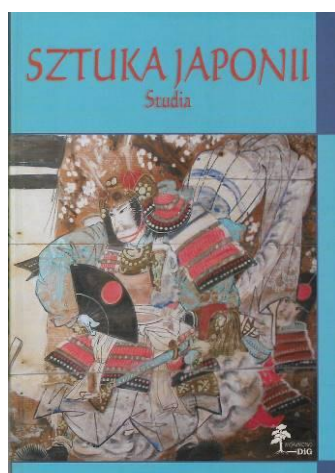
POLSKI INSTYTUT STUDIÓW NAD SZTUKĄ ŚWIATA

PUBLIKACJE O SZTUCE JAPOŃSKIEJ

POLISH INSTITUTE OF WORLD ART STUDIES

PUBLICATIONS ON JAPANESE ART

**WORLD ART STUDIES. CONFERENCES AND STUDIES OF
THE POLISH INSTITUTE OF WORLD ART STUDIES (rocznik /
yearbook)**

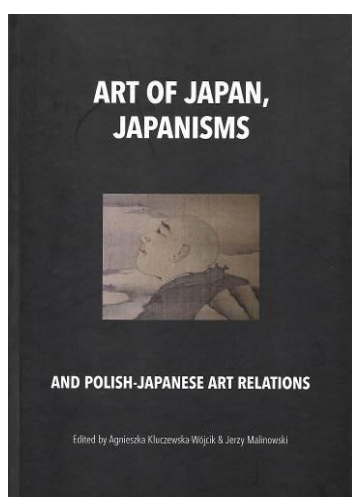


Vol. I: Sztuka Japonii / The Art of Japan, AGNIESZKA KLUCZEWSKA-WÓJCIK & JERZY MALINOWSKI (eds.)

Spis treści / Contents: JERZY MALINOWSKI, Przedmowa / Preface; MAŁGORZATA MARTINI, Feliks "Manggha" Jasiński – propagator sztuki japońskiej / Feliks 'Manggha' Jasiński as a propagator of Japanese art; MAŁGORZATA WOŁODŹKO, Ginkaku-ji – Świątynia Srebrnego Pawilonu / Ginkaku-ji: the Temple of the Silver Pavilion; ANNA WOJCIUL, Parawany typu Kirishian i Yofuga ery Momoyama / Screens type Kirishian and Yofuga age of Momoyama; KATARZYNA MALESZKO, Konserwacja w Japonii zwoju z wizerunkiem bogini Benzaiten ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie / Restoration in Japan of the scroll with the image of Benzaiten Goddess from the collection of the National Museum in Warsaw; WERONIKA LISZEWSKA, Zmiany kolorystyczne pigmentów w zabytkowych drzeworytach japońskich z Muzeum Narodowego w Warszawie / Discoloration of pigments in ancient Japanese woodcut prints from the collection of the National Museum in Warsaw; ESTERA ŻEROMSKA, Makijaż i peruka aktorów teatru kabuki / The makeup and wigs of the Kabuki actors; KATARZYNA PACZUSKA: "Uki-e" – obrazy perspektywiczne / Uki-e perspective pictures; DANUTA N. ZASŁAWSKA,

Eksportowa laka japońska i jej europejskie naśladownictwa – zarys problematyki i uwagi konserwatorskie / Export of Japanese lacquer and its European imitations. An outline and remarks on conservation; AGNIESZKA KLUCZEWSKA-WÓJCIK, Motywy japońskie w europejskim rzemiośle artystycznym końca XIX – początku XX wieku / Japanese motifs in the European crafts of the end of the 19th century – sources, patterns, interpretations; MARIA JAŻWIŃSKA, Główne motywy ikonograficzne w japońskiej sztuce użytkowej / Japanese decorative motifs; ŁUKASZ SADOWSKI, Ogród Glovera w Nagasaki – architektura willowa z okresu Meiji / Glover Garden, residential architecture from Meiji period; IGA RUTKOWSKA, Mingei – japoński ruch sztuki ludowej / Mingei – the Japanese folk and art movement; ALEKSANDRA KRYSKA-GÖRLICH, Współczesna ceramika z Kioto w zbiorach Muzeum Sztuki i Techniki Japońskiej “Manggha” / Contemporary Japanese ceramics in the collection of the Manggha Museum of Japanese Art and Technology; ANNA DZIERŻYC-HORNIK, W poszukiwaniu duchowości – “plastyczne haiku” w sztuce Koji Kamoji / In search of spirituality – “relief haiku” in Koji Kamoji’s art; JAKUB KARPOLUK, Od widowiska do filmu. Ewolucja środków ekspresji filmowej w pierwszym okresie rozwoju kinematografii japońskiej 1899–1928 / From performance to film. Changes in the cinematographic forms of expression during the first development period of the Japanese cinema 1899–1928; JOANNA CHOŁAŚCIŃSKA, Koji Yamamura – niezależny autor filmów animowanych / Koji Yamamura – an independent author of the animated films in Japan; MAGDALENA FURMANIK, Rola artystek w kształtowaniu się współczesnej sztuki japońskiej / A role of female artists in the development of contemporary Japanese art.

Wydawnictwo DiG / DiG Publishing House, Warszawa 2009 ; ISBN 978–83–7181–596–6 (162 s.)



Vol. [IX]: Art of Japan, Japanism and Polish-Japanese Art Relations, AGNIESZKA KLUCZEWSKA-WÓJCIK & JERZY MALINOWSKI (eds.)

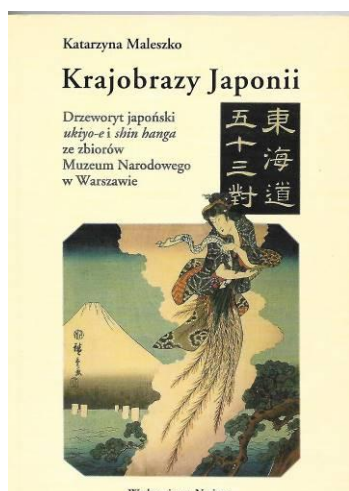
Spis treści / Contents: JERZY MALINOWSKI, AGNIESZKA KLUCZEWSKA-WÓJCIK, Introduction; – Japanese and Western approach: KRYSZYNA WILKOSZEWSKA, Art and the arts; BEATA KUBIAK HO-CHI, Taste, sense of beauty, and the cognitive role

of Japanese aesthetics; YUMIKO MATSUZAKI, Johakkyū 序破急; HIDEMICHI TANAKA, The Classicism of the Nara art (8th century); STEPHAN VON DER SCHULENBURG, Salt dealer Bunshō's incredible career. Introducing a rare collection of Japanese illustrated manuscripts (Nara ehon) in Frankfurt's Museum of Applied Arts; TOMOKI OTA, The "export" of artistic crafts through foreigners visiting Kyoto in the modern period; AGNIESZKA KOZYRA, Zen influence on Japanese dry landscape gardens; MAŁGORZATA WOŁODŹKO, The Japanese Garden in Wrocław – trends in transformations from 1913 to 2005; CHRISTINE M. E. GUTH, Yokoo Tadanori and the rediscovery of Hokusai's Great Waves; – Past and present: continuity of tradition: JULIA HUTT, How Japanese was the Inrō?; ESTERA ŻEROMSKA, Dashi-ningyō or the dolls on the top of floats in the Kawagoe-matsuri; MONIKA LECIŃSKA-RUCHNIEWICZ, Evolution of Takarazuka stage make-up. From reality to extremity; SVITLANA RYBALKO, Japanese traditional raiment as a modus of Japanese culture; JOHN J. TOOMEY, Searching for Shuko's "chilled" and "withered" in a global age: the inner dynamics of a modern day tea ceremony; KLAUDIA MORAWIEC, Bizen – traditional Japanese ceramics; MAGDALENA KOŁODZIEJ, Saikokai and the paradigm shift in the appreciation of ceramics in Japan; JOANNA KORYCIARZ-KITAMIKADO, Kintsugi. The Japanese way of repairing china with lacquer and gold; KATARZYNA ZAPOLSKA, The screen with the image of a tiger and a dragon. The technique of workmanship and the conservation; WERONIKA LISZEWSKA, JACEK TOMASZEWSKI, Traditional Japanese methods and European conservation principles in the restoration of the kakemono scrolls from the collection of Asia and Pacific Museum in Warsaw; – Japanese art in the West: GENEVIEVE LACAMBRE, China's role in the diffusion of Japanese lacquerware; ANNA EKIELSKA-MARDAL, Namban table. A Japanese star of Wilanów historical collection; MONIKA BINCSIK, Japanese art as ethnographic or decorative art: the 1868–1869 Austro-Hungarian East Asia Expedition and collecting Japanese art in Vienna and Budapest; AGNIESZKA KLUCZEWSKA-WÓJCIK, Collecting and promotion of the Japanese art in Poland at the turn of the 19th and 20th century; TOMO IMAI, The collection of Charles Cartier-Bresson (1852–1921) and the Japanese curio market in Paris at the end of the 19th century and at the beginning of the 20th century; ANNA KATARZYNA MALESZKO, A Collection of Japanese cloisonne enamels in the National Museum, Warsaw; KATARZYNA PACZUSKA, Japanese collection of The District Museum in Toruń; MAŁGORZATA MARTINI, Ukiyo-e woodblock prints inspired by the Japanese adaptations of Chinese novels based on the Feliks Jasiński collection; GALINA SHISHKINA, The collection of Shudo Sadamu in the State Museum of Oriental Art in Moscow; – Western visions of Japan: TOSHIO WATANABE, What is Japonisme? Terminology and interpretation; JOHN SZOSTAK, Unexpected reversals: Japonism, Ukiyo-e prints, and their influence on Meiji and Taishō-era Kyoto Nihonga; JERZY MALINOWSKI, Polish and Japanese painting. Relations and parallels (1853–1939); ŁUKASZ KOSSOWSKI, The unique quality of Polish Japonisme; PIOTR SPŁAWSKI, Japonisme at Krakow Academy of Fine Arts (1895–1939) in the context of other examples of Japonisme in art education; EWA MACHOTKA, Kimono and sword: performing Japanese in Galician Krakow; MARKET HANOVA, Japonisme and Japoniserie in the Czech Lands (1880s–1920s); JAKUB KARPOLUK, The Meiji no Nihon film collection. Visions of the 19th

century Japan captured by European and Japanese early filmmakers; ŁUKASZ MIKOŁAJ SADOWSKI, The Japanese “overseas” architecture in North-East China 1905–1945; GISELA JAHN, Let’s go West: Japanese design invades occidental tableware in the 1930s; – Japan and Poland: modern and contemporary art: TOSHINO IGUCHI, The pioneers of media art in postwar Japan: the avant-garde group Jikken Kobo (Experimental Workshop); NAGISA RZADEK, Visual communication in Japanese theater poster: contextual materials for a poster by Tanaka Ikkō; KATARZYNA KULPIŃSKA, Polish and Japanese masters of posters (after 1945) – schools, inspirations, influences; JAQUELINE BERNDT, Images to be “read”: Murakami Takashi’s mangaesque nihonga-like paintings; MAGDALENA FURMANIK-KO WALSKA, Cultural performance in photography of Japanese women artists; AGNIESZKA JANKOWSKA-MARZEC, Young Polish artists inspired by Japanese culture; MAŁGORZATA JANKOWSKA, Silence of the Taming. Transculture project of Andrzej Karmasz as an example of the interpretation of Japanese culture; AKIKO KASUYA, The crack between imagination and symbolism. The exhibition “HANA: the adventure of our vision in interval of reality and a fiction”; JOANNA KUCHARZEWSKA, Contemporary housing architecture in Japan and Poland. Similarities and differences.

Polish Institute of World Art Studies & Tako Publishing House, Toruń 2012 ; ISBN 978–83–62737–16–1 (364 p.)

ARTYSTYCZNY ORIENT / ARTISTIC ORIENT (seria / series)



T. 4: KATARZYNA MALESZKO, Krajobrazy Japonii. Drzeworyt japoński ukiyo-e i shin hanga ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie / Landscape of Japan. Japanese Woodcuts Ukiyo-e and Shin Hanga from the Collection of the National Museum in Warsaw.

Wydawnictwo Neriton / Neriton Publishing House Warszawa 2005; ISBN 83–89729–43–1 (138 s.)

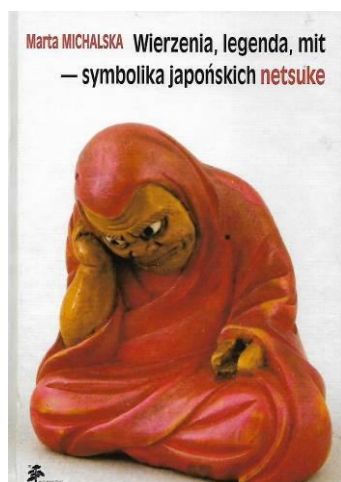


T. 11: Sztuka Dalekiego Wschodu. Studia / The Art of Far East. Studies, JERZY MALINOWSKI (ed.)

Spis treści / Contents (tylko studia japońskie / only Japanese studies): JERZY MALINOWSKI, Przedmowa / *Introduction*; MAŁGORZATA WOŁODŹKO, Ogród suchego krajobrazu w Daisen-in w Kioto / *Dry landscape garden in Daisen-in (Kyoto)*; KATARZYNA PACZUSKA, *Wnętrze teatru Kawarazakiza Utagawy Toyokuniego I – problem przestrzeni i perspektywy w ukiyo-e / The interior of Kawarazakiza kabuki theatre by Utagawa Toyokumi I*; BEATA ROMANOWICZ, *Bijin-ga – portrety pięknych kobiet / Bijin-ga – imagers of beautiful women*; MARI WATANABE, Rekonstrukcja drzeworytu *Kwitnąca wiśnia nocą nad rzeką Sumida Utagawy Hiroshige. O europejskiej konserwacji dzieł sztuki Dalekiego Wschodu na początku XX wieku / Re-conservation of the woodblock print *Night View of Cherry Blossoms at the Sumida River* by Utagawa Hiroshige*; WERONIKA LISZEWSKA, Oczyszczanie zabytkowych japońskich malowideł i drzeworytów – technologiczne, estetyczne i transkulturowe aspekty zabiegu konserwatorskiego / *Cleaning of Japanese paintings and prints – technological, aesthetical and trans-cultural aspects of conservation treatment*; ERIKA KRZYCZKOWSKA-ROMAN, *Kontemplacja – japońskie malowidło ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie / Contemplation – Japanese painting on the silk backing from the National Museum in Warsaw*; DOROTA RÓŹ-MIELECKA, Dalekowschodnia kolekcja Neisserów w zbiorach Muzeum Narodowego we Wrocławiu / *Far East art collection of Neisser in the National Museum in Wrocław*; ANNA NADOLSKA-STYCZYŃSKA, Piękno nie do końca poznane. Kolekcja kimon w zbiorach Muzeum Archeologicznego i Etnograficznego w Łodzi / *Beauty non perfectly undersood. The kimono collection housed in the Archaeological and Ethnographic Museum in Łódź*; KATARZYNA MALESZKO, Współczesna sztuka japońska z kolekcji Mitsugiego Mochidy w Muzeum Narodowym w Warszawie / *Contemporary Japanese art from the Mitsugi Mochida's collection in the National Museum in Warsaw*; JOANNA ZAREMBA-PENK, Hayao Miyazaki – japoński Walt Disney / *Hayao Miyazaki – Japanese Walt Disney*; MAGDALENA FURMANIK, Miejsce Japoniek wśród prekursorów sztuki video / *The role of Japanese female artists among forerunners of video-art.*

Wydawnictwo Neriton / Neriton Publishing House Warszawa 2008; ISBN 978-83-7543-042-4 (180 s., 77 il.)

ORIENT / THE ORIENT (seria / series)



MARTA MICHALSKA, Wierzenia, legenda, mit – symbolika japońskich netsuke / Beliefs, Legend and Myth – The symbolism of Japanese netsuke

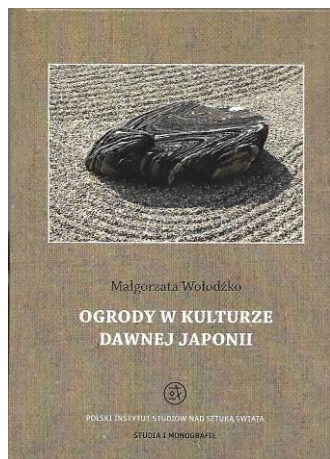
Wydawnictwo DIG / DIG Publishing House Warszawa 2008; ISBN 978-83-7181-565-2 (120 s., 43 il. kol.)

ALEKSANDRA GÖRLICH
Dramat zastygły w drzeworycie
Historia o czterdziestu siedmiu roninach
w serii drzeworytów Hiroshige



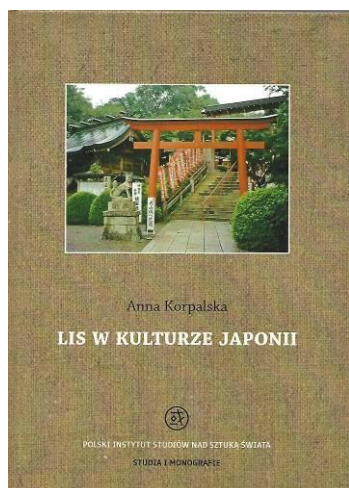
ALEKSANDRA GÖRLICH, Dramat zastygły w drzeworycie. Historia o 47 roninach w serii drzeworytów Hiroshige / Drama Frozen in the Woodblock Prints: The Story of Forty Seven Loyal Retainers in a Series of Prints by Hiroshige.

Wydawnictwo DIG / DIG Publishing House Warszawa 2009; ISBN 978-83-7181-580-5 (144., 24 il. kol.)



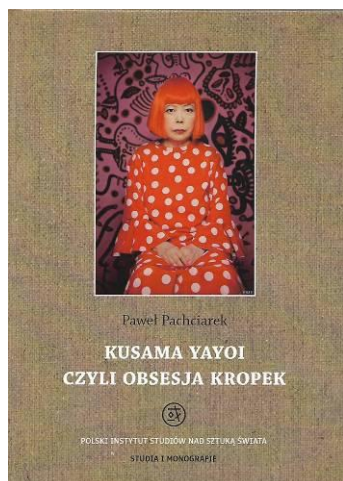
T. 1: MAŁGORZATA WOŁODŹKO, Ogrody w kulturze dawnej Japonii / Gardens in the culture of ancient Japan

Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata & Wydawnictwo Tako / Polish Institute of World Art Studies & Tako Publishing House Warszawa-Toruń 2013 ; ISBN 978-83-62737-45-1 (232 s.)



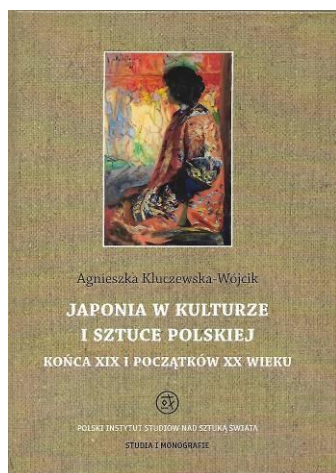
T.12: ANNA KORPALSKA, Lis w kulturze Japonii / Fox in Japanese Culture

Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata & Wydawnictwo Tako / / Polish Institute of World Art Studies & Tako Publishing House, Warszawa-Toruń 2015; ISBN 978-83-62737-82-6 (240 s.)



T. 14: PAWEŁ PACHCIAREK, Kusama Yayoi czyli obsesja kropek / Yayoi Kusama – dots obsession

Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata & Wydawnictwo Tako / Polish Institute of World Art Studies & Tako Publishing House, Warszawa-Toruń 2015; ISBN 978-83-62737-98-7 (150 s.)



T. 17: AGNIESZKA KLUCZEWSKA-WÓJCIK, Japonia w kulturze i sztuce polskiej końca XIX i początku XX wieku / Japan in the Polish art and culture at the end of the 19th and the beginning of the 20th century

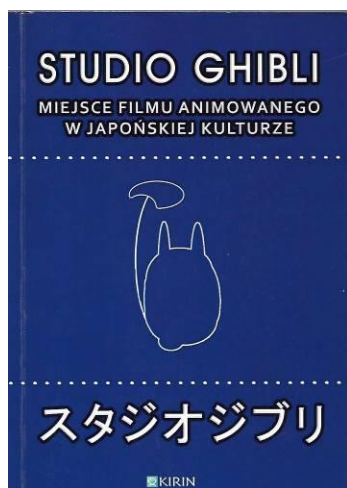
Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata & Wydawnictwo Tako / Polish Institute of World Art Studies & Tako Publishing House/ Polish Institute of World Art Studies & Tako Publishing House, Warszawa-Toruń 2016; ISBN 978-83-62737-93-2 (309 s.)



T. 19: MACIEJ TYBUS, Holendersko-japońskie związki kulturowe i inspiracje Japonią w sztuce holenderskiej XVII stulecia / The Dutch-Japanese cultural relationships and Japanese inspirations in 17th century Dutch art.

Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata & Wydawnictwo Tako / Polish Institute of World Art Studies & Tako Publishing House, Warszawa-Toruń 2016; ISBN 978-83-62737-96-3 (185 s.)

STUDIA O JAPONII / JAPANESE STUDIES



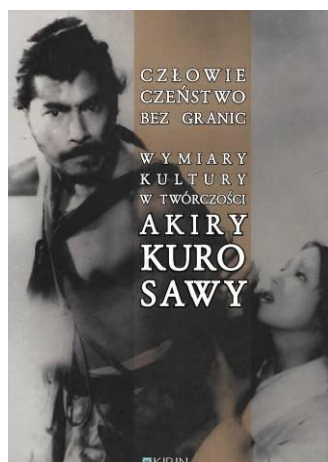
Studio Ghibli. Miejsce filmu animowanego we japońskiej kulturze japońskiej / Studio Ghibli. Place of Animated Film in Japanese Culture, JOANNA ZAREMBA-PENK & MARCIN LISIECKI (eds.)

Spis treści / Contents: Historia animacji japońskiej w zarysie [History of Japan animation in outline]; JERZY MALINOWSKI, Wizyta w Ghibli Museum / A visit to Ghibli Museum; YOSHIMASA MIZUO, Ukryta gwiazda Studia Ghibli: producent Toshio Suzuki [Studio Ghibli's hidden star: Producer Toshio Suzuki]; JOANNA ZAREMBA-PENK, „Nausicaä z Doliny Wiatru” Hayao Miyazakiego – manga i anime. Dwa arcydzieła / “Nausicaä from the Valley of the Wind” by Hayao Miyazaki – manga and anime, two masterpieces; ADRIANA WOSIŃSKA, Sen o cywilizacji. „Laputa: Podniebny zamek” Hayao Miyazakiego / “Laputa: Castle in the Sky” by

Hayao Miyazaki – a dream of civilization; KRZYSZTOF STEFAŃSKI, Czy wypada płakać na „Grobowcu Świetlików”? / It is appropriate to weep while watching “Grave of the Fireflies”?; ELŻBIETA KOSTOWSKA-WATANABE, „Mój sąsiad Totoro” w Japonii utraconej / “My neighbor Totoro” in a lost Japan; KATARZYNA KULPIŃSKA, „Podniebna poczta Kiki” Hayao Miyazakiego jako autorska koncepcja rite de passage / “Kiki’s Delivery Service” by Hayao Miyazaki as an original concept of rite de passage; RADOSŁAW SIEDLIŃSKI, Tożsamość i nostalgia. Wokół „Powrotu do marzeń” Isao Takahaty / Identity and nostalgia. Around “Only yesterday” by Isao Takahata; MARCIN LISIECKI, Między westernem a melodramatem. Postmodernistyczna wizja filmu Hayao Miyazakiego „Szkarłatny pilot” / Between western and melodrama. Postmodern vision of Hayao Miyazaki’s film “Porco Rosso”; MAREK BEDNARZ, MARCIN LISIECKI, Pamięć, świadomość i tożsamość społeczna bohatera filmowego. Refleksje na podstawie „Szum morza” Tomomiego Mochizukiego / Memory, consciousness and social identity of a film hero. Reflections over the film “Ocean Waves” by Tomomi Mochizuki; RADOSŁAW BOLAŁEK, Okruchy kultury japońskiej w „Szumie morza” Tomomi Mochizukiego / The remains of Japanese culture in “Ocean Waves” by Tomomi Mochizuki; MAGDALENA FURMANIK-KOWALSKA, Ikonografia jenotów, lisów i innych japońskich demonów w filmie „Szopy w natarciu. Pom Poko” / Iconography of raccoon dogs, foxes, and Japanese demons in “Heisei-era Raccoon War Pom Poko” by Isao Takahata; JOANNA ZAREMBA-PENK, O młodości, miłości i marzeniach w filmie Yoshifumiego Kondo „Szept serca” / Youth, love and dreams in the film “Whisper of the Heart”; KATARZYNA PACZUSKA, “Księżniczka Mononoke” Hayao Miyazakiego jako opowieść o skutkach cywilizacji człowieka / Hayao Miyazaki’s “Princess Mononoke” – a tale about the results of human civilization; JOANNA CHOŁAŚCIŃSKA, Poezja wpleciona w rytm codzienności. Refleksje na temat filmu Isao Takahaty „Rodzinka Yamadów” / Poetry woven into the rhythm of everyday life. Reflections on the Isao Takahata’s film “My Neighbor The Yamadas”; IWONA MERKLEJN, Alicja i Konfucjusz w krainie bogów. Bogactwo kulturowe współczesnej Japonii w filmie Hayao Miyazakiego „Spirited Away: W krainie bogów” / Alice and Confucius in the caä z Doliny Wiatru” Hayao Miyazakiego – manga i anime. Dwa arcydzieła / “Nausicaä from the Valley of the Wind” by Hayao Miyazaki – manga and anime, two masterpieces; ADRIANA WOSIŃSKA, Sen o cywilizacji. „Laputa: Podniebny zamek” Hayao Miyazakiego / “Laputa: Castle in the Sky” by Hayao Miyazaki – a dream of civilization; KRZYSZTOF STEFAŃSKI, Czy wypada płakać na „Grobowcu Świetlików”? / It is appropriate to weep while watching “Grave of the Fireflies”?; ELŻBIETA KOSTOWSKA-WATANABE, „Mój sąsiad Totoro” w Japonii utraconej / “My neighbor Totoro” in a lost Japan; KATARZYNA KULPIŃSKA, „Podniebna poczta Kiki” Hayao Miyazakiego jako autorska koncepcja rite de passage / “Kiki’s Delivery Service” by Hayao Miyazaki as an original concept of rite de passage; RADOSŁAW SIEDLIŃSKI, Tożsamość i nostalgia. Wokół „Powrotu do marzeń” Isao Takahaty / Identity and nostalgia. Around “Only yesterday” by Isao Takahata; MARCIN LISIECKI, Między westernem a melodramatem. Postmodernistyczna wizja filmu Hayao Miyazakiego „Szkarłatny pilot” / Between western and melodrama. Postmodern vision of Hayao Miyazaki’s film “Porco Rosso”; MAREK BEDNARZ, MARCIN LISIECKI, Pamięć, świadomość i tożsamość społeczna bohatera filmowego. Refleksje na podstawie „Szum morza” Tomomiego

Mochizukiego / Memory, consciousness and social identity of a film hero. Reflections over the film "Ocean Waves" by Tomomi Mochizuki; RADOSŁAW BOLAŁEK, Okruchy kultury japońskiej w „Szumie morza” Tomomi Mochizukiego / The remains of Japanese culture in "Ocean Waves" by Tomomi Mochizuki; MAGDALENA FURMANIK-KOWALSKA, Ikonografia jenotów, lisów i innych japońskich demonów w filmie „Szopy w natarciu. Pom Poko” / Iconography of raccoon dogs, foxes, and Japanese demons in "Heisei-era Raccoon War Pom Poko" by Isao Takahata; JOANNA ZAREMBA-PENK, O młodości, miłości i marzeniach w filmie Yoshifumiego Kondo „Szept serca” / Youth, love and dreams in the film "Whisper of the Heart"; KATARZYNA PACZUSKA, "Księżniczka Mononoke" Hayao Miyazakiego jako opowieść o skutkach cywilizacji człowieka / Hayao Miyazaki's "Princess Mononoke" – a tale about the results of human civilization; JOANNA CHOŁAŚCIŃSKA, Poezja wpleciona w rytm codzienności. Refleksje na temat filmu Isao Takahaty „Rodzinka Yamadów” / Poetry woven into the rhythm of everyday life. Reflections on the Isao Takahata's film "My Neighbor The Yamadas"; IWONA MERKLEJN, Alicja i Konfucjusz w krainie bogów. Bogactwo kulturowe współczesnej Japonii w filmie Hayao Miyazakiego „Spirited Away: W krainie bogów”/ Alice and Confucius in the Land of Gods. The cultural heritage of contemporary Japan in "Spirited Away" by Hayao Miyazaki; MILENA ŚLIWIŃSKA, Gramatyka anime. Schemat bajki według Władimira Proppa a anime. Na podstawie filmu „Naręczona dla kota” / The anime's grammar. An attempt to apply a folk-tale's scheme by Vladimir Propp in the analysis of anime, based on "The Cat Returns"; ELŻBIETA KRUSZYŃSKA, W poszukiwaniu własnej tożsamości – „Ruchomy zamek Hauru” / In the search for self-identity – "Howl's Moving Castle"; MARCIN LISIECKI, Impotencja któla I magia w kulturze popularne. Analiza na podstawie "Opowieści z Ziemiomorza" Goro Miyazakiego / Impotence of the king and magic in popular culture. Analysis based on „Tales from Earthsea" by Goro Miyazaki; MARCIN JAWORSKI, „Ponyo" Hayao Miyazakiego – „ja" w zwierciadle „Inności"/ Hayao Miyazaki's "Ponyo" – the "Self" in the mirror of "Otherness".

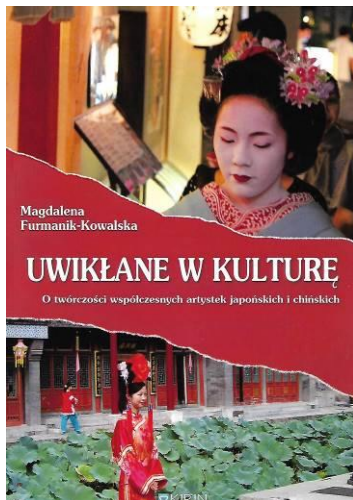
Wydawnictwo Kirin / Kirin Publishing House, Toruń 2012; 978-83-62945-06-1 (368 p.)



Człowieczeństwo bez granic. Wymiary kultury w twórczości Akiry Kurosawy / Humanity without borders. Dimensions of culture in the work of Akira Kurosawa, JOANNA ZAREMBA-PENK & MARCIN LISIECKI (red.)

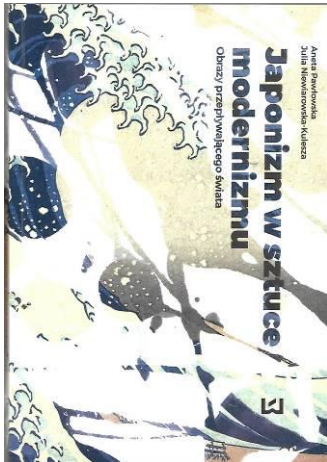
Spis treści: Od redaktorów; Filmografia Akiry Kurosawy; ŁUKASZ A. PLESNAR, Samuraje i rewolwerowcy. Analiza porównawcza „Siedmiu samurajów” Akiry Kurosawy i „Siedmiu wspaniałych” Johna Sturgesa; DARIUSZ CZYWILIS, Strategie remiksowania dzieł Akiry Kurosawy we współczesnym komiksie na przykładzie serii „Usagi Yojimbo”; DAVID WEISS, Dekonstrukcja romantycznego obrazu feudalnej przeszłości Japonii: figury trickstera w filmach „jidai geki” Akiry Kurosawy; MARCIN LISIECKI, Śmierć, lojalność, choroba. Egzystencjalne wątki we wczesnych filmach Akiry Kurosawy; DARIUSZ WOJCIECHOWSKI, „Skandal” Akiry Kurosawy: świat wartości w kulturze masowej; Igor Wysocki, Zagadnienie prawdy w filmie „Rashomon” Akiry Kurosawy; MARTA WESOŁOWSKA, Muzyka do filmów Kurosawy. W hołdzie tradycji; ADRIANA WOSIŃSKA, Wizerunek kobiety i role żeńskich postaci w filmach Kurosawy; TOSHIKAZU SEGUCHI, Czy 70 lat po debiucie Akiry Kurosawy pojawi się polski „Sanshirō”? JOANNA ZAREMBA-PENK, Akira Kurosawa poza filmem.

Wydawnictwo Kirin / Kirin Publishing House, Bydgoszcz 2015; ISBN 978-83-62945-32-0 (188 s.)



MAGDALENA FURMANIK-KOWALSKA, Uwikłane w kulturę. O twórczości współczesnych artystek japońskich i chińskich / Culture trouble: the contemporary art of Japanese and Chinese women

Wydawnictwo Kirin / Kirin Publishing House, Bydgoszcz 2015; ISBN 978-83-62945-39-9 (282 s.)



ANETA PAWŁOWSKA, JULIA NIEWIAROWSKA-KULESZA, Japonizm w sztuce modernizmu. Obrazy przepływającego świata / Japonism in the Art of Modernism. *Pictures of the Floating World*

Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego / University of Łódź Publishing House, Łódź 2016 ; ISBN ; 978-83-8088-460-1; e-ISBN 978-83-8088-461-8 (162 s.)

ŹRÓDŁA DO DZIEJÓW SZTUKI / SOURCES FOR ART HISTORY



T. III: ŁUKASZ KOSSOWSKI, MAŁGORZATA MARTINI (współpraca / collaboration), Wielka fala. Inspiracje sztuką Japonii w polskim malarstwie i grafice / A Great Wave. Inspiration from Japanese art in Polish painting and graphic art.

Spis treści: JERZY MALINOWSKI, *Od redakcji*; MAŁGORZATA MARTINI, *Część I – Kolekcja*; ŁUKASZ KOSSOWSKI, *Część II – Wielka fala*; ŁUKASZ KOSSOWSKI – *Część III - Album*

Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata & Wydawnictwo Tako / Polish Institute of World Art Studies & Tako Publishing House, Warszawa – Toruń 2016 ; ISBN 978-83-62737-80-2 (356 s.)

TORUŃSKIE STUDIA O SZTUCE ORIENTU / TORUN STUDIES ON ORIENTAL ART

T. I, JERZY MALINOWSKI I MIROSŁAWA WOJTCZAK (red./ eds.)

KATARZYNA PACZUSKA, Porcelana typu imari z kolekcji króla Augusta II w zbiorach Muzeum Okręgowego w Toruniu / The Imari type porcelain from the collection of King August II in the District Museum in Torun; KATARZYNA MALESZKO, Kolekcja japońskiego drzeworytu ukiyo-e w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie / The collection of Japanese ukiyo-e woodcuts in National Museum in Warsaw; BEATA ROMANOWICZ, Obraz – pismo – znak. O odczytywaniu japońskiego drzeworytu / Image – writing – sign. On reading Japanese woodcuts; ANNA HANCZEWSKA, Jak ratowano „Doroczne obrzędy” / How the Yearly Customs were being saved; WERONIKA MARIA LISZEWSKA, Badania możliwości zastosowania tradycyjnej japońskiej konstrukcji karibari do sezonowania tkanin jedwabnych po zabiegu dublowania z użyciem kleju skrobiowego / Investigation into the possibility of applying traditional Japanese karibari construction for seasoning silk textiles after re-lining treatment with use of starch-glue; LUDOMIR FRAN CZAK, Konserwacja japońskiego gaku z przedstawieniem lisa wśród traw, połączona z wykonaniem karibaru z materiałów dostępnych w Polsce / Conservation of Japanese gaku with the representation of fox in the grass, combined with making a karibari of materials available in Poland.

Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika / Nicolaus Copernicus Publishing House Toruń 2004; ISBN 83-231-1716-0

T. III, JERZY MALINOWSKI I MIROSŁAWA WOJTCZAK (red. / eds.)

MAŁGORZATA MARTINI, Sztuka Dalekiego Wschodu w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie / The art of Far East in the collection of the National Museum in Cracow; PIOTR KŁODA, „Pawilon Obrazu” świątyni Sanzo-in w zespole Yakushi-ji w Narze – tradycyjne konstrukcje drewniane świątyń japońskich / The Picture Pavilion at Sanzo-in Temple, Yakushi-ji complex in Nara. Traditional wooden construction of Japanese temples; DOROTA RÓŻ-MIELECKA, Szkatułka na przybory do kaligrafii suzuribako autorstwa Igarashi Doho I – japoński skarb w kolekcji Muzeum Narodowego we Wrocławiu / The Suzuribako Writing-box from the collection of the National Museum in Wrocław; LUCYNA KNAPCZYK: „Rakan ze smokiem” – technika wykonania i problemy konserwatorskie japońskiej makaty / Rakan with a dragon – technique and restoration problems of Japanese tapestry; KATARZYNA ZAPOLSKA, „Żurawie na tle pejzażu” – zagadnienia technologii i techniki wykonania makaty japońskiej z końca XIX wieku / Cranes in a Landscape – technology and technique issues of the Japanese tapestry from the end of the 19th century; KATARZYNA PACZUSKA, Stemple cenzorskie na japońskich drzeworytach ze zbiorów Muzeum Okręgowego w Toruniu / Censors' stamps on Japanese woodcuts from the collection of District Museum in Torun; URSZULA WIĘCH, Metody konserwacji a technika wykonania drzeworytów ukiyo-e. O

konserwacji grafik Utagawy Kunisady i Utagawy Kuniyoshiego / The restoration method of the ukiyo-e woodcuts and their making techniques. On the conservation of Utagawa Kunisada and Utagawa Kuniyoshi graphics; KATARZYNA MALESZKO, Dwa cykle drzeworytnicze Ogura i Tokaido. Dar rodziny Dembińskich dla Muzeum Narodowego w Warszawie / Two series of woodcuts: Ogura and Tokaido. The gift of Dembiński family for the National Museum.

Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika / Nicolaus Copernicus Publishing House, Toruń 2008 ; ISBN 978-83-231-2209-8

ART OF THE ORIENT:

Sztuka Orientu. Studia nad Sztuką Azji / The Art of the Orient. Studies on the Art of Asia, JERZY MALINOWSKI & JOANNA WASILEWSKA (red. / eds.)

JERZY MALINOWSKI, Malarstwo japońskiego modernizmu 1912–1929 / Paintings of Japanese Modernism 1912–1929; JOANNA ZAREMBA, Manga. Komiksy grupy CLAMP z lat 1989–2000 / Manga. Comics of the Group CLAMP, 1989–2000.

Wydawnictwo Adam Marszałek / Adam Marszałek Publishing House, Toruń 2008; ISBN 978-83-7441-83-744155-0

Vol. 1, DOROTA KAMIŃSKA (red. / ed.)

KATARZYNA PACZUSKA, Shini-e, japońska forma upamiętnienia wybitnych artystów / Shini-e, the Japanese Way of Commemorating Great Artists; JOANNA ZAREMBA-PENK, Baśnie i bajki w japońskich komiksach / Fables and Fairy Tales in Pop Culture Taken from the Example of Japanese Comics.

Wydawnictwo Adam Marszałek / Adam Marszałek Publishing House, Toruń 2012 ; ISSN 2299-811X

Vol. 2, DOROTA KAMIŃSKA (red. / ed.)

DANUTA ZASŁAWSKA, Japansche rocken as an expression of fashion depicted in painting in the Golden Age of the Dutch East India Company; ALEKSANDRA GÖRLICH, Historical subjects represented in the Feliks Jasiński collection of Japanese woodblock- prints; MARTA KURCZYŃSKA, Dragons, gods, demons – ojime – symbolic content hidden in miniature form.

Wydawnictwo Adam Marszałek / Adam Marszałek Publishing House, Toruń 2013 ; ISSN 2299-811X

Vol. 3, DOROTA KAMIŃSKA-JONES (red. / ed.)

PAWEŁ PACHCIAREK Mindfulness art of Yayoi Kusama.

Wydawnictwo Adam Marszałek / Adam Marszałek Publishing House, Toruń
2014 ; ISSN 2299-811X

ART TRADITIONS OF NON-EUROPEAN CULTURE:

[Vol. 1] Artystyczne tradycje pozaeuropejskich kultur, Studia, BOGNA ŁAKOMSKA (red. /ed.)

MAGDALENA TOMASZEWSKA-BOLAŁEK: Symbolika wybranych motywów roślinnych w sztuce japońskiej / The symbolism of floral motives in Japanese art; KATARZYNA PIETRASZKO, MICHAŁ CZAJOWSKI: Bonsai jako artystyczna tradycja dalekowschodnia / Bonsai as an artistic tradition of Far East; KLAUDIA MORAWIEC: Japońska ceramika raku – sztuka niskiej temperatury / Japanese Raku Ceramics – an art of the low temperature; JOANNA KUCHARZEWSKA: Architektura Zachodu na Dalekim Wschodzie / Western Architecture in the Far East;

Polish Institute of World Art Studies & Tako, Toruń, 2009 ; ISBN 978-83-924110-4-8

Vol. 4: Textiles of the Silk Road. Design and decorative techniques: from Far East to Europe, Beata Biedrońska-Słota & Aleksandra Görlich (red. / eds.)

MAŁGORZATA MARTINI, Kumihimo: An Ancient Art or a Present-Day One? The Gifts of Mrs Midori Suzuki to the Japanese Art Collection in Kraków; BARBARA SZEWCZYK, “How the Kimono Released Women from Corsets” – Japonism in Fashion at the Turn of the 19th and 20th Centuries; ANNA BIELAK, The Kimono as a Fashion Phenomenon in Modern Japan and Beyond; MARIA CYBULSKA, TOMASZ DRÓŻDŻ, Traditional Japanese Shibori and Contemporary Textile Design; JOANNA BODZEK, To [Mend] A Reflection on the Lee Edelkoort Anti-Fashion Manifesto, the Kimono Reconstruction Project – My Personal Vision on How Mended Clothes Can Mean “Style” in the Future and How This is Connected with the Boro Textiles of Japan

Polish Institute of World Art Studies & Tako Publishing House, Warsaw–Toruń 2016 ; ISSN 2450-5692

STUDIA Z ARCHITEKTURY NOWOCZESNEJ / STUDIES ON THE MODERN ARCHITECTURE

T.4, JOANNA KUCHARZEWSKA (red. / ed.)

JAKUB PETRI, Fenomen japońskiej Architektury prowizorycznej / The phenomenon of temporary architecture; MARIANNA KUPŚĆ , Obraz najnowszej architektury

japońskiej (na wybranych przykładach) – A view of latest Japanese architecture (based on the example); EWA MARIA KIDO , Nowa architektura japońska – The new Japanese architecture.

Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika / Nicolaus Copernicus Publishing House, Toruń 2011; ISBN 987-83-2312624-9

STUDIA O SZTUCE NOWOCZESNEJ / STUDIES ON MODERN ART

T. [2] Dzieje krytyki artystycznej i myśli o sztuce / History of art criticism and art theory. MAŁGORZATA GERON & JERZY MALINOWSKI (red. / eds.)

MARIA J. WIKTORIA JAŻWIŃSKA, Obraz kultury japońskiej w oczach francuskiej krytyki artystycznej przełomu XIX i XX wieku / Portraits of Japanese culture in French art criticism at the turn of the 19th and the 20th century; AGNIESZKA KLUCZEWSKA-WÓJCIK, Sztuka japońska w polskiej krytyce artystycznej na przełomie XIX i XX wieku / Japanese art in Polish art criticism at the turn of the 19th and the 20th century.

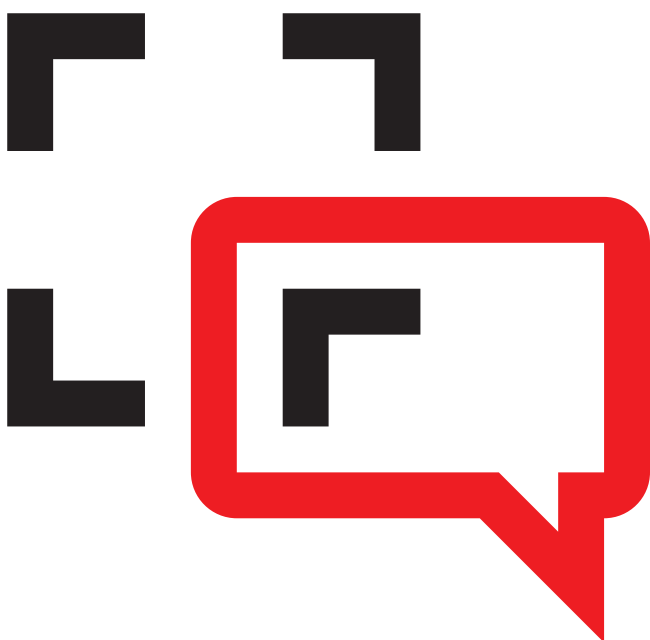
Wydawnictwo DiG / DiG Publishing House, Warszawa 2009 ; ISBN 978-83-7181-574-4

STUDIA I MONOGRAFIE / STUDIES MONOGRAPHS:

T. II: Strój – zwierciadło kultury / Costume – mirror of culture, MAGDALENA FURMANIK-KOWALSKA & JOANNA WASILEWSKA (red. / eds.)

MAGDALENA FURMANIK-KOWALSKA, Rola kimona we współczesnej sztuce artystek japońskich / Kimono in the contemporary Japanese women art; KLAUDIA ADAMOWICZ, Istota i znaczenie Lolita Fashion / The essence and the meaning of Lolita Fashion.

Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata & Wydawnictwo Tako / Polish Institute of World Art Studies & Tako Publishing House, Warszawa–Toruń 2014; ISBN 978-83-62737-39-0



**POLSKI
INSTYTUT
STUDIÓW
NAD SZTUKĄ
ŚWIATA**