

SZTUKA I KRYTYKA



ART AND CRITICISM

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

nr 11-12 (122-123) listopad-grudzień

2022

SZTUKA I KRYTYKA / ART AND CRITICISM

Komunikat Zarządu

Polskiego Instytutu Studiów nad Sztuką Świata

2022, nr 11-12 (122-123) listopad-grudzień

Pod redakcją:

Jerzego Malinowskiego, Grażyny Raj i Marcina Teodorczyka (sekretarz)

Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata /
Polish Institute of World Art Studies

Adres redakcji:

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

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

Recenzenci: prof. dr hab. Anna Markowska i prof. dr hab. Jan Wiktor Sienkiewicz

Projekt okładki: Łukasz Aleksandrowicz

Copyright by Polish Institute of World Art Studies

ISSN 2544-9281

Zarząd prosi o wpłacanie składek i darowizn na konto Instytutu

24 1940 1076 3101 7420 0000 0000

**Członkowie od 1 stycznia 2022 roku płacą 20 zł miesięcznie,
doktoranci, emeryci i renciści 10 zł miesięcznie.**

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:

Od redakcji

Nowe badania, publikacje i promocje

- **Korpus Dzieł Malarskich Henryka Siemiradzkiego**

t. 4, *Warsztat Malarski Henryka Siemiradzkiego*, pod red. naukową Dominiki Sarkowicz i red. Grażyny Raj:

Dominika Sarkowicz, *O badaniach nad warsztatem malarskim Henryka Siemiradzkiego*

- **Johann Heinrich Müntz, Podróże malownicze przez Polskę 1780-1784**

w opr. Elżbiety Budzińskiej, pod red. Grażyny Raj:

Elżbieta Budzińska, *Podróże malownicze po Polsce*

- **Maria i Kazimierz Piechotkowie, Oppidum Judaeorum. Żydzi w przestrzeni miejskiej dawnej Rzeczypospolitej / Oppidum Judaeorum,**

Jews in the urban space of the former Polish-Lithuanian Commonwealth, red. Agata Kunicka-Goldfinger, Tomasz Kunicki-Goldfinger - promocja:

Jerzy Malinowski, *Wspomnienie o Marii i Kazimierzu Piechotkach*

Jeremi Królikowski, *Pomiędzy rysunkami a tekstem. Kilka uwag na marginesie prac związanych z badaniami nad architekturą i osadnictwem żydowskim na ziemiach Rzeczypospolitej Obojga Narodów, prowadzonych przez Marię i Kazimierza Piechotków*

Edyta Barucka, *Kilka słów o przekładach książek Państwa Marii i Kazimierza Piechotków na język angielski*

Eleonora Bergman, *Na marginesie „trzeciej i ostatniej” książki Marii i Kazimierza Piechotków*

Krzysztof Z. Cieszkowski, *Rzecz o wskrzeszeniu zgubionej przeszłości*

- **Każdą iskrą rozpaleni... żydowscy artyści w kręgu nowej sztuki. Idee**

- **postawy – relacje**, red. naukowa Irmiona Gadowska, Krystyna Radziszewska, Agnieszka Świętosławska

Konferencje, spotkania

- **Spotkanie i seminarium w związku z podpisaniem porozumienia o współpracy z Wydziałem Orientalistycznym Uniwersytetu Warszawskiego:**

Jerzy Malinowski, *Azja i Afryka w badaniach polskich historyków sztuki*

Bogna Łakomska, *Zderzenia międzykulturowe w twórczości współczesnych artystów chińskich*

Jacek Tomaszewski, *Obraz „Ukrzyżowanie” w kościele w Agwäzie (Təgray, Etiopia): badania technologiczne i analiza ikonograficzna*

Agnieszka Kluczevska-Wójcik, *Relacje i transfery kulturowe polsko-japońskie w programach badawczych i publikacjach Polskiego Instytutu Studiów nad Sztuką Świata*

- **Art of communication and communication through art in Asia and Africa** – konferencja Wydziału Orientalistycznego UW i PISnSS:

Jerzy Malinowski, *Powitanie*

Hanna Rubinkowska, *Konferencja „Art of communication and communication through art in Asia and Africa”*

Informacje

- Porozumienie o współpracy PISnSS z Instytutem Historii Sztuki Uniwersytetu Wrocławskiego, głównie w zakresie sztuki nowoczesnej i współczesnej

Seminaria i wykłady

- Lubow Żwanko, *Polscy architekci w Charkowie w XIX i na początku XX wieku* (15.12.)

- Magdalena Ginter-Frołow, *Wizerunek kobiety w malarstwie perskim* – wykład i promocja książki *Perskie malarstwo miniaturowe w rękopisach z polskich zbiorów* (w serii „Studia i Monografie”) (17.12.)

Publikacje członków Instytutu

- ***Wydział Sztuk Pięknych na Uniwersytecie Stefana Batorego w Wilnie (1919-1939/45. Dydaktyka, twórczość i tradycja artystyczna* / *The Faculty of Fine Arts of the Stefan Batory University in Wilno (1919 – 1939/45). Education, creativity and artistic tradition***, pod. red. Małgorzaty Geron; przekład Krzysztof Z. Cieszkowski, Wydawnictwo Naukowe UMK, Toruń 2022

Od redakcji

Okres epidemii i stopniowego powrotu do normalnej działalności placówki objął lata 2020-2022.

Ostatnimi wydarzeniami przed rozprzestrzenieniem się epidemii były:

- Spotkanie jubileuszowe z okazji 20-lecia działalności – 18 stycznia 2020 w pawilonie SARP
- Sympozjum Komitetu Polska-Japonia (powstałego z inicjatywy PISnSS), 27-28 lutego 2020, które podsumowało działalność Komitetu w związku z jubileuszowym rokiem 100-lecia relacji dyplomatycznych w 2019; odbyło w krakowskim Muzeum Sztuki i Techniki Japońskiej.

Projektowane na 21 marca 2020 Walne Zebranie oraz planowane na wiosnę i lato tego roku konferencje zostały przesunięte na jesień lub następny rok, a w konsekwencji epidemii odwołane.

W 2020 wydane zostały wszystkie planowane numery czasopism i książek, a na przełomie lat 2020/2021 ukazały się trzy tomy (5 woluminów) „Korpusu dzieł malarskich Henryka Siemiradzkiego”, dwie związane z nim pozycje oraz Raport z badań 2015-2020 w „Sztuce i Krytyce” z listopada – grudnia 2020 roku.

Poluzowanie restrykcji związanych z epidemią tworzyło możliwość organizacji spotkań promocyjnych „Korpusu” w Krakowie w Sukiennicach 24 czerwca 2021 (patrz „Sztuka i Krytyka” 2021, nr 7-8) oraz w Muzeum Uniwersytetu Warszawskiego w Pałacu Tyszkiewiczów-Potockich 22 września 2021. Symptodem normalizacji stało się także Walne Zebranie Wyborcze Instytutu 9 października 2021.

Jesienią 2021 odbyły się pierwsze po przerwie spowodowanej przez epidemię dwie zagraniczne konferencje Instytutu:

- Polsko-włoskie kontakty artystyczne 1944-1980 / Contatti artistici polacco-italiani 1871-1939 – 20-22 października w Rzymie, wspólnie z Instytutem Polskim i Stacją Naukową PAN (II konferencja Instytutu w Rzymie)
- Od kolekcji do muzeów. Kolekcjonerstwo i mediacja kulturowa w czasach Feliksa Jasieńskiego (1861-1929) / Des collections aux musées. Collectionneurs et passeurs culturels au temps de Feliks Jasieński (1861-

1929) – 18-19 listopada 2021 w Paryżu, wspólnie z Centrum Naukowym PAN, Uniwersytetem Sorbona oraz Ecole pratique des hautes études.

Działalność Instytutu w latach 2020-2021 skupiała się głównie na wydawnictwach. W 2020 wydano 12 pozycji, w 2021 – 21, w tym 7 związanych z *Korpusem dzieł malarskich Henryka Siemiradzkiego*. Publikacje finansowane były przez MEiN oraz MKiDzN (Instytut Książki).

W 2021 roku zakończona została trzypięciotomowa edycja prac Marii i Kazimierza Piechotków o architekturze bóżnic i dzielnicach żydowskich w miastach dawnej Rzeczypospolitej.

W 2022 roku, do września, Instytut zorganizował dwie konferencje – zagraniczną i krajową:

- The 4th International Conference "Art of the Armenian Diaspora" – 15-18 czerwca w Ostrawie wraz z Uniwersytetem w Ostrawie
- Antyk w polskiej sztuce i kulturze artystycznej końca XVIII – początku XXI wieku. Od Franciszka Smuglewicza do Igora Mitoraja – 21-23 września w Warszawie w Pawilonie SARP.

Ważnym zakresem była działalność wydawnicza, która zamknęła w końcu 2022 roku (w związku z wojną rosyjsko-ukraińską) wieloletnie umowy i kontakty z instytucjami rosyjskimi:

- *Korpus dzieł malarskich Henryka Siemiradzkiego*, t. 4 – z Państwową Galerią Tretiakowską i Państwowym Instytutem Nauk o Sztuce w Moskwie
- Johann Heinrich Müntz, *Podróże malownicze przez Polskę 1781-1784* – z Państwowym Muzeum Historycznym w Moskwie (i Narodowym Instytutem Polskiego Dziedzictwa Kulturowego za Granicą POLONIKA)

Z umów krajowych zostały wstrzymane realizacje tematów finansowanych przez Instytut POLONIKA:

- Rezydencje i siedziby szlacheckie w Wielkim Księstwie Litewskim. Cz. 1. Dawne województwo wileńskie (m.in. z powodu trudności w dostępie do obiektów na Białorusi)
- Słownik artystów polskich na obczyźnie od XIX do XXI wieku - słownik łączył się z wieloletnimi badaniami polskich środowisk artystycznych we Francji, Wielkiej Brytanii, Włoch i USA, prowadzonymi przez Instytut.

Jesienią 2022 roku nowe możliwości organizacyjne i badawcze otworzyło podpisanie porozumień o współpracy z krajowymi uczelniami i instytucjami. Wśród nich znalazło się porozumienie z Wydziałem Orientalistycznym Uniwersytetu Warszawskiego i Instytutem Historii Sztuki Uniwersytetu Wrocławskiego. Zacieśnione zostały kontakty ze Stowarzyszeniem Architektów Polskich SARP (w tym Sekcją Krytyki Architektonicznej), Stacjami Naukowymi PAN w Paryżu i Rzymie, Instytutami Polskimi w Paryżu i Rzymie.

Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata zamierza przywrócić zerwane w wyniku epidemii umowy z wieloma uniwersytetami i instytucjami naukowymi zagranicą.

Nowe badania, publikacje i promocje

KORPUS DZIEŁ MALARSKICH HENRYKA SIEMIRADZKIEGO



TOM 4: WARSZTAT MALARSKI HENRYKA SIEMIRADZKIEGO

Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata
Muzeum Narodowe w Krakowie • Muzeum Narodowe w Warszawie

KORPUS DZIEŁ MALARSKICH HENRYKA SIEMIRADZKIEGO

pod redakcją Jerzego Malinowskiego

TOM 4: WARSZTAT MALARSKI HENRYKA SIEMIRADZKIEGO

pod redakcją Dominiki Sarkowicz

Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata, Muzeum Narodowe w Krakowie
& Wydawnictwo Tako, Warszawa–Kraków–Toruń 2022, ss. 830

ISSN 2719-7212 ISBN 978-83-66758-02-5 PISnŚŚ

ISBN 978-83-7581-371-5 MNK

„Korpus dzieł malarskich Henryka Siemiradzkiego” to interdyscyplinarny, międzynarodowy projekt badawczy realizowany w ramach „Narodowego Programu Rozwoju Humanistyki” Ministerstwa Nauki i Szkolnictwa Wyższego” w latach 2015-2020 [wydany z datą 2021] przez Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata we współpracy z Muzeami Narodowymi w Krakowie i Warszawie. Kierownikiem projektu i redaktorem *Korpusu* jest prof. zw. dr hab. Jerzy Malinowski.

Korpus składa się z czterech tomów: t. 1 – *Dzieła z historii starożytnej, wczesnego chrześcijaństwa i religijne* (wersja polska i angielska), t. 2 – *Dzieła o tematyce świeckiej* (wersja polska i angielska), t. 3 – *Głosy o twórczości Henryka Siemiradzkiego*.

Warsztat malarski Henryka Siemiradzkiego to tom 4, ostatni, *Korpusu*, który pierwotnie miał być częścią tomu 3. Tom 4, zawierający wyniki finansowanych z projektu badań techniki i technologii dzieł artysty jest immamentną częścią *Korpusu*. Ten tom o identycznej formie graficznej i rozmiarach tworzy merytoryczną jedność z poprzednimi.

Tomy 1-2 oraz tomy 3 i 4 uzupełniają się. W pierwszych dwóch tomach znajdują się analizy historyczno-artystyczne (historyczne, ikonograficzne, stylistyczne), a także bibliografia obrazów artysty. Tom 3 obok omówienia różnych gatunków twórczości zawiera bibliografię ogólną i wiadomości o źródłach archiwalnych. W tomie 4 została przedstawiona analiza porównawcza materialnych aspektów obrazów, wynikająca z badań fizykochemicznych (i innych), przy czym ich analizy przez odniesienia do numeracji dzieł z tomów 1 - 2 scalają się z analizami historyczno-artystycznymi tych samych obiektów.

Tom zrealizowany w ramach programu Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego pod nazwą „Narodowy Program Rozwoju Humanistyki” w latach 2015–2020 pt. „Korpus dzieł malarskich Henryka Siemiradzkiego” (moduł „Tradycja I a”, umowa nr 0504/NPRH/H1a/83/2015).

Dofinansowano ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego w ramach zadania: Działania związane z opracowaniem redakcyjnym i drukiem tomu 4 *Korpusu dzieł malarskich Henryka Siemiradzkiego: Warsztatu malarskiego Henryka Siemiradzkiego*

Dominika Sarkowicz

O badaniach nad warsztatem malarskim Henryka Siemiradzkiego

Z końcem 2022 roku ukazał się tom 4 *Korpusu dzieł malarskich Henryka Siemiradzkiego* – *Warsztat malarski Henryka Siemiradzkiego*. Jest on wyjątkowym dopełnieniem katalogu *raisonné* obrazów, ujmującym jego twórczość w nowej perspektywie poznawczej. Pozornie wydawać by się mogło, że jedynie technicznej. W istocie jednak publikacja nie tylko zapozna czytelnika z technologią i materiałami stosowanymi przez malarza, ale pokaże jego sposób pracy i uzyskiwane efekty plastyczne, temperament artystyczny, a także kolejne etapy i wątki procesu twórczego towarzyszącego powstawaniu wielu dzieł. Opracowanie składa się z dwóch części. W pierwszej wiedzę zgromadzoną w wyniku badań podsumowano w rozdziałach dotyczących poszczególnych aspektów warsztatu artystycznego, wskazując na znamionujące go cechy charakterystyczne. Na ich zdefiniowanie pozwoliła analiza ponad dziewięćdziesięciu prac olejnych Siemiradzkiego i jemu przypisywanych z kolekcji muzealnych, kościelnych i prywatnych. Szeroko została omówiona technika malarska autora *Pochodni Nerona*, a także środki artystyczne typowe dla jego stylu, ukazujące malarza w całkiem nowym świetle. Część druga, o charakterze katalogu, prezentuje wszystkie szczegółowo przebadane prace artysty i najistotniejsze, najciekawsze rezultaty ich analiz.

Tom 4 *Korpusu* jest najszerszą i najbardziej gruntowną dotąd monografią technik i technologii artystycznych XIX-wiecznego polskiego malarza. Jest wynikiem wieloletnich, interdyscyplinarnych badań zespołu naukowców z Muzeów Narodowych w Krakowie i Warszawie oraz innych ośrodków w Polsce i zagranicą, prowadzonych w ramach projektu wewnętrznego MNK, a następnie finansowanego przez MNiSW (dziś MEiN) projektu „Korpus dzieł malarskich Henryka Siemiradzkiego”, kierowanego przez prof. dr. hab. Jerzego Malinowskiego. Autorkami opracowania są konserwatorki: dr Dominika Sarkowicz, Marzena Sieklucka i Ksenia Zdieszyska-Demolin, które prowadziły badania, interpretowały i podsumowały ich rezultaty. W

badaniach uczestniczyły też Dorota Pliś i Magdalena Borkowska. Za uzyskanymi wynikami kryją się kolejne nazwiska, przeważnie chemików, którzy wykonywali analizy różnymi technikami. Trudno wymienić tu wszystkich, którzy przyczynili się do powstania tak szerokiej bazy danych, wspomnieć jednak należy o tych, których rola była największa, a byli to: dr Anna Klisińska-Kopacz, Michał Obarzanowski, Justyna Kwiatkowska, Marta Matosz, dr Bartłomiej Witkowski, prof. dr hab. Tomasz Gierczak, dr n. med. Łukasz Kownacki, Anna Lewandowska, dr Małgorzata Walczak, dr hab. Barbara Wagner, dr Olga Syta, Karol Rozum, dr Maria Rogóż, dr Alicja Rafalska-Łasocha.

Publikacja będzie interesującą pozycją dla badaczy twórczości Henryka Siemiradzkiego, którzy eksplorują temat warsztatu dziewiętnastowiecznych artystów, czy też interesują się ewolucją sztuki akademickiej XIX wieku. Może też stać się źródłem inspiracji dla współczesnych twórców, chcących lepiej zrozumieć istotę malarstwa oraz poszerzyć swój własny warsztat artystyczny.

Johann Heinrich Müntz

*Podróże malownicze
przez Polskę
1780–1784*



Picturesque travels through Poland 1780–1784
Живописные путешествия по Польше 1780–1784

opracowanie | editing | обработка

Elżbieta Budzińska

Narodowy Instytut Polskiego Dziedzictwa Kulturowego za Granicą POLONIKA
& Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata,
Warszawa 2022 (ss. 838)

Seria „Studia i Materiały”

ISBN 978-83-661172-58-6 ISBN 978-83-66758-14-8

„Alzatzczyk Johann Heinrich Müntz (1727–1798), wojskowy, inżynier, architekt, malarz i rysownik, przyjechał do Rzeczypospolitej [w czerwcu 1778] jako człowiek dojrzały, pięćdziesięcioletni, mając za sobą wiele lat doświadczeń i podróży [...]. Po dłuższym niezamierzonym pobycie w Gdańsku przez Warszawę dotarł w początkach roku 1779 do Grodna i podjął tu pracę «w służbie polskiego króla» [...]

Został w Polsce sześć lat, a tylko cztery z nich są udokumentowane jego pracami, które stanowią wyjątkowy i znaczący ślad: jedyne w swoim rodzaju źródło ikonograficzne – rysunki połączone z dziennikami. Nie przyjechał do Polski jako malarz czy rysownik, choć przedstawiał swoje prace jako «podróże malownicze». Powody pobytu były niewątpliwie pozaartystyczne, przyjechał zapewne jako inżynier metalurg, ale wędrując z księciem Stanisławem Poniatowskim po wschodnich i południowo-wschodnich ziemiach dawnej Rzeczypospolitej, a także po Polsce centralnej, napotkał tak różnorodne i odmienne od znanych sobie krajobrazy, a wraz z nimi ludzi i obyczaje, że niezależnie od innych zadań, jakie miał przed sobą, musiało to poruszyć jego temperament artysty malarza i żywe zainteresowanie wszechstronnie wykształconego człowieka Oświecenia”.

Elżbieta Budzińska, Wstęp, s. 36

„Są to prace, badania i obserwacje kosmopolity, przyrodnika-obserwatora i rysownika, który prowadził poszukiwania i notował spostrzeżenia bez sądu powziętego z góry i bezstronnie, ponieważ przeznaczał je od początku na użytek swojego zwierzchnika oraz kraju, do których był przywiązany z obowiązku i skłonności”.

Annonce au public: list Johanna Heinricha Müntza do króla Stanisława Augusta z 7.04.1787, AGAD, Zb. Popielów 36

Dr Elżbieta Budzińska, z Polskiego Instytutu Studiów nad Sztuką Świata, wieloletnia badaczka spuścizny Müntza, opracowała katalog rysunków i opatrzyła tekst merytorycznymi komentarzami oraz napisała wstęp. Prof. dr hab. Jerzy Malinowski, prezes Instytutu, inicjator publikacji, autor przedmowy, czuwał nad całością prac jako redaktor naukowy. Związani z Instytutem redaktorzy: Grażyna Raj i Anna Brus oraz tłumacze: dr Natalia Mizerniuk-Rotkiewicz, Agnieszka Pospiszil oraz Zygmunt K. Cieszkowski wykonali prace redakcyjne i translatorskie, Tomasz Klejna zaś opracował graficznie książkę.

Przekład z oryginału francuskiego na język polski: dr Piotr Herbich i Henryka Martyniak

Redaktor serii i koordynator projektu: dr Karol Guttmejer (Instytut POLONIKA)

Elżbieta Budzińska

Podróże malownicze po Polsce

Taki tytuł w języku francuskim: *Voyages pittoresques par la Pologne etc.*, nadał grupie rysunków i notatek ich autor – Johann Heinrich Müntz (1728-1798), pochodzący z alzackiej Miluzy (fr. Mulhouse, niem. Mühlhausen), malarz z zawodu, a także wojskowy, inżynier, przyrodnik i architekt, podpisujący się „major w służbie polskiej”, który pracował kilka lat w Grodnie, a w latach 1781-1783 odbywał wielotygodniowe podróże po ziemiach południowo-wschodnich ówczesnej Rzeczypospolitej. Plonem tego pobytu i podróży były dziesiątki szkiców, rysunków i akwarel, widoki krajobrazów, rzek, wzgórz i wąwozów, wiosek i miasteczek – obraz kraju, który wyraźnie zafascynował obcego przybysza. Wyjątkowość jego prac stanowiło to, że ten alzatczyk, mający za sobą lata pracy artystycznej i znajomość wielu krajów europejskich, jak Francja, Anglia czy Holandia, a także Włochy, Hiszpania i Bliski Wschód, w tym czasie gdy w Europie dopiero zaczynały być modne „podróże malownicze”, po raz pierwszy w swojej twórczości podjął ów temat rysowania w podróży, a poza tym był pierwszym w historii profesjonalnym artystą malarzem, który znalazłszy się na nieznanym, egzotycznym dla niego terenie obecnej Litwy, Białorusi, Ukrainy i Mołdawii, utrzymywał ołówkiem, piórem i pędzlem ich wyjątkowy charakter i piękno. Swoje prace wraz z notatkami i dziennikami podróży, wyjeżdżając z Polski zabrał ze sobą do Niemiec. Z biegiem czasu rysunki i zapiski majora zostały w różnych okolicznościach podzielone i wklejone do trzech różnych albumów. Jeden z albumów został zakupiony przez Uniwersytet Warszawski w leningradzkim antykwariacie w roku 1927 i obecnie przechowywany jest w zbiorach Gabinetu Rycin Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie. Dwa pozostałe znalazły się w zbiorach Państwowego Muzeum Historycznego w Moskwie.

Pracując w Gabinetzie Rycin BUW, najpierw jako bibliotekarz, a następnie kustosz, miałam szczególny przywilej kontaktu na co dzień z tą

najznakomitszą w Polsce kolekcją grafiki i rysunków, na którą obok historycznych zbiorów króla Stanisława Augusta czy Stanisława Kostki Potockiego i innych, składają się także nabytki późniejsze, a wśród nich album rysunków J. H. Müntza. Do tego, by zająć się bliżej mało wówczas (lata 70. ubiegłego wieku) rozpoznaną osobą i intrygującą twórczością tego alzackiego wojskowego i artysty, zachęcił mnie kolega z Instytutu Historii Sztuki UW (później profesor) Tadeusz Jaroszewski. On również zasugerował mi zagadnienie niejasnych wówczas powodów i okoliczności związku Müntza z Polską jako temat pracy doktorskiej. Podjęłam jedną i drugą sugestię.

Korzystając z uniwersyteckiego stypendium, mogłam spędzić kilka dni w Moskwie i dzięki wskazówce prof. Bohdana Baranowskiego dotrzeć w Państwowym Muzeum Historycznym do trzech albumów z rysunkami Müntza, z których dwa zawierały wyłącznie rysunki z lat 1781-1783, czyli z okresu jego pobytu w Rzeczypospolitej i „malowniczych podróży” po jej ówczesnych rubieżach. Albumy te okazały się rewelacyjnym uzupełnieniem albumu warszawskiego, a dzięki zachowanym tamże zapiskom z dzienników artysty także znacząco uzupełniały wiedzę o nim samym. Zbyt mało miałam czasu na głębsze studium. Zdołałam zrobić brulion katalogu rysunków i przeczytać większość notatek majora. Był to wstęp do dalszej pracy nad naszym albumem i osobą samego artysty.

Monograficzne opracowanie warszawskiego albumu rysunków Müntza zostało wydane w serii „Prace Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie XVI” pt. *Jana Henryka Müntza podróże malownicze po Polsce i Ukrainie (1781-1783). Album ze zbiorów Gabinetu rycin BUW.* (Opracowała Elżbieta Budzińska, Wyd. Uniwersytetu Warszawskiego 1982). Książka obok obszernego wstępu zawierała oryginalne francuskie teksty zapisków Müntza i ich polskie tłumaczenia, a także komplet reprodukcji rysunków z tego albumu. Niestety, poziom techniczny publikacji pozostawiał wiele do życzenia. Szczególnie dotyczyło to szaroburych reprodukcji, które skutecznie zatarły walory rysunków – zarówno piórkowej kreski, jak i delikatnych kolorów akwareli.

Stąd zapewne prof. Jerzy Malinowski, który znał i doceniał oryginalne prace Müntza, już bardzo wcześniej myślał o drugim wydaniu i dzielił się ze mną projektem takiego wydania, aby można było, dysponując nowszą, dużo lepszą techniką, pokazać prawdziwy obraz prac Alzarczyka.

Projekt nabrał realnych kształtów, gdy profesor Malinowski drogą osobistych kontaktów i negocjacji w Moskwie uzyskał od Muzeum Historycznego komplet doskonałych technicznie skanów obydwu „polskich” albumów Müntza oraz zgodę na ich publikację. Jednocześnie zaproponował mi, abym znów zajęła się moim dawnym bohaterem i przygotowała nową wersję książki pod opieką Polskiego Instytutu Studiów nad Sztuką Świata. Propozycję przyjął z radością.

Tu jednak zaczęły się trudności. Wstępna, teoretyczna koncepcja publikacji źródłowej zakładająca, że będzie to drugie wydanie albumu warszawskiego plus dwa albumy moskiewskie okazała się chybiona. We wszystkich trzech albumach obok pewnej liczby oryginalnych kompozycji znalazło się bowiem około 90 dwu- lub niekiedy trzykrotnych powtórzeń (replik) tego samego tematu. Podobnie powtarzały się teksty zapisków z dziennika autora. Nie widzieliśmy sensu publikowania wszystkich powtórzeń. Ponadto układ rysunków w każdym z albumów był dość swobodny, nie przestrzegano ściśle układu chronologicznego, choć wszystkie rysunki są datowane przez autora. Stwarzało to dodatkowy chaos. Postanowiono więc zburzyć dość dowolne układy w poszczególnych albumach i dokonać pewnych wyborów, pokazując nie oddzielne albumy, lecz rysunkową rejestrację przebiegu trzech kolejnych podróży majora, wprowadzając ściśle chronologiczny układ rysunków i zapisów, a unikając zbędnych powtórzeń. Natomiast wszystkie warianty i powtórzenia kompozycji znalazły się w *Katalogu rysunków*, gdzie zostały opisane

Major Müntz pisał o sobie, że jest kosmopolitą. W istocie rezydował i pracował w kilku krajach – w Anglii, Holandii i w Niemczech, gdzie pozostawił ślady działalności i gdzie badacze interesują się jego intrygującą postacią. Krótki epizod „polski” w ruchliwym życiu majora, oprócz zespołu ponad dwustu prac rysunkowych i malarskich, niespodziewanie przyniósł

nowe i obszerne materiały źródłowe: fragmenty dzienników, listy, wzmianki autobiograficzne, jakich nie odnaleziono w zbiorach innych krajów. Nie wydało się wystarczające zamieszczenie w książce jedynie polskiego opracowania i polskich tłumaczeń słabo czytelnych francuskich rękopisów Müntza. Biorąc pod uwagę pewną hermetyczność języka polskiego, promotor i najżyczliwszy patron książki, prof. Jerzy Malinowski, zdecydował o konieczności wydania wielojęzycznego, aby ułatwić zainteresowanym badaczom kontakt z tym unikatowym materiałem.

Ciężar finansowy wydania tej książki o pierwszych u nas „podróżach malowniczych” podjął Narodowy Instytut Polskiego Dziedzictwa Kulturowego za Granicą POLONIKA. Nie był to ciężar mały, zważywszy znaczną objętość materiału i trójjęzyczne tłumaczenia. Książka została włączona do serii „Studia i Materiały”, a jej kształt formalny dostosowano do wymogów przyjętych przez Instytut POLONIKA dla tej serii.

MARIA I KAZIMIERZ PIECHOTKOWIE



Sztuka żydowska
w Polsce i Europie
Środkowo-Wschodniej

Oppidum Judaeorum

*Żydzi w przestrzeni miejskiej
dawnej Rzeczypospolitej*



Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata i Wydawnictwo Tako, Warszawa – Toruń

2021 ISSN 2449-7932 ISBN 978-83-942344-4-7 (ss. 492)

Redaktor naczelny serii: prof. dr hab. Jerzy Malinowski

Redakcja: Agata Kunicka-Goldfinger, Tomasz Kunicki-Goldfinger

Opracowanie kartograficzne: dr Sławomir Mielnik

Opracowanie graficzne tomu: Tomasz Klejna

Koncepcja układu graficznego i dobór ilustracji: Michał M. Piechotka

Publikacja dofinansowana przez Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego.

Druk dzięki donacji dr Eleonory Bergman



Polish Institute of World Art Studies & Tako Publishing House, Warsaw 2021

ISSN 2449-7932 ISBN 978-83-66758-09-4 (pp. 492)

Editor-in-chief: prof. dr hab. Jerzy Malinowski

Translated from Polish by Krzysztof Z. Cieszkowski

Polish Editors: Agata Kunicka-Goldfinger, Tomasz Kunicki-Goldfinger

Cartographic design: Dr. Sławomir Mielnik

Graphical design of the volume: Tomasz Klejna

Plans of towns: Małgorzata Drzewiecka, Michał M. Piechotka

This publication has received financing from the Ministry of Culture and National Heritage and thanks to a donation by Dr. Eleonora Bergman



POLISH
INSTITUTE
OF WORLD
ART
STUDIES

Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata
i
Stowarzyszenie Architektów Polskich SARP



STOWARZYSZENIE ARCHITEKTÓW POLSKICH

z a p r a s z a j ą

na spotkanie poświęcone pamięci architektów

Marii i Kazimierza Piechotków

wybitnych badaczy,
którzy ocalili pamięć o architekturze bóżnic,
urbanistycie dzielnic żydowskich i kulturze artystycznej Żydów
na obszarze dawnej Rzeczypospolitej

autorów publikacji:

*Bramy Nieba. Bóżnice drewniane na ziemiach dawnej Rzeczypospolitej,
Bramy Nieba. Bóżnice murowane na ziemiach dawnej Rzeczypospolitej
Oppidum Judaeorum. Żydzi w przestrzeni miejskiej dawnej Rzeczypospolitej*

których drugie, znacznie rozszerzone i wzbogacone wydania,
przy dofinansowaniu
Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego oraz z donacji prywatnej,
ukazały się w latach 2015-2021, w serii:

„Sztuka żydowska w Polsce i Europie Środkowo-Wschodniej”

Podczas spotkania Marię (zm. 2020) i Kazimierza (zm. 2010) Piechotków wspominać będą:

- prof. Jerzy Malinowski (redaktor naukowy serii)
 - prof. Jeremi Królikowski (kierujący zespołem SARP opracowania architektury bóżnic)
 - Agata i Marek Kunicy-Goldfingerowie (redaktorzy serii),
 - dr Edyta Barucka (redaktor i wydawca angielskiego przekładu książki *Krajobraz z Menorą*),
 - dr Elconora Bergman (autorka publikacji na temat synagog XIX i XX wieku),
 - Krzysztof Z. Cieszkowski (historyk sztuki, tłumacz ww. dzieł na język angielski).
-

28 listopada 2022 r., godz. 17⁰⁰
Pawilon SARP, ul. Foksal 2, Warszawa

Jerzy Malinowski

Wspomnienie o Marii i Kazimierzu Piechotkach

Państwa Marię i Kazimierza Piechotków poznałem na początku lat. 80. Byłem wówczas wicedyrektorem Instytutu Sztuki PAN, kierowanego przez prof. Stanisława Mossakowskiego. W zakresie moich obowiązków znajdowała się koordynacja badań. Zostałem sekretarzem zespołów koordynacyjnych dwóch tzw. problemów międzyresortowych, których jednostkami koordynacyjnymi były powiązane ze sobą Instytut Historii Kultury Materialnej (dziś Archeologii i Etnografii) oraz Instytut Sztuki. „Problemy” były zarządzane merytorycznie przez Zespoły Koordynacyjne, złożone wyłącznie z pracowników nauki i samodzielnie ustalały cele oraz zakresy badań.

Wówczas poznałem Państwa Piechotków, którzy, będąc już emerytami, poszukiwali finansowych możliwości realizacji badań nad architekturą i urbanistyką Żydów w dawnej Rzeczypospolitej.

Byli absolwentami Wydziału Architektury Politechniki Warszawskiej. W latach 20. powstał na Wydziale Zakład Architektury Polskiej pod kierunkiem prof. Oskara Sosnowskiego, który rozpoczął prace nad dokumentacją architektury w Polsce, w tym także pomiary oraz inwentaryzację bóżnic, czym zajmował się Szymon Zajczyk. Obydwaj badacze nie przeżyli wojny, lecz zebrane materiały przetrwały w archiwum Wydziału Architektury Politechniki oraz w fototece Instytutu Sztuki PAN. Po wojnie kierował Zakładem prof. Jan Zachwatowicz. Zebrany przed wojną materiał pozwolił na wydanie książki Państwa Piechotków *Bóżnice drewniane* (1957; wersja angielska 1959), dobrze znanej w środowisku historyków sztuki i architektów.

W planach Instytutu Sztuki prowadzono wówczas szerokie prace nad tomami *Dziejów sztuki polskiej*, zwłaszcza tomem *Gotyk*. Mimo posiadanych środków finansowych w „problemach”, w związku z limitami przerobu, Instytut nie mógł rozwijać prac nad dokumentacją architektury. Poprosiłem wówczas dr. Tadeusza Jurkowlanica, sekretarza tomu gotyckiego, o wizytę w biurze SARP.

Okazało się, że SARP może się podjąć prac nad dokumentacją architektoniczną. Został więc jako jednostka wprowadzony do „problemu”, czerpiąc z niego bezpośrednio środki na realizację projektów IS. Powstał w SARP-ie zespół architektów pod kierownictwem Jeremiego Królikowskiego.

Do „problemu” jako osobny temat SARP włączono także badania nad architekturą żydowską Państwa Piechotków. Obok prac wydawniczych nad *Materiałami do dziejów rezydencji* [na ziemiach wschodnich Rzeczypospolitej] Romana Aftanazego był to drugi temat „własny” Instytutu.

Podjęte wówczas na dużą skalę finansową i organizacyjną prace objęły architekturę bóżnic na terenie całej Rzeczypospolitej. Włożono wielki wysiłek w rekonstrukcję wyglądu bóżnic. Na podstawie starych rysunków i fotografii, ukazujących niekiedy tylko fragmenty, a także planów miast odtwarzano plany, przekroje, wnętrza, bimy, elementy architektoniczne i konstrukcyjne nieistniejących dziś budowli.

Prace, wykonane jeszcze bez komputerów, budziły ogólny podziw. Do końca lat 80. udało się zamknąć dokumentację, zanim nowe zasady finansowania nauki z decydującym głosem ministerstwa nie położyły nacisku na badania indywidualne, a nie zespołów badawczych. (Wówczas zrezygnowałem z pracy w IS.)

Bardzo dobrze ułożyły się kontakty między Państwem Piechotkami a dyrekcją i pracownikami Instytutu. W 1988 roku wraz z delegacją IS uczestniczyli w polsko-izraelskim kongresie na Uniwersytecie Jerozolimskim, a przedstawione badania wywoływały duże zainteresowanie badaczy architektury i kultury żydowskiej. Odbyli wówczas podróż po Izraelu – razem zwiedziliśmy Masadę. Złożyli wizyty w wielu instytucjach, gdzie byli z szacunkiem goszczeni. Za pośrednictwem IS wyjechali także na badania do Lwowa.

Państwo Piechotkowie, będąc w skali międzynarodowej uznanymi badaczami, utrzymywali szerokie kontakty, zwłaszcza z USA, skąd przybywający do Polski uczeni zazwyczaj odwiedzali ich w domu na Żoliborzu.

Uzupełnione w latach 80. materiały złożyły się na trzy publikacje książkowe, opublikowane w latach 1996-2004 przez wydawnictwo Krupski i spółka, prowadzone w Warszawie przez dr. Janusza Krupskiego, historyka z KUL.

Wydano wówczas: *Bramy Nieba. Bóżnice drewniane na ziemiach dawnej Rzeczypospolitej / Heaven's Gates. Wooden synagogues in the territories of the former Polish-Lithuanian Commonwealth* (1996; angielska wersja 2004), *Bramy Nieba. Bóżnice murowane na ziemiach dawnej Rzeczypospolitej* (1999) oraz *Oppidum Judaeorum. Żydzi w przestrzeni miejskiej dawnej Rzeczypospolitej* (2004). Druk pozycji finansowany był przez Fundację Lanckorońskich i The Trustees of Hanadiv Charitable Foundation. Działalność Państwa Piechotków wspierali wybitni historycy profesorowie: Maria Bogucka, Józef Gierowski, Jerzy Kłoczowski i Jerzy Tomaszewski. Śmierć dr. Krupskiego w katastrofie pod Smoleńskiem w 2010 roku przerwała działalność wydawnictwa.

Syntetycznie opracowane wyniki badań nad osadnictwem żydowskim i architekturą bóżnic Państwo Piechotkowie przedstawili w książce *Krajobraz z menorą. Żydzi w miastach i miasteczkach dawnej Rzeczypospolitej* (2008). Redaktorem i wydawcą angielskiej wersji *Landscape with Menorah: Jews in the towns and cities of the former Rzeczpospolita of Poland and Lithuania* w tłumaczeniu Krzysztofa Z. Cieszkowskiego (2015) była dr Edyta Barucka.

W 2011 roku powstał Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata z połączenia Stowarzyszenia Sztuki Nowoczesnej w Toruniu (założonego w 2000) i Polskiego Stowarzyszenia Sztuki Orientu w Warszawie (w 2006). Od 2019 roku Instytut ma status placówki badawczej.

W działalności wspomnianych instytucji przejawiały się silne zainteresowania sztuką żydowską, głównie w XIX i XX wieku, których początek sięga w Polsce przełomu lat 70. i 80. (Por. w przedmowie autora tekstu do: *Bramy Nieba. Bóżnice drewniane na ziemiach dawnej Rzeczypospolitej*, 2015, 9-12). W zakresie architektury ukazały się prace Eleonory Bergman *Zachowane synagogi i domy modlitwy w Polsce: katalog* (wspólnie z Janem Jagielskim, 1996), *Nurt mauretański w architekturze synagog Europy Środkowo-Wschodniej w XIX i na początku XX wieku* (2004) i „Nie masz bóżnicy powszechnej”. *Synagogi i domy modlitwy w Warszawie od końca XVIII do początku XXI wieku* (2006).

Państwo Piechotkowie związani byli ze wspomnianymi instytucjami. Uczestniczyli w I Kongresie Sztuki Żydowskiej PSSO w Kazimierzu Dolnym

pt. *Jewish artists and Central-Eastern Europe. Art centers – Identity – Heritage from the 19th century to the second world war* (2008). Po śmierci Kazimierza Piechotki został mu poświęcony tom pokonferencyjny (2010). Maria Piechotkowa została członkiem honorowym Polskiego Instytutu Studiów nad Sztuką Świata.

Wieloletnie starania Instytutu doprowadziły do przygotowania nowych edycji trzech wspomnianych publikacji Państwa Piechotków. Prace redakcyjne i przekład na angielski pierwszego i drugiego tomu zostały sfinansowane przez Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego za pośrednictwem Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN, które stało się współwydawcą obydwu tomów. Redakcję i przekład tomu trzeciego sfinansowało MKiDN. Dofinansowanie nie objęło jednak kosztów druku. Dzięki donacji dr Eleonory Bergman udało się po dwóch latach starań tom wydrukować.

Pozycje zostały opracowane na nowo i objęły znacznie szerszy objętościowo materiał, który ujawnił się w trakcie badań. Wszystkie zostały wydane w wersjach polskiej i angielskiej w serii wydawniczej *Sztuka żydowska w Polsce i Europie Środkowo-Wschodniej / Jewish art in Poland and Central-Eastern Europe*. Tom 1 – *Bramy Nieba. Bóżnice drewniane na ziemiach dawnej Rzeczypospolitej / Heaven's Gates. Wooden synagogues in the territories of the former Polish-Lithuanian Commonwealth* ukazał się w 2015 roku.

Tom II – *Bramy Nieba. Bóżnice murowane na ziemiach dawnej Rzeczypospolitej / Heaven's Gates. Masonry synagogues in the territories of the former Polish-Lithuanian Commonwealth* wydano w 2017 roku.

Tom III – *Oppidum Judaeorum. Żydzi w przestrzeni miejskiej dawnej Rzeczypospolitej / Oppidum Judaeorum. Jews in the urban space of the former Polish-Lithuanian Commonwealth* opublikowano w 2021 roku.

Redaktorami tomów byli Państwo Agata i Marek Kunicy-Goldfingerowie. Tomy przetłumaczył na angielski historyk sztuki z Londynu Krzysztof Z. Cieszkowski – członek honorowy Instytutu.

Opracowania Państwa Piechotków zebrały i usystematyzowały wyniki wieloletnich studiów. Mam nadzieję, że kiedyś badania nad dawną architekturą Żydów znajdą kontynuatorów.

Jeremi T. Królikowski

Pomiędzy rysunkami a tekstem

Kilka uwag na marginesie prac związanych z badaniami nad architekturą i osadnictwem żydowskim na ziemiach Rzeczypospolitej Obojga Narodów, prowadzonych przez Marię i Kazimierza Piechotków

Przywoływanie pamięci powstawania dzieła Marii i Kazimierza Piechotków odsłania szczegóły prac, dzięki którym mogło się ono ukazać w monumentalnej formie. Wyjątkową cechą ich dzieła jest wzajemna komplementarność rysunków i tekstu. Decyduje ona o niepowtarzalności ich dokonań. Przywołując sytuacje i okoliczności towarzyszące powstawaniu rysunków zamieszczonych w ich książkach, trzeba uświadomić sobie, że prace nad tymi tomami rozpoczęły się około 40 lat po śmierci Szymona Zajczyka, a teraz mija kolejne 40 od momentu utworzenia zespołu opracowującego rysunki i mapy. Całością jest dzieło Piechotków.

Moja wypowiedź to fragmenty, urywki pamięci, która odsłania nieraz przypadkowe, ale niepowtarzalne momenty.

Wylaniają się z niej różne epoki. Był schyłek późnego PRL-u, został wprowadzony stan wojenny, po latach nastąpił upadek gospodarki planowej, wejście gospodarki rynkowej zwane transformacją.

W stanie wojennym współpraca SARP-u z IS PAN-em była bezcenna. Ponieważ nie miałem zameldowania w Warszawie, sekretarz generalny SARP, Zygmunt Skrzydlewski [1922-1994, architekt, sekretarz generalny SARP w latach 1961-1971, 1981-1988, 1991-1994] błyskawicznie wydał mi pismo, w którym stwierdzono moją konieczność przebywania w stolicy ze względu na potrzebę stałych kontaktów z Zarządem Głównym SARP. Współpraca IS PAN z SARP-em trwała do wczesnych lat 90. Po 1989 roku powstały nowe warunki rynkowe i zmieniły się zasady finansowania badań naukowych.

Pierwsza umowa pomiędzy IS PAN a SARP-em została zawarta 2.05.1981 roku i dotyczyła „problemu MR.III.5 Pomniki kultury narodowej, ich

dokumentacja i interpretacja”.

Następne umowy dotyczyły centralnego programu badań podstawowych „Kultura materialna i artystyczna w Polsce w aspekcie powszechnodziejowym w latach 1986-1990”.

Zarząd Główny SARP na tej podstawie 2 stycznia 1982 zawarł ze mną umowę na „pełnienie funkcji komisarza przy realizacji prac naukowych w ramach problemu międzyresortowego III.5.” [powyższe dokumenty znajdują się w archiwum autora].

Zespół tworzyli architekci mający doświadczenie w inwentaryzacji zabytków, a jednocześnie nieprzeciętne umiejętności graficzne, jak na przykład Tomasz Turczynowicz [1942-2012], którego prace znajdują się w Muzeum Architektury we Wrocławiu. Maria i Kazimierz Piechotkowie kierują podziękowania do wielu z nich w przedmowie do dzieła: „*Bramy Nieba*” zarówno w wydaniu polskim, jak i angielskim. Są to: Marek Trojanowski, Jacek Herman, Wojciech Olkowski, Joanna Sikora, Maria Gąsiorowska, Kazimierz Olszaniecki, Agata Lubczyńska, Maciej J. Piechotka, Zbigniew Tadej. W odnalezionych dokumentach znajduje się o wiele więcej nazwisk, nie ma jednak jednoznacznych wskazań dotyczących atrybucji rysunków dotyczących architektury i osadnictwa żydowskiego. Maria i Kazimierz Piechotkowie pisali, iż w wyniku prac tego zespołu powstawały czasochłonne rysunki, które były nie tylko opracowaniem graficznym, lecz często rekonstrukcją wymagającą zrozumienia, wnikliwości i ekspertyzy opartej o na szeroką wiedzy zawodowej (por. Maria & Kazimierz Piechotka, *Heaven's Gates, Wooden Synagogues in the territories of the Former Polish-Lithuanian Commonwealth*, Wydawnictwo Krupski i S-ka, Warsaw, 2004, s. 7). Trzeba dodać, że rekonstrukcje opracowywano na podstawie porównywania nie zawsze zgodnych ze sobą rysunków, bez możliwości odwołania się do nieistniejących już obiektów. Wymagało to także niepospolitej wyobraźni przestrzennej i konstrukcyjnej.

W dziełach mówiących o czasie przeszłym zastosowany został warsztat graficzny mający dziś wymiar historyczny. Tak jak wtedy nie wyobrażano sobie rysowania za pomocą programów komputerowych, tak dziś rapidografy i grafiony, linijki, ekierki, kątownice, szablony krzywizn stały się

przedmiotami muzealnymi. Trudno sobie wyobrazić rysowanie linii o szerokości stałej lub zmiennej odpowiadającej przyjętym zasadom oznaczania rzutów, przekrojów, elewacji, aksonometrii budynków czy map.

Umiejętność posługiwania się tymi narzędziami, wykonywania za ich pomocą wszystkich faz rysunku pomiarowego wykonawcy wynieśli nie tylko ze studiów, ale przede wszystkim z gruntownych praktyk terenowych z przedmiotu Architektura Polska prowadzonych pod kierunkiem profesora Czesława Krassowskiego (1917-1985), a niektóre starsze roczniki także pod kierunkiem profesora Adama Miłobędzkiego (1924-2003). Inwentaryzację pomiarową obiektu wykonywano na podstawie geodezyjnej. Opierała się na bezpośrednim rozpoznaniu utrwalonym w notatkach pomiarowych bez skali, ale w postaci rysunków ortogonalnych rzutów, przekrojów, elewacji i detali. Wyższą umiejętnością było wykonywanie rysunków do publikacji, które nieraz łączyły różne elementy rysunku pomiarowego.

W Zakładzie Architektury Polskiej Wydziału Architektury Politechniki Warszawskiej, w latach międzywojennych, Oskar Sosnowski [1880-1939] udoskonalił metodę zastosowaną przez Augusta Choisy'ego w *Histoire d'architecture* [1899], polegającą na prezentowaniu rzutu, przekroju, elewacji i bryły w jednym rysunku aksonometrii, czy też w przekroju perspektywicznym. [Na temat metod pomiarów i badań oraz opracowań graficznych rozwijanych w ZAP od momentu jego powstania, w tym także o roli Kazimierza Piechotki, patrz: Maria Brykowska, *Metody pomiarów i badań zabytków architektury*, Oficyna Wydawnicza Politechniki Warszawskiej, Warszawa 2003.]

Maria Piechotkowa [z domu Huber] i Kazimierz Piechotka rozpoczęli pracę pod kierunkiem Oskara Sosnowskiego jeszcze przed II wojną światową, tak jak Czesław Witold Krassowski.

W okresie mojej współpracy z Piechotkami pani Maria mówiła o Krassowskim Wicio, a pan Kazimierz – Witek. Ponieważ w roku akademickim 1968/1969 odbyłem staż asystencki w Zakładzie Architektury Polskiej, a potem przez wiele lat współpracowałem naukowo z Profesorem Krassowskim [od końca lat 70. i w pierwszej połowie lat 80. aż do jego śmierci] nad dziełem *Budownictwo i architektura na ziemiach Polski*, wiele spraw związanych ze

znaczeniem dokumentacji pomiarowej dla „historii architektury we współpracy nad architekturą żydowską” [tak brzmiała nazwa realizowanego w IS PAN przez Piechotków programu badawczego] było dla nas oczywistych. Krassowski kiedyś między słowami wyjaśnił mi, dlaczego Kazimierz Piechotka przestał w latach 50. pracować w ZAP. Ktoś wnikliwy, a takich nigdy na WA PW nie brakowało, pokazał komu trzeba zdjęcie Kazimierza Piechotki z Tadeuszem Borem-Komorowskim z czasu Powstania Warszawskiego. Piechotka odszedł wtedy do biura projektów i zajął się architekturą współczesną.

Zastanawiałem się długo nad relacją tak głębokich badań nad przeszłością architektury z zaangażowaniem w modernistyczną architekturę masową i już po wielu latach współpracy zdobyłem się na pytanie skierowane do Kazimierza Piechotki: czemu podjęli się opracowania systemu wielkiej płyty?

Pan Kazimierz odparł błyskawicznie: „inni zrobiliby to gorzej”.

Długo zastanawiałem się nad tą odpowiedzią. Ale w końcu wyjaśnienie okazuje się oczywiste.

Miał poczucie własnej wartości. Miał poczucie odpowiedzialności.

Dzięki doprowadzeniu do wydania tych wielkich dzieł badania nad architekturą i osadnictwem żydowskim w Polsce, w Rzeczypospolitej Obojga Narodów, w Europie Środkowo-Wschodniej, znalazły oparcie w konkretnej przestrzeni.

Zachowały się niektóre sprawozdania państwa Piechotków z wykonanych czynności związanych z konsultacjami rysunków. Dają one wyobrażenie o charakterze tych prac. Są to niektóre kwartały z lat 1986, 1987, 1988 [dokumenty w archiwum autora]. Jako załącznik jest też „Koncepcja i zestawienie map przewidzianych do wykonania w I-szym etapie”, która wskazuje, że „MAPA MATKA – służy jako podkład dla map problemowych i obejmuje obszar od Odry do Dniepru i od Zatoki Ryskiej do Dunaju”. [załącznik do sprawozdania z 2 kwietnia 1986, w archiwum autora].

Pomiędzy rysunkami a tekstem otwiera się nieskończona przestrzeń. W przestrzeni mierzalnej, mającej określone formy, znajduje się podstawa materialna przestrzeni spostrzeżeniowej i wyobrażeniowej [por. Maria Brykowska, jw., s. 61].

Do niej odnoszą się i wydarzenia, i inne wymiary przestrzeni intencjonalnej, wyobraźniowej, symbolicznej, mitycznej, metafizycznej, która istnieje nadal nawet po zniknięciu jej podstawy materialnej. W Lublinie, w miejscu, gdzie na ulicy Szerokiej 28 stał „dom widzącego” z Lublina, znajduje się socrealistyczne założenie ściany placu Zamkowego, ale nadal tam przebiega oś świata, *axis mundi*, kolumna świata, którą ustanowił Jaakow Icchak ha-Lewi Horowic-Szternfeld [1745-1815]. Píše o tym w swej książce Władysław Panas *Oko cadyka*, 2004, Wydawnictwo UMCS, Lublin].

Obraz Aleksandra Gierymskiego *Święto Trąbek* wprowadza w przestrzeń modlitwy, w przestrzeń metafizyczną zwróconą w kierunku Jerozolimy. Twórczość Marca Chagalla pokazuje, że w tej przestrzeni przestają obowiązywać prawa ciężenia. Patrząc na wnętrza kopuł drewnianych, trudno sobie wyobrazić, jak mogły być one budowane. Przestrzeń, uciekając w górę, przybiera nieoczekiwane kształty. I to, co nie istnieje, zostało narysowane po to, by mogło być nadal wyobrażane i prowadzić wyobraźnię wzwyż i w dół, jak aniołowie na drabinie stojącej u Bram Nieba, która przyśniła się Jakubowi.

Podsumowaniem współpracy IS PAN z SARP-em może być pismo ówczesnego zastępcy dyrektora IS PAN, profesora Jerzego Malinowskiego, do prezesa SARP-u, profesora Ryszarda Semki, z 30 marca 1989 roku [w archiwum autora]. Jerzy Malinowski pisze w nim: „Instytut Sztuki PAN od 1981 roku współpracuje z SARP-em w realizacji programu dokumentacji architektury polskiej w ramach centralnych programów badawczych. Wysoko oceniamy wyniki dotychczasowej współpracy, które w decydującym stopniu przyczyniły się do pogłębienia badań nad architekturą polską i stworzyły podstawy do nowej syntezy sztuki polskiej. Wyrażamy nadzieję, że współpraca ta w najbliższych latach okaże się równie owocna dla dobra kultury polskiej”.

Prace trwały jeszcze kilka lat. Dziś widzimy wielki, epokowy rezultat. Praca nad rysunkami była, wydawałoby się, drugoplanowa. Bez nich to dzieło nie byłoby tak wyjątkowe. Był to zamysł Autorów, ale też zbieg historycznych już okoliczności, który realizację tego zamysłu umożliwił.

Edyta Barucka

Kilka słów o przekładach książek Państwa Marii i Kazimierza Piechotków na język angielski

Panią Marię Piechotkową poznałam prawie 40 lat temu. W 1986 roku dostała zaproszenie do wygłoszenia referatu o ulicach i dzielnicach żydowskich na Międzynarodowym Kongresie Historyków Sztuki w Waszyngtonie i poszukiwała kogoś, kto pomoże jej z językiem angielskim, z którym przez długi czas nie miała kontaktu. Pracowałam wtedy w szkole językowej prowadzonej przez wspólnotę Metodystów i zaczęłyśmy się spotykać. Zostałam też poproszona o współpracę przy przekładzie referatu na język angielski i niedługo później poznałam pana Kazimierza Piechotkę, który był współautorem tekstu. Pan Kazimierz w domu nazywany był Maciejem i tak się do niego chyba wszyscy goszczący w domu na Bielanych zwracali. Nasze drogi zawodowe skrzyżowały się. Wiele lat później skrzyżowały się też nasze drogi prywatne, kiedy w 2008 roku wyszłam za mąż za Tadeusza Baruckiego, który znał Państwa Piechotków od niepamiętnych czasów, a w latach 1990. wyjeżdżali razem na objazdy architektoniczne na Kresach Wschodnich.

Nasze pierwsze i zazwyczaj też późniejsze spotkania i rozmowy miały miejsce w bielańskim domu Państwa Piechotków, który podobnie jak wszystko inne, co robili – czy były to projekty architektoniczne, czy praca badawcza i pisanie książek – był ich wspólnym dziełem. Siadywaliśmy przy długim drewnianym stole z tekstem referatu, stertą słowników i pierwszym angielskim przekładem *Bóżnic drewnianych*, wydany pod koniec lat 1950. przez Arkady. Najwięcej problemów nastroczała unikatowa w skali europejskiej terminologia związana z konstrukcją drewnianych synagog na ziemiach dawnej Rzeczypospolitej. Pamiętam jedną z dyskusji, która dotyczyła tzw. lisic, elementu usztywniającego ścianę, który nie ma swojego odpowiednika w budownictwie drewnianym w Europie Zachodniej, a przez to także w języku angielskim. Zastanawialiśmy się wspólnie, czy w ogóle wprowadzać do tekstu tę nazwę w jej angielskim brzmieniu (*vixens*), czy może pokusić się o przekład bardziej opisowy. Pan Maciej, który nie był bezpośrednio

zaangażowany w przekład językowy, tłumaczył te wszystkie zawilości konstrukcyjne ołówkiem, rysując odnośne elementy i cierpliwie objaśniając ich funkcję.

Kilka lat później, kiedy Wydawnictwo Krupski i S-ka zwróciło się do Państwa Piechotków z propozycją drugiego i uzupełnionego wydania *Bóźnic Drewnianych* w języku angielskim zasugerowałam, że znam kogoś, kto idealnie nadaje się do tej pracy. Tym kimś był Krzysztof Z. Cieszkowski, którego znałam jeszcze z czasów swoich studiów w Courtauld Institute of Art w Londynie. Krzysztof jest historykiem sztuki i autorem tekstów o tematyce artystycznej w liczących się publikacjach brytyjskich. Pracował wtedy w bibliotece Tate Gallery i na co dzień obcował z setkami znakomitych publikacji poświęconych sztuce i architekturze, a przy tym czytał literaturę w języku polskim i interesował się polską historią. Mimo iż nosi polskie imię i nazwisko, które zachował w oryginalnym brzmieniu, jest rodowitym Brytyjczykiem, co miało fundamentalne znaczenie. Współpraca, którą wtedy nawiązał z Panią Marią i Panem Maciejem, miała zaowocować w przyszłości dalszymi przekładami, wśród których poczesne zajmuje ich *opus magnum* – trzy tomy poświęcone bóźnicom drewnianym, murowanym oraz urbanistyce miasteczek żydowskich na ziemiach dawnej Rzeczypospolitej. Monumentalnego zadania udostępnienia tych publikacji w języku angielskim podjął się Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata, kierowany przez prof. Jerzego Malinowskiego i więcej na ten temat pisze w swoim tekście Krzysztof Cieszkowski. Krzysztof przełożył też na język angielski *Krajobraz z Menorą*, wydany w języku polskim przez Ossolineum, a w angielskim przez Wydawnictwo Salix alba, które założyłam w 2009 roku. Chociaż brałam udział w różnych rozmowach poświęconych tłumaczeniu tekstów Państwa Piechotków, trudno jest nawet przybliżyć obraz ogromu i złożoności pracy przy takim przedsięwzięciu. Tłumaczka Normana Daviesa na język polski, prof. Marta Tabakowska, napisała na podobny temat osobną rozprawę *O przekładzie na przykładzie* i myślę, że taką rozprawę mógłby też napisać Krzysztof Z. Cieszkowski.

Na zakończenie chciałam przywołać scenę z jednej z moich wizyt w domu Państwa Piechotków, która wydaje mi znamieną dla ich wzajemnej relacji i

sposobu pracy. Pani Maria chciała skonsultować jakiś problem translatorski i Pan Maciej, zaproponował, że zostawi nas same, gdyż z jego kompetencji językowych będzie ograniczony pożytek. Ale Pani Maria zaprotestowała:

– *Zostań, możesz się przydać.*

– *Widzi Pani, to przez te ponad 50 lat małżeństwa*

– zażartował Pan Maciej, który oczywiście został i *przydał się*, pomagając jak zwykle swymi rysunkami i wyjaśnieniami.

Ten obraz pary architektów realizującej znakomite wspólne projekty, a zarazem szczęśliwego małżeństwa i gościnnych gospodarzy bielańskiego domu zostanie w mej pamięci. W niepublikowanych „Zapiskach z przeszłości”, które otrzymaliśmy z mężem od Pani Marii, przywołuje ona moment, w którym zaczęli z Panem Maciejem pracować razem jako spółka autorska. Jak pisze:

Przy tym od początku postawił sprawę stanowczo i bezdyskusyjnie. Nie ma odtąd „Ja” i „Ty” („On”, „Ona”), jesteśmy „My”. Potem to przez całe życie konsekwentnie realizował.

Eleonora Bergman

Na marginesie „trzeciej i ostatniej” książki Marii i Kazimierza Piechotków

Wiele relacji o zagładzie Żydów w miastach i miasteczkach polskich zaczyna się tak: „Żydzi mieszkali tu od 500 lat...” Te liczby się zmieniały, nie zawsze też były prawdziwe, czasem było to mniej, czasem więcej, ale takie było ogólne odczucie: mieszkali tu od bardzo dawna, właściwie od początku. Myślę, że to właśnie i przede wszystkim chcieli pokazać Maria i Kazimierz Piechotkowie: jak do tego doszło i jak to wyglądało w przestrzeni.

Chociaż *Oppidum Judaeorum* to książka w jakimś sensie domykająca serię publikacji prac M. i K. Piechotków, stanowi ona rozwinięcie – bardzo szerokie! – wstępu do ich pierwszej książki *Bóżnice drewniane* z 1957 roku. Także od historii osadnictwa Żydów na ziemiach polskich zaczynały się wykłady Państwa Piechotków na Uniwersytecie Warszawskim jeszcze w latach 1980., zainicjowane przez prof. Jerzego Tomaszewskiego zapewne w ramach tworzonego przezeń wówczas Centrum Badania i Nauczania Dziejów i Kultury Żydów w Polsce im. Mordechaja Anielewicza. Na tych wykładach ich poznałam.

Miałam już wtedy za sobą udział w opracowaniu szeregu studiów historyczno-urbanistycznych (w ramach Pracowni Konserwacji Zabytków), poznawałam historię poszczególnych miast polskich, w których historia Żydów kończyła się zawsze tak samo – ich unicestwieniem – ale przecież przedtem bywała długa i różnorodna! Stopniowo moje ogólne zainteresowania rozwojem miast zaczynały się skupiać na udziale w nim Żydów. Poszły za tym artykuły, książki, wystąpienia na konferencjach. Początkowo Państwo Piechotkowie byli może niezadowoleni, że wchodzę na ich „poletko”, ale przecież jest ono całkiem duże, starczy na nim miejsca dla innych badaczy. Stopniowo się z tym pogodzili, o czym świadczy dedykacja na nowym wydaniu *Bóżnic drewnianych* z 1996 r.: „wspólnicze w zainteresowaniach”. Z tej książki napisałam recenzję (w „Biuletynie Historii Sztuki” 1999, nr 3-4)

i pozwolę sobie z niej przytoczyć końcówkę: „(...) najbardziej nawet krytyczne uwagi nie podważają jej wielkiej wartości. (...) jeszcze mocniej uzmysłowia czytelnikowi, jak skomplikowanego warsztatu wymaga podobne opracowanie”.

Zresztą ich badania związane z synagogami w zasadzie kończyły się na początku XIX wieku, a moje od tego się zaczynały, więc konfliktu nie było. Poza tym P. Kazimierz był zafascynowany możliwością kabalistycznej interpretacji dekoracji wewnątrz synagog, w co raczej się nie zagłębiałam. Oboje byli zadowoleni, że zrealizowałam zadanie, które oni też, jak się okazało, mieli w swoich planach, czyli rozmieszczenie synagog w przestrzeni Warszawy (w mojej książce *„Nie masz bożnicy powszechnej”. Synagogi i domy modlitwy w Warszawie od końca XVIII do początku XXI wieku*, wydanej w 2007 r.).

Około 1990 roku World Monument Fund z Nowego Jorku zdecydował o finansowaniu konserwacji i rewitalizacji jednej wybranej synagogi w Polsce i oczywiście zwrócił się do Państwa Piechotków o sugestie. O ile pamiętam, Amerykanie dostali od nich do wyboru dziesięć obiektów, głównie wzniesionych do końca XVIII wieku (wszystkie opisy przetłumaczyłam na angielski). W końcu wybrali sobie jednak krakowski Tempel, chyba dlatego, że najbardziej przemawiał do wyobraźni amerykańskich sponsorów.

Zapewne do około 1990 roku nie wyobrażałam sobie, że można wiele nowego powiedzieć o synagogach w dawnej Rzeczypospolitej, ale wtedy zaczęły się pojawiać opracowania architektów i historyków sztuki z Litwy, Białorusi i Ukrainy, a także z Izraela i Stanów Zjednoczonych, uwzględniające tamtejsze nieznane nam zbiory fotograficzne, ikonograficzne, kartograficzne. Nagle Państwo Piechotkowie, jako nestorzy, znaleźli się w szerszym kręgu partnerów do dyskusji, w centrum nowych kontaktów, w obliczu konieczności wykorzystania nowej literatury, w charakterze konsultantów nowego Muzeum POLIN, zwłaszcza w galerii XVII-wiecznej przy tworzeniu modelu sklepienia synagogi w Gwoźdźcu... Myślę, że nie było to dla nich łatwe, ale starali się dać temu radę, co widać w kolejnych wydaniach ich książek i wzbogaconej bibliografii.

Na koniec chciałabym zwrócić uwagę na pewien istotny niedosyt odczuwany przeze mnie zawsze przy wykorzystywaniu skądinąd niezwykle bogatych materiałów zawartych w ich książkach: o ile *Oppidum Judaeorum* przynosi kontekst przestrzenny wielu spośród bożnic murowanych, o tyle brak takiego kontekstu w postaci opracowań kartograficznych dla bożnic drewnianych jest tym bardziej uderzający. Mam nadzieję, że i to zagadnienie doczeka się badań i publikacji.

Krzysztof Z. Cieszkowski

Rzecz o wskrzeszeniu zgubionej przeszłości

Na początku roku 2000 wydawca pan Janusz Krupski zaproponował mi zajęcie się przekładem na język angielski ówczesnie wydanego tomu polskiego *Bram Nieba: Bóźnic drewnianych* i w taki sposób rozpoczęła się moja długoletnia współpraca z Państwem Marią i Kazimierzem Piechotkami. Moje pierwsze zetknięcie z panią Marią miało miejsce podczas jej wizyty w Londynie w lipcu 2000 roku, a wspólnie Pana Kazimierza i Panią Marię spotkałem, gdy wraz z dr Edytą Barucką złożyliśmy wizytę autorom w ich domu na Bielanach w Warszawie w grudniu tego samego roku. Obecny był także pan Michał Piechotka oraz redaktor wydania pan Marek Kunicki-Goldfinger. Przywitał mnie zapach kawy i herbatników, a przede wszystkim niezwykła życzliwość, uprzejmość i gościnność gospodarzy. To był długi, owocny dzień. Emanująca niespożyta energia Pani Maria co jakiś czas znikwała na krętych schodach wiodących w górę do biblioteki w celu odszukania niezbędnej w tym momencie takiej czy innej książki – robiła to z prędkością, która nigdy nie przestała mnie zadziwiać – podczas gdy pan Kazimierz był bardziej cichy i spokojny.

Byłem historykiem sztuki pracującym w muzeum w innym kraju, pełnym obaw, a jednocześnie nadziei, czy podołam wyznaczonemu mi zadaniu i czy moje tłumaczenie będzie wierne i godne oryginału. Miałem świadomość, że muszę rozszerzyć w dwóch językach swoją wiedzę na temat koncepcji i pojęć z dziedziny architektury, zwłaszcza związanych z konstrukcjami drewnianymi, a także bardziej wnikliwie zapoznać się z życiem i terminologią religijną społeczeństwa żydowskiego – moja wiedza na ten temat była znikoma, mimo że mieszkalem w dzielnicy Londynu, w której społeczność żydowska osiedliła się i skupiała niemal od stulecia. Wszystko to wymagało zatem zagłębienia się w dodatkową lekturę poruszającą powyższe tematy.

Mój ogromny podziw dla wiedzy, nauki, erudycji, utożsamienia z tematem i zwykłej ciężkiej pracy Państwa Piechotków towarzyszył mi od pierwszego momentu i wzrastał z czasem. Ceniłem wysiłek, jaki Autorzy zainwestowali w badania, ich skrupulatność, podjętą ogromną pracę w terenie w czterech krajach i różnorodność bliskich kontaktów ze światem naukowym. Im więcej wiedzy pochłaniałem, wgłębiając się w pracę Autorów, tym bardziej rósł mój podziw dla szacunku i wielości wyróżnień, jakimi są darzeni w Polsce i zagranicą, dla niemal legendarnego statusu Państwa Piechotków.

Na Bielanach spotykaliśmy się kilkakrotnie, w towarzystwie gospodarzy zaczynałem się czuć swobodniej, a oni wspólnie delikatnie sterowali mną ku pełniejszemu zrozumieniu zagadnień. Przy udziale pana Marka Kunickiego-Goldfingera omawialiśmy terminologię architektoniczną, najdrobniejsze szczegóły praw lokacyjnych, znaczenie jurydyk prywatnych i kościelnych, podstawy konstrukcji dachów czy też mnogość i różnorodność łączy drewnianych, a oni dodawali mi odwagi w trakcie, gdy rozwiązywałem miliardowe problemy dotyczące akomodacji tekstu napisanego w jednym języku z obcą materią kulturową drugiego. Uchwycenie językowych niuansów, za pomocą których bylibyśmy w stanie wyjaśnić anglojęzycznemu czytelnikowi trudne historyczne, etniczne, społeczne i geopolityczne tematy, także wymagało dogłębnej negocjacji.

Minęło trzynaście lat i tym razem pan profesor Jerzy Malinowski zaprosił mnie do powrotu do tekstów państwa Piechotków. Odszedł pan Kazimierz, pan Janusz Krupski. Tym razem znacznie poszerzoną i uzupełnioną publikację *Bram Nieba: Bóźnic drewnianych* przejął Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata, we współpracy z Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN, i takim sposobem spotkaliśmy się ponownie na Bielanach z panią Marią, panem Michałem, państwem Agatą i Markiem Kunickimi-Goldfinger i panem profesorem Malinowskim. To był zupełnie nowy projekt, musiałem odciąć się kompletnie od pierwszego angielskiego wydania i zacząć moją pracę od podstaw. W taki sposób mój udział w tym przeogromnym projekcie ruszył. Po przetłumaczeniu *Bóźnic drewnianych* przyszła wieloletnia praca nad tomami *Bóźnic murowanych* oraz *Oppidum Judaeorum*. Były dalsze

spotkania – był to dla mnie niezwykle, wieloletni uniwersytet. Przypadkowo na jednym z tych spotkań pan Michał Piechotka zapoznał mnie z osobliwym dziełem, jakim są *Nowe Ateny* Benedykta Chmielowskiego.

W ciągu tych trzynastu lat dostęp do materiałów i wiedza na temat architektury żydowskiej znacznie wzrosły i Państwo Piechotkowie kontynuowali swoją intensywną, skrupulatną pracę badawczą. Odwiedzali pozostałości bóżnic i miejsca ich dawnych lokalizacji, aktualizując zgromadzone dane, a mnie zadziwiał fakt, że w ostatnich latach tego okresu, Pani Maria podjęła nawet bardziej obszerne i żmudne badania w trakcie wyjazdów w towarzystwie syna, pana Michała. Oddanie i poświęcenie Państwa Piechotków dla tematu swoich badań – dla ich badawczej misji – były i pozostaną dla mnie bezprecedensowe.

Dr Edyta Barucka w ramach własnego projektu wydawniczego Salix alba opublikowała także angielską edycję ich krótkiej historii Żydów w Polsce w kontekście prawodawczym, socjogeograficznym, historycznym, a także architektonicznym. Ja zaś miałem znów przyjemność dokonać przekładu, analogicznego z trzema poprzednimi tomami.

Jestem niezmiernie dumny, że było mi dane wziąć udział w projekcie tłumaczenia na język angielski niezwyklej pracy Państwa Piechotków i tym sposobem umożliwić dostęp do tego dzieła naukowcom, a także szerszemu gronu czytelników w Europie i świecie. Na stronach ich książek, dzięki fotografiom i reprodukcjom malarstwa, mapom, planom i diagramom, a nade wszystko dzięki interpretacji zachowanych historycznych materiałów, dokonanej przez znakomitych naukowców, wyróżniających się niezwykle erudycją, zagubiony świat polskich Żydów zaistniał ponownie.

Ich osiągnięcie ma niezmiernie znaczenie. Książki te zwracają ku światłu to, co kiedyś było, ale odeszło. Autorom udało się wskrzesić integralną część historii Polski, historii Europy, historii Żydów rozproszonych na całym świecie. Sposób życia. Kulturę. Świat.

Książki te pozwalają uchwycić sens tamtego czasu, przenieść się do miejsc i poczuć je, wejść do jaskrawo polichromowanych wnętrz nieistniejących już

bóżnic z koślawymi przybudówkami i schodami wiodącymi do sali dla kobiet, przejść ulicami, gdzie handlowali Żydzi, zajrzeć w zatłoczone zaułki, gdzie mieszkali, gdzie zdobywali wiedzę, ogarnąć mury ich zamkniętego świata, a także złapać zarys budynków w panoramie polskich miast i miasteczek. A nawet czasami przyjrzeć się ich żywym twarzom, usłyszeć ich głosy odbijające się echem na ulicach, uliczkach i rynkach, dźwięczące w ich domach, modlące się w bóżnicach.

Dla mnie to był obcy świat, który wydawał się odległy i mglisty. Na przestrzeni lat jedynie książka *Konin: a Quest* angielskiego autora Theo Richmonda, którą czytałem, gdy ukazała się w 1995 roku, zdołała ożywić znane mi statystyki twarzami, choć tylko w jednym, nieważnym miasteczku, dzięki żmudnym i obszernym badaniom człowieka obdarzonego nienasyconą potrzebą poznania własnego dziedzictwa.

Moi rodzice przybyli do Wielkiej Brytanii jako uchodźcy AK. Ojciec pochodził z małego miasteczka Lipsko nad Wisłą. Nie pamiętam, aby kiedykolwiek wspominał fakt istnienia tam pięknej drewnianej bóżnicy. Również podczas moich wizyt w Lipsku we wczesnych latach sześćdziesiątych, nikt nigdy nie wspomniał, że taka bóżnica tam kiedyś stała.

Doszczętnie spalona w czasie niemieckiej okupacji, bóżnica lipska należy do omawianych w pierwszym tomie *Bram Nieba*. W książce są dwa plany i trzy fotografie sprzed 1928 roku – dwie przedstawiające budynek z zewnątrz i jedna z widokiem *bimy*. Na pierwszym planie wszystkich trzech fotografii widzimy przypadkowo uchwyconych ludzi, niektórzy są nieco zamazani – w większości to dzieci. Małe, okrągłe twarze wpatrzone w anonimowego fotografa, zaciekawione, zafascynowane. Uchwycone na fotografiach tylko dlatego, że właśnie tam były.

Pani Mario, Panie Kazimierzu – dziękuję. Dziękuję nawet bardziej niż wtedy, gdy miałem możliwość wyrazić osobiście, za przywrócenie mi tak ważnej części mojego dziedzictwa. Dziedzictwa polskich Żydów, należącego do wszystkich tych, którzy mają jakąkolwiek łączność z tą częścią Europy – czy są pochodzenia żydowskiego, czy nie. Te dwadzieścia lat pracy nad

tłumaczeniem czterech tomów napisanych przez państwa Piechotków zmieniło we mnie coś w sposób bardzo głęboki. Zacząłem rozumieć trochę więcej, co niesie za sobą to, co odziedziczyłem, mając polskich rodziców i polskie nazwisko.

Dziękuję, Pani Mario, Panie Kazimierzu, za ten cenny dar, który od Was otrzymałem, oraz za dumę, którą czuję z tego, że współtworzyłem projekt utrwalenia na zawsze Państwa bezcennego osiągnięcia naukowego.



Redakcja naukowa: Irmina Gadowska, Krystyna Radziszewska, Agnieszka Świętosławska

UNIwersYTET ŁÓDZKI - Instytut Filologii Germańskiej, Zakład Niemcoznawstwa & Instytut Historii Sztuki, MUZEUM MIASTA ŁÓDZI
POLSKI INSTYTUT STUDIÓW NAD SZTUKĄ ŚWIATA

Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego 2022; ISBN 978-83-8220-835-1; e-ISBN 978-83-8220-836-8 (320 ss.) Seria: JUDAICA ŁÓDZKIE

Spis treści

Od Redakcji	7
Małgorzata Geron, Jerzy Malinowski, <i>Badania nad ekspresjonizmem w Polsce: Formiści – Bunt – Jung Idysz. Historia – perspektywy – najnowsze publikacje</i>	11
Tamara Sztyma, „Nowa sztuka żydowska” jako wyraz nowych postaw ideologicznych i przemian tożsamości polskich Żydów w pierwszych dekadach XX wieku	29
Teresa Śmiechowska, <i>Obrazy z Jidyszlandu. Fotografia jako medium tworzenia mitu narodu</i>	39
Agnieszka Salamon-Radecka, <i>Okoliczności pobytu Giny i Marka Szwarców w Wielkopolsce w latach 1919–1920 w świetle zachowanej dokumentacji źródłowej – ludzie, miejsca, wydarzenia</i>	49
Lidia Głuchowska, <i>Bunt and Yung Yidish. Between Poznań, Łódź and Berlin. Contacts, conceptions, artistic events</i>	71
Dariusz Dekiert, <i>Między Jidyszlandem a Palestyną. Twórczość jidyszowa i hebrajska Icchaka Kacnelsona</i>	107
Renata Piątkowska, <i>Sztuka narodowa czy sztuka narodu? Wystawy artystów z kręgu awangardy w Żydowskim Towarzystwie Krzewienia Sztuk Pięknych w Warszawie</i>	127
Irmina Gadowska, Agnieszka Świętosławska, <i>“At the start of the rebirth of art in Łódź”? The START artists’ oeuvre in relation to modern art</i>	151
William Gilcher, <i>Izrael Lejzerowicz, artist and poet</i>	171
Joanna Podolska, <i>W Araracie i Idisze Bande. Przyczynek do biografii Dawida Bajgelmana</i>	179
Krzysztof Stefański, <i>The contribution of Jewish architects to the development of modernist housing in 1930s Łódź</i>	197
Karol Józwiak, <i>Stefan Themerson – artysta z Polski, czyli znikąd</i>	221
Adam Sitarek, <i>Żydowscy artyści i Zagłada. Getto w twórczości Izraela Lejzerowicza i Sary Majerowicz</i>	237
Eleonora Jedlińska, <i>Grupa Jung Idysz i tradycja ekspresjonizmu – malarstwo szkoły bostońskiej</i>	249

6	Spis treści	
Aneks		263
<i>Ekspresje wolności. Bunt i Jung Idysz – wystawa, której nie było...</i> , Muzeum Miasta Łodzi, 12.06. – 29.09.2019		265
Katalog obiektów prezentowanych na wystawie, oprac. Irmina Gadowska, Teresa Śmiechowska, Agnieszka Świętosławska		269
Indeks nazwisk		303



POLSKI
INSTYTUT
STUDIÓW
NAD SZTUKĄ
ŚWIATA



**POLSKI INSTYTUT STUDIÓW NAD SZTUKĄ ŚWIATA
zaprasza na uroczyste spotkanie i seminarium
w związku z podpisaniem porozumienia
o współpracy naukowo-dydaktycznej
z Wydziałem Orientalistycznym Uniwersytetu Warszawskiego
oraz dziesięcioleciem seminariów
w Polskim Instytucie Studiów nad Sztuką Świata.**

**Spotkanie odbędzie się 17 XI 2022 roku
o godz. 16:00 w Sali Kominkowej
na I piętrze Centrum Myśli Jana Pawła II, ulica Foksal 11.**

Porządek:

Prof. dr hab. Jerzy Malinowski (prezes PISnŚŚ), *Historia, program i działalność Polskiego Instytutu Studiów nad Sztuką Świata.*

Prof. dr hab. Piotr Taracha (dziekan WO UW), *Tożsamość orientalisty.*

Prof. ASP dr hab. Bogna Łakomska (kierowniczka Zakładu Historii i Teorii Sztuki ASP Gdańsk, prezes Oddziału Gdańskiego PISnŚŚ), *Zderzenia międzykulturowe w twórczości współczesnych artystów chińskich (Huang Yongping, Chen Haiyan, Cai Guoqiang i Ai Weiwei).*

Dr Jacek Tomaszewski (kierownik Pracowni Konserwacji Zbiorów Muzeum Azji i Pacyfiku, członek PISnŚŚ), *Obraz „Ukrzyżowanie” w kościele w Agwāzie (Təgray, Etiopia): badania technologiczne i analiza ikonograficzna.*

Dr Agnieszka Kluczeńska-Wójcik (wiceprezes PISnŚŚ), *Relacje i transfery kulturowe polsko-japońskie w programach badawczych i publikacjach PISnŚŚ.*

Prof. UW dr hab. Hanna Rubinkowska-Anioł (Katedra Języków i Kultur Afryki WO UW, wiceprezes PISnŚŚ), *Moda czy manifest polityczny – kilka uwag o etiopskich ubraniach.*

Dyskusja o współpracy – programie badań, dydaktyce i działalności organizacyjnej.

PISnŚŚ dziękuje Centrum Myśli Jana Pawła II za udostępnienie Sali i współpracę organizacyjną.

Jerzy Malinowski

Azja i Afryka w badaniach polskich historyków sztuki

W Polsce historia badań nad sztuką Azji i Afryki ma długą tradycję, lecz nigdy nie były one prowadzone na szeroką skalę. W programie pierwszych wykładów z historii sztuki, które w latach 1810–1818 prowadził na Uniwersytecie Wileńskim profesor sztycharstwa i „literatury sztuk pięknych” Joseph Saunders, Anglik z pochodzenia, znalazły się sztuka indyjska, perska i żydowska. W Warszawie historyk sztuki i kolekcjoner Stanisław Kostka Potocki w wydanym w 1815 roku *Winkelmanie polskim czyli o sztuce u dawnych* zamieścił cenny rozdział o sztuce Chin, a ponadto rozdziały o sztuce Indii i Persji.

Od końca XIX wieku zainteresowania sztuką świata islamu, szczególnie perską, sztuką wschodniego chrześcijaństwa (w tym ormiańską), wreszcie sztuką Dalekiego Wschodu przejawiały uniwersyteckie i artystyczne środowiska Lwowa i Krakowa. Prof. Tadeusz Mańkowski zajmował się we Lwowie sztuką islamu i sztuką Ormian, prof. Marian Morelowski w Wilnie sztuką Karaimów, pozostając w bliskim kontakcie z hachanem trockim Seraja Szapszałem, który zajmował się m.in. sztuką perską. O sztuce japońskiej pisał znakomity kolekcjoner i krytyk Feliks Jasieński.

Po II wojnie światowej kontynuował działalność w Krakowie prof. Tadeusz Mańkowski. Pojawili się nowi badacze: prof. Zdzisław Żygulski jun. i dr Beata Biedrońska-Słota – specjaliści w zakresie sztuki islamu, dr Zofia Alberowa zajmująca się sztuką Japonii. W Warszawie prof. Andrzej Jakimowicz prowadził wykłady i seminaria oraz publikował o sztuce Indii i Indonezji, prof. Przemysław Trzeciak był autorem prac o sztuce Chin i Japonii. Sztuką Azji zajmowali się orientaliści: Chin – prof. Mieczysław Künstler, Japonii – prof. Wiesław Kotański, Turcji – prof. Tadeusz Majda, który organizował też wystawy sztuki islamu w Muzeum Narodowym w Krakowie. Sztuką Azji zajmują się muzea: Narodowe w Krakowie i Warszawie, Muzeum Sztuki i Techniki Japońskiej w Krakowie oraz Muzeum Azji i Pacyfiku w Warszawie.

W latach 90. do programu studiów historii sztuki włączono wykłady ze sztuki Azji i Afryki Północnej, po raz pierwszy w 1992 roku na Uniwersytecie Łódzkim, a następnie w 1994 na Wydziale Sztuk Pięknych Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu, gdzie w 2002 roku założono pierwszą na polskich uniwersytetach Pracownię Sztuki Orientu, w 2005 roku zaś specjalizację „Sztuka Orientu”, która stwarzała możliwość prowadzenia wykładów i seminariów, w tym magisterskich, i otwierała drogę do studiów doktoranckich. Pierwsze prace doktorskie z zakresu sztuki Azji obroniły w 2005 roku Dorota Kamińska pt. *Ikonografia malarstwa miniaturowego północnych Indii XVI – XIX wieku* oraz Joanna Wasilewska *Daleki Wschód w sztuce jezuitów polskich XVII – XVIII wieku*. Stopień doktora habilitowanego pierwsza uzyskała w 2016 roku Bogna Łakomska na podstawie pracy *Kolekcjonerstwo w Chinach do XII w. n.e.*

Pracownia w 2002 roku zaczęła organizować konferencje pod nazwą „Spotkania Historyków Sztuki i Konserwatorów Dzieł Sztuki Orientu”. Powstał rocznik „Toruńskie Studia o Sztuce Orientu”.

Pierwszym międzynarodowym wydarzeniem stało się Polsko-Japońskie Spotkanie Historyków Sztuki i Muzykologów w Warszawie i Toruniu w 2004 roku, zorganizowane przez Pracownię wraz z Katedrą Historii Sztuki Uniwersytetu w Osace.

W 2003 roku, rok po założeniu toruńskiej Pracowni, powstała Katedra Sztuki Bizantyjskiej i Postbizantyjskiej na Uniwersytecie Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie, kierowana przez prof. Waldemara Delugę. W jej programie znalazły się badania sztuki Ormian i chrześcijaństwa w Azji.

W 2006 roku w trakcie III Spotkania Toruńskiego zapadła decyzja o założeniu stowarzyszenia naukowego. 6 grudnia tegoż roku odbyło się zebranie założycielskie w Warszawie, 2 kwietnia 2007 roku zaś Polskie Stowarzyszenie Sztuki Orientu zostało zarejestrowane.

Jego członkami stopniowo stali się niemal wszyscy pracownicy naukowci, konserwatorzy i muzealnicy w Polsce, zainteresowani sztuką Azji i Afryki. Łącznie wstąpiło do Stowarzyszenia 110 osób, w tym 8 profesorów i doktorów habilitowanych oraz 29 doktorów.

Działalność stowarzyszenia uzyskała merytoryczne podstawy dzięki kontaktom i wsparciu Biura Współpracy z Zagranicą PAN. W efekcie wymiany naukowej z akademiami nauk i fundacjami Chin, Tajwanu, Indii, Iranu, Mongolii, Korei Południowej, Wietnamu i Japonii polscy historycy sztuki i konserwatorzy mogli poznać kulturę Azji i zebrać materiały do prac naukowych, w tym doktorskich, a także nawiązać pierwsze kontakty, które później zaowocowały umowami międzynarodowymi. Za to pragnąłbym bardzo serdecznie podziękować p. Joannie Szwedowskiej-Kotlińskiej i dyrektorowi Januszowi Larkowi.

Od 2002 do 2010 zorganizowano 6 Toruńskich Spotkań o Sztuce Orientu. W latach 2007–2010 Stowarzyszenie przygotowało 13 konferencji, których koncepcja i zakres ewoluowały od krajowych do międzynarodowych. Pierwszą konferencją dotyczącą Azji była *Sztuka Japonii* (Warszawa, czerwiec 2007), Afryki – *Kultury Afryki* (Toruń, październik 2007). Następne to: *Sztuka Chin* (Warszawa, styczeń 2008), *Sztuka i kultura wizualna Indii* (Warszawa, kwiecień 2008), *Sztuka chrześcijańska na pograniczu Azji, Afryki i Europy* (Zakroczym, maj 2008), *Świat sakralny Azji Centralnej* (Warszawa, listopad 2008), *Tkaniny orientalne w Polsce* (Kraków, październik 2009), *Polska – Chiny. Sztuka i dziedzictwo kulturowe* (Kraków UJ, wrzesień 2010 z Tsinghua University w Pekinie), *Sztuka ormiańskiej diaspory* (Zamość, kwiecień 2010), *Sztuka Japonii, japonizmy i polsko-japońskie kontakty artystyczne* (Kraków MSiTJ, październik 2010). Ostatnie z tych konferencji uzyskały już międzynarodowy charakter i zostały przeprowadzone w języku angielskim. Zwłaszcza zorganizowana w następnym roku, największa w historii Stowarzyszenia, międzynarodowa konferencja *Sztuka świata islamu i polsko-islamskie kontakty artystyczne*, dedykowana Tatarom polsko-litewskim, (Kraków MSiTJ, październik 2009) otworzyła nowe, fascynujące perspektywy badawcze i światowe kontakty. Materiały ze wszystkich konferencji zostały wydane w seriach i rocznikach Stowarzyszenia.

Na Walnym Zebraniu Polskiego Stowarzyszenia Sztuki Orientu w lutym 2011 roku podjęta została decyzja o połączeniu ze Stowarzyszeniem Sztuki Nowoczesnej w Toruniu, założonym w 2000 roku. 26 lutego odbyło się w

Warszawie Zebranie Założycielskie Polskiego Instytutu Studiów nad Sztuką Świata. Instytut został zarejestrowany 28 czerwca 2011 roku.

Połączenie PSSO i silniejszego SSN, których zakresy działalności niekiedy pokrywały się (np. w zakresie sztuki współczesnej), znacznie umocniło pozycję nowej placówki. Na początku 2012 roku Instytut otrzymał siedzibę w tzw. Kamienicy Artystycznej przy ulicy Foksał 11. Zaczęto organizować zebrania naukowe, wykłady i seminaria. Pierwsze seminarium odbyło się 17 listopada 2012 roku – przed 10 laty.

Założony Instytut łączy cechy ośrodka badań i stowarzyszenia. Zgodnie ze statutem Instytut prowadzi i wspiera badania, wydaje czasopisma i serie książek, współpracuje z zagranicznymi ośrodkami badań oraz organizuje konferencje i seminaria. Obecnie Instytut liczy około 200 członków, w tym 35 profesorów i dr. habilitowanych oraz 70 doktorów.

W 2019 roku decyzją Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego PISnŚS uzyskał status placówki naukowej jako „inny podmiot prowadzący głównie działalność naukową w sposób samodzielny i ciągły”. Zostało to potwierdzone w 2022 roku.

Struktura Instytutu obejmuje 4 pracownię: Pracownię Sztuki Dawnej (sztuka bizantyjska i postbizantyjska, sztuka polsko-ruskiego pogranicza, sztuka dawna Żydów, Ormian, Tatarów, Karaimów, związki artystyczne Polski z krajami Islamu); Pracownię Sztuki Nowoczesnej; Pracownię Sztuki Azji i Afryki; Pracownię Sztuki Ameryki Łacińskiej. Instytut ma 5 oddziałów w Polsce mieszczących się w Gdańsku, Krakowie, Łodzi, Toruniu i Warszawie oraz Polską Misję Artystyczno-Naukową w Japonii w prefekturze Okayama.

Instytut w ciągu ostatnich 10 lat publikował 2 czasopisma (roczniki) poświęcone sztuce Azji i Afryki: „Art of the Orient” (PISnŚS – Wyd. Marszałek, Toruń) i „The Artistic Traditions of Non-European Culture” (PISnŚS – Wyd. Tako). Tomy z konferencji ukazywały się także w roczniku „World Art Studies”.

W zakresie sztuki Azji i Afryki Instytut zorganizował wiele międzynarodowych konferencji naukowych. Wśród nich międzynarodowym zasięgiem wyróżniały się: konferencja *Azja Południowo-Wschodnia: Sztuka, dziedzictwo kulturowe i relacje artystyczne z Europą / Polską* (Kraków MSiTJ, wrzesień–październik

2011), Konferencja Międzynarodowego Stowarzyszenia Badań Szamanistycznych: *Szamanizm i jego sztuka* (Warszawa, październik 2011). W następnych latach odbyły się konferencje: *Korea: Sztuka i kontakty artystyczne z Europą* (Warszawa, październik 2012) i w związku z 500-leciem stosunków dyplomatycznych z Turcją *Bursa i Kraków: historia i kultura artystyczna Imperium Osmańskiego i Królestwa Polskiego w XV-XVI w.* (Bursa, Uludağ University, maj 2014) oraz *Rzeczpospolita Obojga Narodów – Imperium Osmańskie: sztuka i architektura – religie – społeczeństwa* (Warszawa wrzesień 2014). Następne ważne konferencje to: *Sztuka i kultura Indii i polsko-indyjskie kontakty artystyczne* (Toruń, październik 2014); *Chiny-Polska: Sztuka i dziedzictwo kulturowe* (Taiwan National University of the Arts, Taipei, grudzień 2014); *Teatry Wschodniej Azji: Tradycje – Inspiracje Europejskie / polskie konteksty* (Kraków listopad 2015); *Afrykańska tradycja – afrykańska nowoczesność* (Łódź UŁ, listopad 2015); *Sztuka ormiańskiej diaspory II* (Gdańsk, czerwiec 2016) i III (Warszawa, marzec 2017; *Sztuka i religie w przedislamskiej Azji Środkowej* (Kraków MSiTJ październik 2016). Ponadto odbyły się 3 Toruńskie Spotkania o Sztuce Orientu VII (2012), VIII (2014) i IX (2016).

W związku ze 100-leciem nawiązania kontaktów dyplomatycznych między Polska i Japonią w 2019 roku powstał przy Instytucie Komitet Polska-Japonia, który przygotował bogaty program obchodów, wśród nich konferencje: *Jikihitsu. Sygnatura artysty. Obecność japońskiej tradycji we współczesnej sztuce polskiej* (Warszawa, czerwiec 2019) oraz *Kolekcje – spotkania – inspiracje. Recepcja japońskiej sztuki i rzemiosła w Europie Środkowej i Wschodniej* (Kraków, MNK czerwiec 2019). Tytuł ostatniej konferencji (po przerwie z powodu pandemii) brzmiał: *Od kolekcji do muzeów. Kolekcjonerstwo i mediacja kulturowa w czasach Feliksa Jasieńskiego (1861-1929)* (Paryż – wspólnie ze Stacją Naukową PAN, Narodowym Instytutem Historii Sztuki i Sorboną, listopad 2021).

U podstaw działalności Instytutu leży przekonanie o konieczności badań różnorodnych form artystycznej ekspresji, przejawiających się w kulturach świata, zarówno w sztuce wynikającej z wykształconych systemów

estetycznych, jak i będącej wyrazem plemiennej, ludowej i nieprofesjonalnej twórczości.

Określenie „World Art Studies” zostało wprowadzone przez angielskiego historyka sztuki prof. Johna Oniansa – twórcy World Art Research Programme na Uniwersytecie Wschodniej Anglii w Norwich w 1994 roku. Swoje poglądy przedstawił on m.in. w książce *Art, Culture and Nature: From Art History to World Art Studies* (2006).

W pobliżu siedziby Instytutu znajdują się dwa MIEJSCA: Jednym z nich jest Galeria Foksal, której współzałożycielem był interesujący teoretyk – krytyk Mariusz Tchorek, autor tekstu programowego galerii „TEORIA MIEJSCA”, wygłoszonego na I Sympozjum Artystów i Naukowców w Puławach (1966).

Tchorek po wyjeździe z Polski w 1970 roku studiował w Monachium buddyzm tybetański; przebywał w Anglii w komunie sufickiej. Ostatecznie jako psychoterapeuta od połowy lat 80. do 1995 pracował na Uniwersytecie Wschodniej Anglii w Norwich. W Warszawie, do której powracał, pozostawił pracownię swojego ojca Karola – rzeźbiarza i własną, znajdującą się nieopodal przy ulicy Smolnej 10 – MIEJSCA dobrze widoczne na sąsiednim podwórku. Po śmierci Mariusza Tchorka (2004) pracownią opiekowała się jego żona – artystka Kathy Bentall, która organizowała spotkania, promujące jego „intelektualny, artystyczny, terapeutyczny i ekologiczny” dorobek i filozofię dotyczącą teorii MIEJSCA.

Na jednym z nich pojawił się prof. John Onians, którego Mariusz Tchorek musiał znać z Norwich. Zostałem także zaproszony na spotkanie i mogłem rozmawiać o koncepcji „World Art Studies” i o Warszawie, której przestrzenność wywarła na nim wielkie wrażenie.

Życie zrobiło wolnę, ale miejsce pozostało takie samo:

„MIEJSCA – pisał Tchorek – to jest obecność. Nie ma żadnych kryteriów lepszego czy wartościowszego wypełnienia MIEJSCA. Ono może być puste, ale pustka musi zaznaczyć swoją obecność”.



Spotkanie na Foksal, fot. Marta Widy-Behiesse

Bogna Łakomska

ASP w Gdańsku; PISnSŚ

Zderzenia międzykulturowe w twórczości współczesnych artystów chińskich

Od niemal 30 lat sztuka chińska święci międzynarodowe triumfy, ulegając jednocześnie coraz większej instytucjonalizacji. W całym kraju, mimo niezmiennych systemów politycznych i społecznych, powstają nowe muzea i galerie (państwowe, jak i prywatne), dynamicznie poszerzające przestrzeń dla sztuki. A ta ulega spektakularnej transformacji. Wpływ na to niewątpliwie ma rosnące znaczenie ekonomiczne Chin – stających się jednym z głównych graczy wśród światowych gospodarek – jak również chęć rozliczenia się z historią (także współczesną) własnego kraju. Wielu twórców korzysta z nowych mediów, co nie oznacza porzucenia przez nich spuścizny malarstwa tuszem, przywiązania do estetyki minimalizmu lub wręcz przeciwnie – dekoracyjno-fantazyjnego nadmiaru. Tradycyjne sposoby tworzenia sztuki ulegają przemysłowemu, ale filozofie niegdyś im przyświecające są w wielu przypadkach nadal żywe.

Poszukując znaczenia współczesnej sztuki chińskiej, wypatruję szczególnie prac odnoszących się do wizerunków zwierząt lub zoomorfizmu, co wynika z faktu moich bardzo osobistych relacji ze światem zwierząt, jak również przekonania, iż jest on najznakomitszym źródłem inspiracji, dającym możliwość zrozumienia, jak i przekazania nadzwyczaj uniwersalnych wartości.

Dla wielu kultur i grup społecznych starożytnych Chin, jak również i późniejszych czasów dynastycznych zwierzęta były ogniwem łączącym świat ludzi z kosmosem, dlatego też na przykład opiekunowie zwierząt byli chętnie zatrudniani jako wróżbici i doradcy na królewskich i cesarskich dworach¹. Zresztą, nie kto inny jak szamani sprawowali najprawdopodobniej władzę

¹ Allsen (2006: 145).

polityczną nad poszczególnymi grupami społecznymi w pierwszych wiekach formowania się cywilizacji chińskiej². Ze skorup żółwi, śladów węży czy ptaków odczytywali zapowiedź jakichś wydarzeń dzięki czemu uzyskiwali niejako możliwość zarządzania teraźniejszością³. Tak zresztą miało powstać chińskie pismo – dzięki inspiracjom mitologicznego urzędnika Cangjie 倉頡 śladami ptaków i zwierząt⁴.

Spoglądając na zwierzęta z perspektywy sztuki, można odkryć, jak wyglądały niegdyś i jak wyglądają dziś relacje ludzi i zwierząt w kontekście religii, magii, estetyki i życia duchowego jednych i drugich. Nabywanie wiedzy o zwierzętach pomaga zrozumieć wiele zależności w życiu, a tym samym ułożyć lepszy obraz świata. Chińczycy od setek lat sądzili, że wszystkimi rzeczami, także zwierzętami, ludźmi czy niebiosami rządziły te same fundamentalne zasady⁵.

Wydaje się, że uczeni chińscy od wieków, zdawali sobie sprawę z konieczności uruchomienia przez człowieka jakichś metod uczenia się od zwierząt, które mogłyby produktywnie wzbogacić naszą wiedzę⁶. Chińscy mędrcy, uczeni i filozofowie z dawnych epok zgodnie z poglądami kosmologicznymi uważali, że najwyższą formę wiedzy można było osiągnąć, gdy zwierzę skłoni człowieka do myślenia o uniwersalnych zasadach⁷. Współcześnie wyróżniłabym kilku twórców szczególnie ucieleśniających tę koncepcję w swych artystycznych wypowiedziach. Są to Są to Huang Yongping 黄永砵 (1954 – 2019), Chen Haiyan 陈海燕 (ur. 1955), Cai Guoqiang 蔡国强 (ur. 1957), Ai Weiwei 艾未未 (ur. 1957), Ren Rong 任戎 (ur. 1960), Chen Zhiguang 陈志光 (ur. 1968) i Zhou Hongbin 周宏斌 (1978).

Huang Yongping był kimś w rodzaju artysty-uczonego, mającego zdolność do tworzenia zadziwiających obiekto-koncepcji inspirowanych

² Łakomska (2015: 23). Por. Chang Kwang-Chih (1999: 61-63).

³ Raphals (2013: 143, 173).

⁴ Sterckx, Siebert, Schäfer (2011: 6).

⁵ Waldau, Patton (2006); Sterckx (2002: 4); Sterckx, Siebert, Schäfer (2011: 6).

⁶ Sterckx, Siebert, Schäfer (2011: 6). Por. Zhao Xinggen (2013: 46).

⁷ Sterckx, Siebert, Schäfer (2011: 7).

napięciami światopoglądowymi tudzież odmiennymi perspektywami. Do zobrazowania swoich refleksji na temat ludzkich zachowań – zwłaszcza w kontekście krzyżowania się kultur, etniczności, narodowości i konfliktów politycznych – artysta sięgał częstokroć do świata zwierząt, posługując się zarówno ich wizerunkami, jak i nimi samymi⁸. Wypracował metodę polegającą na zestawianiu wschodnich i zachodnich symboli zoomorficznych w celu unaocznienia swoim odbiorcom złożoności kulturowych zderzeń oraz ich wpływu na ludzkie relacje. Niewątpliwie pomocą w budowaniu twórczych wypowiedzi Huang Yongpinga było osobiste doświadczenie artysty, który w latach 90. XX w. opuściwszy Chiny na rzecz Francji rozpoczął niejako nowe życie w transnarodowej przestrzeni społecznej. Punktem wyjścia dla wielu jego działań były koncepcje zaczerpnięte zarówno z filozofii chińskiego buddyzmu Chan, Taoizmu, Księgi Zmian (Yijing), jak i Dadaizmu – w którym upatrywał zresztą wiele podobieństw do buddyzmu Chan. Inspirowany twórczością Josepha Beuysa, Johna Cage’a, Marcela Duchampa, a także potencjałem kryjącym się w fenomenach absurdu, przypadku i nieustannej zmiany, Huang Yongping założył w 1986 roku ugrupowanie Xiamen Dada 廈門達達. Doświadczenie z okresu działania grupy miało niekwestionowany wpływ na późniejszą postawę artystyczną twórcy.

Na potrzeby tego artykułu, chciałabym omówić jedynie kilka wybranych prac Huang Yongpinga powstałych w ciągu ostatnich trzech dekad. Artysta, stosując wielokrotnie technikę taksydermii, jak również posiłkując się żywymi istotami umieszczanymi w przestrzeni wystawowej, uzyskiwał wielokrotnie bardzo kontrowersyjne efekty i to zarówno z punktu widzenia estetyki, jak i etyki. Jednocześnie odrażające, co przekonujące – celowo umieszczane w publicznych miejscach po to, by szokować i pobudzić do refleksji.

Taką dyferencję można zauważyć w jednej z pierwszych zoomorficznych prac Huang Yongpinga pt. *Żółte Niebezpieczeństwo* (*Yellow Peril*) specjalnie wykonanej na wystawę poświęconą współczesnej sztuce chińskiej pt. „Silent

⁸ Na temat twórczości Huang Yongpinga w kontekście jego zoomorficznych prac, zob. Kleutghen (2016: 401-431).

Energy: New Art from China” w Museum of Modern Art w Oksfordzie (27 czerwca – 24 października 1993). Określeniem „Yellow Peril” Huang Yongping przywołał rasistowskie wyrażenie z końca XIX wieku, utworzone na potrzeby amerykańskiej propagandy, opisującej rzekome zagrożenie mające wynikać z „inwazji” chińskich i japońskich imigrantów na Stany Zjednoczone Ameryki na przełomie XIX/XX wieku⁹. *Yellow Peril* w wykonaniu Huang Yongpinga przyjęło formę instalacji złożonej ze struktury przypominającej biały namiot, w którym artysta umieścił pięć żywych skorpionów i około tysiąca żywych owadów. W szarańczy – szokującej ilością i kojarzącej się ze specyficznym migracyjnym życiem tych zwierząt bytujących w wielkich niszczycielskich rojach – można było dostrzec metaforę azjatyckich imigrantów, tj. tych „katastrofalnych najeźdźców”, którzy w rzeczywistości stali się ofiarami zachodniej eksploatacji wchłoniętymi w kolonialny system wyznaczający „lepszych i gorszych”. Instalacja z udziałem owadów ostatecznie pożartych przez skorpiony niewątpliwie wstrząsnęła odbiorcami dając do zrozumienia, iż kondycja współczesnego humanizmu jest mocno nadwerężona.

Jedną z pierwszych instalacji/rzeźb stworzonych przez Huang Yongpinga z użyciem pseudotaksydermii była praca pt. *11 June 2002 The Nightmare of George V* (11 czerwca 2002 – Koszmar Jerzego V)¹⁰. Artysta zaprezentował ją na międzynarodowych targach sztuki współczesnej Art Basel w czerwcu 2002, inspirować się konkretnymi wypchanymi zwierzętami, które zobaczył, odwiedzając brytyjskie i francuskie muzea. Chodzi tu o tygrysa eksponowanego w Muzeum Bristolu, ustrzelonego (jak głosi muzealna tabliczka) w 1911 roku przez króla Jerzego V (rz. 1910-1936) oraz tygrysicę wystawioną w Grande Galerie de l'Évolution w Muzeum Historii Naturalnej w Paryżu, wypchaną przez Rowlanda Warda (1848-1912) na podstawie relacji Filipa Orleańskiego (1869-1926)¹¹. Choć tytuł pracy Huang Yongpinga odnosi się do króla Jerzego V, to instalacja artysty żywo przypomina tę z

⁹ Hill (2019), <https://www.apollo-magazine.com/huang-yong-ping-1954-2019-tribute/> (dostęp: 28.12.2021).

¹⁰ Ilustracja dostępna pod linkiem: <https://kamelmennour.com/artists/huang-yong-ping/11-june-2002-the-nightmare-of-george-v>

¹¹ Aldo 2015 <http://museummenagerie.blogspot.com/2015/10/duc-dorleans-tiger-attack.html> (dostęp: 29.12.2021).

Muzeum Historii Naturalnej w Paryżu, będącą niejako rekonstrukcją incydentu z 26 marca 1888 roku, czyli dnia, w którym książę Filip, książę Orleanu, oddając się polowaniu w Indiach został (rzekomo) zaatakowany przez ranną tygrysicę skaczącą na grzbiet załadowanego bagażem (howdah) słonia. *Nota bene* wypchany słoń, który posłużył Wardowi do odtworzenia tegoż wydarzenia pochodził z innej wyprawy księcia, tj. Cejlonu. Z kolei Huang Yongping do stworzenia sylwetki swojego słonia użył betonu, stali i malowanej skóry zwierzęcej. Zapożyczając formę z Muzeum Historii Naturalnej oraz kierując się historią Jerzego V – zapalonego myśliwego, który całe swoje życie utożsamiał się z ideą wielkiego imperium (za jego czasów Imperium brytyjskie stało się największym imperium w historii ludzkości) artysta nadał jej nowy kontekst.

W pracy Huang Yongpinga ryczący tygrys przyjmuje identyczną pozę jak tygrysica z Muzeum Historii Naturalnej w Paryżu, tzn. wspina się na kosz dźwigany przez nieruchomego słonia. Kontrast, jaki występuje między spokojnym, zdystansowanym słoniem a aktywnym tygrysem, jest w pewnym sensie farsą i wydaje się, że ma wskazywać na rzekome zagrożenie dla koncepcji imperializmu. Huang Yongping, jakby dla podkreślenia tej właśnie idei, dodał na koszu pewien drobiazg, a mianowicie brytyjski herb królewski. Artysta, odwołując się niejako do techniki taksydermii, powraca *de facto* do przestarzałej praktyki muzealnej, odsłaniając korzenie tego typu instytucji, a mianowicie „wunderkamery” i metod stosowanych przez najstarsze publiczne kolekcje¹². Z czasem zaczęły one zanikać ze względu na niezbyt dobrą opinię, jaką zyskała taksydermia kojarząca się z kolonializmem i ekologiczną destrukcją. I dlatego właśnie Huang Yongping, sięgając w pełni świadomie do kolonialnych konotacji, stworzył „coś”, co powinno zasiać w odbiorcy niepewność czy ambiwalentność uczuć. Jak twierdzi Kristina Kleutghen, twórca skorzystał z pomysłu taksydermii również w celu zminimalizowania śladów obecności artysty po to, aby „dać zwierzętom więcej autonomii”¹³.

Inny przykład wykorzystania przez Huang Yongpinga zoomorfizmu pojawia

¹² Kleutghen (2016: 405).

¹³ Kleutghen (2016: 406).

się w ewoluujących *Projektach Nietoperze*¹⁴. Inspiracji dostarczyła katastrofa z udziałem amerykańskiego samolotu szpiegowskiego EP-3, który w 2001 zderzył się z chińskim myśliwcem wojskowym. Amerykański samolot z logo nietoperza na ogonie został przechwycony przez Chińczyków, a następnie zdemontowany na wyspie Hainan. Huang Yongping postanowił niejako odtworzyć wersję szpiegowskiego samolotu, wykorzystując ten sam typ kokpitu EP-3, który brał udział w incydencie z 2001 roku. Jego praca budziła wątpliwości wśród chińskich oficjeli i trzy wersje projektu zostały nie tylko ocenzone, ale także wycofane z trzech wystaw: pierwszej zorganizowanej w ramach Czwartej Międzynarodowej Wystawy Rzeźby Shenzhen w 2001, drugiej zorganizowanej podczas Pierwszego Triennale Guangzhou w 2002 i trzeciej zorganizowanej w Pekinie w 2003 pn. „Lewe Skrzydło”. *Projekt Nietoperz IV* będący najpełniej skonceptualizowaną wersją całej pracy został wystawiony w House of Oracles (Domu Wyroczni) w Stanach Zjednoczonych, a w Europie zobaczono go po raz pierwszy w 2011 w Nottingham Contemporary Gallery. Wszystkie instalacje z serii „Projekt Nietoperz” artysta zbudował z pełnowymiarowych wycofanych z eksploatacji samolotów, a ich wnętrza wypełnił wypchanymi nietoperzami. Instalacja z Nottingham zawierała również dokumenty rejestrujące wcześniejszą cenzurę, dzięki czemu artysta dokonał połączenia wydarzeń historycznych odnoszących się do jego własnego dzieła z prezentowaną na wystawie pracą finalną. Huang Yongping był zdania, że „artyści powinni zaszczeptać swoje poglądy polityczne we własnych pracach”, a jednocześnie, iż „powinni dystansować się od władzy, aby zachować niezależność myśli”¹⁵. Obie wypowiedzi, jak zauważa Krisitna Kleutghen wydają się sobie przeczyć. I tę sprzeczność doskonale oddają *Projekty Nietoperze*. Otóż, przyglądając się bacznie wszystkim instalacjom, można odnieść wrażenie, iż widok nietoperzy zasiedlających nieco dziwaczną maszynę jest podwójną grą. Z jednej strony skorupa samolotu z zamieszkałymi w jej wnętrzu ssakami (zwiastującymi w kulturze chińskiej pomyślność, długowieczność i

¹⁴ Ilustracja dostępna pod linkiem:

<https://www.gladstonegallery.com/artist/huang-yong-ping/work-detail/428/em-bat-project-iv-em>

¹⁵ Kleutghen (2016: 406).

najogólniej rzecz biorąc szczęście) wydać się może bezpiecznym schronieniem, a z drugiej miejscem pamięci klęski (nietoperze są niewątpliwie odniesieniem do logo pochwyconego amerykańskiego samolotu i mogą na przykład oznaczać demaskację amerykańskiej technologii szpiegowskiej, która najzwyczajniej utraciła siłę rażenia). Zarówno w jednym, jak i w drugim przypadku interpretacja sprzyja wizerunkowi Chin jako rosnącemu w siłę imperium. Pojawia się zatem pytanie, dlaczego chińskie władze, tak usilnie zabiegały o nałożenie cenzury na wszystkie projekty Huang Yongpinga?

Kolejny monumentalny projekt artysty z wykorzystaniem wizerunku zwierzęcia to *Wu Zei* 乌贼 (*Mątwą*)¹⁶. Realizację przedsięwzięcia można było podziwiać w 2010 roku w Musée Océanographique de Monaco, które w tym właśnie czasie rozpoczęło realizację trwającego do dziś pomysłu na łączenie sztuki z nauką. Gigantyczna kałamarnica (7,4 x 18,6 x 16,6 metrów), skonstruowana z metalu z dodatkiem pianki, silikonu, gazy, papieru ryżowego i taksydermii, stała się dominującym elementem *Salon d'Honneur*. Konstrukcja zajęła niemal cały sufit, wkraczając zwieszonymi mackami w pozostałą przestrzeń Salonu. Choć olbrzymia, to jednak wydawała się całkowicie bezradna – zwieszona głową w dół i całkowicie unieruchomiona w morzu ludzkiego powietrza. Mogło się odnieść wrażenie, że umiera pokryta jakąś ciemną substancją przywodzącą na myśl czarny atrament służący mątwom do obrony, jak i szkodliwą ropę zalewającą z winy człowieka oceany.

W 2009 roku w paryskiej galerii sztuki kamel mennour Huang Yongping zaprezentował kolejną pracę o charakterze zoomorficznym pn. *Ombre Blanche* (*Biały Cień*)¹⁷. Tym razem bohaterem swego przedstawienia uczynił Słonia wychodzącego jakby z rozciągniętej na podłodze szarej skóry. Jest to *de facto* rzeźba wykonana ze stalowej pokrytej żywicą konstrukcji, na którą naciągnięto skórę bawoła (bawołów?). Całość do złudzenia przypomina efekt

¹⁶ Ilustracja dostępna pod linkiem: <https://kamelmennour.com/shop/huang-yong-ping-wu-zei>

¹⁷ Ilustracja dostępna pod linkiem: <https://kamelmennour.com/exhibitions/ombre-blanche>

taksydermii. Biały słoń z uniesioną do góry trąbą wygląda jakby zrzucił starą, znoszoną skórę i właśnie narodził się na nowo. Wygląda ożywczo, jest pełen energii. O ile jednak zrzucanie skóry przez niektóre zwierzęta jest czymś bardzo naturalnym, to dla słonia natura jeszcze nie przewidziała takiej możliwości. Jak zatem rozumieć tę pracę? Wydaje się, iż jest to w jakimś sensie odniesienie do buddyjskich wierzeń, zgodnie z którymi biały słoń reprezentuje przedostatnią inkarnację Buddy, zanim urodził się królowej Maji, zrzucana skóra zaś przypomina proces odnowy u węży, jest zatem symbolem „odrodzenia”. Szary słoń z kolei w buddyzmie symbolizuje niekontrolowany umysł, zniszczenie i dzikość, które ulegają w pracy Huang Yongpinga zdeptaniu.

W pewnym sensie odniesieniami do buddyzmu posługuje się również Chen Haiyan – artystka, która bodaj jako pierwsza wśród współczesnych chińskich twórców/twórczyń zaczęła rozwijać zainteresowanie snami i umysłem nieświadomym. W buddyzmie sny używane są jako narzędzia do poszerzania świadomości i zdobywania samokontroli, jako część ścieżki prowadzącej do oświecenia lub opanowania ciała i umysłu¹⁸. Można odnieść wrażenie, że prace Chen Haiyan, powstające dzięki snom, nie tyle uzewnętrzniają pragnienia czy lęki autorki, co pozwalają jej na integrację wyalienowanych części jaźni¹⁹, umożliwiając artystce głębsze poznanie i zrozumienie świata.

Chen Haiyan wielokrotnie przywołuje w swojej twórczości wizerunki zwierząt, niemniej temat ten rozpatruje w inny sposób aniżeli Huang Yuanping. Do realizacji swoich prac używa głównie technik graficznych – zwłaszcza drzeworytu, którego długa tradycja w Chinach, obejmująca zarówno drukowanie sutr buddyjskich, jak i obrazków noworocznych, znakomicie rezonuje z twórczością Chen Haiyan. Niemniej w pracy artystki widać także pewne podobieństwo do twórczości niemieckich grafików tworzących w duchu ekspresjonizmu²⁰. Poza grafiką Chen Haiyan sięga także do tradycyjnego malarstwa Wschodu, operując pędzlem i tuszem oraz farbami

¹⁸ Mota-Rolim i inni (2020), <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2020.555731> (dostęp: 24.01.2022).

¹⁹ Kóvskaya (2016: 38).

²⁰ Roberts (2005: 108).

akrylowymi na papierze (a czasami na drewnianych panelach), tworząc monumentalne obrazy.

Kariera Chen Haiyan związana jest z Akademią Sztuk Pięknych w Zhejiangu, gdzie kiedyś studiowała, a obecnie pracuje w Katedrze Grafiki. Twórczyni, wypracowała nowatorski styl, charakteryzujący się bezpretensjonalnością po części zaczerpniętą jakby z chińskich wycinanek. Przerysowane i zniekształcone sylwetki pojawiające się w pracach Chen Haiyan wyglądają na wyrwane ze snów zdających się być miejscami wielkiego napięcia i walki. Wszystkie te ludzkie czy nieludzkie postacie wraz z krajobrazami, budynkami, pojazdami, etc. wskazują na prawdziwe przeżycia artystki²¹. Nie chodzi jednak tylko o te, które wydarzyły się w rzeczywistości, ale także i o te, które Chen Haiyan przemyciła ze snu do pamięci postsennej, a następnie odfiltrowała w swoich obrazach. Odświeżanie snów, zwłaszcza tuż po przebudzeniu, kiedy znajdujemy się już w stanie świadomego reagowania na bodźce zewnętrzne, może wywołać silne przeżycia. I na takich właśnie doświadczeniach oparte są w dużej mierze dzieła Chen Haiyan.

Obok kotów, węzów, słoni, ptaków, koni, kóz czy małp – jedną z najczęściej pojawiających się zwierzęcych postaci w pracach artystki jest Kogut, spełniający – według Mayi Kóvskayi – zadanie „duchowego totemu”, Animusa Chen Haiyan²². Kogut wygląda nierzadko na zadziornego, pełnego energii i nieustannie czujnego. Spogląda na widza, jakby ciągle coś badał albo podejrzewał. Takiego właśnie widzimy w dwóch kapitalnych pracach z 2011 roku, wykonanych kolorowym tuszem na drewnianych deskach (*Kogut 1* 185 x 183 cm i *Kogut 2* 185 x 183 cm), obecnie znajdujących się w kolekcji Ink Studio²³. Temperament zwierzęcia wyrażają pozy, jakie przyjmuje oraz intensywna – niemal psychodeliczna kolorystyka. Żaden z niego kogucik, tylko kogucisko. Jest nie tylko reminiscencją wyśnionego przez Chen Haiyan snu, ale wspomnieniem prawdziwego zwierzęcia – przyjaciela artystki.

²¹ Majid (2014: 40, 43).

²² Kóvskaya (2016: 41, 48).

²³ <https://www.inkstudio.com.cn/artists/73-chen-haiyan/works/536-chen-haiyan-rooster-no.-2-no.-2-2011/> (dostęp: 4.01.2022).

Chen Haiyan urodziła się w przemysłowych północno-wschodnich Chinach, w mieście Fushun, w prowincji Liaoning, niemniej większość swego dzieciństwa spędziła na wsi, wychowywana przez dziadków ze strony matki, i jak sama opowiada – był to jeden z najwspanialszych okresów w jej życiu²⁴. Szczególną rolę w tym czasie odegrali dziadkowie artystki – ludzie nieuskarżający się na jakiejkolwiek trudności, może niezbyt wylewni, ale zawsze wobec niej opiekuńczy i kochający. Korzystając z dobrodziejstw, jakie daje wieś i natura, Chen Haiyan zasmakowała wolności, z utratą której przyszło jej się jednak zmierzyć w wieku siedmiu lat, tj. wówczas, gdy odstawiona do domu w Fushan, musiała podjąć naukę w szkole. Co prawda, z czasem przyswoiła sobie reguły życia w mieście, ale gospodarstwo dziadków było azylem, do którego wracała przy okazji każdych wakacji. Zdarzało się, iż na drogę powrotną do domu otrzymywała od dziadków pisklęta kurczaków, aby przypominały jej o beztroskich dniach spędzonych na wsi. Wśród piskląt przywiezionych raz pewnego przez Chen Haiyan znalazł się kogucik, którego identyfikacja budziła z początku wątpliwości ze względu na zbyt mały grzebień (trzymanie kur niosek w miastach nie stanowiło niegdyś problemu, jakkolwiek koguty raczej zabijano). Kiedy jednak ptak podrośł i okazało się, że to w każdym calu kogut, w dodatku bardzo piękny – śnieżnobiały z masywnymi pazurami, nikt nie miał serca pozbawiać go życia. Tyle, że biegający beztrosko po sąsiedztwie samiec, reagujący jedynie na wołanie Chen Haiyan (okazując jej przy tym względy), był absolutnie nie do poskromienia. Budził postrach wśród dzieci, a nawet i dorosłych. Haiyan go uwielbiała, dostrzegając w zwierzęciu bezgraniczną wolność i odwagę. Pech jednak chciał, że kogucisko – być może podrażnione – niemal wydziobało oko jakiemuś dziecku. Los zwierzęcia był zatem przesądzony. Nie mogąc go uratować, a zarazem bojąc się, że czyjeś niewprawne ręce przysporzą mu jeszcze więcej krzywdy, Chen Haiyan osobiście – szybkim i sprawnym ruchem (z pomocą zabranego od mamy lekarki skalpela) – poderżnęła kogutowi gardło²⁵. To traumatyczne przeżycie musiało odcisnąć w świadomości dziewczynki na tyle głębokie piętno, że nawet po wielu latach

²⁴ Kóvskaya (2016: 40).

²⁵ Historię o przyjaźni Chen Haiyan z Kogutem zaczerpnęłam z: Kóvskaya (2016: 40-41).

nadal dawało o sobie znać w marzeniach sennych dojrzałej już kobiety-artystki. Świadectwem tego jest – w moim odczuciu – wykonany kolorowym tuszem na desce obraz z 2004 pt. *Zablokowany kran* (162 × 102 cm)²⁶. Widać na nim niemal naturalnych rozmiarów postać stojącą w rozkroku, z przekrzywioną głową, nieco rozwianymi włosami i malującym się na twarzy wyrazem rozpacz. To Chen Haiyan obejmująca koguta o intensywnie czerwonym upierzeniu w okolicach skrzydła i piersi, z której jakby mimochodem ścieka czerwona stróżka farby przecinająca w nadgarstku ciemną dłoń przytrzymującą zwierzę. Tytułowy kran, z którego opada kropla wody widoczny jest w górnej części kompozycji, tuż przy głowie Haiyan. Obok kranu zaś, widnieje para – dwoje ludzi ujętych jakby w prostokątnej ramce. Wszystko wykonane szybkimi, zamaszystymi pociągnięciami pędzla przy użyciu nieco przygaszonej kolorystyki, na którą składają się przede wszystkim ponure zieleń, brązy i czernie. Całości dopełniają słowa zarejestrowane po lewej stronie (patrząc z naszego punktu):

Sen: 31 października 2003 r.

Mój wielki kogut był cały zablocony, więc znalazłam kran z wodą, żeby go umyć. Para, która prowadziła sklep, nie była zadowolona, że użyłam ich wody. Zamknęli więc kran. Powiedziałam mojemu kogutowi, że po prostu wrócimy do domu i użyjemy szamponu, żeby go umyć²⁷.

Trauma z okresu dzieciństwa zaważyła na decyzji Chen Haiyan co do niespożywania przez nią już nigdy więcej drobiu. Mięsa tego gatunku nie jada również Cai Guoqiang – artysta, którego chiński znak zodiaku to właśnie Kogut²⁸. Ten niezwykle wszechstronny twórca, mieszkający od 1995 głównie w Nowym Jorku, używa nierzadko do swych artystycznych

²⁶ Praca znajduje się w posiadaniu Ink Studio Gallery.
<https://www.inkstudio.com.cn/exhibitions/35/works/artworks-3560-chen-haiyan-the-locked-up-water-spigot-2004/> (dostęp: 7.01.2022).

²⁷ Zapis snu woryginalie: „我家的大公鸡一身黑污泥，我找水笼（龙）头给它洗。那家开小店的夫妇不高兴用他家水。水笼（龙）头上已上了锁。还是回家用洗发精给它洗，我对它说。梦 2003.10.31.”

²⁸ Konrath, (2014) <https://www.nytimes.com/2014/05/09/t-magazine/the-art-of-eating-cai-guo-qiang-marianne-vitale-urs-fischer.html> (dostęp: 15.01.2022).

wypowiedzi „estetyki bólu”²⁹, chcąc w ten sposób wyrazić brak zgody na przemoc, jakiej dopuszczamy się zbiorowo wobec natury. Od kilkunastu lat bada miejsce ludzkości we wszechświecie, wracając do spraw, które już ponad tysiąc lat temu dominowały w chińskiej myśli i teorii estetycznej³⁰. Korzysta z różnych materiałów, choć największe bodaj przywiązanie wykazuje do prochu strzelniczego, z którego pomocą tworzy spektakularne instalacje, jak i powściągliwe kompozycje pejzażowe. Te ostatnie przywodzą na myśl wyrafinowaną twórczość literatów, niemniej destrukcyjna siła materiału, z jakiego Cai Guoqiang powołuje je życia, prosi się o refleksję.

Znakomitym przykładem takiej pracy jest *Dziewięćdziesiąt dziewięć koni* – obraz i instalacja stanowiące część solowej wystawy o nazwie „Saraab” (Miraż) przygotowanej w 2011 przez Cai Guoqiang dla Mathaf: Arab Museum of Modern Art Qatar³¹. W skład instalacji wchodzi zwieszane z sufitu – w liczbie 99 sztuk – małe modele koni zrobione z żywicy pokrytej płatkami złota. Figurki rzucają cień na wielkoformatowy rysunek (4 x 8 metrów) stworzony za pomocą prochu strzelniczego na papierze. Obraz przedstawia pustynny krajobraz i galopujące przezeń sylwetki koni, przypominające nieco wyglądem te z prehistorycznych malowideł naskalnych. Wszystkie wyglądają zjawiskowo, tym bardziej, że część z nich to cienie niezwiązane trwale z podłożem. Inne z kolei, ukształtowane z prochu strzelniczego, też mają w sobie pierwiastek mirażu – wyglądają bowiem jakby ulegały powolnej dematerializacji³². Tytułowa liczba „99” odnosi się tylko do tych rzeczywistych „złotych koni”, zawieszonych wysoko nad głowami

²⁹ Zaczerpnęłam to określenie „aesthetic of pain” z artykułu zamieszczonego na stronie *Art Works for Change*: <https://www.artworksforchange.org/portfolio/cai-guo-qiang/> (dostęp: 15.01.2022).

³⁰ Andrews, Shen (2012: 295-296).

³¹ Wystawa była otwarta od 5 grudnia 2012 do 26 maja 2012: <https://www.mathaf.org.qa/en/cai-guo-qiang> (dostęp: 17.01.2022). Al-Khudairi 2012. Ilustracja dostępna pod linkiem: <https://www.artsy.net/artwork/cai-guo-qiang-cai-guo-qiang-ninety-nine-horses>

³² Metoda pracy Cai Guoqiang wygląda następująco: artysta rozsypuje proch na papierze, tworząc rysunek, po czym rozkłada na nim wycięte szablony o określonych formach, następnie szablony przykrywa kartonami obłożonymi cegłami lub kamieniami i odpala lont; po wybuchu prochowego ładunku kartony, obciążniki i szablony są zdejmowane, by zobaczyć ostateczny efekt, który po części jest dziełem przypadku.

odbiorców. Są one nie tylko policzalne (w przeciwieństwie do cieni ulegających multiplikacji), ale i urzeczywistniają symboliczną liczbę odnoszącą się do dziewięćdziesięciu dziewięciu imion/attributów Boga, używanych w kulturze muzułmańskiej. Co więcej, jest to liczba wskazująca jakby na „niekompletność”, a zarazem i na oczekiwanie dopełnienia, zatem w jakimś sensie symbolizuje trwanie, podobnie zresztą jak liczba 9, która w kulturze chińskiej postrzegana jest za „szczęśliwą”, ze względu na podobną wymowę słowa dziewięć do słowa 久 *jiu* oznaczającego „wieczność”.

Oprócz symbolicznego znaczenia „99” w pracy Cai Guoqianga mamy także do czynienia z alegorycznym sensem przedstawienia postaci konia. Zarówno bowiem w Azji, jak i na Bliskim Wschodzie konie od wieków odrywały istotną rolę. Szybkie, waleczne i silne, a przy tym niezwykle wrażliwe symbolizują rycerskość, szlachetność i dumę³³. Niemniej, fakt, iż konie Cai Guoqianga są „ze złota”, może stanowić także symbol potęgi i bogactwa islamskiego świata, zwłaszcza tego z Półwyspu Arabskiego. Jednocześnie złoto może być niestety zarzewiem wielu konfliktów.

Eksplorując ikonografię obu kultur, artysta przywołał niejako wizję starożytnego jedwabnego szlaku, odgrywającego niegdyś kluczową rolę w polepszaniu relacji między Wschodem a Zachodem, i to zarówno w kwestiach ekonomicznych, kulturowych, politycznych, jak i religijnych. *Dziewięćdziesiąt dziewięć koni* to praca, w której być może oprócz potencjału kreatywności i inwencji naszego gatunku dostrzegalna jest także jego zdolność do niszczenia życia na Ziemi. Ta ciemna plama w lewym górnym narożniku kompozycji wygląda dość złowrogo – niczym eksplozja, co, zważywszy na proch strzelniczy, z pomocą którego Cai Guoqiang „rozstrzelił” tę abstrakcyjną formę zdaje się jeszcze bardziej umacniać to negatywne skojarzenie.

Liczba 99 powtarza się ponownie w innej pracy artysty, a mianowicie w *Head On (Naprzód)* zrealizowanej w 2006 dla Deutsche Guggenheim w Berlinie w ramach pierwszej indywidualnej wystawy Cai Guoqianga w

³³ Schiettecatte, Zouache (2017). <http://journals.openedition.org/cy/3280> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/cy.3280> (dostęp: 25.01.2022).

Niemczech³⁴. Jest to monumentalna instalacja składająca się z 99 pełnowymiarowych figur wilków uformowanych z gazy, żywicy i pomalowanej owczej skóry przy pomocy rzemieślników z Quanzhou (Prowincja Fujian), rodzinnego miasta artysty³⁵. Postaci zwierząt zakomponowano w formacji półłuku – niczym strumień unoszący się nad głowami widzów zmierzający w kierunku przezroczystej szklanej ściany. Około 20 z niepełnej setki zwierzęcych sylwetek twórca ukazał w momencie zderzenia z niewidzialną przeszkodą, jak łamiał kręgosłupy, łapy i szczęki. Ich wykręcone ciała szokują dramatycznie uchwyconym bólem. Te z kolei, którym udało się „odbić” od szklanej bariery i nie skrzyły karku, przedstawiono jak z trudem podnoszą się i kierują na miejsce „skoku”, gdzie solidarnie i energicznie od nowa będą forsować szklany mur. Niewątpliwie mamy tu do czynienia z metaforycznym przedstawieniem bezkompromisowego dążenia do osiągnięcia celu, które ma wydźwięk ponadczasowy, ale i bardzo konkretny, odnoszący się bowiem do wydarzeń sprzed 30 lat, a mianowicie obalenia Muru Berlińskiego 9 listopada 1989 roku. Czemu Cai Guoqiang wybrał postaci wilków do zilustrowania swego przesłania?³⁶ Są to zwierzęta obecne w ludzkiej kulturze od zawsze, choć wielokrotnie postrzegano je niezbyt życzliwie, głównie jako drapieżców wzbudzających lęk. Nie zmienia to jednak faktu, iż równocześnie podziwiano je za niezależność, siłę i wytrwałość. Ekspansywna działalność człowieka doprowadziła jednak do znacznego ograniczenia populacji tych zwierząt, co nieustannie skutkuje poważnym

³⁴ Ilustracja dostępna pod linkiem: <https://craiguoqiang.com/projects/projects-2006/head-on/>

³⁵ Informacje pochodzą ze strony internetowej Public Delivery https://publicdelivery.org/cai-guo-qiang-head-on/#Where_Head_On_was_produced (dostęp: 30.01.2022).

Obecnie praca znajduje się w kolekcji Deutsche Bank, <https://craiguoqiang.com/projects/projects-2006/head-on/> (dostęp: 30.01.2022).

³⁶ Warto wspomnieć, iż wśród chińskich twórców młodszej generacji temat wilków (choć również i innych zwierząt) wykorzystał w swojej pracy twórczej także Liu Ruowang 刘若望 (ur. 1977). Szczególnie warta uwagi jest wystawa artysty zorganizowana na placu Pitti i placu Santissima Annunziata we Florencji, gdzie artysta ustawił 100 żeliwnych figur wilków naturalnej wielkości (lipiec – listopad 2020), chcąc tym samym dać wyraz swojemu niepokojowi co do współczesnych wartości cywilizacyjnych. Wataha 100 wilków ma być „alegorią odpowiedzi przyrody na spustoszenia i drapieżne zachowania człowieka wobec środowiska”. <https://www.uffizi.it/en/events/wolves-by-the-chinese-artist-liu-ruowang-in-florence> (dostęp: 31.01.2022).

zaburzeniem ekosystemu. Myślę, że Cai Guoqiang, używając „magicznej” liczby 99, materializującej się tym razem w formie symbolicznych wilków, wskazuje na nieprzemijalność (wieczne trwanie) pewnych działań i zachowań, które w obliczu barier ograniczających wolność tylko potęgują wysiłek, upór i społeczną współpracę do przeprowadzenia skoordynowanego „ataku”.

Z magii liczby 9 tudzież 99 Cai Guoqiang konsekwentnie korzysta przy realizacji innych projektów, w których istotną rolę odgrywają także postaci zwierząt. Do szczególnie niezwykłych, działających równie mocno na wyobraźnię, jak *Head On*, choć posługujących się innego kalibru ekspresją oraz poczuciem estetyki jest *Heritage* (*Dziedzictwo*) – instalacja zaprezentowana podczas solowej wystawy artysty w Brisbane Gallery of Modern Art w Australii (listopad 2013 – kwiecień 2014)³⁷. *Heritage* nosi w sobie tę samą potrzebę wpisania się w kulturę miejsca, dla którego powstało, jak prace specjalnie przygotowane dla instytucji sztuki w Katarze, czy w Berlinie. Cai Guoqiang ma ten szczególny dar tworzenia czegoś w określonym kontekście, a zarazem o wspólnych i ponadczasowych wartościach. Inspirowany częściowo australijskim krajobrazem, szczególnie tym z North Stradbroke Island w stanie Queensland, urzekającym pięknem dziewiczych lasów, jezior i wspaniałych plaż nad Morzem Koralowym, Cai Guoqiang stworzył pozornie utopijną wizję niezwykłego miejsca, w którym spotyka się 99 zwierząt różnego gatunku, aby zaczerpnąć wody z niewielkiego zbiornika otoczonego białym piaskiem.

Bohaterów instalacji Cai Guoqianga, czyli figury kangurów, tygrysów, niedźwiedzi, pand, żyraf, koni, jelenia, łosia, wielbłąda, zebr, małp, kóz, krowy, bawołów, słonia (i innych) stworzono – podobnie, jak postaci wilków z *Head On* – dzięki pomocy rzemieślników z Quanzhou. Tyle, że tym razem do wykonania zwierzęcych wizerunków wykorzystano polistyren, w który po odpowiednim uformowaniu wprowadzono – w części kończyn – stalowe pręty w celu zapewnienia stabilności figur; całość zaś pokryto ufarbowaną kozią

³⁷ Ilustracja dostępna pod linkiem:

<https://learning.qagoma.qld.gov.au/artworks/heritage/>

skórą odpowiednio przybrudzoną tudzież zmierzwioną, tak aby uzyskać efekt jak najbardziej zbliżony do naturalnego futra poszczególnych zwierząt. Co więcej, bardzo istotne dla całego projektu było uzyskanie właściwego oświetlenia, które dawałoby wrażenie światła dziennego, stąd w suficie sali wystawienniczej zamontowano 420 świetlówek przysłoniętych dyfuzorami z naciągniętym na nie specjalnym kloszem usuwającym promieniowanie UV.

Na pierwszy rzut oka jest to szalenie czarowna, niczym z bajki wizja pełna spokoju i piękna, w której ufające sobie i tolerujące się nawzajem zwierzęta dzielą niewielką przestrzeń. Jednak po głębszej analizie pojawia się refleksja, iż ustawione pokornie nad brzegiem basenu osobniki działają *de facto* wbrew swoim instynktom, po to, by zaspokoić pragnienie i przeżyć. Zatem, za tą piękną scenerią kryje się wielki niepokój, wręcz poczucie beznadziei, które określa nasze wspólne dziedzictwo.

Kończąc ten tekst, chciałabym zacytować fragment z książki Henry'ego Bestona – amerykańskiego pisarza i przyrodnika, którego przemyślenia dotyczące świata przyrody znajdują, moim zdaniem, swoje odzwierciedlenie w twórczości Huang Yongpinga, Chen Haiyan i Cai Guoqianga.

Potrzebujemy innej, mądrzejszej i być może bardziej mistycznej koncepcji zwierząt... Traktujemy je protekcyjnie za ich niekompletność, za ich tragiczny los, za to, że przybrały formę tak daleko niższą od nas. I w tym mylimy się i to mylimy bardzo. Bo zwierzę nie powinno być oceniane przez człowieka. W świecie starszym i pełniejszym niż nasz zwierzęta poruszają się jako ukończone i kompletne, obdarzone rozbudowanymi zmysłami, które utraciliśmy lub nigdy nie osiągnęliśmy, żyjąc głosami, których nigdy nie usłyszymy. Nie są naszymi braćmi ani podwładnymi; są to inne narody, złapane wraz z nami w sieć życia i czasu, współwięźniowie wspaniałości i trudów ziemi³⁸.

³⁸ Beston 1928 (2019): 40-41.

BIBLIOGRAFIA

Al-Khudairi 2012 = Wassan Al-Khudairi (ed.), *Cai Guo Qiang: Saraab*, Skira, Qatar Museums Authority 2012

Aldo 2015 = Annick Aldo, Rowland Ward. *Museum Menagerie* <http://museummenagerie.blogspot.com/2015/10/duc-dorleans-tiger-attack.html> (Access: 29.12.2021)

Allsen 2006 = Thomas T. Allsen, *The Royal Hunt in Eurasian History*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press 2006

Andrews, Shen 2012 = Julia F. Andrews, Kuiyi Shen, *The Art of Modern China*, University of California, Press Berkeley, Los Angeles, London 2012

Beston 1928 (2019) = Henry Beston, *The Outermost House: A Year of Life On The Great Beach of Cape Cod*, Original text © 1928, Pushkin Press, London 2019

Chang Kwang-Chih 1999 = Chang Kwang-Chih, „China on the Eve of the Historical Period”, w: *The Cambridge History of Ancient China: from Origins of Civilisation to 221 B.C.* Ed. Michael Loewe, Edward L. Shaughnessy, Cambridge University Press, 1999: 37-73

Hill 2019 = Katie Hill, „He always had the air of a boffin’ – a tribute to Huang Yong Ping (1954–2019)”, w: *Apollo - The International Arts Magazine*, 13 November 2019. <https://www.apollo-magazine.com/huang-yong-ping-1954-2019-tribute/> (Access 28. 12. 2021)

Kleutghen 2016 = Kristina Kleutghen, „Huang Yong Ping and the Power of Zoomorphic Ambiguity”, w: *The Zoomorphic Imagination in Chinese Art and Culture*, University of Hawaii Press, 2016: 401-431

Konrath 2014 = Andreas Laszlo Konrath, „The Art of Eating” May 9, 2014, w: *The New York Times* <https://www.nytimes.com/2014/05/09/t-magazine/the-art-of-eating-cai-guo-qiang-marianne-vitale-urs-fischer.html> (Access: 15. 01. 2022)

Kóvskaya 2016 = Maya Kóvskaya, „Shadow-Chaser, Carving Herself into Being. The Interpretation of Dreams in the Self-Making and Art Practice of

Chen Haiyan”, w: *Chen Haiyan. Carving the Unconscious*, Contemporary Chinese Ink Series Ink Studio 墨齋, New York 2016: 37-64

Łakomska 2020 = Łakomska Bogna, „Chińskie neolityczne figurki i naczynia z gliny w kształcie zwierząt”, w: *Relacje ludzi Oraz zwierząt. Na styku podobieństw i różnic* red. Anna Krzpiet, Fundacja „Dzień Dobry! Kolektyw Kultury”, Siemianowice Śląskie 2020: 11-26

Majid 2014 = Amjad Majid, „Chen Haiyan: In the Realm of the Fantastic”, in: *Yishu - Journal of Contemporary Chinese Art*, Vol. 13 No. 4, July/August 2014: 40, 43

Mota-Rolim and others 2020 = Sergio A. Mota-Rolim, Kelly Bulkeley, Stephany Campanelli, Bruno Lobão-Soares, Draulio B. de Araujo, Sidarta Ribeiro, „The Dream of God: How Do Religion and Science See Lucid Dreaming and Other Conscious States During Sleep?” in: *Front. Psychol.*, 06 October 2020 <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2020.555731>

Raphals 2013 = Raphals Lisa, *Divination and Prediction in Early China and Ancient Greece*. Cambridge: Cambridge University Press, 2013

Roberts 2005 = Claire Roberts, „Chen Haiyan”, in: *Encyclopedia of Contemporary Chinese Culture* (ed. Edward L. Davis). Routledge, Abingdon, New York 2005: 108.

Schiettecatte, Zouache 2017 = Jérémie Schiettecatte, Abbès Zouache, „The Horse in Arabia and the Arabian Horse: Origins, Myths and Realities.”, w: *Arabian Humanities*, 8. 2017: <http://journals.openedition.org/cy/3280>; DOI: <https://doi.org/10.4000/cy.3280>

Sterckx 2002 = Roel Sterckx, *The Animal and the Daemon in Early China*. Albany: State University of New York, 2002

Sterckx, Siebert, Schäfer 2011 = Roel Sterckx, Martina Siebert, Dagmar Schäfer, *Animals Through Chinese History. Earliest Times to 1911*. Cambridge University Press 2011

Waldau, Patton 2006 = Waldau Paul, Kimberley Ch. Patton (eds.), *A Communion of Subjects: Animals in Religion, Science and Ethics*. New York: Columbia University Press, 2006

Zhao Xinggen 2013 = Zhao Xinggen 趙杏根 2013. Zhao Xinggen 趙杏根 2013.
“Songdai shengtai sixiang shulüe/ 宋代生態思想述略”, Poyanghu xuekan
鄱阳湖学刊Poyang Lake Academic Journal, 2013 (2), 43–52

Jacek Tomaszewski

Muzeum Azji i Pacyfiku; PISnSS

Obraz *Ukrzyżowanie* w kościele w Agwäzie (Təgray, Etiopia): badania technologiczne i analiza ikonograficzna

Pomimo obecności licznych zabytków kultury etiopskiej w zbiorach muzealnych na całym świecie i wielu skatalogowanych obiektów w samej Etiopii znaczna część dzieł sztuki i rzemiosła artystycznego tego kraju pozostaje dotąd nieznana dla świata naukowego. Wiele takich obiektów znajduje się w kościołach i klasztorach usytuowanych w trudno dostępnych, odległych rejonach prowincji Abisynii. Jednym z takich miejsc jest osiedle Agwäza, znajdujące się w rejonie północnego klifu masywu Gär'alta w centralnej części prowincji Təgray¹. W przeszłości wioska należała do klasztoru Däbrä Sahəl, założonego w pierwszej ćwierci XV wieku przez metropolitę kościoła etiopskiego Bärtälomewosa II (1398/1399-1438)². Życie klasztorne zamarło w tym miejscu kilkadziesiąt lat temu, a wkrótce przestał również funkcjonować kościół klasztorny, usytuowany na szczycie góry. Wszystkie przedmioty liturgiczne i artefakty klasztorne zostały przeniesione do nowego kościoła, wykutego w skale u jej podnóża. W 2011 roku międzynarodowy zespół naukowców zinwentaryzował i przebadął na miejscu zespół zachowanych zabytków³. Wśród godnych uwagi obiektów przeniesionych ze starej siedziby są metalowe krzyże, pochodzące z różnych okresów, obrazy tablicowe oraz zbiór rękopisów, wśród których znajduje się zespół fragmentów pism stanowiących przypuszczalnie pierwotne wyposażenie klasztoru. Jednym z zabytków przechowywanych obecnie w nowym miejscu jest duży obraz *Ukrzyżowanie*. Dzieło to, od razu przykuwające uwagę badaczy, stało się obiektem dokładnej i wszechstronnej analizy.

¹ Balicka-Witakowska 2014: 224-225.

² Lusini 2003: 485b-486a; Balicka-Witakowska 2017: 199-207.

³ W badaniach sfinansowanych przy tej okazji przez Swedish International Development Cooperation Agency (SIDA) uczestniczyli: Ewa Balicka-Witakowska (Uppsala University), Michael Gervers (University of Toronto Scarborough), Jan Retsö (Gothenburg University) oraz autor artykułu.



1. Obraz Ukrzyżowanie w Agwâzie

Obraz przedstawia martwego Jezusa na krzyżu w towarzystwie Marii i św. Jana w typie nienarracyjnym, opartym na zachodnim schemacie ikonograficznym, szczególnie popularnym we włoskim Trecento i Quattrocento i określanym mianem *croce dipinta* (il. 1). W tej redakcji sceny *Ukrzyżowania* podkreślony został medytacyjny i eschatologiczny sens ofiary Jezusa, a towarzyszące Chrystusowi postacie Marii i Jana wyrażają raczej zadumę niż żal i smutek. Wymiar fizyczny postaci jest zminimalizowany, a w przedstawieniu dominuje aspekt duchowy i teologiczny. Nad poziomą belką krzyża został umieszczony zapis donacyjny, podający imię Abib – fundatora obrazu. Imię ofiarodawcy wskazuje na jego stan duchowny, zapewne powiązany z klasztorem Däbrä Sahel.

Zastosowanie zachodnioeuropejskich wzorców ikonograficznych w malarstwie etiopskim w XV i XVI wieku od dawna nie stanowi niespodzianki dla badaczy sztuki tego kraju. Wiadomo, że wzbogacenie zasobu ikonograficznego miejscowego malarstwa wynikało z rozwijających się od początku XV wieku kontaktów dyplomatycznych i artystycznych ze światem zachodnim. Etiopscy malarze związani z dworem królewskim, stanowiącym centrum kulturalne kraju, mieli możliwość zetknięcia się zarówno z dziełami sztuki europejskiej, napływającymi w postaci darów, jak również mogli obserwować pracę twórców napływowych z Europy, realizujących zlecenia dla środowiska dworskiego i elit kraju. Wpływ sztuki włoskiej w obrazach z końca XV wieku był najbardziej wyraźny, przypuszczalnie dzięki udokumentowanej działalności weneckiego malarza Nicolò Brancalone. Twórca ten, działający od lat 80. XV wieku przez niemalże czterdzieści lat, tworzył nie tylko obrazy tablicowe, ale realizował także zlecenia w dziedzinie malarstwa ściennego i książkowego⁴.

Z pewnością obraz *Ukrzyżowanie z Agwäzy* reprezentuje europejski nurt ikonograficzny i stylistyczny sztuki etiopskiej, a dokładna analiza technologiczna pozwala scharakteryzować technikę pracy twórcy tego dzieła. Badania technologiczne są bardzo ważnym narzędziem pomocniczym historii sztuki, nie tylko wzbogacającym wiedzę o rozwoju technik malarskich w danym środowisku, ale także pozwalającym na identyfikację poszczególnych

⁴ Chojnacki 1983: 378-398; Heldman 2003: 620a-621a; Campbell 2004: 83-102.

warsztatów malarskich czy wpływów międzykulturowych. W ostatnich dekadach coraz więcej uwagi poświęcano badaniom technologicznym sztuki etiopskiej, w szczególności identyfikacji pigmentów i ich spoiw⁵.



2. Drewniane podobrazie sceny *Ukrzyżowanie*. a. Widok krawędzi deski na rewersie obrazu. b. Dolny, prawy narożnik integralnej ramy

Obraz *Ukrzyżowanie* o wymiarach 120 na 71 cm namalowany został na jednej dużej i wyjątkowo cienkiej desce (il. 2a). Prosta rama o szerokości 2 cm stanowi integralną część podłoża, a centralna część deski została

⁵ Spośród ostatnich badań nad identyfikacją pigmentów i technologią w etiopskim malarstwie tablicowym warto wymienić prace: Weihs 1973: 299–305; Annegret Marx 2002: 215–231; James 2005: 39–50; Bosc-Tiessé C. *et al.* 2010; Bosc-Tiessé C. *et al.* 2016: 1–48. Istotne w tym kontekście są również publikacje dotyczące malarstwa miniaturowego: Wion 2004: 103–112; Richardin *et al.* 2006: 79–84; Tomaszewski *et al.* 2014: 97–117; Liszewska *et al.* 2016: 183–201 oraz malarstwa ściennego: Cutts *et al.* 2010: 1–17; Gebremariam *et al.* 2013: 462–469, Gomes *et al.* 2013: 4073–4082; Gebremariam *et al.* 2016a: 271–283; Gebremariam *et al.* 2016b: 1–14.

wydrażona i ma grubość ok. 1 cm. Grubsze od środkowej części obramowanie stanowi strukturalne wzmocnienie cienkiego podobrazia, stabilizuje je i pełni równie ważną rolę estetyczną (il. 2b). To rozwiązanie zwykle stosowane w malarstwie etiopskim wywodziło się z tradycji bizantyjskiej i było także stosowane we XIII-XIV-wiecznych Włoszech.

Charakterystyczną i niezwykłą cechą podłoża jest zastosowanie jednej, wyjątkowo dużej i cienkiej deski. Zarówno w Etiopii, jak i południowej Europie zwykle stosowano deski o grubości od 30 do 45 mm. We Włoszech większość dużych podłoży wykonywano z dwóch lub większej liczby desek klejonych razem. Na ogół w takich przypadkach stosowano deski o szerokości od 20 do 40 cm, a użycie szerszych elementów spotyka się sporadycznie⁶. Tradycja obróbki stolarskiej nie była w tym czasie w Etiopii rozwinięta w takim stopniu, jak w Europie. Najwyraźniej nie znano odpowiednio silnych klejów, aby skutecznie łączyć ze sobą deski. Dowodów na to dostarczają nie tylko podobrazia, gdzie z reguły stosowano pojedyncze deski, ale także analiza dawnych metod reperacji różnego rodzaju drewnianych przedmiotów. Nie ma przesłanek na stosowanie mocnych i skutecznych klejów, a wszelkiego rodzaju łączenie drewna wykonywano z użyciem metalowych klamer albo wiązano drutem lub sznurkiem⁷. Przypuszczalnie brak tradycji klejenia drewna wyjaśnia, dlaczego w tym przypadku zdecydowano o użyciu jednej deski jako podłoża do obrazu *Ukrzyżowanie*. Wykonanie tak dużego i cienkiego podobrazia było wyjątkowym wyzwaniem dla etiopskich stolarzy, co wskazuje na duże znaczenie tego zlecenia malarskiego i jednocześnie na wysoki poziom warsztatu rzemieślniczego współpracującego z malarzem.

Ponieważ nie było możliwości pobrania próbki drewna do analizy, identyfikację jego gatunku oparto w dużym stopniu na ocenie wizualnej drewna. Tylko kilka gatunków drzew w Etiopii ma na tyle gruby pień, aby można byłoby wykonać tak szeroką deskę. Jednym z nich jest oliwka wschodnioafrykańska (lat. *Olea capensis*, amh. *Damot Weira*), której

⁶ Uzielli 1998: 118.

⁷ Chojnacki 1999: 20 podaje przykłady dawnych reperacji drewnianych podłoży malarskich. Na temat metod napraw drewnianych okładzin rękopisów patrz: Tomaszewski *et al.* 2015: 102–104.

twardziel ma kolor od jasno- do ciemnobrązowego, często z nieregularnymi szarzielonymi pasmami. Drewno to jest niestabilne, bardzo twarde i ciężkie w obróbce⁸. Wydaje się, że przy możliwościach technicznych w XV-wiecznej Etiopii wykonanie dużej deski z tak twardego drewna było mało prawdopodobne. Natomiast drewno tego gatunku stosowane było często do przygotowania mniejszych podobraz. Innym, odpowiednio dużym drzewem jest jałowiec wschodnioafrykański (lat. *Juniperus procera*, amh. *T'd*), którego twardziel po wyschnięciu ma równą strukturę i czerwonoróżowy kolor. Ostrożnie sezonowane drewno jest bardzo stabilne, łatwe w obróbce, choć może mieć tendencje do pękania. Jest również odporne na grzyby, termyty i inne ksylofagi⁹.

Analiza wizualna wskazuje, że najprawdopodobniej podłoże obrazu wykonano z jałowca wschodnioafrykańskiego, który jest rodzimym gatunkiem występującym również w Sudanie, Erytrei, Arabii Saudyjskiej i Jemenie¹⁰. Niestety, drewno z centralnej i północnej Etiopii nie nadaje się do datowania dendrochronologicznego, ponieważ z uwagi na miejscowy niestabilny klimat przyrosty drewna nie mają charakteru okresowego, co uniemożliwia potencjalne datowanie podłoża obrazu¹¹.

Drewno na tak dużą deskę musiało być starannie wybrane i ostrożnie sezonowane w celu uniknięcia spękań, które mogą nastąpić podczas zbyt gwałtownego wysychania. Deska została wykonana z dolnej, najszerszej części pnia, na co wskazuje nierównomierny okład włókien, widoczny u dołu obrazu na jego rewersie (il. 3). Z czasem w tej części podłoża utworzyły się liczne, nieregularne pęknięcia, spowodowane silnymi naprężeniami powstałymi podczas gwałtownych zmian warunków przechowywania obrazu. Technologia opracowania podłoża obrazu jest dobrze czytelna i najwyraźniej pozostaje pod wpływem technik europejskich, a zwłaszcza włoskiego Quattrocenta¹². Na tak cienkim podłożu, wykonanym z jednej deski, duże znaczenie miało ustabilizowanie jej wymiaru i kształtu. W tym przypadku

⁸ Aerts 2011: 501–502.

⁹ Couralet, Bakamwesiga 2008: 321.

¹⁰ Tadesse 2012: 156–157; Kigomo 1995: 54–60.

¹¹ Wils, Robertson, Eshetu *et al.* 2009: 45–58.

¹² Campbell 2004: 95.



3. Rewers obrazu z nierównomierną strukturą drewna

stosunkowo wąska integralna rama nie stanowiła dostatecznego zabezpieczenia przed wypaczaniem się podłoża. Dlatego dodatkowym zabezpieczeniem była starannie opracowana warstwa gruntu nałożona na obie strony obrazu. Deskę wstępnie oklejono paskami luźno tkanego płótna bawełnianego, doklejanymi na zakładkę, co widoczne jest w miejscach



4a. Nachodzące na siebie pasy luźno tkanego płótna, widoczne w dolnej części podobrazia i na ramie; 4b. Struktura płótna w lewym górnym rogu obrazu

ubytków warstwy malarskiej i gruntu¹³ (il. 4a, 4b). Łączenia pasków były starannie spłaszczane w celu ukrycia dodatkowej grubości pod zaprawą.

¹³ Ponieważ nie było również możliwości pobrania próbki, oceny wizualnej płótna na podstawie cech charakterystycznych dokonała konserwatorka tkanin – Ewa Soszko-Dziwisińska. Tkanina o splocie płótna została wykonana na stabilnym krośnie poziomym z nicielnicami, o czym świadczy równomierność pokryw osnowy i wątku. Nici o zróżnicowanej grubości przedzone były na prymitywnych wrzecionach z krótkich, „puchatych” włókien. Ta specyficzna „puszystość” włókien sugeruje, że może to być bawełna. Bawełna była uprawiana od starożytności w Egipcie i Sudanie. Tkaniny bawełniane były również importowane do Etiopii z Indii szlakami handlowymi przez kraje arabskie. Istnieją również liczne źródła europejskich podróżników, wskazujące na lokalną uprawę i szerokie wykorzystanie tkanin bawełnianych w Etiopii w XV i XVI wieku. Nicholson 1960: 10-11.

Następnie na paski płótna po obu stronach deski nałożono warstwy gruntu gipsowego¹⁴. Potraktowanie w taki sam sposób obu stron deski ujednoliciło całą powierzchnię podłoża, wzmocniło i ustabilizowało jego strukturę, spowolniając oddziaływanie zmian wilgotności. Dodatkowo zabezpieczyło obraz przed atakiem mikroorganizmów i owadów. Efekt estetyczny w tym przypadku wydaje się mniej istotny, ponieważ obraz przypuszczalnie przeznaczono do ekspozycji na ścianie, gdzie jego rewers był niewidoczny. Obie strony obrazu miały stosunkowo cienką i wypolerowaną warstwę gruntu, choć pod wpływem wielokrotnego znacznego wzrostu wilgotności powietrza w otoczeniu z czasem uwidoczniła się w niektórych rejonach faktura płótna.

Dokładne oględziny obrazu umożliwiły szczegółową analizę techniki malarskiej, metod i praktyk zastosowanych przez malarza, natomiast skład warstw malarskich identyfikowano z użyciem spektroskopii ramanowskiej¹⁵. Użycie sprzętu analitycznego z wbudowanym mikroskopem umożliwia identyfikację pojedynczych ziaren pigmentu, co jest szczególnie istotne w analizie warstw malarskich, stanowiących mieszaninę pigmentów.

Analiza gruntu w miejscach ubytków warstwy malarskiej wykazała, iż składa się on głównie z gipsu, stanowiącego bazowy materiał przygotowania zaprawy malarskiej zarówno w Etiopii, jak i XIV-wiecznych Włoszech. Po wyschnięciu grunt był wyrównany przez zeszlifowanie.

Obraz został namalowany z użyciem bardzo ograniczonego zestawu pigmentów, zawierającego dwa rodzaje bieli – ołowiową i gips, sadzę, mineralny cynober, brąz mineralny, aury pigment oraz indygo, z użyciem których uzyskano dość szeroką paletę kolorów i odcieni.

Perizonium i *titulus* namalowano, używając mieszanki bieli ołowiowej z niewielkim dodatkiem gipsu (il. 5a). Niewielki, ale widoczny podczas analizy dodatek gipsu wskazuje raczej na celową domieszkę tańszego pigmentu do kompozycji farby niż na zwykłe i przypadkowe jej zanieczyszczenie. Analiza

¹⁴ Sposób praktykowany przez Brancaloneo, patrz: Campbell 2004: 95.

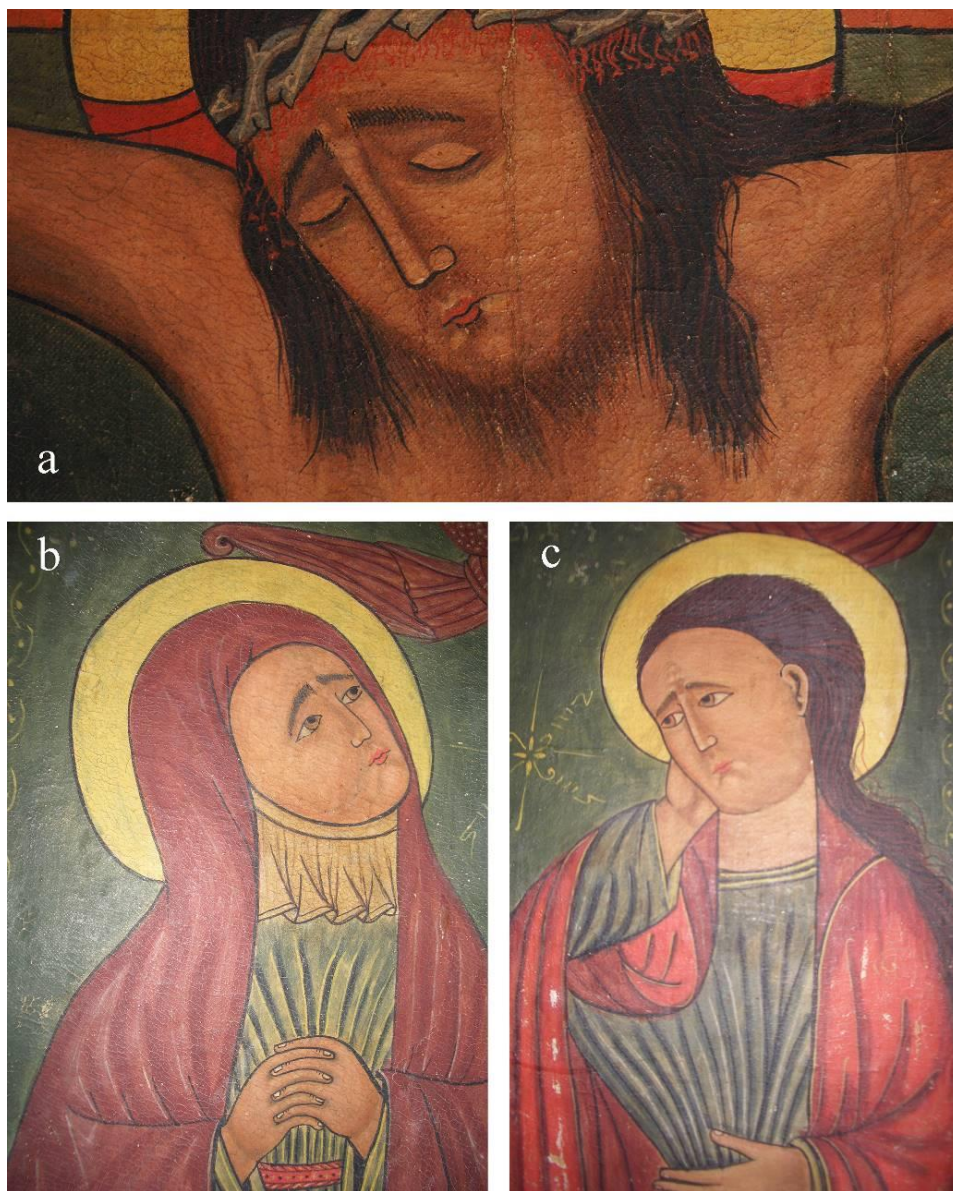
¹⁵ Analizę pigmentów wykonała Grażyna Zofia Żukowska na Wydziale Chemicznym Politechniki Warszawskiej z użyciem dyspersyjnego spektrometru ramanowskiego Nicolet Almega, wyposażonego w mikroskop konfokalny.

instrumentalna i ogląd mikroskopowy odcieni czerwieni w różnych partiach obrazu wskazują, że skomponowane są one głównie z cynobru zmieszanego z innymi pigmentami, takimi jak aury pigment, brąz ziemny, sadza lub ciemne



5. Detale obrazu

indygo. W przypadku płaszcza Marii, szat i skrzydeł aniołów malarz użył mieszanki cynobru i ciemnego indygo w celu imitacji niedostępnego mu koloru szkarłatnego (il. 5b; 6b). Szata św. Jana, czerwony ornament na *perizonium*, krople krwi i obramowanie całego obrazu zostało namalowane prawie czystym cynobrem mineralnym (il. 5a, 5c, 5d; 6c). Malarz użył tego samego pigmentu z dodatkiem innych do uzyskania brązowego koloru krzyża. Analiza spektroskopowa pozwoliła zidentyfikować składniki brązowej farby jako mieszanek cynobru z aury pigmentem z domieszką czarnej sadzy.



6. Zbliżenia postaci Chrystusa, Marii i św. Jana

Podobna mieszanina pigmentów, ale ze znacznym dodatkiem brązu mineralnego została użyta do uzyskania karnacji postaci. Aureole oraz kielichy w dłoniach aniołów zostały namalowane czystym aury pigmentem (il.

5c, 6a, 6b, 6c). Tło całej sceny a także drapowane szaty Marii i św. Jana namalowano kompozycją indygo, aury pigmentu i sadzy, zmieszanych w różnych proporcjach (il. 6b, 6c). Zastosowanie zielonego tła do obrazu jest nietypowe, ponieważ w tym okresie najczęściej stosowano tło czerwone¹⁶. Widoczny w kompozycji jest brak wyraźnych niebieskich akcentów. Być może, podobnie jak w przypadku Brancalone, twórca *Ukrzyżowania* działał w czasach, gdy dostęp do indygo był ograniczony z powodu blokady importu towarów ze Wschodu¹⁷.

Warto przy okazji zwrócić uwagę na naturę cynobru użytego w tym obrazie i innych dziełach z tego okresu. W wielu przypadkach nie jest łatwo rozróżnić naturalny cynober od jego sztucznego odpowiednika¹⁸. Zależy to w dużej mierze od czystości użytego minerału i stopnia jego zmielenia. Ziarna czerwonego pigmentu użytego w obrazie *Ukrzyżowanie* w oglądzie mikroskopowym są stosunkowo duże, niejednorodne i o nieregularnym kształcie. Dodatkowo zawierają zanieczyszczenia charakterystyczne dla naturalnego minerału¹⁹. Sztuczny odpowiednik jest bardziej jednorodny i drobnoziarnisty²⁰. Ziarna cynobru obserwowane podczas analiz innych etiopskich obrazów lub miniatur z okresu od XV do XVII wieku mają podobną naturę²¹. Wskazuje to na powszechne zastosowanie naturalnego pigmentu w malarstwie i jego ogólną dostępność aż do początku XVII wieku. Ponadto, jak w przypadku obrazu *Ukrzyżowania z Agwäzy*, był używany w mieszankach w celu uzyskania innych brązowych odcieni, chociaż w Etiopii dostępne była szeroka gama odcieni różnych pigmentów ziemnych²².

¹⁶ Chojnacki 1970: 61.

¹⁷ Campbell 2004: 100; Chojnacki 1970: 61.

¹⁸ Nöller 2015: 79–80; Siddall 2018: 22–24.

¹⁹ Gettens *et al.* 1972: 50–52.

²⁰ Złazszcza wykonany w tzw. mokrym procesie – patrz: Garcia-Moreno *et al.* 2008: 142–143; Miguel *et al.* 2014: 214–216.

²¹ Patrz: Tomaszewski *et al.* 2011. Nieopublikowany raport przygotowany w ramach projektu “The Monastery of Däbrä Sahel (Ethiopia, Tigré): The Study and Preservation of an Historic Site” (Realizowany w latach 2010–2011 przez Ewę Balicką-Witakowską).

²² Wydaje się, że częste stosowanie cynobru było niezależne od sytuacji politycznej w kraju, która mogłaby wpływać na trudności w imporcie towarów z zewnątrz. Na wątpliwości co do natury i pochodzenia cynobru używanego w Etiopii w XVII wieku zwrócono już uwagę – patrz: Wion 2004: 105 i Liszewska *et al.*, 2016: 193.

Dokładna analiza obrazu wykazała dalsze szczegóły dotyczące techniki malarskiej. Po przygotowaniu podobrazia malarz wykonał naszkicował kompozycję całej sceny. Jak można spostrzec w najjaśniejszych partiach obrazu, szkic wykonano czarną farbą i pędzlem²³. Rysunek widoczny jest w partiach aureol, gdzie użyto aury pigmentu, który ma niską siłę krycia, pod białą warstwą *perizonium* Chrystusa oraz w cieńszych warstwach szat i skrzydeł aniołów (il. 5a). W tych miejscach można dostrzec, że malarz rozpoczął pracę od nakreślenia kształtu krzyża, a następnie naszkicował postać Jezusa i jego aureolę. Zaznaczył również szaty aniołów, które później częściowo zakryły nimby Marii i św. Jana. Linie konturowe krzyża są także widoczne pod *perizonium*, gdzie szkic drapowania materii został wykorzystany jako element cieniowania. Jednak większość linii szkicu jest obecnie nieczytelna, gdyż na ostatnim etapie malowania zostały pokryte czarnymi liniami konturowymi.

Godny uwagi jest również staranny sposób cieniowania karnacji postaci oraz szat. Zwłaszcza ciało i twarz Chrystusa uzyskały delikatny modelunek, podkreślający anatomiczną budowę postaci i jej ekspresję. Włosy i broda Jezusa zostały namalowane w misterny sposób, uwidaczniając kunszt twórcy (il. 6a).

Chociaż nie udało się jednoznacznie zidentyfikować spoiwa farb, uzyskanie przez malarza efektu łagodnego i miękkiego cieniowania wskazuje na zastosowanie techniki temperowej, która daje takie możliwości. Te cechy techniki malarskiej i dodatkowo ujęcie postaci w trzech czwartych wyraźnie wskazują na wpływy sztuki zachodnioeuropejskiej²⁴.

Szaty wszystkich postaci, *perizonium* Chrystusa oraz skrzydła aniołów były malowane w dwóch etapach: najpierw nakładano kolor lokalny z podstawowym cieniowaniem, a następnie wzbogacano efekty walorowe dodając światła i cienie w formie białych, jasnożółtych i ciemnych linii (il. 6b, 6c).

Podczas gdy partie szat i ciał były cieniowane z użyciem jaśniejszych i ciemniejszych tonów koloru lokalnego, główne elementy kompozycji zostały

²³ Praktyka ta została zauważona na innych obrazach XV wieku – patrz: Bosc-Tiessé C. *et al.* 2016:11.

²⁴ Heldman 1998: 131–147.

podkreślone ciemnymi liniami. Ten delikatny kontur twarzy, aureol i szat unifikuje elementy całej kompozycji i jednocześnie znacznie osłabia efekt subtelnego modelowania, zwłaszcza twarzy i dłoni (il. 5b, 5d; 6b, 6c). Użycie wyraźnego konturu i podkreślanie kształtów ciemnymi liniami jest typowe dla wszystkich rodzajów malarstwa etiopskiego XIII i XIV wieku. Jednak ta typowa i tradycyjna tendencja podlegała przemianie i osłabieniu w XV i XVI wieku dzięki wpływom sztuki europejskiej²⁵.

Stan zachowania

Nieodpowiedni sposób przechowywania i niekorzystne warunki klimatyczne oraz brak właściwych, efektywnych metod zabezpieczenia są głównymi przyczynami złego stanu zachowania większości zabytków sztuki w kościołach i klasztorach etiopskich. Obraz *Ukrzyżowanie* jednak zachował się w stosunkowo dobrej kondycji w porównaniu z innymi obrazami przechowywanymi w kościele w Agwäzie.

Malowidło było wielokrotnie narażone na działanie zewnętrznych destrukcyjnych czynników, co wpłynęło na obecny stan drewnianego podłoża i warstwy malarskiej. Najpoważniejsze uszkodzenia widoczne są w dolnej części i na zewnętrznych krawędziach obrazu. W wyniku sezonowego zawilgocenia miejsca przechowywania obiektu i kapilarnego działania wody w drewnie, ucierpiały w tych partiach wszystkie elementy obrazu. Drewniane podłoże uległo deformacji i w niewielkim stopniu wygięło się w kierunku rewersu. Widoczne są również liczne spękania występujące w wielu miejscach, wzdłuż ukośnie i nierównomiernie przebiegających słoików. Najpoważniejsze tego rodzaju uszkodzenia deski widoczne są w miejscach nierównomiernej struktury drewna, gdzie występowały najsilniejsze napięcia, powodowane nagłymi zmianami wilgotności otoczenia. Jedno z takich uszkodzeń zostało w przeszłości zreperowane za pomocą sznura, przewleczzonego przez otwory wykonane na krawędziach pęknięcia.

Te poważne zniszczenia drewnianego podłoża spowodowały dalszą destrukcję wszystkich warstw technologicznych na obu stronach obrazu. Uszkodzeniom drewnianego podłoża towarzyszą biegnące na wskroś duże pęknięcia

²⁵ Chojnacki 1970: 60.

pozostałych warstw – płótna, gruntu i warstwy malarskiej. Długie, pionowe pęknięcia widoczne są również w centralnej i górnej części obrazu.



7. Charakterystyczne zniszczenia obrazu

W efekcie wielokrotnego zawilgocenia obiektu, naprężeń i zmian wymiarowych drewna podczas osuszania znacznemu zmniejszeniu uległa

spoistość wszystkich warstw i powstały dalsze uszkodzenia malowidła. W wielu miejscach w dolnej części obrazu i na jego brzegach płótno odspoiło się od drewna, a warstwy gruntu i farb uległy osłabieniu i wykruszeniu (il. 7a). Tego typu zniszczenia widoczne są również na rewersie obrazu.

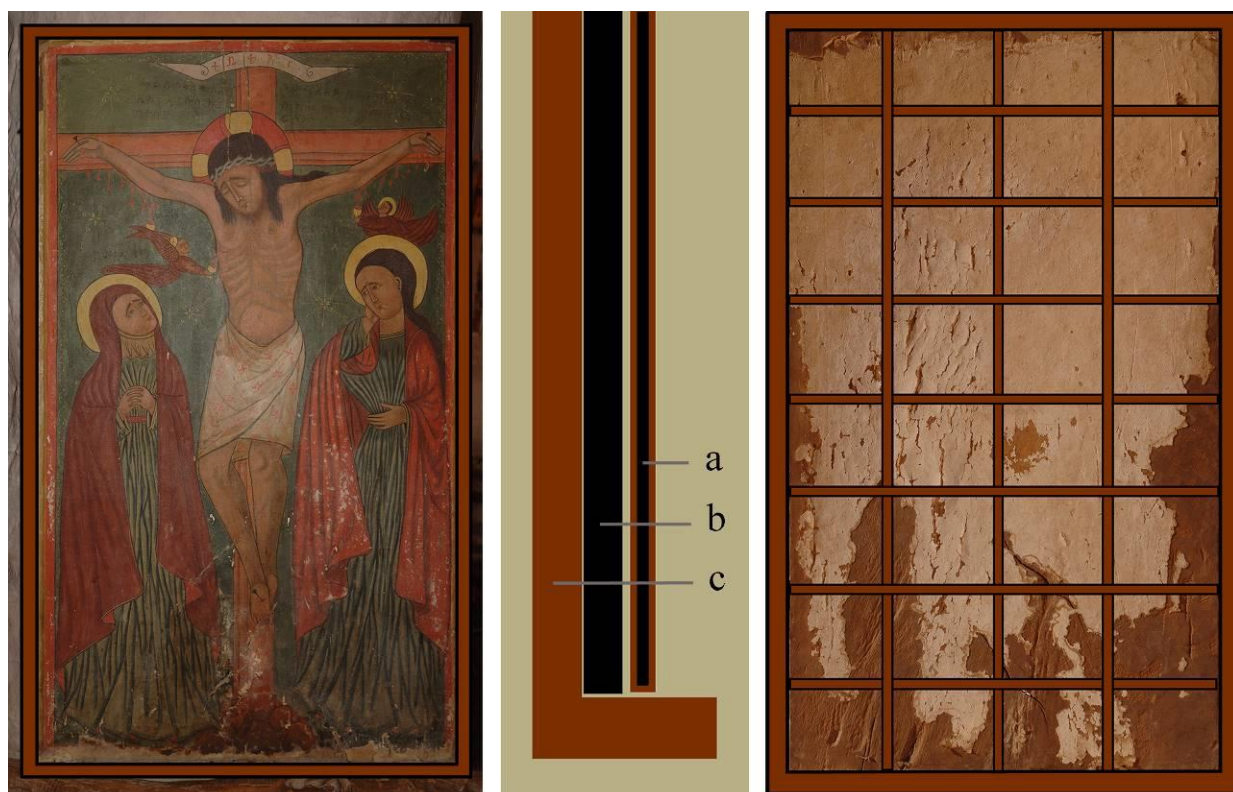
Dodatkowo po obu stronach dolnej części malowidła widoczne są zacieki i przebarwienia powstałe w wyniku zalania i działania mikroorganizmów (il. 7b). Ponadto prawie całą dolną część rewersu obrazu obejmują uszkodzenia spowodowane przez owady. Zniszczenia te dotyczą w szczególności warstwy płótna, która ewidentnie stała głównym pożywieniem owadów. Znaczne zniszczenia płótna razem z warstwą gruntu odsłoniły powierzchnię deski, gdzie widoczne są również ubytki deski w postaci zagłębień o różnym kształcie i głębokości (il. 7c). Jednakże biorąc pod uwagę rozległość uszkodzeń płótna i gruntu, ubytki samej deski są stosunkowo niewielkie, zapewne z powodu zastosowania do jej wykonania drewna *Juniperus procera*, które jest względnie odporne na działanie mikroorganizmów i owadów.

Dodatkowo na całej powierzchni obrazu widoczne są niewielkie wysolenia, a w dolnej części białawy nalot. W warstwie malarskiej występują liczne przetarcia i drobne ubytki, koncentrujące się w znacznej mierze w partiach czerwieni. Ubytki są przypuszczalnie spowodowane osłabioną adhezją warstwy malarskiej do gruntu. Na całej powierzchni warstwy malarskiej widoczna jest siatka mikrospękań (il. 7d).

Strategia ochrony obrazu

W porównaniu z innymi obrazami przechowywanymi w takich samych warunkach w kościele w Agwãzie, stan zachowania sceny *Ukrzyżowanie* można uznać za stosunkowo dobry. Pozostałe malowidła – fragment przedstawiający św. Jerzego, pojedyncze skrzydła tryptyków czy obraz Matki Boskiej z Dzieciątkiem (*Virgo Lactans*) w znacznym stopniu ucierpiały w wyniku uszkodzeń mechanicznych i zniszczeń podłoża spowodowanych przez żerowanie owadów. Ewidentnie gatunek użytego drewna miał zasadnicze znaczenie dla stanu zachowania obrazów. W większości na podłoża użyto

stosunkowo łatwego w obróbce, ale atrakcyjnego dla ksylofagów, drewna z gatunku *Cordia africana*.



8. Projekt dodatkowej drewnianej ramy z krzyżową konstrukcją zabezpieczającą rewers obrazu. Ilustracja w środku: 8a. Drewniana rama; 8b. Obraz; 8c. Zamknięcie rewersu obrazu

Jednak kondycja obrazu nie jest satysfakcjonująca i niezbędne jest jak najszybsze podjęcie interwencji konserwatorskiej. Badania technologiczne oraz określenie stanu zachowania pozwoliły sformułować odpowiednią strategię dla optymalnego zabezpieczenia obrazu, warunków jego przechowywania, a także ewentualnej konserwacji. Pierwszym i niezbędnym warunkiem byłoby wykonanie badań mikrobiologicznych pobranych z różnych miejsc obrazu w celu określenia zagrożeń. Wyniki tych analiz ewentualnie wskażą konieczność wykonania dezynfekcji obiektu. Obraz oczywiście wymaga całościowej konserwacji zapobiegawczej wszystkich warstw, tj. drewnianego podłoża, warstw gruntu i malatury. Kluczowe w tym przypadku byłoby ustabilizowanie podobrazia przez wzmocnienie miejsc spękań i naprawę innych uszkodzeń. Dodatkowo płótno w miejscach ubytków, a także warstwy gruntu i malatury wymagają oczyszczenia i

konsolidacji. W celu właściwego zabezpieczenia obrazu wskazane byłoby również wykonanie specjalnej drewnianej ramy z dodatkową krzyżową konstrukcją zabezpieczającą rewers obrazu. Taki rodzaj otwartej kasety ochroni obiekt przed kolejnymi uszkodzeniami mechanicznymi, a jednocześnie zapewni cyrkulację powietrza i ułatwi monitorowanie obrazu (il. 8).

Wszystkie te zabiegi będą jednak niewystarczające, jeśli nie zostaną zapewnione odpowiednie warunki przechowywania. Z oczywistych względów utworzenie i utrzymanie prawidłowych parametrów klimatycznych w miejscu przechowywania obrazu jest niemożliwe. Znaczne ograniczenia miejsca i warunków panujących wewnątrz kościoła powodują, że dalsze działania powinny koncentrować się na szczegółowym szkoleniu osób odpowiedzialnych za cały zabytkowy zespół.

Wnikliwa analiza techniki malarskiej oraz badania technologii i materiałów użytych przez twórcę obrazu *Ukrzyżowanie* pozwoliły scharakteryzować jego warsztat artystyczny. Dalsze badania dzieł malarskich z tego okresu, reprezentujących podobną stylistykę, pozwolą na stworzenie bardziej syntetycznego obrazu ówczesnego środowiska artystycznego. Niewątpliwie analiza stratygrafii obrazu i techniki malarza *Ukrzyżowania* wskazują na silny wpływ na jego twórczość technologii stosowanych w europejskiej, najprawdopodobniej włoskiej tradycji malarskiej.

BIBLIOGRAFIA

- Aerts 2011 = R. Aerts, *Olea capensis L.*, [w:] R.H.M.J. Lemmens, D. Louppe, A.A. Oteng-Amoako, (ed.), *Plant Resources of Tropical Africa 7 (2). Timber 2. PROTA Foundation*, Wageningen, Netherlands 2011: 501–504
- Balicka-Witakowska 2014 = E. Balicka-Witakowska, *Agwāza*, [w:] A. Bausi, S. Uhlig (Ed.), *Encyclopaedia Aethiopica 5*, Wiesbaden 2014: 224a–225a
- Balicka-Witakowska 2017 = E. Balicka-Witakowska, *The 'Golden Gospel' of Agwāza and its Historical documents*, [w:] A. C. McCollum (ed.), *Studies in Ethiopian Languages, Literature, and History: Festschrift for Getachew Haile*

Presented by his Friends and Colleagues, Aethiopische Forschungen 83. Wiesbaden 2017: 187–220

Bosc-Tiessé *et al.* 2010 = C. Bosc-Tiessé, M. Miguirditchian, S. Mirabaud, R. Roig, *Se'el. Spirit and materials of Ethiopian icons: journal of the exhibition*. Addis Ababa 2010

Bosc-Tiessé *et al.* 2016 = C. Bosc-Tiessé, S. Mirabaud, *Une archéologie des icônes éthiopiennes. Matériaux, techniques et auctorialité au XVe siècle*, “Images Re-vues Histoire, anthropologie et théorie de l'art” 13, 2016: 1–48

Campbell 2004 = I. Campbell, *A Historical Note on Nicolò Brancaloneon: as Revealed by an Iconographie Inscription*, “Journal of Ethiopian Studies” 37 (1), 2004: 83–102

Chojnacki 1970 = S. Chojnacki, *Notes on Art in Ethiopia in the 15th and Early 16th Century*, “Journal of Ethiopian Studies” 8 (2), 1970: 21–65

Chojnacki 1983 = S. Chojnacki, *European Painters in 15th and Early 16th-century Ethiopia*, [w:] S. Chojnacki (ed.) *Major Themes in Ethiopian Painting. Indigenous Developments, the Influence of Foreign Models and their Adaptation. From the 13th to the 19th century*, Wiesbaden 1983: 375–468

Chojnacki 1999 = S. Chojnacki, *The Discovery of a 15th-Century Painting and the Brancaloneon's Enigma*, “Rassegna di Studi Etiopici” 43, 1999: 15–42

Couralet, Bakamwesiga 2008 = C. Couralet, H. Bakamwesiga, *Juniperus procera*, [w:] D. Louppe, A. A. Oteng-Amoako, M. Brink (ed.), *Plant Resources of Tropical Africa 7 (1). Timber 1. PROTA Foundation*, Wageningen, Netherlands 2008: 320–324

Cutts *et al.* 2010 = H. Cutts, L. Harrison, C. Higgitt, P. Cruickshank, *The image revealed: study and conservation of a mid-nineteenth-century Ethiopian church painting*, “British Museum Technical Research Bulletin” 4, 2010: 1–17

Garcia-Moreno *et al.* 2008 = R. Garcia-Moreno, N. Thomas, *Cinnabar or Vermilion?* [w:] S. Kroustallis, J. H. Townsend, E. Cenalmor Bruquetas, A. Stijnman, M. San Andres Moya, (ed.), *Art Technology: Source and methods, Proceedings of the Second Symposium of the Art Technological Source Research study group*, Archetype publications, London 2008: 141–143

Gebremariam *et al.* 2013 = K. F. Gebremariam, L. Kvittingen, F.-G. Banica, *Application of a portable XRF analyzer to investigate the medieval wall*

- paintings of Yemrehanna Krestos Church, Ethiopia*, “X-Ray Spectrometry” 42 (6), 2013: 462–469
- Gebremariam *et al.* 2016a = K. F. Gebremariam, L. Kvittingen, F.-G. Banica, *Physico-Chemical Characterization of Pigments and Binders of Murals in a Church in Ethiopia*, “Archaeometry” 58 (2), 2016: 271–283
- Gebremariam *et al.* 2016b = K. F. Gebremariam, L. Kvittingen, D. G. Nicholson, *Multi-analytical investigation into painting materials and techniques: the wall paintings of Abuna Yemata Guh church*, “Heritage Science” 4 (1), 2016: 1–14
- Gettens *et al.* 1972 = R. J. Gettens, R. L. Feller, W. T. Chase, *Vermilion and Cinnabar*, “Studies in Conservation” 17 (2), 1972: 45–69
- Gomes *et al.* 2013 = H. Gomes, P. Rosina, P. Holakooei, Tadele Solomon, C. Vaccaro, *Identification of pigments used in rock art paintings in Gode Roriso-Ethiopia using Micro-Raman spectroscopy*, “Journal of Archaeological Science” 40, 2013: 4073–4082
- Heldman 1998 = M. E. Heldman, *Creating Religious Art: The Status of Artisans on Highland Christian Ethiopia*, “Aethiopica” 1, 1998: 131–147
- Heldman 2003 = M. E. Heldman, *Brancalone Nicolò*, [w:] S. Uhlig (ed.), *Encyclopaedia Aethiopica*, Wiesbaden 2003: 620a-621a
- James 2005 = E.E. James, *Technical Study of Ethiopian Icons*, *National Museum of African Art, Smithsonian Institution*, “Journal of the American Institute for Conservation” 44 (1), 2005: 39–50
- Tadesse 2012 = Kebede Tadesse, *Trees of Ethiopia*, Addis Abeba 2012
- Kigomo 1985 = B.N. Kigomo, *Growth characteristics of natural regeneration of African pencil cedar (Juniperus procera)*, “East African Agricultural and Forestry Journal” 50 (3), 1985: 54–60
- Liszewska *et al.* 2016 = W. Liszewska, J. Tomaszewski, *Analysis and conservation of two Ethiopian manuscripts on parchment from the collection of the University Library in Warsaw*, [w:] M. Driscoll (ed.), *Care and conservation of manuscripts. 15. Proceedings of the fifteenth international seminar held at the University of Copenhagen 2nd-4th April 2014*, University of Copenhagen 2016: 183–201

- Lusini 2003 = G. Lusini, *Bärtälomewos*, [w:] S. Uhlig (ed.), *Encyclopaedia Aethiopica* 1, Wiesbaden 2003: 485b-486a
- Marx 2002 = A. Marx, *Indigo, smalt, ultramarine: a change of blue paints in traditional Ethiopian church paintings in the 19th century sets a benchmark for dating*, [w:] Baye Yimam (ed.), *Ethiopian studies at the end of the second millenium : proceedings of the XIV the International Conference of Ethiopian Studies, November 6-11, 2000, Addis Ababa*. Vol. 1, Addis Ababa 2002: 215–231
- Miguel *et. al.* 2014 = C. Miguel, J. Pinto, M. Clarke, M. J. Melo, *The alchemy of red mercury sulphide: The production of vermilion for medieval art*, “Dyes and Pigments” 102, 2014: 210–217
- Nicholson 1960 = G. E. Nicholson, *The production, history, uses and relationships of cotton (Gossypium spp.) in Ethiopia*, “Economic Botany” 14 (1), 1960:10–11
- Nöller 2015 = R. Nöller, *Cinnabar reviewed: characterization of the red pigment and its reactions*, “Studies in Conservation” 60 (2), 2015: 79–87
- Richardin *et al.* 2006 = P. Richardin, J. Mercier, G. Tiêu, S. Legrand-Longin, S. Elarbi, *Les rouleaux protecteurs éthiopiens d'une donation au musée du quai Branly : étude historique, scientifique et interventions de conservation-restauration*, “Technè: la science au service de l'histoire de l'art et des civilizations” 23, 2006: 79–84
- Siddall 2018 = R. Siddall, *Mineral Pigments in Archaeology: Their Analysis and the Range of Available Materials*, “Minerals”, 8 (5), 2018:1–35 (<https://www.Mdpi.Com/2075-163x/8/5/201/htm>)
- Tadesse 2012 = Kebede Tadesse, *Trees of Ethiopia*, Addis Abeba 2012
- Tomaszewski *et al.* 2011 – O-J. Tomaszewski, G. Z. Żukowska, *Identification of pigments with use of the Raman Septoscopy in the paintings on wood belonging to Däbrä Sahel* (2011). Praca niepublikowana.
- Tomaszewski *et al.* 2014 – J. Tomaszewski, E. Balicka-Witakowska, G. Z. Żukowska, *Ethiopian Manuscript Maywäyni 041 with Added Miniature: Codicological and Technological Analysis*, “Annales d Ethiopie” 29 (1), 2014: 97–117

Tomaszewski *et al.* 2015 – J. Tomaszewski, M. Gervers, *Technological aspects of the monastic manuscript collection at May Wäyni, Ethiopia*, [w:] M. Kominko (ed.), *From dust to Digital. Ten Years of the Endangered Archives Programme*, Open Book Publishers 2015: 89–133

Uzielli 1998 = L. Uzielli, *Historical Overview of Panel-Making Techniques in Central Italy*, [w:] K. Dardes, A. Rothe (ed.), *Structural conservation of panel paintings: proceedings of a symposium at the J. Paul Getty Museum, 24-28 April 1995. Part Two: History of Panel-Making Techniques*, Los Angeles, Getty Conservation Institute 1998: 110–135

Weihs 1973 = F. Weihs, *Some technical details concerning Ethiopian icons* [w:] W. Raunig (ed.), *Religious Art of Ethiopia*, Stuttgart 1973: 299–305

Wils, Robertson, Eshetu *et al* 2009 = T. H. G. Wils, I. Robertson, Z. Eshetu, U. G. W. Sass-Klaassen, M. Koprowski, *Periodicity of growth rings in Juniperus procera from Ethiopia inferred from crossdating and radiocarbon dating*, “Dendrochronologia” 27 (1), 2009: 45–58

Wion 2004 = A. Wion, *An analysis of 17th-century Ethiopian pigments*, [w:] M. J. Ramos, I. Boavida (ed.), *The indigenous and the foreign in Christian Ethiopian art: on Portuguese-Ethiopian contacts in the 16th–17th centuries*, Ashgate, Aldershot 2004:103–112

Agnieszka Kluczeńska-Wójcik

Wiceprezes PISnSS

Relacje i transfery kulturowe polsko-japońskie w programach badawczych i publikacjach Polskiego Instytutu Studiów nad Sztuką Świata

Kwestie związków artystycznych polsko-japońskich są od początku wpisane w program Polskiego Instytutu Studiów nad Sztuką Świata, który powstał w 2011 roku z połączenia Stowarzyszenia Sztuki Nowoczesnej w Toruniu i Polskiego Stowarzyszenia Sztuki Orientu, powołanego właśnie do tego typu badań. Pierwszym międzynarodowym wydarzeniem, kładącym podwaliny pod przyszłe działania, było Polsko-Japońskie Spotkanie Historyków Sztuki i Muzykologów, zorganizowane wraz z Katedrą Historii Sztuki Uniwersytetu w Osace, w Warszawie i Toruniu w 2004 roku. Trzy lata później, w 50. rocznicę przywrócenia stosunków dyplomatycznych między Japonią i Polską (1957) Stowarzyszenie zorganizowało konferencję poświęconą sztuce Japonii, w której wzięli udział badacze z Polski. Następną konferencja *Art of Japan, Japanisms and Polish-Japanese Art Relations*, zorganizowana wspólnie z Muzeum Sztuki i Techniki Japońskiej „Manggha” w Krakowie w 2010 roku, miała już charakter i wymiar międzynarodowy, gromadząc uczestników z Europy i Japonii. Podobnie było w przypadku interdyscyplinarnej konferencji *East Asian Theatres: Traditions – Inspirations – European / Polish Contexts*, która odbyła się także w Krakowie w 2015 roku, a której ważną częścią było podsumowanie badań nad historią i teorią teatru japońskiego. Rozważania dotyczące japońskiej sztuki dekoracyjnej pojawiły się również w programie konferencji *Textiles of the Silk Road. Design and decorative techniques from Far East to Europe* w 2015 roku w Krakowie. Członkowie Instytutu uczestniczyli także w międzynarodowych konferencjach i programach badawczych dotyczących sztuki japońskiej i japonizmu. Niżej podpisana reprezentowała Instytut na „International Conference on Japanese Cultural Studies outside of Japan – its current status and future perspectives”, która odbyła się w lipcu 2017 w University of East Anglia w Norwich.

Publikacje poświęcone sztuce japońskiej i polsko-japońskim relacjom artystycznym stanowią istotną ilościowo i jakościowo część działalności wydawniczej Instytutu. W głównym roczniku Instytutu „World Art Studies. Conferences and Studies of the Polish Institute of World Art Studies” ukazały się dwa tomy w języku polskim: *Sztuka Japonii*, A. Kluczevska-Wójcik, J. Malinowski (red.), 2009 i *Tkaniny orientalne w Polsce – gust czy tradycja?*, B. Biedrońska-Słota (red.), 2011, oraz tomy w języku angielskim: *Art of Japan, Japanisms and Polish-Japanese Art Relations*, A. Kluczevska-Wójcik & J. Malinowski (eds.), 2012; *East Asian theatres: traditions – inspirations – European / Polish contexts*, M. Gawarski, B. Kubiak Ho-Chi, E. Rynarzevska (eds.), 2017; *Poland – Japan. Contemporary art and artistic relations*, Magdalena Durda-Dmitriuk (ed.), 2019. Tomy te, wydawane we współpracy z Wydawnictwem Tako z Torunia, zbierają materiały z konferencji naukowych organizowanych przez Instytut.

W serii „Studia i Monografie” ukazały się: M. Wołodźko, *Ogrody w kulturze Japonii*, 2013; *Strój – zwierciadło kultury*, M. Furmanik-Kowska, J. Wasilevska (red.), 2014; A. Korpalska, *Lis w kulturze Japonii*, 2015; P. Pachciarek, *Kusama Yayoi czyli obsesja kropek*, 2015; A. Kluczevska-Wójcik, *Japonia w kulturze i sztuce polskiej końca XIX i początku XX wieku*, 2016; M. Tybus, *Holendersko-japońskie związki kulturowe i inspiracje Japonią w sztuce holenderskiej XVII stulecia*, 2016.

W serii „Źródła do Dziejów Sztuki” ukazały się tomy: Ł. Kossowski, M. Martini, *Wielka fala. Inspiracje sztuką Japonii w polskim malarstwie i grafice*, 2016, oraz Engelbert Kaempfer, *Japonia. Spojrzenie na kulturę Tokugawów*, tł. i oprac. M. Tybus, 2018. Poza seriami wydana została monografia Estery Źeromskiej, *Japoński teatr nowoczesny. Od kabuki do shinpai, czyli kłopoty z realizmem*, 2021.

Podsumowaniem zaangażowania Polskiego Instytutu Studiów nad Sztuką Świata w badania nad sztuką japońską i budowania relacji nie tylko z muzeami i stowarzyszeniami polskimi, działającymi w podobnym zakresie, ale i z instytucjami japońskimi, stało się powołanie przy Instytucie, 15 grudnia 2018, „Komitetu Polska-Japonia 2019 – Year 2019 Poland-Japan”.

Komitet, łącząc inicjatywy oddolne wybranych polskich instytucji i placówek muzealnych, mające na celu uświetnienie obchodów 100. rocznicy nawiązania stosunków dyplomatycznych między Polską i Japonią (1919), miał za zadanie zapewnienie lepszej koordynacji działań związanych z jubileuszem oraz ich promocję w kraju i za granicą.

Na czele Komitetu stanęli:

Prof. zw. dr hab. Jerzy Malinowski, Prezes Polskiego Instytutu Studiów nad Sztuką Świata, Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu – Przewodniczący;
Dr Jadwiga Rodowicz-Czechowska, Akademia Teatralna im. A. Zelwerowicza w Warszawie – Wiceprzewodnicząca;
Dr Magdalena Durda-Dmitruk, Kolegium Edukacji Artystycznej, Akademia Pedagogiki Specjalnej w Warszawie – Sekretarz;
Anita Zdrojewska, Fundacja Pompka/PUBLINK, Warszawa – odpowiedzialna za promocję.

W jego składzie znaleźli się ponadto:

Bogna Dziechciaruk-Maj, Dyrektor Muzeum Sztuki i Techniki Japońskiej „Manggha” w Krakowie;
Dr Ewa Kamińska, Instytut Studiów Międzykulturowych, Uniwersytet Jagielloński;
Dr Jakub Karpoluk, Polsko-Japońska Akademia Technik Komputerowych;
Dr Agnieszka Kluczevska-Wójcik, Wiceprezes Polskiego Instytutu Studiów nad Sztuką Świata;
Prof. dr hab. Beata Kubiak-Ho Chi, Zakład Japonistyki, Wydział Orientalistyczny Uniwersytetu Warszawskiego;
Katarzyna Nowak, Wicedyrektor Muzeum Sztuki i Techniki Japońskiej „Manggha”;
Dr Iga Rutkowska, Katedra Orientalistyki Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu;
Dr Joanna Wasilewska, Dyrektor Muzeum Azji i Pacyfiku w Warszawie;
Prof. zw. dr hab. Estera Żeromska, Kierownik Zakładu Japonistyki i Katedry Orientalistyki, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu.

Pod auspicjami Komitetu odbyło się 59 wydarzeń: wystaw, konferencji, pokazów teatralnych i performansów.



1. Bronisław Piłsudski wśród Ajnów

Cykl wystawienniczy zainaugurowała wystawa „Ajnowie, górale i Bronisław Piłsudski”, która odbyła się od 17.10.2018 do 20.01.2019 w Muzeum Sztuki i Techniki Japońskiej „Manggha” w Krakowie. Poświęcona była Bronisławowi Piłsudskiemu (1866–1918), żarliwemu patriocie i światowej sławy badaczowi kultur aborygeńskich na Sachalinie i Hokkaido oraz znawcy tradycji górali podtatrzańskich w stulecie jego śmierci i w 100. rocznicę odzyskania przez Polskę niepodległości. Prezentacja objęła znaczącą część jego artystycznego i kolekcjonerskiego dorobku, w tym fotografie utrwalające Ajnów i ich zwyczaje oraz przedmioty codziennego użytku pochodzące z okręgu Nibutani-Biratori na Hokkaido, gdzie prowadził badania (il. 1), a także wybrane obiekty ze zbiorów etnograficznych, znajdujących się dziś w Muzeum Tatrzańskim w Zakopanem.



2. Praca Gabrieli Morawetz na wystawie „Jikihitsu” w Starej Kordegardzie

Od 12.04. do 23.06.2019 roku Muzeum „Manggha” gościło wystawę retrospektywną Koji Kamoji, japońskiego artysty od lat związanego z Polską, zatytułowaną „Cisza i wola życia”. Pod wspólnym tytułem „Jikihitsu. Sygnatura artysty. Obecność tradycji japońskiej we współczesnej sztuce polskiej” odbył się w Warszawie, między 22.05. i 11.06.2019, cykl wydarzeń obejmujących wystawy, performanse i warsztaty. W programie uczestniczyli m.in. SARP, Stara Galeria (il. 2) i Galeria obok ZPAF, w których miały miejsce pokazy związane z głównym tematem cyklu, oraz Galeria Akademii Pedagogiki Specjalnej, w której odbyła się prezentacja „Sztuka Józefa Wilkonja w Japonii”, a także Piwnica Artystyczna na ul. Dewajtis, z wystawą Joanny Stasiak „Miasta ryb”. Muzeum „Manggha” zaprezentowało jeszcze m.in. wystawę „Arcydzieła z kolekcji Ei Nakau”, 7.09.-10.11.2019, oraz „Miecz japoński. Synteza sztuki i techniki”, wystawę z Muzeum Miecza Japońskiego Bizen–Osafune, która trwała od 20.11.2019 do 12.01.2020, stanowiąc ostatni akcent roku jubileuszowego.

Ważną częścią programu naukowego były międzynarodowe konferencje. Pierwsza, „4th International Conference on Bronisław Piłsudski and his scholarly Heritage”, odbyła się w Muzeum „Manggha” i Muzeum Miejskim w Żorach w dniach 18-19.10.2018 roku.

Następna była konferencja „Jikihitsu. Sygnatura artysty. Obecność japońskiej tradycji we współczesnej sztuce polskiej / Jikihitsu. The Signature of the Artist. The presence of Japanese tradition in contemporary Polish Art”, towarzysząca wspomnianemu wyżej cyklowi, współorganizowana przez Kolegium Edukacji Artystycznej APS, PISnSŚ i Stowarzyszenie Architektów Polskich SARP. Oprócz historyków i teoretyków sztuki wzięli w niej udział także artyści, rozszerzając w znaczący sposób dotychczasowe perspektywy badawcze, zarówno geograficznie, jak i merytorycznie.

Kolejna konferencja, zatytułowana „Kolekcje – Relacje – Inspiracje. Recepcja japońskiej sztuki i rzemiosła artystycznego w Europie Środkowej i Wschodniej przed nawiązaniem kontaktów dyplomatycznych Polska-Japonia”, współorganizowana przez PISnSŚ, Uniwersytet Jagielloński i Muzeum Narodowe, miała miejsce w Krakowie w dn. 27-28.09.2019. Tom pokonferencyjny, zatytułowany *Cultural Bridges: Collections – Encounters – Inspirations. Japanese Art in Central and Eastern Europe till 1919 and beyond*, pod red. E. Kamińskiej, B. Romanowicz i A. Görlich, ukazał się w 2021 roku w roczniku Instytutu „The Artistic Traditions of Non-European Culture”.

Katedra Japonistyki Wydziału Orientalistyki Uniwersytetu Warszawskiego przygotowała konferencję „Unique or Universal? Japan and its Contribution to World Civilization”, Warszawa 23-25.10.2019, zaś Zakład Japonistyki Uniwersytetu Adama Mickiewicza, Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu i Akademia Muzyczna im. Ignacego Jana Paderewskiego w Poznaniu współorganizowały konferencję „Connections. Between the word, the sound and the image: A centenary of Polish - Japanese diplomatic relations”, która odbyła się w Poznaniu w dn. 4-6.12.2019. Ogólnopolska konferencja zatytułowana „Niezwykłe historie z Polski i Japonii. W 100-lecie nawiązania kontaktów dyplomatycznych między Polską i Japonią oraz 25-

lecia Muzeum Sztuki i Techniki Japońskiej „Manggha”, w dn. 5-7.03.2020 w Krakowie, podsumowała obchody roku jubileuszowego.



il. 3. Wystawienie *Dziadów* w Warszawie w 2018

Wydarzeniem roku stało się przygotowanie widowiska muzycznego *Dziady Polsko-Japońskie/Soreisai/ 祖霊祭*. W ramach współpracy ze znakomitym polonistą prof. Tokimasa Sekiguchim powstało tłumaczenie scenariusza na język japoński. Prof. Sekiguchi dokonał także przekładu *Dziadów wileńsko-kowieńskich* (Cz. II-IV i I) na język japoński, który ukazał się w formie książkowej w wydawnictwie Michitani pod koniec 2018 roku. Spektakl wyreżyserowała Jadwiga Rodowicz-Czechowska. Premiery „Nocy Pierwszej” i „Nocy Drugiej” odbyły się 17 i 18 listopada 2018 w Instytucie Teatralnym im. prof. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie (il. 3). Spektakl powtórzono 8 kwietnia 2019 w Instytucie im. J. Grotowskiego we Wrocławiu (il. 4), w dniach 10-13 maja 2019 zaś, w Theatre X-Cai w Tokio, odbyła się jego premiera japońska. Jadwiga Rodowicz-Czechowska przygotowała związany ze spektaklem wykład performatywny „Guślarki-Kobiety”, który

odbył się 15.11.2018 w Muzeum Teatralnym im. Henryka Tomaszewskiego we Wrocławiu.



il. 4. Spektakl *Dziadów* w Instytucie im. J. Grotowskiego, 2019

W ramach programu teatralnego 26.06.2019 w Muzeum „Manggha” w Krakowie odbył się spektakl teatru *nō*. Aktorzy szkoły Okura zaprezentowali klasyczne przedstawienia *Szata z piór* i *Lustro strażnika pól Zeami*, oraz farsę *kyogen Śpiew na leżąco* 29.09.2019 Teatr Tessenkai z Tokio przestawił w Teatrze Królewskim, w Łazienkach Królewskich w Warszawie, spektakl teatru *nō Jakobu no idō (Przy studni Jakuba)*, autorstwa Leopolda Dietharda. Kitanodai Gagaku Ensemble zaprezentował się 7 i 9.07. 2019 w Muzeum „Manggha” i Muzeum Azji i Pacyfiku w Warszawie. Sezon zamknęły dwa przedstawienia nieprofesjonalnej grupy teatralnej Kuromori Kabuki z Sakata (prefektura Yamagata), które odbyły się 4 i 6 listopada 2019 w Teatrze Collegium Nobilium w Warszawie i w Muzeum „Manggha” w Krakowie.



Il. 5. Radosław Predygiel, dekoracja ścienna w Ushimado, 2021

Relacje Polskiego Instytutu Studiów nad Sztuką Świata ze środowiskami artystycznymi Japonii wzmacnia Polska Misja Artystyczno-Naukowa w Okayamie, którą kieruje polski artysta Radosław Predygiel. Wpisując się we współpracę między Rzeczpospolitą Polską i Cesarstwem Japonii w zakresie wymiany kulturalnej, ze szczególnym uwzględnieniem nauki o sztuce i działalności artystycznej, kierujący Misją przeprowadził projekt „Sgraffito w Okayamie. Polska Tradycja. Japońskie Inspiracje”, korzystając ze wsparcia Instytutu Adama Mickiewicza, przyznanego w ramach programu „Kulturalne Pomosty 2021” (il. 5). Istotą projektu była realizacja monumentalnych dekoracji ściennych w przestrzeni publicznej trzech japońskich miast: Ushimado, Bizen-Fukuoka i Oku-cho, miasta/powiatu Setouchi-shi, w Prefekturze Okayama. Sgraffita, wykonane w tradycyjnej technice wapiennej, w czerni i bieli, stały się elementem krajobrazu kulturowego regionu i częścią codziennego życia jego mieszkańców, wizualnym pomostem łączącym ich z polską kulturą i sztuką.

Od samego początku istnienia Instytutu jego członkowie biorą aktywny udział w międzynarodowych programach badań nad sztuką japońską i japonizmem, takich jak „Japonisme in the Austro-Hungarian Monarchy”, prowadzony przez Muzeum Sztuki Azji im. Ferenza Hoppa w Budapeszcie i zakończony w 2020 roku publikacją tomu o tym samym tytule, pod red. Mirjam Dénes, Györgyi Fajcsák, Piotra Sławskiego i Toshio Watanabe. Rozszerzeniu pola badawczego o zagadnienia związków międzykulturowych i ochronę światowego dziedzictwa kulturowego, w tym kolekcjonerstwa, służyć miał ostatni projekt „Des collections aux musées. Collectionneurs et passeurs culturels au temps de Feliks Jasieński (1861-1929). From Collections to Museums: Collectors and Cultural Mediators in the Time of Feliks Jasieński (1861-1929)”, obejmujący konferencję i tom pokonferencyjny o tym samym tytule. Konferencja, przygotowana przy współpracy ze Stacją Naukową Polskiej Akademii Nauk w Paryżu, Centre de civilisation polonaise Sorbonne-Université, Ecole pratique des hautes études – Sapratt (Savoirs et pratiques du Moyen Âge à l’époque contemporaine) i Instytutu Polskiego, odbyła się w dn. 18-19.11. 2019 w Paryżu. Publikacja pokonferencyjna, pod red. E. Bobrowskiej i A. Kluczewskiej-Wójcik, ukaze się wkrótce jako rocznik 22 „World Art Studies”.



Conference

Art of communication and communication through art in Asia and Africa

1, 2 December 2022

University of Warsaw Library, Dobra 56/66, room 315, 3rd floor

Organisers: Research Centre of Culture and Art of Asia and Africa, Faculty of Oriental Studies, University of Warsaw & Polish Institute of World Art Studies

Day I: 1 December 2022

9.00 Opening session: Welcome by Vice-Rector for Research Professor Zygmunt Lalak, Professor Jerzy Malinowski and Professor Piotr Taracha

9.30 Keynote by Professor Wolbert Smidt, "Discussing visuality in Ethiopian Orthodox churches. Art as an instrument shaping discourses on war, conflict and communality". **Link for the morning session:** <https://uw-edu-pl.zoom.us/j/98458083163?pwd=SUE2TjAwVDh4OElsaWNMRFRxU0VGUT0910.20> - 10.30 - Coffee break

10.30 - 11.40 Session 1

1. Prof. Joanna Jurewicz, "Art, mysticism and conceptual blending"
2. Dr. Stanisław Jaśkowski, "The art of the Persian document as the means of communication"
3. Dr. Aleksandra Kajdańska "The transcultural significance of *costume books* on the example of the Spanish *Boxer Codex* in Renaissance Europe"

Discussion

11.40 - 11.50 Coffee break

11.50 - 13.20 Session 2

1. Dr. Magdalena Łaptaś "Communications through wall paintings in Medieval Nubia"
2. Yetmgeta Alemneh, "Communicating with material: History and symbolism of the musical instruments of the EOTC and its relationship with other Orthodox Churches"
3. Dr. Magdalena Maciudzińska-Kamczycka, "Painting in colour: The Ethiopian pride and Israeli receptiveness to African art."
4. Dawit Tsadiq, „Strategies for sustainable management and conservation church paintings"

Discussion

13.20 - 14.40 Lunch break

14.40 - 16.10 Session 3 Link for the Session 3: <https://uw-edu-pl.zoom.us/j/96089129869?pwd=eDRUU3JVRjRHT1V1bE9wT0dNM3hvZz09>

1. Prof. Hanna Rubinkowska-Anioł "Dressing up the Ethiopian diaspora in traditional clothes"
2. Dr. Zuzanna Augustyniak "A true Ethiopian" – Abiy Ahmed Ali's usage of Ethiopian cultural keywords
3. Kinga Turkowska "Communication through art - the case of Oromo Cultural Center in Addis Ababa. The role of art in empowering the Oromo identity"
4. Dr. Nagmeldin Karamalla "The role of enthusiasm songs and poetry in Sudanese conflicts, wars and revolutions"

Discussion

16.10-16.20 Coffee break

16.20-17.30 Session 4

1. Dr. Marta Widy-Behiesse, "European stand ups by Muslim performers in the context of postcolonial discourse"
2. Lidia Gerc "Tsunami Museum in Banda Aceh as memorial center"
3. Dariusz Skonieczko, "The problem of conducting an interview using instant messaging programs, for example the Batonga callers from Zimbabwe"

Discussion

17.30-17.40 Coffee break

17.40 - 18.20 Round table: “Cross-cultural communication in the art of the Japanese Way of Tea: a few cases from the practitioner perspective” (organized by Urszula Mach-Bryson with participation of Prof. Ahmad Saqfahait and Sara Klingenstein).

Link for the round table: <https://uw-edu-pl.zoom.us/j/92966875132?pwd=Qm52TzVocnZ1YVFRU0xBTzdWT0tWZz09>

Day II: 2 December 2022

9.30 Keynote by Professor Monika Zin, “From the Artists’ Toolbox: Techniques of Narrative Representations in South and Central Asia”

10.20 - 10.30 - Coffee break

10.30 - 11.40 Session 5

1. Prof. Tomasz Torbus, „Remarks on supposed artistic relations between thirteenth- and fourteenth- century Prussia and the Islamic and Byzantine cultures in the Middle East”

2. Aleksandra Rutkowska, „Palestinian rappers challenge sexism in Southwest Asia”

3. Dr. Lidia Tuwalska-Napiórkowska, “The folktale of Rustam in Neo-Aramaic: the art of storytelling”

Discussion

11.40 - 11.50 Coffee break

11.50 - 13.00 Session 6

1. Dr. Anna Zalewska, “Contemporary Japanese calligraphy as seen through the categories on major calligraphy exhibitions”

2. Urszula Mach-Bryson, “Cross-cultural communication in the art of the Japanese Way of Tea: a few cases from the practitioner perspective”

3. Paulina Koniuch, “Visual arts as means of expressing identity among the youngest generation of Tibetans”

Discussion

13.00 - 14.30 Lunch break

14.30 - 15.40 Session 7

1. Dr. Jolanta Czuczko, Karolina Komsta-Sławińska, "Chinese hanging scroll with a representation of a group portrait of ancestors (Qing Dynasty): transformations of meaning and function versus conservation decisions"

2. Krzysztof Karwowski, "China: Art in propaganda. Propaganda in art"

4. Olgierd Uziembło, "Visual communication as identity expression".

Discussion

15.40-15.50 Coffee break

15.50-17.20 Session 8

1. Dr. Karolina Kłoszewska, "Mariyamman's true colours: What images of a Tamil goddess tell us about her"

2. Dr. Maciej Czyż, "The correspondence of the patriarchs of Antioch and Alexandria, Agapios and Elijah"

3. Krzysztof Gutowski, "What and to whom does the Vedic ritual speak. The Communication potential of the Vedic sacrifice in the past and today"

4. Agnieszka Staszczyk, "Western viewers – eastern art objects. Reading the message, understanding the content, expanding knowledge about the world and the human species"

Discussion

17.20-17.30 coffee break

17.30 Round table: "Challenges of presenting Asian art in Polish museums" (organized by Dr. Magdalena Pinker, Joanna Bojarska-Cieślik, Joanna Popkowska, Justyna Załęska). **Link for the round table:** <https://uw-edu-pl.zoom.us/j/94817773564?pwd=M1hGOFhMbWZpMnlUcjB6dnhSZG8rQT09>

Jerzy Malinowski,

Powitanie

Szanowni Państwo,

Pragnąłbym powitać uczestników i gości konferencji “Art of communication and communication through art in Asia and Africa” w imieniu Polish Institute of World Art Studies. Faculty of Oriental Studies, University of Warsaw and Polish Institute of World Art Studies podpisały porozumienie o współpracy w zakresie badań, organizacji konferencji, publikacji i dydaktyki. Jego celem jest integracja środowisk orientalistów i historyków sztuki, zajmujących się sztuką i kulturą artystyczną Azji i Afryki. Otwierająca się konferencja jest pierwszym wspólnym wydarzeniem.

Instytut ma 23-letnią historię. Powstał w obecnym kształcie w 2011 roku z połączenia Stowarzyszenia Sztuki Nowoczesnej w Toruniu (2000) i Polskiego Stowarzyszenia Sztuki Orientu w Warszawie (2006). Instytut łączy cechy ośrodka badań i stowarzyszenia. Zgodnie ze statutem prowadzi i wspiera badania, wydaje czasopisma i serie książek, współpracuje z zagranicznymi i krajowymi uniwersytetami i instytucjami, organizuje konferencje i seminaria. Obecnie liczy około 200 członków, w tym 35 profesorów i 70 doktorów. W 2019 roku decyzją Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego Instytut uzyskał status placówki naukowej jako „inny podmiot prowadzący głównie działalność naukową w sposób samodzielny i ciągły”. Zostało to potwierdzone w 2022 roku.

Struktura Instytutu obejmuje 4 pracownie: Pracownię Sztuki Dawnej (sztuka bizantyjska i postbizantyjska, sztuka Europy Wschodniej i Południowo-Wschodniej, sztuka dawna Żydów, Ormian, Tatarów, związki z krajami Islamu), Pracownia Sztuki Nowoczesnej (największa i najsilniejsza merytorycznie), Pracownia Sztuki Azji i Afryki oraz Pracownia Sztuki Ameryki Łacińskiej. Posiada 5 oddziałów – w Gdańsku, Krakowie, Łodzi, Toruniu i Warszawie oraz Polish Art and Science Mission in Ushimado (Okayama) w Japonii. Instytut wydaje 9 czasopism, w tym 2 poświęcone sztuce Azji i Afryki „Art of the Orient” i „The Artistic Traditions of Non-European

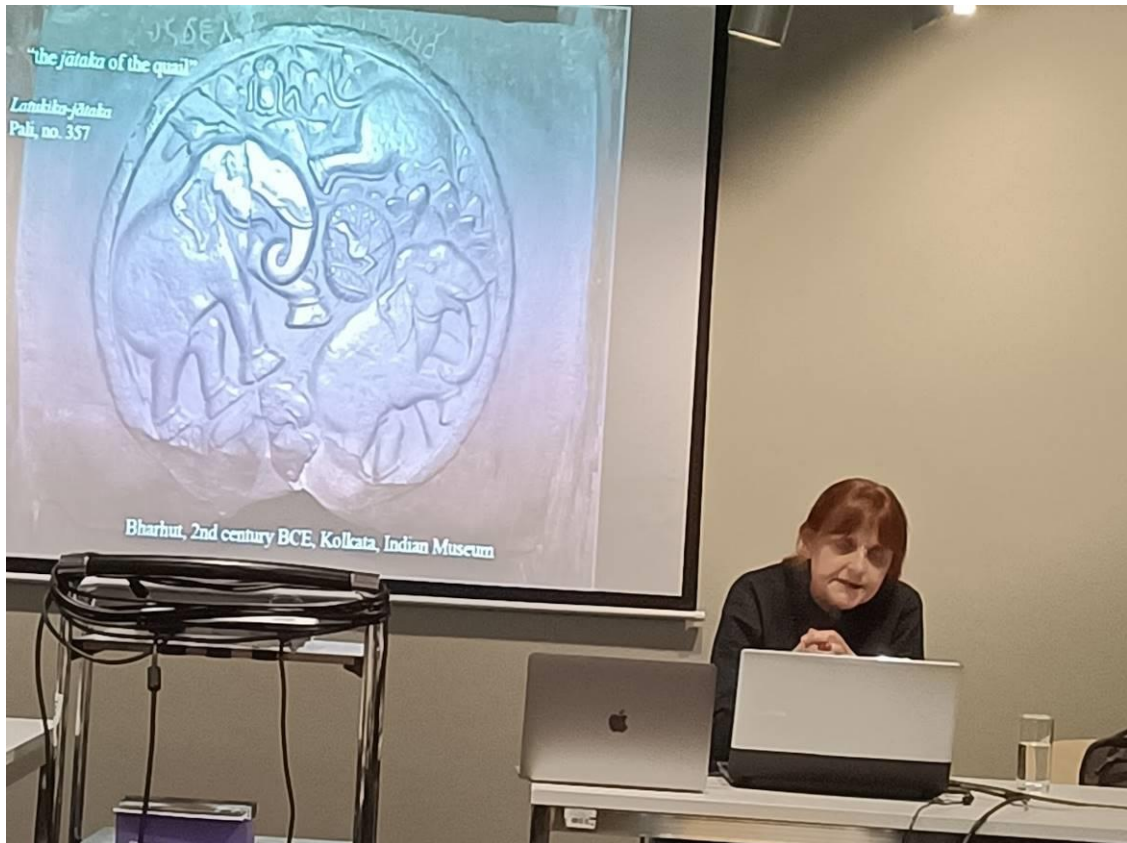
Cultures”. Wiele tomów z konferencji opublikowano w głównym międzynarodowym piśmie Instytutu „World Art Studies”. Opublikowano około 250 książek i tomów czasopism, w tym wiele dotyczących Azji i Afryki. Instytut zorganizował parędziesiąt konferencji międzynarodowych i krajowych. Pierwszą w 2004 stał się *Meeting of Japanese (Osaka University) and Polish Art Historians* w Warszawie i Toruniu. Na konferencji *Art of China* (2007) po raz pierwszy pojawili się uczestnicy z zagranicy, na *Art and Visual Culture of India* (2008) koledzy orientaliści z Uniwersytetu Warszawskiego. Wśród międzynarodowych konferencji Stowarzyszenia Sztuki Orientu były *Christian Art on the Borderlands of Asia, Africa and Europe* (2008), *The Sacred World of Central Asia* (2008), *Poland – China. Art and cultural heritage* (z udziałem profesorów Tsinghua University w Pekinie; 2009). Największa i najważniejsza była konferencja *Art of Islamic World and Artistic Relationships between Poland and Islamic Countries* (2009), a ostatnia – *Art of Japan, Japanisms and Polish-Japanese Art Relations* (2010). Następne konferencje międzynarodowe odbyły po założeniu Polskiego Instytutu Studiów nad Sztuką Świata. Największa to *South-East Asia: art, cultural heritage and artistic relations with Europe / Poland* (2011). Ważna okazała się X Conference of the International Society for Shamanistic Research *Shamanhood and its art* (2011). W następnych latach odbyły się konferencje: *Korea: Art and artistic relations with Europe* (2012), *East Asian Theatres: Traditions – Inspirations – European / Polish Contexts* (2015). *Art and religions in pre-Islamic Central Asia* (2016). W związku ze 100-leciem stosunków dyplomatycznych w 2019 powstał przy Instytucie Komitet Polska-Japonia, który przygotował bogaty program obchodów, w tym dwie konferencje. Niektóre konferencje odbyły się zagranicą: *Bursa and Krakow: history and artistic culture of the Ottoman Empire and Kingdom of Poland in 15th-16th century* (Uludag University 2014), *China-Poland: Art and Cultural Heritage* (Tainan National University of the Art 2014), a także ostatnia *From Collections to Museums: Collectors and Cultural Mediators in the Time of Feliks Jasieński* (Paryż, wspólnie m.in. z Uniwersytetem Sorboną 2021).

W związku z porozumieniem powstaje wspólna Pracownia zajmująca się sztuką Azji i Afryki. Mam nadzieję, że wkrótce będziemy mogli przedstawić projekty badań, publikacji, seminariów, konferencji i wykładów.

Życzę Państwu owocnego udziału w pierwszej wspólnej konferencji.



Fotografie z konferencji, autorstwa Marty Widy-Behiesse



Prof. Monika Zin



Hanna Rubinkowska-Anioł

Wydział Orientalistyczny UW; wiceprezes PISnSS

Konferencja „Art of communication and communication through art in Asia and Africa”

W dniach 1 i 2 grudnia 2022 roku na Uniwersytecie Warszawskim odbyła się organizowana przez Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata (PISnSS) oraz Wydział Orientalistyczny Uniwersytetu Warszawskiego (WO UW) konferencja „Art of communication and communication through Art in Asia and Africa”. Celem konferencji, poza naukową dyskusją nad prezentowanymi zagadnieniami, było zainicjowanie działalności Pracowni Badań nad Kulturą i Sztuką Azji i Afryki, która powstała w wyniku współpracy Uniwersytetu Warszawskiego i PISnSS.

Tematy przedstawiane przez uczestników konferencji dotyczyły szerokiego zakresu problemów odnoszących się do procesu komunikowania, zwłaszcza do tego, jaką rolę odgrywa w nim szeroko rozumiana sztuka i działania artystyczne. Referaty przedstawiały zagadnienia związane z kulturami Azji i Afryki w różnych okresach i z wykorzystaniem różnych metodologii. Założeniem było umożliwienie interdyscyplinarnej dyskusji naukowej dotyczącej wykorzystania sztuki w systemach komunikacji, w tym przede wszystkim w komunikacji międzykulturowej, zarówno obecnie, jak i na przestrzeni dziejów.

W konferencji wzięło udział trzydziestu sześciu uczestników. Konferencję otworzył Prorektor do spraw badań UW, prof. Zygmunt Lalak, po nim gości powitali prof. Piotr Taracha, dziekan Wydziału Orientalistycznego oraz prof. Jerzy Malinowski, prezes Polskiego Instytutu Studiów nad Sztuką Świata.

Każdy dzień obrad otwierał referat wprowadzający. Pierwszego dnia konferencji było to wystąpienie prof. Wolberta G. C. Smidta reprezentującego Uniwersytet Friedricha Schillera w Jenie (Niemcy) oraz Uniwersytet w Mekelle (Etiopia). Tematem tego wystąpienia było „Discussing visuality in

Ethiopian Orthodox churches. Art as an instrument shaping discourses on war, conflict and communality”. Profesor Smidt odniósł się do skomplikowanej i długiej historii Etiopii, w której w ciągu wieków tematyka tradycyjnego malarstwa kościelnego często odnosiła się do przedstawiania wojen i konfliktów. Drugi dzień obrad otworzył referat prof. Moniki Zin z Saksońskiej Akademii Nauk Ścisłych i Humanistycznych (Saxon Academy of Sciences and Humanities) w Lipsku (Niemcy) pod tytułem „From the Artists’ Toolbox: Techniques of Narrative Representations in South and Central Asia”. Profesorka Zin jako specjalistka zajmująca się sztuką Indii zanalizowała buddyjskie opowieści przedstawione w wizualnej formie. Każdy dzień konferencji kończył się dyskusją w ramach okrągłego stołu. Pierwszego dnia tematem były międzykulturowe doświadczenia specjalistów od japońskiej ceremonii picia herbaty (“Cross-cultural communication in the art of the Japanese Way of Tea: a few cases from the practitioner perspective”). Dyskusja ta została zorganizowana i była prowadzona przez Urszulę Mach-Bryson z Katedry Japonistyki Wydziału Orientalistycznego UW, która pełni także funkcję prezesa Stowarzyszenia Urasenke Tankokai w Warszawie i jest dyplomowanym instruktorem chanoyu, czyli japońskiej ceremonii picia herbaty. W dyskusji wzięli udział specjaliści praktykujący japońską drogę herbaty pochodzący z różnych kultur: Sara Klingenstein, doktorantka na Uniwersytecie w Harvardzie, profesor Ahmad Saqfalhait z Amerykańskiego Uniwersytetu w Kairze oraz Michael Ricci, instruktor chanoyu, a także projektant i wykonawca naczyń ceramicznych wykorzystywanych w ceremonii picia herbaty.

Kolejna dyskusja przy okrągłym stole odbyła się na zakończenie drugiego dnia obrad, jej tematem były wyzwania związane z wystawianiem sztuki Azji w polskich muzeach („Challenges of presenting Asian art in Polish museums”). Organizatorkami i uczestniczkami dyskusji były kuratorki z Muzeum Narodowego w Warszawie: Joanna Bojarska-Cieślik, dr Magdalena Pinker (reprezentująca także Katedrę Arabistyki i Islamistyki WO UW), Joanna Popkowska oraz Justyna Załęska. Ta część konferencji wywołała żywą dyskusję dotyczącą problemów z prezentacją dzieł sztuki pozaeuropejskiej zgromadzonych w zbiorach MNW. Problemy te wynikają

zarówno z kwestii kulturowych, z szeroko ostatnio dyskutowanej dekolonizacji muzeów, a także związane są z kwestiami finansowymi i technicznymi.

Poza omówionymi dyskusjami i wystąpieniami odbyło się osiem sesji. Prezentowane referaty poświęcone były zagadnieniom ogólnym (między innymi referat prof. Joanny Jurewicz z Katedry Azji Południowej WO UW zatytułowany „Art, mysticism and conceptual blending”), kwestiom stricte związanym z odbiorem innych kultur (jak na przykład wystąpienie dr Aleksandry Kajdańskiej reprezentującej PISnSS na temat „The transcultural significance of *costume books* on the example of the Spanish *Boxer Codex* in Renaissance Europe”), dotyczyły roli muzealnictwa (wystąpienie Lidii Gerc z Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu na temat „Tsunami Museum in Banda Aceh as memorial center” oraz Agnieszki Staszczuk z Uniwersytetu Jagiellońskiego: „Western viewers – eastern art objects. Reading the message, understanding the content, expanding knowledge about the world and the human species”), problemów z restauracją dzieł sztuki (Dawit Tsadik z Uniwersytetu w Mekelie w Etiopii: „Strategies for sustainable management and conservation church paintings”), czy też komunikacji poprzez systemy pisma (Olgierd Uziembło z Zakładu Sinologii WO UW: “Visual communication as identity expression”). Wiele wystąpień dotyczyło regionu zwanego Rogiem Afryki, obejmującego Etiopię, Sudan, Erytreę, Somalię i Dżibuti. Sesja druga i trzecia koncentrowała się na tym obszarze kulturowym zarówno w kontekście historycznym (dr Magdalena Łaptaś z Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu im. Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie wygłosiła referat „Communications through wall paintings in Medieval Nubia”), jak i współczesnym (między innymi dr Nagmeldin Karamalla-Gaiballa reprezentujący Pracownię badań nad kulturą i sztuką Azji i Afryki WO UW z referatem na temat „The role of enthusiasm songs and poetry in Sudanese conflicts, wars and revolutions”). Inne wystąpienia dotyczyły obszarów azjatyckich czy to Bliskiego Wschodu (Aleksandra Rutkowska, studentka Komunikacji Międzykulturowej – Azja i Afryka na WO UW: „Palestinian rappers challenge sexism in Southwest Asia”), czy też obszarów Azji Wschodniej (między innymi dr Anna Zalewska z Katedry

Japonistyki WO UW: „Contemporary Japanese calligraphy as seen through the categories on major calligraphy exhibitions”, Krzysztof Karwowski, doktorant w Szkole Głównej Handlowej w Warszawie z referatem na temat: „China: Art in propaganda. Propaganda in art”, czy Paulina Koniuch, doktorantka w Szkole Doktorskiej UW: „Visual arts as means of expressing identity among the youngest generation of Tibetans”), a także perspektywy europejskiej (dr Marta Widy-Behiesse z Zakładu Islamu Europejskiego WO UW, również reprezentująca Pracownię Badań nad Kulturą i Sztuką Azji i Afryki, wygłosiła referat “European stand ups by Muslim performers in the context of postcolonial discourse”).

Wszystkim sesjom towarzyszyły żywe dyskusje, które ze względu na brak czasu często kontynuowane były w kularach. Tam też pojawiała się refleksja na temat potrzeby nawiązania współpracy pomiędzy historykami sztuki i muzealnikami zajmującymi się kulturami pozaeuropejskimi i specjalistami od tych kultur.

Planowane jest wydanie materiałów z konferencji w ramach publikacji Polskiego Instytutu Studiów nad Sztuką Świata.

Informacje

Porozumienie o współpracy z Instytutem Historii Sztuki Uniwersytetu Wrocławskiego głównie w zakresie sztuki nowoczesnej i współczesnej

Porozumienie o współpracy nr WNHP.07.09.2022.PK

podpisane w dniu

pomiędzy:

1. **Polskim Instytutem Studiów nad Sztuką Świata** – będącym „innym podmiotem prowadzącym głównie działalność naukową w sposób samodzielny i ciągły” (decyzja Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego z 2019), KRS 0000390292, REGON 144081745, NIP 5252514528 z siedzibą: ul. Warecka 4/6 – 10, 00-40 Warszawa (zwanym dalej „Partnerem”), reprezentowanym przez prezesa – prof. zw. dr hab. Jerzego Malinowskiego oraz skarbnika – dr Magdalenę Ginter-Frołow
2. **Uniwersytetem Wrocławskim**, Wydział Nauk Historycznych i Pedagogicznych z siedzibą: pl. Uniwersytecki 1, 50 137 Wrocław, NIP: 8960005408, REGON:000004301 (zwanym dalej „WNHP-UWr”), reprezentowanym przez Dziekana Wydziału nauk Historycznych i Pedagogicznych – dr hab. Pawła Klinta, prof. UWr., na podstawie udzielonego pełnomocnictwa Rektora Uniwersytetu Wrocławskiego z dnia 17 października 2022 r. o numerze DO.013.242.2022.AC (w załączeniu);

zwanymi dalej „Stronami”, a każdy z nich osobna „Stroną”

§ 1.

1. Strony zgodnie wyrażają wolę i gotowość przyszłej współpracy w zakresie prowadzenia wspólnych przedsięwzięć badawczych i dydaktycznych.
2. Porozumienie zawarte zostało na okres od 1 grudnia 2022 r. do 1 grudnia 2025 r.
3. Strony określają następujący ramowy zakres przyszłej współpracy:
 - 1) umożliwienie studentom i absolwentom WNHP-UWr realizacji staży zawodowych w ramach działalności Partnera;
 - 2) organizacja wspólnych projektów naukowo-badawczych, wydawniczych i kulturalnych, a także konferencji, głównie w zakresie sztuki nowoczesnej i współczesnej;
 - 3) udział Partnera w Wydziałowej Radzie Interesariuszy Zewnętrznych (zwanej „WRIZ”) w celu: opiniowania programów studiów, strategii działań jakościowych, monitorowania losów absolwentów, opiniowania projektów w zakresie powoływania nowych kierunków studiów – w obszarze funkcjonowania WNHP-UWr;

4. Szczegółowe zasady współpracy oraz wspólnych przedsięwzięć podejmowanych przez Strony na podstawie niniejszego porozumienia, w zakresie określonym w ust. 2, zostaną uregulowane w odrębnych umowach zawartych pomiędzy Stronami oraz przy poszanowaniu potrzeb i interesów każdej ze Stron.

§ 2

1. Partner deklaruje uczestnictwo w WRIZ na zasadach społecznych z momentem zawarcia niniejszego porozumienia.
2. Partnerowi przysługuje prawo posługiwania się informacją o członkostwie w WRIZ.
3. WNHP-UWr przysługuje prawo zawieszenia lub odwołania możliwości udziału Partnera w WRIZ po jego wcześniejszym pisemnym poinformowaniu przez WNHP-UWr., a Partnerowi przysługuje prawo rezygnacji z uczestnictwa w WRIZ w formie pisemnej skierowanej do WNHP-UWr. Niniejsze zapisy nie powodują nieważności Porozumienia o współpracy.

§ 3

Porozumienie o współpracy nie pociąga za sobą odpowiedzialności prawnej ani nie powoduje żadnych zobowiązań finansowych dla żadnej ze Stron.

§ 4

Do współpracy i realizacji działań wynikających z niniejszego porozumienia upoważnione są następujące osoby:

1) z ramienia Partnera:

prof. dr hab. Jerzy Malinowski, tel.: 601 31 36 91 e-mail: biuro@world-art.pl

2) z ramienia UWr:

prof. dr hab. Anna Kutaj-Markowska, tel.: 504 75 24 18 e-mail:

anna.markowska@uwr.edu.pl

§ 5

Niniejsze porozumienie sporządzano w trzech jednobrzmiących egzemplarzach, w tym: jeden egzemplarz dla Partnera i dwa egzemplarze dla WNHP-UWr.

Partner:

Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata
Prezes

74 Malinowski
prof. dr hab. Jerzy Malinowski

.....
(pieczęćka, imienna i podpis osoby upoważnionej)

Magdalena Ginter-Frolow
Skarbnik
dr Magdalena Ginter-Frolow

WNHP-UWr:

Wydział Nauk Historycznych i Pedagogicznych
DZIEKAN

dr hab. Paweł Kłint
dr hab. Paweł Kłint, prof. UWr
(4)

.....
(pieczęćka imienna i podpis osoby upoważnionej)

Seminaria i wykłady

POLSKI INSTYTUT STUDIÓW NAD SZTUKĄ ŚWIATA

|

KOŁO KRYTYKI OW SARP

ZAPRASZAJĄ

NA WYKŁAD

POLSCY ARCHITEKCI W CHARKOWIE w XIX i na początku XX wieku

wykład wygłosi

prof. dr hab. Lubow ŻWANKO

kierownik Centrum Muzealnego, prof. Katedry UNESCO

Państwowego Uniwersytetu Biotechnologicznego w Charkowie

Stypendystka Programu POLONISTA (NAWA), realizowanego na Wydziale

Sztuk Pięknych Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu (2022-2023)

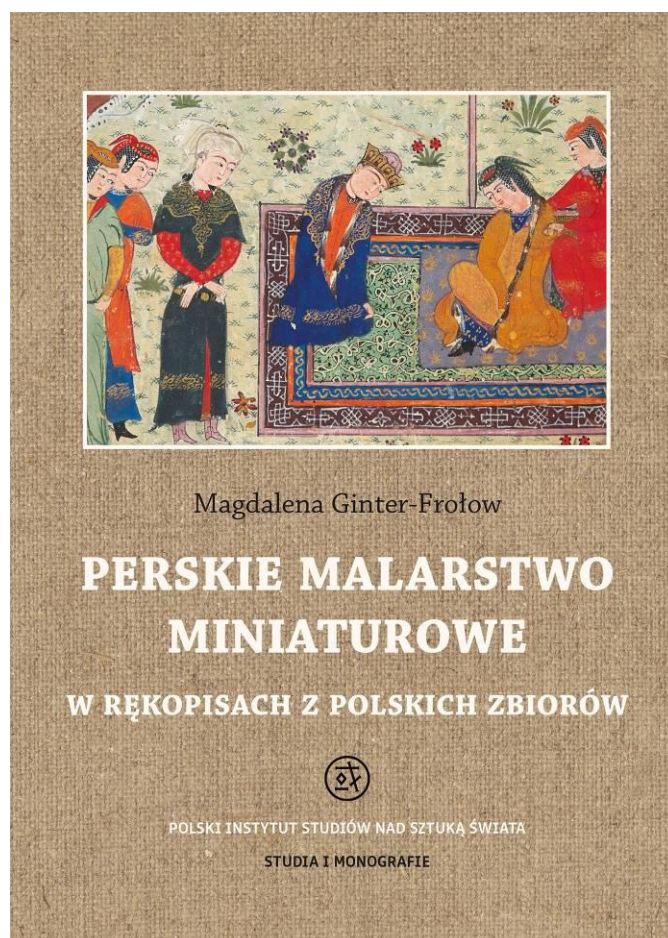
Inicjatorka, koordynatorka i uczestniczka wielu międzynarodowych
projektów badawczych także wspólnie z Konsulatem Generalnym RP w
Charkowie

.....

**SPOTKANIE ODBĘDZIE SIĘ 15 GRUDNIA (CZWARTEK)
O GODZINIE 18.**

W SIEDZIBIE POLSKIEGO INSTYTUTU STUDIÓW NAD SZTUKĄ ŚWIATA

ULICA FOKSAL 11 LOK. 6 (I PIĘTRO) WEJŚCIE OD PODWÓRZA



**Muzeum Azji i Pacyfiku &
Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata**

zapraszają 17 grudnia 2022 w godzinach 14 – 15:30

do Muzeum Azji i Pacyfiku

na wykład

dr Magdaleny Ginter-Frołow

Wizerunek kobiety w malarstwie perskim

i promocję jej książki

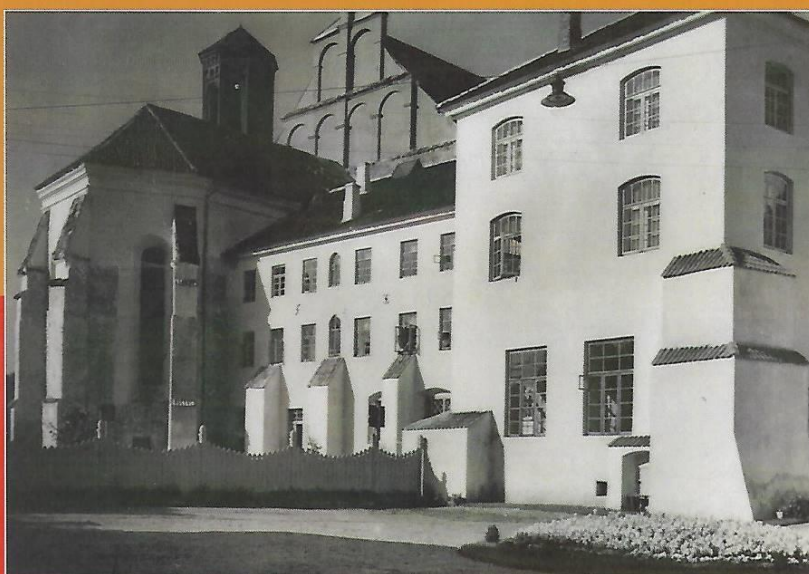
Perskie malarstwo miniaturowe w rękopisach z polskich zbiorów,

opublikowanej przez Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata,

Wydarzenie organizowane w ramach Festiwalu Kultury Perskiej.

Publikacje członków Instytutu

**WYDZIAŁ SZTUK PIĘKNYCH NA UNIWERSYTECIE
STEFANA BATOREGO W WILNIE (1919–1939/45)
DYDAKTYKA, TWÓRCZOŚĆ I TRADYCJA ARTYSTYCZNA**



**THE FACULTY OF FINE ARTS OF THE STEFAN BATORY
UNIVERSITY IN WILNO (1919–1939/45)
EDUCATION, CREATIVITY AND ARTISTIC TRADITION**

Redakcja/Edited by Małgorzata Geron

WYDAWNICTWO NAUKOWE
UNIwersytetu
MIKOŁAJA KOPERNIKA

Tłumaczenie / Translation by Krzysztof Z. Cieszkowski

Spis treści

Table of Contents

Jerzy Malinowski	
<i>Wstęp / Introduction</i>	7
Józef Poklewski 1937–2019	
<i>Stulecie wznowienia działalności wileńskiego Uniwersytetu Stefana Batorego i jego Wydziału Sztuk Pięknych 1919–1939–1945. Rozważania jubileuszowe / The centenary of the resumption of the activities of the Stefan Batory University in Wilno and its Faculty of Fine Arts, 1919–1939–1945: considerations occasioned by the anniversary</i>	13
Małgorzata Geron	
<i>Malarstwo i rzeźba / Painting and sculpture</i>	73
Katarzyna Kulpińska	
<i>Grafika / Print-Making</i>	131
Maciej Szymanowicz	
<i>Fotografia artystyczna / Artistic photography</i>	179
Swietłana Czerwonaja 1936–2020	
<i>Losy wileńskiej szkoły sztuk pięknych podczas drugiej wojny światowej: znane i zapomniane karty historii / The fate of the School of Fine Arts in Wilno during the Second World War: known and forgotten pages of history</i> . .	203
<i>Indeks / Index</i>	253



**POLSKI
INSTYTUT
STUDIÓW
NAD SZTUKĄ
ŚWIATA**