

SZTUKA I KRYTYKA



ART AND CRITICISM

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

nr 6 (117) czerwiec

2022

SZTUKA I KRYTYKA / ART AND CRITICISM

Komunikat Zarządu

Polskiego Instytutu Studiów nad Sztuką Świata

2022, nr 6 (117) czerwiec

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:

Informacje:

Konferencje i wydarzenia

4 Konferencja międzynarodowa „Art of the Armenian Diaspora” – program konferencji PISnSS i Uniwersytetu w Ostrawie, Ostrawa 15-18. 06. 2022

Radosław Predygier, *Sgraffito w Setouchishi – otwarte muzeum*

Wystawy

Agnieszka Dziki, Magdalena Furmanik-Kowalska, *Wystawa „Elie Nadelman – polski prekursor art déco”*

Artykuły

Anna Martynova. *Minimalizm a utopia rosyjskiej awangardy: Dan Flavin i jego post-utopia wobec idei Władimira Tatlina*

Sprawozdanie za 2021 rok

Badania i konferencje

Wykaz publikacji

University of Ostrava

organize
The 4th International Conference

The Polish Institute
of World Art Studies

ART OF THE



Armenian Diaspora

June 15–18, 2022

University of Ostrava,
Czech Republic

G

Z

In April 2020, we intended to organize a fourth conference the Art of the Armenian Diaspora. Unfortunately, the outbreak of the COVID pandemic caused a change in the date to September of the same year. Restrictive rules for traveling to and from the Czech Republic, the principle of Smart quarantine do not give us confidence that the meeting in Ostrava will take place. That is why we offer a new conference date. We want to invite all participants regardless of where they are, so we will wait in solidarity for the time when we can all meet.

During the conference we want to discuss about different centres of Armenian Diaspora:



2

1 IN THE FIRST PART we will be presenting papers on Armenian art in Europe especially in Balkan countries (for example in Bulgaria, Greece, Macedonia, Serbia etc.), Western Europe (for example in France, Germany, Spain etc.) and also Central European countries during the Habsburg rules.

2 THE SECOND PART of the conference is planned to cover presentations of Armenian art which was destroyed in 19th and 20th Centuries, especially during the Armenian Genocide, photographic documentation, unpublished documentations and written works.

3 THE THIRD PART concerns Armenian art in Slavic countries from Russia to Poland in the 19th and 20th Centuries, participations of Armenian artists in the cultural movement between Sankt Petersburg and Cracow.

4 THE LAST PART will concern the future cooperation in the form of opened discussion: Armenian Art and Culture in Central Europe: Perspectives, Research and Cooperation

h

P

PARTICIPANTS

Art historians,
archaeologists,
ethnologists,
Church historians,
artwork restorers

**LANGUAGES AT
THE CONFERENCE**

English,
French

COSTS

Registration fee 30 Euro

DEADLINES

Sign up and send
summary of paper
in English or French
(c. 500 words) by
31st March 2022

The new program of
the conference will be
announced by
30th April 2022

CALL FOR PAPERS

Notice of the papers to be sent to the
Conference Organizers by e-mail:

WaldemarJozef.Deluga@osu.cz

dominikamacios@gmail.com

15 JUNE, 2022

15.00 h

Welcoming conference guests

Dr Daniela Rywiková, Vice-Dean for
International Affairs and Public Relations,
Faculty of Philosophy, *University of Ostrava*

Prof. Jerzy Malinowski, President, *Polish
Institute of World Art Studies, Warsaw*

Prof. Cornelia Horn, *Martin Luther University,
Halle-Wittenberg, Halle (Saale)*

The witness of Armenian art historical and
literary sources to seventh-century Byzantine
Palestine

Dr Lee Beaudoen, *Pázmány Péter Catholic
University*

From the Golden Apple to Heights
of Ararat: Intersections between
Armenian cultural historical scholarship and
Byzantium.

Prof. Ioanna Rapti, *École Pratique des Hautes
Études, Paris*

Italian-Armenian encounters and manuscript
illumination in Genoese Crimea

Hermine Grigoryan, *NOVA University of Lisbon*
In cooperation with: Maria João Melo, Adelaide
Miranda and Jorge Rodrigues

The Gulbenkian Bible (17th century):
an interdisciplinary study of a precious
Armenian heritage object

Coffee break

17.00 h

online papers

Dr Emma Chookaszian, *American University of
Armenia, Erevan*

Two unpublished 11th-century Evangelist
portraits from a private collection –
presentation online

Prof. Seyranush Manukyan, *Yerevan State
University*

Frescoes of the Armenian Zamca Monastery in
Romania – *presentation online*

Mariam Vardanyan, *Yerevan State University*

Greek or “Athos Crosses” in the Armenian
Churches of Romania – *presentation online*

Satenik Chookaszian, *National Gallery of
Armenia, Yerevan - Yerevan State University*

Armenian silver belts from the collection
of the National Gallery of Armenia (end
of 19 century - beginning of 20 century) –
presentation online

Prof. Satenik Vardanyan, *Yerevan State University*

Armenian Church Pictures at the Beginning
of the 20th Century in the Russian Empire –
presentation online

16 JUNE, 2022

10.00 h

Dr Piotr Kondraciuk, *Nadwiślańskie Museum in Kazimierz Dolny/ The Zamość Academy in Zamość*

Armenian churches in Zamość. Between tradition and local form

Dr Káren Jallatyan, *Pázmány Péter Catholic University, Budapest*

A Baroque Diaspora II: Early-Modern Armenians in East-Central and Eastern Europe

Dr Bálint Kovács, *Pázmány Péter Catholic University, Budapest/ Martin Luther University Halle/Wittenberg*

Recording Art History: Churches, Inscriptions, Pictures and Ecclesiastical Decorations in the travel Account of Minas Bžškeanc‘

Coffee break

12.00 h

Dr Mikayel Arakelyan, *The Four Rivers Fund of Oriental Christian Studies Development, Moscow*

Artistic Heritage of Armenian Craftsmen of Astrakhan in Collections of Russia: The Manuscripts and Liturgical Objects of the 16th–19th centuries – presentation online

Dr Sarah Laporte-Eftekharian, *University Lille III-CNRS*

Autour du Maître – Innovation, collaboration et essaimage dans l’art arménien

13.00–15.00 h – Lunch time

15.00 h

Official Opening of the Conference

Dr Renáta Tomášková, Vice-Rector,
University of Ostrava

H.E. Mr. Ashot Hovakimian, Ambassador
of the Republic of Armenia

Diana Ghazaryan, *Pázmány Péter Catholic University, Budapest*

Through the Lens of History: Photographic Modes of Inhabiting the Holy Land by 19th and 20th century Armenians

Anna Karapetyan, Editor “Orer” Armenian European Magazine, Charles University, Prague

The Forging of Armenian Art in the Czech Republic

Prof. Iryna Hayuk, *The Lviv National Academy of Arts*

Collecting in the Environment of the Armenian Diaspora of Eastern Europe

Dr Hakob Matevosyan, *Leibniz Institute for the History and Culture of Eastern Europe (GWZO)*

Armenians of Hungary. A Story of Decay: Differentiations and Distinctions

17.30 h – Wine offered by H.E. Ambassador of the Republic of Armenia

17 JUNE, 2022

10.00 h

**Doc. Petra Košťálová, Ph.D., Charles University,
Prague**

The Cultural Heritage of Armenian Travelers
from Poland to Ottoman Empire: Armenian
Settlements in the 17th Century according to
Travel Accouts of Simeon Lehatsi

Round table

**International cooperation about Art of
Armenian Diaspora**

With participation of H. E. Ashot Hovakimian,
Ambassador of the Republic of Armenia to the
Czech Republic

Chairpersons: **Dr Dominika Macios,**
Prof. Cornelia Bernadette Horn,
Dr Karen Jallatyan, Doc. Petra Košťálová,
Rev. Prof. Józef Naumowicz

Coffee break

12.00 h

**Rev. Prof. Józef Naumowicz, Cardinal Stefan
Wyszzyński University in Warsaw**

Monuments to Armenian Genocide in the
Armenian Diaspora

Youssef Kel Yakoub, Haigazian University in Beirut

The Loss and Damage of the Armenian
Architectural Heritage during the Siege of
Aleppo (2012–2016) – *presentation online*

**Dr Anna Leyloyan-Yekmalyan, Institut National
des Langues et Civilisations Orientales, Paris**

La plateforme académique indépendante de
l'observatoire « Monument Watch » face à une
politique d'anéantissement de la présence
culturelle et patrimoniale arménienne en
Artsakh. – *presentation online*

**Gerály Zoltán, Pazmany Peter Catholic University in
Budapest**

Diaspora or Homeland? Armenian Heritage
in the Northern Caucasus

Coffee break

13.30 h

**Prof. Patrick Donabedian, l'Université d'Aix-
Marseille**

Le patrimoine architectural de l'Artsakh et
l'Albanie du Caucase, éléments de parenté, de
convergence et de divergence.

**Dr Dominika Macios, Polish Institute of World Art
Studies**

Destructions of Armenian Heritage in
Ukraine

Closing of the conference

Radosław Predygier

Polska Misja Artystyczno-Naukowa w Japonii PISnŚŚ

Sgraffito w Setouchishi – otwarte muzeum

Rozpoczęły się pierwsze prace nad realizacją projektu malarskiego „Sgraffito w Setouchishi – otwarte muzeum”, realizowanego przez Polską Misję Artystyczno-Naukową w Japonii w miejscowości Oku.

Jest to kontynuacja zrealizowanego w zeszłym roku projektu „Sgraffito w Okayamie. Polska tradycja – japońskie inspiracje”, sfinansowanego przez Instytut Adama Mickiewicza w ramach programu jako „Kulturalne pomosty 2021”, w ramach programu „Niepodległa 2017-2022”.

Sukces artystyczny i medialny tego wydarzenia, szeroko komentowanego w lokalnej prasie i telewizji, zwrócił uwagę władz miasta Setouchishi, które zainteresowane ideą i nieznaną dotąd w Japonii techniką dekoracji wapiennej sgraffito, stworzyły ramy prawne, umożliwiające naszej Misji ubieganie się o sfinansowanie kolejnego projektu – tym razem ze środków publicznych miasta Setouchishi.

Ideą projektu „Sgraffito w Setouchishi – otwarte muzeum” jest realizacja dzieła sgraffito na murach szkoły – Liceum Prefekturalnego w Oku, wspólnie z uczniami Liceum, z którymi prowadzone są liczne warsztaty artystyczne, przybliżające młodym adeptom nie tylko podstawy technologii wapiennego malarstwa ściennego i projektowania, ale również zarys kultury i historii Polski.

Projekt zainaugurowały warsztaty z uczniami Liceum, na których uczniowie wykonali niewielkie prace sgraffito wycinane w glinie, które zostały wypalone w miejskich warsztatach ceramiki Bizen „Sabukaze”. Uczniowie zostali wprowadzeni również w zarys historii i kultury polskiej oraz tradycji wapiennego malarstwa ściennego.

Początkowo projekt zakładał realizację dekoracji sgraffito na murze okalającym Liceum. Mur znajdujący się w centrum miasta Oku, obok Ratusza Setouchishi i biblioteki miejskiej, leżący przy jednej z ważniejszych

ulic byłby niewątpliwie wielką atrakcją nie tylko dla szkoły, ale również miasta. Niestety nowe, surowe rozporządzenia antysejsmiczne Japonii zmuszają właściciela szkoły, którym jest Prefektura Okayamy, do wyburzenia muru i zastąpienia go lżejszą siatką, uniemożliwiając tym samym realizację dzieła w tym miejscu.

Ostatecznie sgraffito zostanie umiejscowione na ścianach budynku na terenie szkoły.

Zwrócona na południe ściana boczna szkolnej hali sportowej składa się z czterech oddzielonych pilastrami wnęk, na których w tym i przyszłym roku powstaną dekoracje sgraffito.

Tematem dzieła są „Cztery pory roku” – w 2022 zostaną ukończone „Wiosna” i „Lato”.

Uczniowie zostali poproszeni o wykonanie szkiców – zapisu pomysłów związanych z tematem dekoracji, które zostaną wzięte pod uwagę przy realizacji projektu dzieła.

Obok bardzo popularnych kwiatów sakury (czyli kwitnącej wiosną wiśni), słoneczników (których malownicze pola znajdują się w położonym niedaleko nadmorskim Ushimado), żaglówek (żeglarska sekcja szkolnego klubu zdobyła kilka lat temu nawet trofea we Włoszech,) „hanabi” (czyli pokazu sztucznych ogni, tak popularnych latem w Japonii), święta „tanabata” (7 lipca, kiedy to według japońskiej legendy oddzieleni nieprzebytą rzeką zakochani – księżniczka Orihime i młodzieniec Hikoboshi – mogą się raz w roku spotkać, a zwyczaj nakazuje, by na gałęziach bambusowych drzew zawiesić zapisane na karteczkach życzenia pomyślności) pojawiła się również sylwetka malarza Takehisy Yumeji.

Takehisa Yumeji (1884-1934), nieznany jeszcze szerzej w Polsce, jest jednym z najpopularniejszych malarzy japońskich okresu Taishou (1912-1926) i urodził się w Oku właśnie, a jego twórczość i sylwetka zdają się być naturalnym źródłem inspiracji dla dzieła powstającego w mieście jego urodzenia.

Oprócz warsztatów i spotkań z młodzieżą rozpoczęły się już pierwsze prace przygotowawcze na murze – postawiono rusztowania i wykonano narzut

pierwszej warstwy przygotowawczej tynku wapiennego, na którym w sierpniu zostaną wykonane dekoracje sgraffito.

„Sgraffito w Setouchishi – otwarte muzeum”

Organizator:

Polska Misja Artystyczno-Naukowa w Japonii

Sponsor:

Miasto Setouchishi

Fundacja Fukutake

Gospodarz:

Liceum Prefekturalne w Oku

Realizacja:

Radosław Predygier

Zespół:

Miki Hironori

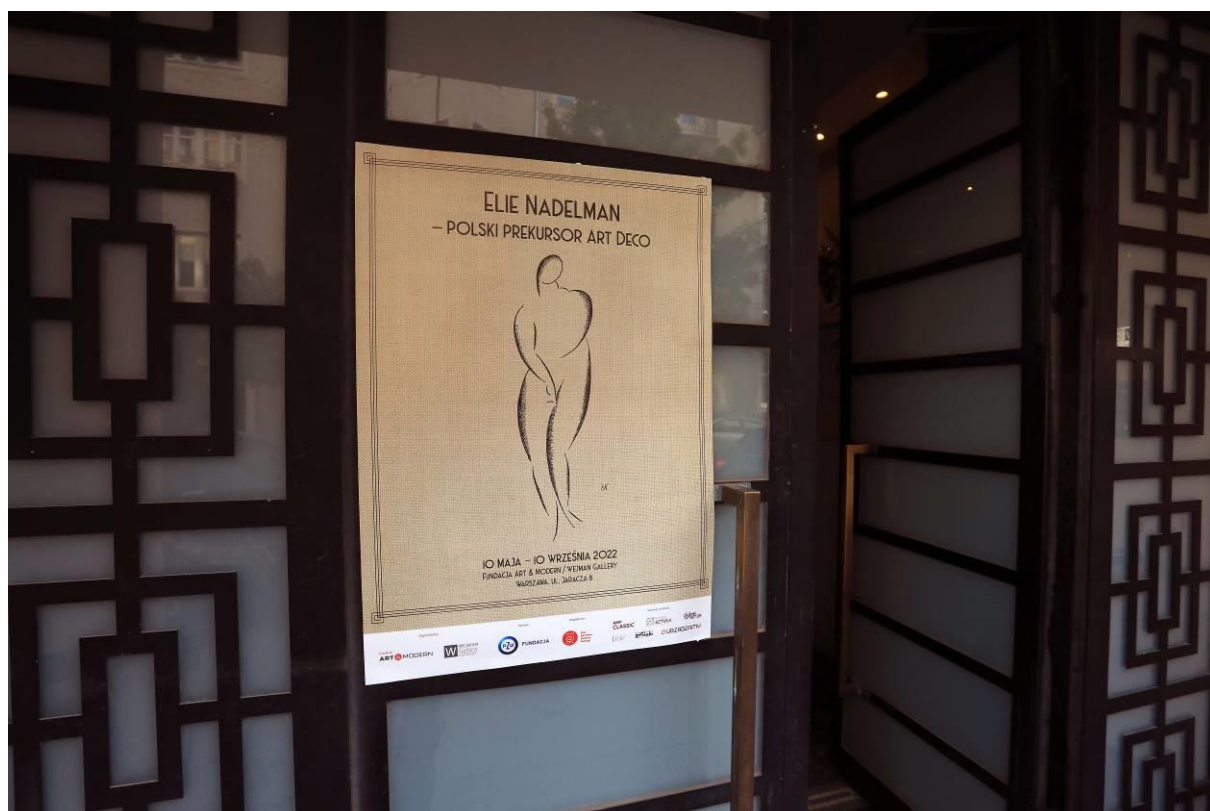
Ohta Yoshiharu

Korenaga Kazuhiro

Fujiwara Yasuyuki

Agnieszka Dziki, Magdalena Furmanik-Kowalska

Wystawa „Elie Nadelman – polski prekursor art déco”

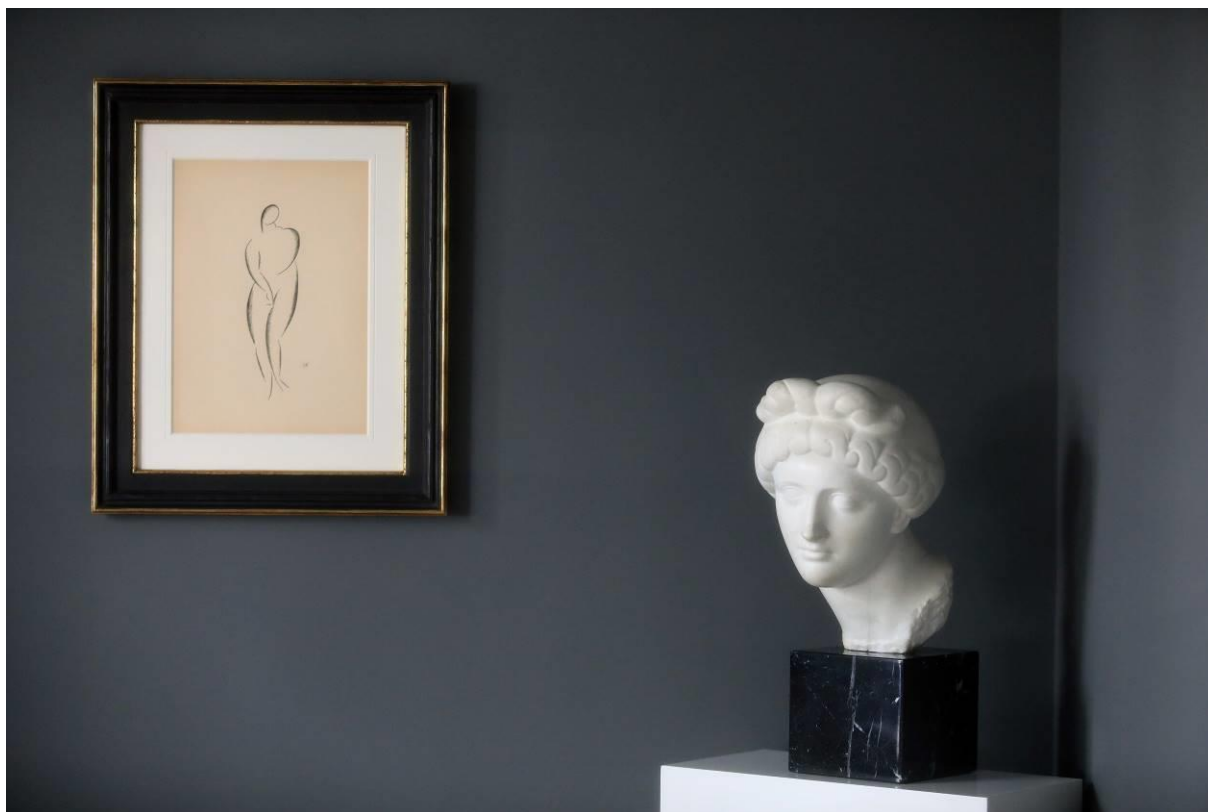


Il. 1. Plakat wystawy „Elie Nadelman – polski prekursor art déco”. Fot. Jacek Marczewski

Elie Nadelman, urodzony w 1882 roku w Warszawie, to jeden z najwybitniejszych rzeźbiarzy pierwszej połowy XX wieku. Prekursor wielu kierunków sztuki, w tym art déco. W Polsce dotychczas była jedna wystawa artysty – w roku 2004, w oddziale Muzeum Narodowego w Warszawie. Obecnie jego dzieła można oglądać w Wejman Gallery w Warszawie. Dzięki staraniom Fundacji Art & Modern na ekspozycji prezentowane są dwie unikatowe, wykonane w karraryjskim marmurze, *Idealne głowy* (ok. 1908-1911), które powstały podczas pobytu Nadelmana w Paryżu.

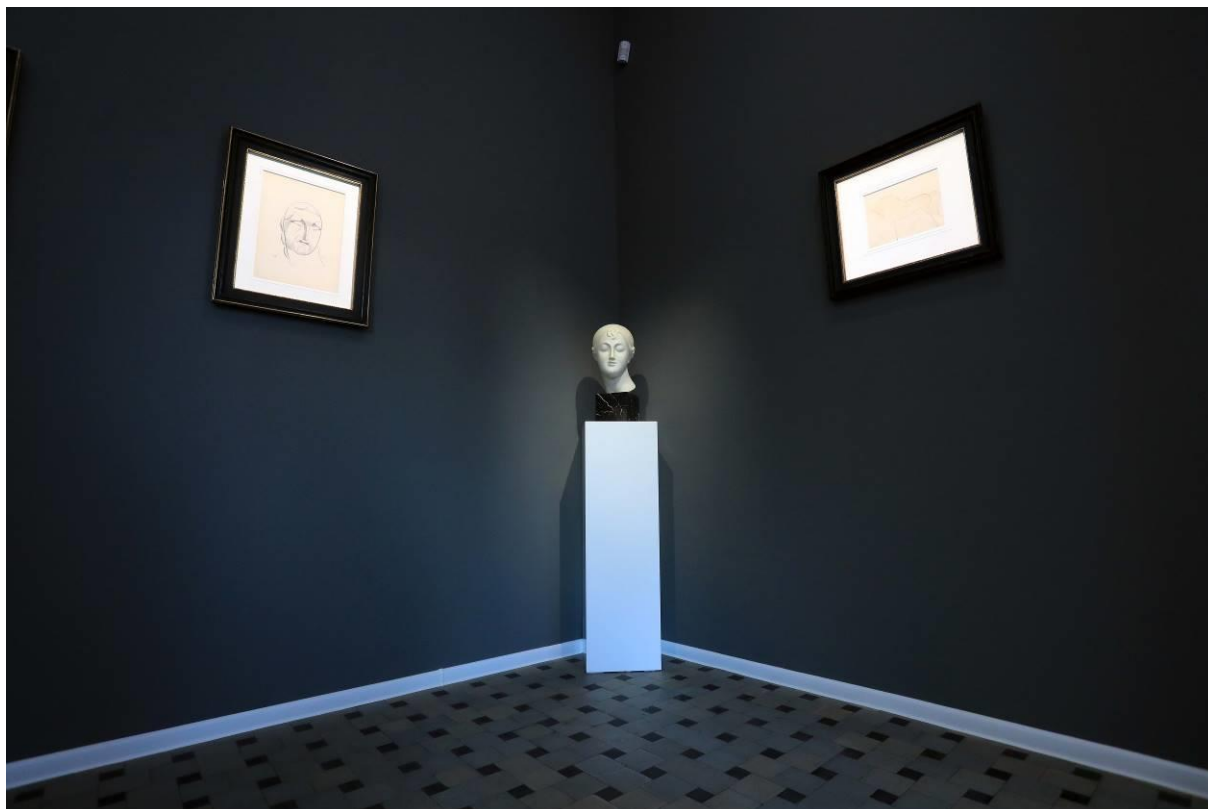
Jedna z nich – bardziej klasycyzująca w wyrazie – jest najprawdopodobniej tożsama z wystawioną w Wiedniu w 1913 roku pracą *Głowa młodzieńca*.

Cechy stylistyczne rzeźby odpowiadają raczej przedstawieniom kobiet, jednak jest możliwe utożsamienie dzieła z wystawianym w Wiedniu wizerunkiem,



il. 2. Elie Nadelman, *Akt kobiecy stojący*, ok. 1904-1907 (1921), cynkografia na papierze, 39 x 28 cm oraz *Głowa klasyczna z ufryzowaniem*, ok. 1908-1911, marmur, wym. 38 x 30,5 x 23 cm. Fot. Jacek Marczewski

biorąc pod uwagę antyczny kanon przedstawień młodzieńców oraz szereg głów chłopięcych Nadelmana z drugiej dekady XX wieku. Artysta wprowadził częściej przetwarzał w swojej twórczości wizerunki kobiet, jednakże w pracach tych płciowość nigdy nie stanowiła środka wyrazu – rzeźbione głowy i akty stanowią zawsze rezultat zainteresowań samą formą. Ssensu prac nie dookreśla płeć, jej cechy i związana z nimi ekspresja pozostają poza zainteresowaniem artysty, który równie często decydował się na pozostawienie tego aspektu w sferze niedopowiedzeń. Źródeł inspiracji Nadelmana można upatrywać w idealizowanych przedstawieniach młodzieńców w typie praksytełowskiego *Hermesa z małym Dionizosem* (ok. 330 p.n.e.). Prezentowana głowa stanowi również wypadkową dobrze znanych i licznych wizerunków ufryzowanego Apolla Belwederskiego oraz Wenus Eskwilińskiej.



il. 3. Widok wystawy z pracą Nadelmana *Głowa idealna* (ok. 1908-1911, marmur, wym. 32 x 24 x 19 cm). Fot. Jacek Marczewski

Druga z rzeźb stanowi jeden z wielu przykładów rozwiniętego i „manierystycznego” stylu Nadelmana. Charakteryzuje się gładką, wypolerowaną powierzchnią, zwrotem głowy w lewo, lirycznym wyrazem twarzy o przymkniętych oczach i lekko rozchylonych ustach, a także opadającymi na czoło oraz założonymi za ucho kosmykami. Stylizacja i sposób rozmieszczenia uproszczonych geometrycznych elementów zapowiada, uformowane dopiero w latach 20. XX wieku, art déco.

Znacząca dla uzyskania przez Nadelmana uznania przez paryskie środowisko artystyczne była jego wystawa indywidualna w galerii Druet. Ekspozycja odbywała się w kwietniu i maju roku 1909 i była pierwszym indywidualnym pokazem prac Nadelmana. Odniosła duży sukces. Artysta zaprezentował u Drueta swoje rzeźbiarskie dokonania w sposób przekrojowy: pokazał klasycyzujące kobiece akty niemal naturalnej wielkości, statuetki w typie Wenus skromnej, figury w manierze geometrycznej, wreszcie formy kubizujące. Niezwykła forma jednej z wystawionych tam głów stała się przypuszczalnym źródłem inspiracji dla Picassa na drodze do kubizmu

analitycznego. Choć poszukiwania obu artystów koncentrowały się na innych obszarach, to zależność tę dostrzegła również krytyka, co spowodowało długoletnie roszczenia Nadelmana o uznanie jego pierwszeństwa w odkryciu form abstrakcyjnych. W istocie rzeźbiarz posługiwał się conceptem sztuki na wskroś nowoczesnej, „odzianej” jednak w formy archaizujące i syntetyczne. Reinterpretował kanon sztuki grecko-rzymskiej – co widać na przykładzie jego pastiszowych typów monstrualnych Wenus – i tworzył kształty, czerpiąc z różnorodnych źródeł inspiracji. W roku 1912, w trakcie jednego z odczytów, Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944) zadeklarował potrzebę niszczenia sztuki wieków minionych, co sprowokowało Nadelmana do bójki z futurystą. Swoje poglądy na temat sztuki Nadelman wyraził we wstępie do katalogu wystawy w Patterson Gallery w 1911 roku. Oto fragmenty:



il. 4. Podczas wernisażu wystawy. Fot. Jacek Marczewski

Gdzież tedy tkwi błąd artysty współczesnego?

Oto: 1. Mniema częstokroć, że każdy rodzaj piękna da się wyrazić w dziele sztuki plastycznej, gdy tymczasem w istocie jedynie **piękno plastyczne** można oddać środkami tej Sztuki.

2. Tworzy sobie fałszywe pojęcie o roli, którą «intelekt» odgrywa w tworzeniu dzieła sztuki. Zdaje mu się, że myśl świadoma nie tylko nie jest zbyteczna, ale nawet sprzeciwia się uczuciu. Myli się, mniemając, że samo uczucie stwarza dzieło sztuki.

Tymczasem w istocie rzecz ma się zupełnie inaczej. Samo uczucie nie buduje dzieła sztuki. Rola jego ogranicza się do pobudzania myśli: rozum to stwarza, urzeczywistnia dzieło sztuki. Jest tylko jeden sposób pojmowania sztuki plastycznej, inne nie istnieją.

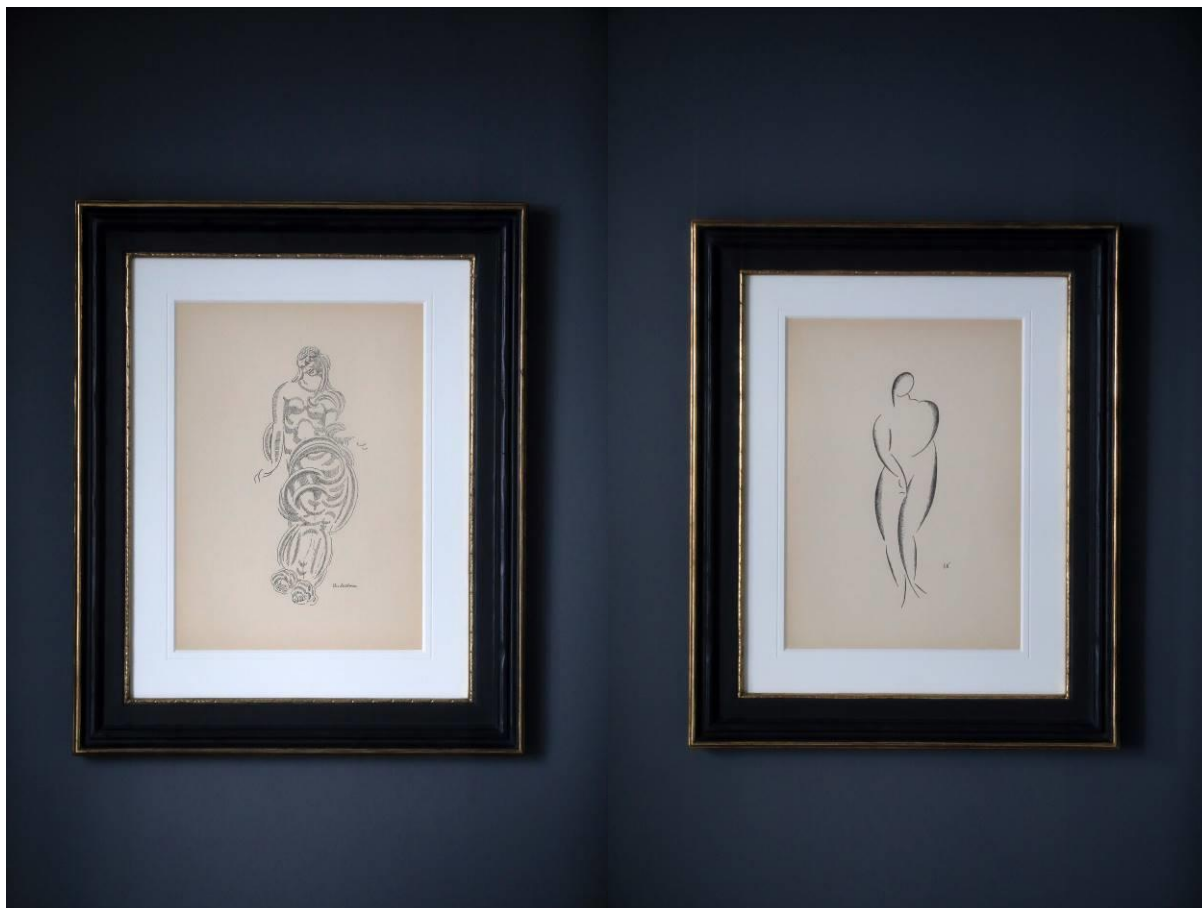
Bo co to jest Sztuka?

Co to jest Piękno?

Co to jest Doskonałość?

Nie mogę tutaj przedstawić całego procesu, przez jaki umysł artysty przejść musi, zanim dojdzie do jedynie możliwej, jedynie prawdziwej odpowiedzi na te pytania. Ale wynik jest następujący: Artysta dochodzi do zrozumienia nareszcie, że pierwiastkiem, który wnosi piękno do Sztuki plastycznej, jest logika, **logika w konstrukcji form**. Wszystko, co logiczne, jest pięknem, a wszystko, co nim nie jest, jest nieuniknienie brzydkim.

Na warszawskiej wystawie prezentowane są również cynkografie z portfolio Nadelmana – teki wydanej w Nowym Jorku w 1921 roku pod tytułem *Vers la beauté plastique*. Stanowiła ona reedycję zbioru, który ukazał się w Paryżu w 1914 roku jako *Vers l'unité plastique*. Cynkowe płyty do wykonania grafik zostały opracowane na nowo. Wydawcą tego portfolio był Erhard Weyhe (1882–1972), nakładcą zaś sam Nadelman. Ostatecznie zdecydowano się zawrzeć w nim trzydzieści dwie reprodukcje prac (w paryskiej edycji znalazło się ich pięćdziesiąt jeden). Ich kompozycje oparte są w większości na analitycznych rysunkach z wczesnego okresu artysty w Paryżu. Część z nich pokazana została w Galerie Druet w 1909 roku – jednej z najnowocześniejszych galerii owego czasu.

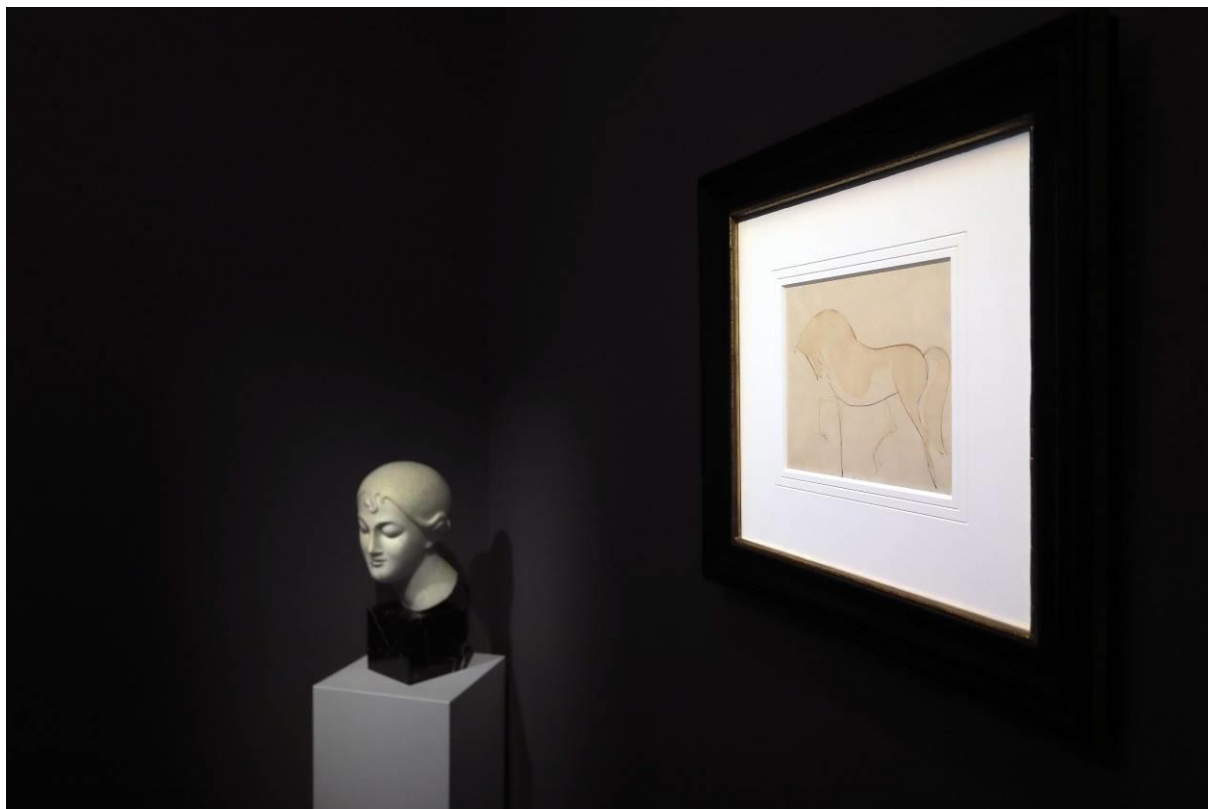


il. 5. Cynkografie z teki *Vers la beauté plastique* (1921) Elie Nadelmana. Fot. Archiwum Wejman Gallery

Jako wprowadzenie do tego portfolio Nadelman pisał:

Owe rysunki wykonane około szesnaście lat temu [ok. roku 1905] kompletnie zrewolucjonizowały sztukę naszych czasów. Wprowadziły one do malarstwa i rzeźby *formę abstrakcyjną*, której wtedy zupełnie brakowało. Kubizm był tylko imitacją form abstrakcyjnych zawartych w tych rysunkach i nie osiągnął ich plastycznego znaczenia. Ich wpływ będzie długotrwały i zostanie głęboko odczuty w sztuce przyszłości.

Fundacja Art & Modern wraz Wejman Gallery wydała również katalog *Elie Nadelman. W poszukiwaniu piękna...*, w którym zreprodukowana została pełna paryska teka – wszystkie trzydzieści dwie cynkografie.



il. 6. Elie Nadelman, *Koń*, ok. 1923-1925, tusz i lawowanie na papierze, wym. 20,4 x 25,2 cm. Fot. Jacek Marczewski

W tym samym okresie, w którym powstały prezentowane obecnie w Warszawie marmury i grafiki, Nadelman wykonywał płaskorzeźby w gipsie i brązie. Odlany w tym drugim z tych materiałów relief, zatytułowany *Jesień* (ok. 1912), jest określany przez historyków sztuki za prekursorski dla *art déco*. Dostrzec można to w budowaniu kompozycji za pomocą krzywych, niekiedy wijących się linii, w sposobie kształtowania twarzy i postaci, konia i drzew. Lincoln Kirstein, monografista artysty, również zwraca uwagę na innowacyjność tej rzeźby. Opisywał ją tak:

Jego styl, wykształcony z rysowania krągłymi, cienkimi rolkami gliny, przez dwadzieścia lat był szeroko naśladowany w sztuce dekoracyjnej, handlowej i modowej, ale Nadelman jako ich źródło został zapomniany lub zignorowany.

Widoczna w rzeźbie linearność i uproszczenie formy zmierzające do dekoracyjności obecne są również w rysunku *Konia* prezentowanym na ekspozycji. Rysunek ten stanowi wypadkową poszukiwań Nadelmana z okresu paryskiego oraz jego zainteresowań kształtowanych w kontakcie ze

sztuką amerykańską. Motyw konia – również w wersjach z jeźdźcami, kobietami w ogrodzie, amazonkami – powracał w twórczości artysty nader często. Nadelman wykonał m.in. samodzielną figurę zwierzęcia w formie unikatowego odlewu gipsowego, zakupionego przez Helenę Rubinstein (*Koń*, ok. 1911-1915), i jego pomniejszone wersje w brązie.

Elegancka i utrzymana w nadelmanowskim stylu aranżacja ekspozycji ma umożliwić jak najlepszy odbiór prezentowanych na wystawie dzieł. Zajrzyjcie na Powiśle i przekonajcie się sami.

„Elie Nadelman – polski prekursor art déco”, 10 maja – 10 września 2022, Wejman Gallery i Fundacja Art & Modern, Warszawa, ul. Jaracza 8, wejmangallery.com / artmodernfoundation.pl

Anna Martynova

Minimalizm a utopia rosyjskiej awangardy:

Dan Flavin i jego post-utopia wobec idei Władimira Tatlina

Dekada lat 60. przypominała dekadę lat 10. XX wieku. Kryzysu modernizmu, zapoczątkowanego przez II wojnę światową, nie dało się już zatrzymać, co oznacza, że kryzys sztuki wygenerowanej przez modernizm był nieunikniony. Neoawangardowe praktyki artystyczne pojawiły się jako reakcja na proces zakademizowania się oraz instytucjonalizowania sztuki modernistycznej. Tak samo jak historyczna awangarda niegdyś była reakcją na akademizm tradycyjnej sztuki. Niemniej jednak neoawangarda bezpośrednio dziedziczyła po awangardzie historycznej. Używała wypracowanych przez nią metod i języka formalnego. Według Hala Fostera obie awangardy – zarówno historyczną, jak i neoawangardową – łączyło dążenie do przewyciężenia autonomii sztuki, czyli uczynienia z niej praktyki społecznej¹. Taki wybór kierunku przemian sztuki manifestował się w awangardzie historycznej, zwłaszcza rosyjskim konstruktywizmie, poprzez odwoływanie się do utopijnych projektów przyszłości, a neoawangarda przekształciła je w post-utopię teraźniejszości. Jednym z tych nowych ruchów, które pojawiły się w latach 60. jako reakcja na późny modernizm z jego sztuką przeładowaną znaczeniami i mesjanistycznymi kompleksami artystów, był minimalizm lub minimal art. To jest sztuka, która poprzez redukcje formy plastycznej redukuje także treści i znaczenia tkwiące w dziele, zaprzecza także głównej misji sztuki, która, jak się często uważa, powinna opowiadać o tym, co czyste i wzniosłe. Sztuka minimalna niszczy iluzoryczne światy tragicznej przeszłości i utopijnej przyszłości, do których ma się odnosić. Przez sztukę minimal rozumiemy zwykle trójwymiarowe dzieła stworzone przez grupę artystów działających w Nowym Jorku w latach 60., gdzie po wojnie trafiła cała europejska awangardowa tradycja. Krystalizacja minimalizmu nastąpiła w latach 1963-1966. Artystami, z którymi zwyczajowo kojarzono minimalizm, byli Carl Andre, Donald Judd, Robert Morris, Frank Stella i Dan Flavin. Zwykle ich prace to uproszczone do granic możliwości, zminimalizowane geometryczne formy, tworzone z

¹ H. Foster, *What's Neo about the Neo-Avant-Garde?*, "October" 1994, nr. 70, s. 10, <https://doi.org/10.2307/779051> [10.06.2022].

materiałów przemysłowych, modułów budowlanych, takich jak pleksi, żelazo, świetlówki, neony i tworzywa sztuczne.

Sami artyści nie nazywali siebie minimalistami, nie łączył ich żaden wspólny manifest. Łączyły ich natomiast wspólne wystawy. Pierwsza z nich, „New Works”, odbyła się w 1963 roku w nowojorskiej Green Gallery i zbiegła się w czasie z 58. urodzinami Barnettta Newmana². Apogeum ruchu stanowiła wystawa „Pierwotne struktury”, otwarta w 1966 roku.

Termin minimalizm pojawił się po raz pierwszy w 1965 roku, kiedy Richard Walheim użył tego słowa, aby opisać minimalizację pracy ręcznej artysty³. Sens dzieła nie jest formą treści artystycznej narzuconej przez artystę, ale wynika z samego czystego materiału użytego do stworzenia dzieła. Nazwa ABC art pojawia się po publikacji artykułu Barbary Rose o tej samej nazwie.

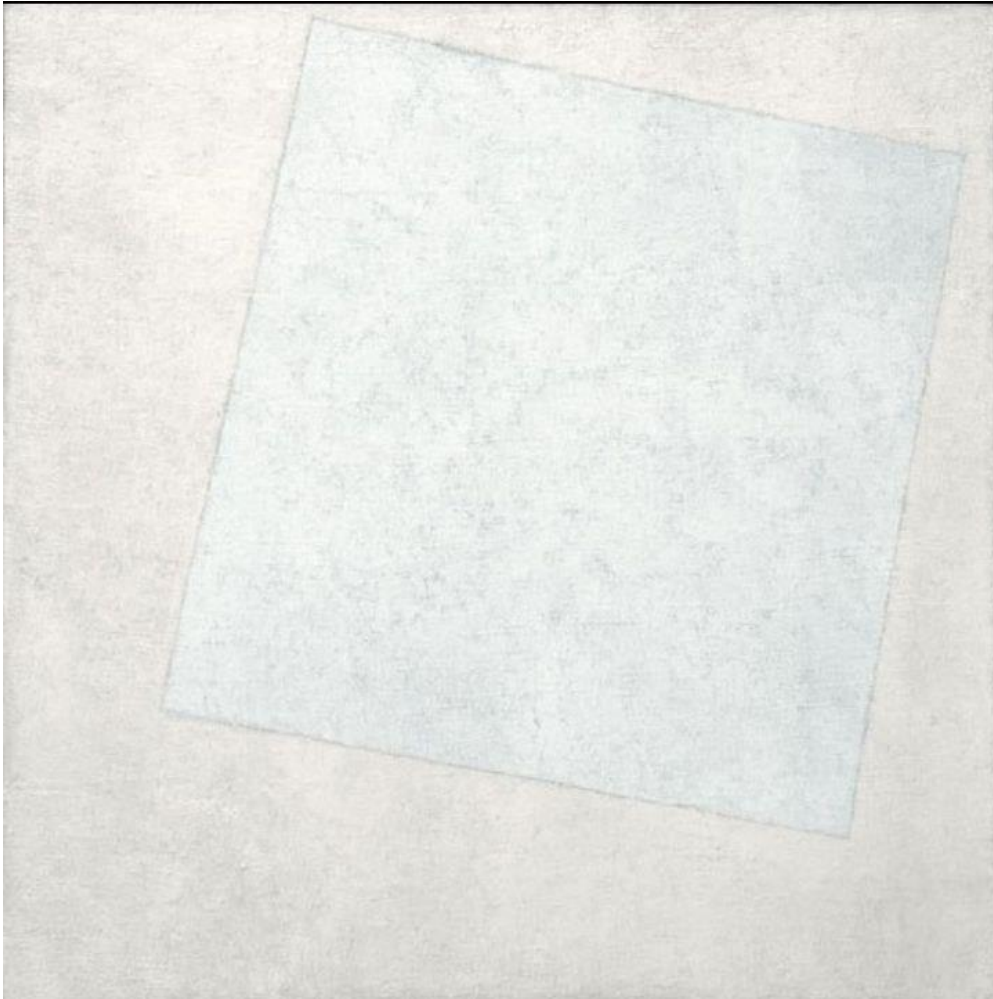
Barbara Rose nazywa tę sztukę syntezą rosyjskiej awangardy i dadaizmu, wywodząc jej genealogię z *Czarnego kwadratu* Malewicza i ready-made'ów Duchampa. Łączy najbardziej kontrowersyjne motywy sztuki XX wieku – poszukiwanie transcendencji Malewicza oraz ogólne zaprzeczenie istnienia wartości bezwzględnych Duchampa. Oba ruchy, po których dziedziczył minimalizm, powstały jako projekty krytyczne, polegające na nieustannym redefiniowaniu i przesuwaniu granic sztuki. Podjęły próbę zniszczenia hierarchii poprzez włączanie przemysłowych materiałów (konstruktywizm) i już gotowych przedmiotów masowej produkcji (dadaistyczny ready-made) i znosząc potrzebę obecności dotyku artysty. To właśnie za tych czasów próg wejścia do sztuki bardzo się obniżył. Jednak jeśli awangarda dopiero zaczynała zacierać granice sztuki i niesztuki, to powojenna sztuka lat 60. całkowicie pogrzebała ideę tego podziału.

Rose uważa, że wszystkich artystów minimal artu łączyło to, że ograniczyli sztukę do jej absolutnego, nieredukowalnego minimum. W pewnym stopniu minimal art to apogeum redukcjonizmu w sztuce, wywodzącego się już od

² M. Hussakowska, *Minimalizm w sztukach wizualnych. Demitologizacja koncepcji awangardy w amerykańskim środowisku artystycznym lat sześćdziesiątych*, Kraków 2003, s. 17.

³ Е. Андреева, *Постмодернизм. Искусство второй половины XX – начала XXI века*, Петербург 2007, s. 127.

Malewicza i Duchampa z ich pełną niesmaku reakcją na ekscesy cywilizacji⁴. Warto tutaj zauważyć, że to właśnie obraz Malewicza *Białe na białym* wywarł ogromny wpływ na Franka Stellę po tym, jak zobaczył go na wystawie w MoMA⁵ (il. 1, 2).

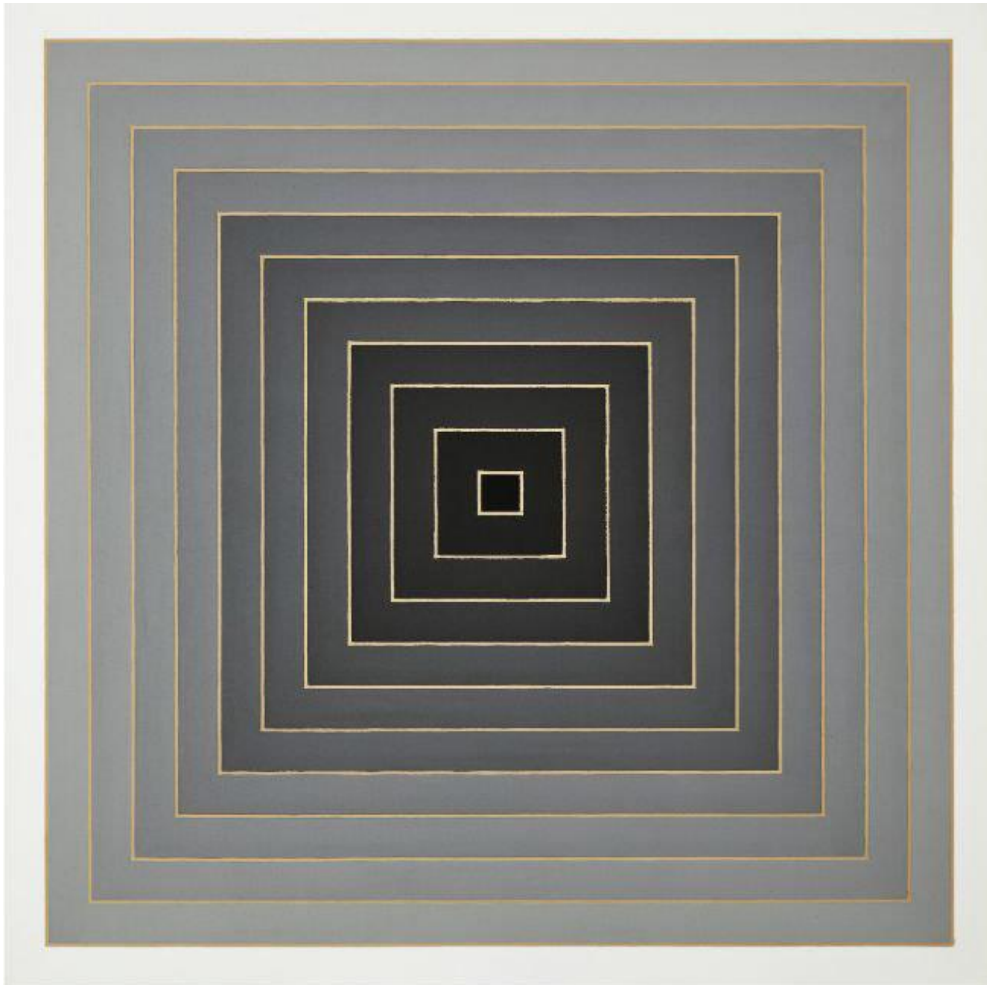


il. 1. Kazimierz Malewicz, *Białe na białym*, 1919

Frank Stella zawsze podkreślał, że jego obrazy są tylko tym, co można zobaczyć i niczym więcej. Obrazy są konkretnymi obiektami, a nie reprezentacją czegoś poza nimi. Carl Andre nazywał swoje prace ateistycznymi, ponieważ są pozbawione elementów duchowych i

⁴ B. Rose, *ABC art*, <https://www.artnews.com/art-in-america/features/abc-art-barbara-rose-1234580665/>, [2.11.2021].

⁵ Е. Андреева, op. cit., s. 130.



il. 2. Frank Stella, Bez tytułu, 1968

intelektualnych, oraz komunistycznymi, bo są to formy jednakowo dostępne dla wszystkich⁶.

Minimaliści starali się w ten sposób stworzyć sztukę przystępną, którą każdy może rozszyfrować, ponieważ sens dzieła współkonstruowano tylko na podstawie bezpośredniego doświadczenia estetycznego wynikającego ze zderzenia z tym dziełem, odbywanego w czasie rzeczywistym.

Refleksja wiąże się z wykorzystaniem pamięci i kodów kulturowych, natomiast według Judda sens i znaczenie tkwi w samych obiektach⁷. Bezpośrednia percepcja takich obiektów polega na „natychmiastowym oglądzie i ich obecności”⁸. Minimaliści tworzą więc taką sztukę, która nie

⁶ Ibidem, s. 88.

⁷ Ibidem, s. 104.

⁸ Ibidem, s. 95.

mówi widzowi ani o przeszłości, ani o przyszłości, ale odnosi się wyłącznie do teraźniejszości, do chwilowego poczucia z nią kontaktu.

Niemniej jednak wydaje się ważne, że brak treści sam w sobie stał się nową treścią. Pustka i próżnia są równie łatwo interpretowane jako okazja do duchowej kontemplacji. Podobnie do mistyków minimaliści w swoich pracach „zaprzeczają ego i indywidualnej osobowości, starając się ewokować, wydawałoby się, na wpół hipnotyczny stan pustej nieświadomości”⁹. Tak więc nie udało im się całkowicie pozbyć wszystkich związków z sacrum. Tajemnicze, zamknięte prace minimalistów wciąż tchną aurą mistycyzmu (il. 3).



il. 3. Robert Morris, Bez tytułu, 1965

Pomimo aury mistycyzmu deklarowany brak znaczeń niesie ze sobą także wielki ładunek krytyczny. Tak samo jak historyczna awangarda przeciwstawiała się sztuce tradycyjnej, tak nowa awangarda lat 60. przeciwstawiała się wszelkiej modernistycznej sztuce XX wieku, co dla

⁹ B. Rose, op. cit.

ówczesnej amerykańskiej sceny artystycznej oznaczało przede wszystkim walkę z abstrakcyjnym ekspresjonizmem, który był wówczas u szczytu popularności.

Nowojorscy abstrakcyjni ekspresjoniści byli jedyną grupą artystów, która nadal stała po stronie modernistycznej abstrakcji i akademizmu. Kontynuowali linię powagi i tragedii zakademizowanej już awangardy, przejawiającą się w sztuce abstrakcyjnej. Głęboka tragedia i heroizacja malarstwa Rothki i Newmana odzwierciedla patos modernizmu. Ich malarstwo wymagało medytacyjnej percepcji, a nie zwykłego oglądania¹⁰.

Obrazy abstrakcyjnych ekspresjonistów, którzy czcili charakterystyczny dla modernizmu kult artysty-twórcy, ucieleśniały ideę, że sztuka jest wszystkim, czego dotknęła ręka artysty. Dlatego abstrakcyjny ekspresjonizm otrzymał swoją drugą nazwę – „malarstwo gestu”, którą nadał mu krytyk Harold Rosenberg¹¹. Technika drippingu Jacksona Pollocka jest przykładem radykalnego osobistego ekspresjonizmu.

Minimaliści zaprzeczyli kultowi artysty z jego demiurgicznymi aspiracjami, sugerującymi, że osobowość artysty jest ważniejsza niż jego dzieła. Poddali negacji proroczy i zbawienny charakter sztuki, przeciwstawili się także mesjanistycznym kompleksom artystów.

Historyczna awangarda także podjęła próby zniszczenia kultu artysty. Już Malewicz, tworząc grupę UNOWIS (Utwierditieli Nowogo Iskusstwa), głosił twórczość zbiorową, a jej członkowie (w tym sam Malewicz) nie podpisywali swoich dzieł¹². Ponadto jednym z głównych problemów rosyjskiej awangardy była walka z malarstwem sztalugowym, które ucieleśniało ideę indywidualnej produkcji, a także indywidualnej konsumpcji¹³. W ramach tych zmagień konstrukcja zastąpiła kompozycję.

Pojęcie konstrukcji artyści łączyli z celem utylitarnym, z rozwiązywaniem konkretnych problemów społecznych. W 1921 roku grupa konstruktywistów

¹⁰ Е. Андреева, op. cit., s. 52.

¹¹ Ibidem, s. 46.

¹² Е. Деготь, *Русское искусство в 20 веке*, Москва 2000, s. 55.

¹³ Ibidem, s. 59.



il. 4. Władimir Tatlin, *Narożny kontr-relief*, 1914

oficjalnie wyrzekła się malarstwa, została podjęta uchwała, zgodnie z którą malarstwo jako zjawisko burżuazyjne zostało uznane za niepotrzebne¹⁴.

Konstrukttywizm wywodzi się z wczesnych prac Władimira Tatlina. W 1914 roku Tatlin odwiedził pracownię Picassa, gdzie zobaczył jego trójwymiarowe rzeźby kubistyczne – dzieła, nad którymi Picasso pracował w tym czasie. Po powrocie Tatlin zerwał z malarstwem i zaczął pracę nad swoimi kontr-reliefami, które rok później zostały zaprezentowane na słynnej wystawie „0,10” (il. 4). To właśnie wyjście poza granice płótna i tworzenie tych trójwymiarowych dzieł zapewniły Tatlinowi status lidera rosyjskiej awangardy i tytuł ojca konstrukttywizmu, choć warto zauważyć, że nie był ideologiem tego ruchu i nie uważał się za konstruktivistę.

Tatlin podwieszał konstrukcje złożone z elementów wykonanych z drewna, żelaza, szkła i gipsu na elastycznych kablach. Dzieła te stanowią zupełnie nowy sposób pracy z przestrzenią i widzem. Nie są już ani malarstwem, ani

¹⁴ Ibidem, s. 65.

rzeźbą. Sama nazwa kontrrelief podkreśla ich przeciwieństwo w stosunku do tradycyjnych rzeźb.

Artyści minimal artu, pod wieloma względami kontynuujący tradycje konstrukttywizmu, też nie zajmowali się ani rzeźbą, ani malarstwem, lecz po prostu tworzyli dzieła sztuki. Tworzenie trójwymiarowych „specyficznych obiektów”, jak nazwał je Donald Judd, to kolejna próba wyjścia poza granice płótna, jego zdaniem ograniczającego dzieło sztuki¹⁵ (il. 5).



il. 5. Donald Judd, *Dla Susan Buckwalter*, 1964

Wybierane przez artystów materiały to również kontynuacja tej polityki obalania hierarchii. To właśnie w celu demokratyzacji sztuki artyści jako materiały do swoich prac wykorzystywali przede wszystkim obiekty przemysłowe, materiały budowlane, które są tanie i powszechnie dostępne. Oprócz tego, jeśli artysta tworzył dzieło własnymi rękami, istniało duże

¹⁵ D. Judd, *Specific Objects*, s. 183,
https://monoskop.org/images/3/31/Judd_Donald_1965_2005_Specific_Objects.pdf, [23.03.2022].

prawdopodobieństwo, że coś osobistego przeniknie do tego dzieła, coś z arsenału artysty z jego demiurgicznym gestem tworzenia czegoś z niczego.

Przekształcają się relacje w klasycznej triadzie: artysta – dzieło – widz. Kwestionowana jest interpretacja dzieła jako przekazu, autora jako nadawcy i widza jako adresata. To już nie artysta musi nadawać dziełu znaczenie, to widz musi je „odczytać”. Znaczenie jest teraz współkonstruowane.

Po raz pierwszy idee konstruktywizmu trafiają na Zachód wraz z emigrantami z Rosji – rzeźbiarzami Naumem Gabo i Antoine’em Pevsnerem. Obaj przywieźli do Ameryki wersję konstruktywizmu rozumianego bardziej jako czysta sztuka formy niż jego materialistyczna, praktyczna wersja rozwijana przez Tatlina. Właśnie ta wersja konstruktywizmu zainspirowała konstrukcje metalowe Davida Smitha i Anthony’ego Caro. Minimaliści skrytykowali te prace – są znacznie bardziej ekspresjonistyczne niż w istocie konstruktywistyczne. Carl Andre powiedział, że minimaliści „szukali fundamentalnej alternatywy dla ech surrealizmu w pracach rzeźbiarzy z lat 50., takich jak Giacometti, czy późnego kubizmu Davida Smitha”. Taką alternatywę znaleźli w konstruktywizmie Tatlina i Rodczenki¹⁶.

W 1962 roku ukazała się książka *The Great Experiment: Russian Art 1863–1922* autorstwa krytyczki sztuki Camilli Gray. To właśnie ta publikacja przyczyniła się do odkrycia konstruktywizmu w formie, w jakiej stworzyli go Tatlin i Rodczenko. W publikacji były opisane reliefy Tatlina, a także projekt Pomnika Trzeciej Międzynarodówki. Pod wpływem lektury Carl Andre nazywał Franka Stellę konstruktywistą, ponieważ tworzył on swoje prace, „łącząc identyczne, dyskretne jednostki”¹⁷.

Zarówno sztuka awangardy, jak i minimalizm zwracają się ku współczesności, badając rolę przemysłu i techniki w społeczeństwie. Ślady konstruktywizmu można odnaleźć w uporczywej mitologizacji techniki, od której minimalizm nigdy nie był w stanie się uwolnić. Różnica jest taka, że połączenie sztuki i techniki w konstruktywizmie miało na celu zmianę świata

¹⁶ H. Foster, op. cit., s. 508.

¹⁷ Ibidem, s. 508.



il. 6. Dan Flavin, *Portret Tatlina dla E.A.T.*, 1973

poprzez sztukę, natomiast niema sztuka minimalna nie oferowała transcendentalnego doświadczenia, nie dała odpowiedzi na temat nas samych i naszej przyszłości, nie obiecywała zbawienia. Techniki zatem są przedstawiane jako takie, jako zwykłe odzwierciedlenie otaczającej rzeczywistości, a nie jako błogosławieństwo. Używając przemysłowych materiałów, minimaliści estetyzowali materiał, z którego składa się współczesny świat. Poprzez estetyzowanie tworzywa manifestowała się próba raczej zaakceptowania, pokochania i podzielenia się ze światem, w którym się żyje, a nie jego przekształcanie czy ulepszenie.

Przedstawicielem minimalizmu, który bezpośrednio odwoływał się w swoich pracach do Tatlina był Dan Flavin. W 1973 roku Flavin stworzył kolorowy sitodruk, przedstawiający młodego Tatlina, dla portfolio *Nowy Jork dla Sztokholmu* (il. 6). Nowojorska organizacja EAT (Experiments in Art and

Technology) postanowiła stworzyć portfolio małych dzieł sztuki, które zostaną przekazane do Moderna Museet w Sztokholmie, aby reprezentować współczesną sztukę amerykańską. Ponieważ Flavin był w tym czasie zajęty pracą nad cyklem „monumentów”, stworzył druk sitowy do kolekcji na podstawie zdjęcia Tatlina wykonanego w 1914 roku, a w prawym dolnym rogu umieszczał czarno-białe schematyczne przedstawienie jednego ze swoich własnych pomników¹⁸.

Dan (Daniel) Flavin (Nowy Jork 1933 – Riverhead 1996) pochodził z przedmieścia Queens w Nowym Jorku. Na prośbę ojca rozpoczął studia w seminarium katolickim, w którym uczył się od 1947 do 1952 roku. Flavin nie został wyświęcony, ale zachował zainteresowanie sprawami duchowymi, co znajdzie odzwierciedlenie w jego twórczości jako artysty¹⁹.

W 1952 roku Flavin ukończył studia w Cathedral College i przez rok służył w wojsku w Korei. W 1956 roku wrócił do Nowego Jorku, gdzie najpierw zaczął studia z historii sztuki w Hans Hoffman School i New School for Social Research, a po dwóch latach przeniósł się do Columbia University w Nowym Jorku²⁰. W tym okresie Flavin postanowił poświęcić się sztuce i stworzył wiele rysunków, akwareli i obrazów, w których wciąż wyraźnie widać było wpływ abstrakcyjnego ekspresjonizmu. Znał Willema de Kooninga i innych abstrakcyjnych ekspresjonistów, od nich zapożyczył swobodny i zamaszysty sposób malowania. Podczas służby wojskowej Dan Flavin był technikiem meteorologicznym w Siłach Powietrznych, a jego wczesne krajobrazy wyraźnie czerpały z obserwacji pogody. Na przykład obraz *Niebieskie drzewa na wietrze* z 1957 roku składał się z chaotycznie namalowanych niebieskich linii na białym płótnie (il. 7).

¹⁸ P. Gubbins, *Constructivism to Minimal Art: from Revolution via Evolution* (praca doktorska w University of Nottingham), 2016, s. 142, https://www.researchgate.net/publication/313983768_Flavin's_1973_representation_of_Tatlin, [22.03.2022].

¹⁹ L. Wainwright, *Dan Flavin*, <https://www.britannica.com/biography/Dan-Flavin>, [22.03.2022].

²⁰ D. Marzona, *Minimal Art*, Köln 2004, s. 14.



il. 7. Dan Flavin, *Niebieskie drzewa na wietrze*, 1957

Dan Flavin mieszkał na Long Island i często malował miejscowe krajobrazy i miniaturowe portrety. Zachowało się wiele jego szkiców i rysunków, ponadto zbierał rysunki artystów Hudson River School, posiadał prace Sanforda Robinsona Gifforda i Johna Fredericka Kensetta. Flavin zawsze nosił przy sobie ołówek i papier do rysowania.

Od początku lat 60. w jego portfolio pojawiały się szkice prac, które później – nazwane ikonami – stały się jego pierwszymi instalacjami świetlnymi i od których rozpoczęła się era sztuki światła Flavina. Szkice te, czasami bardzo skrupulatne, były wykonane za pomocą kolorowych ołówków i opatrzone słownymi adnotacjami: rozmiar, kolor etc. Nad tą serią Flavin pracował razem z żoną Sonją Severdija.

W 1961 roku na wystawie indywidualnej w nowojorskiej Hudson Gallery Dan Flavin zaprezentował swoje pierwsze „ikony”. Każde z tych dzieł dedykował komuś, kogo podziwiał lub kto w taki czy inny sposób na niego wpłynął.

Ikona I została zadedykowana koledze, strażnikowi MoMA, a *Ikona IV* – bratu bliźniakowi, który zmarł na polio²¹ (il. 8).



il. 8. Dan Flavin, *Ikona IV*, 1962

Sam artysta powiedział, że w przeciwieństwie do ikon bizantyjskich jego prace to „nudne i drętwe ikony moich czasów – anonimowe i nieistotne”. Flavin nazwał swoją sztukę „abstrakcyjną magią”²². Wielkie tradycje modernizmu poruszające tematy wzniosłości zostają opakowane w minimalistyczną abstrakcję.

Co ciekawe, wśród jego pierwszych dzieł z użyciem światła znajdują się także prace bliskie kiczu, takie jak *East New York Shrine*, powstała w latach 1962-1963 (il. 9). Flavin wziął puszkę pomidorów marki „Pope”, do której

²¹ J. Meyer, *The Minimal Unconscious*, „October” 2009, nr. 130, s. 154, <http://www.jstor.org/stable/40368574>, [22.03.2022].

²² H. Foster, op. cit., s. 509.



Il. 9. Dan Flavin, *East New York Shrine*, 1952-1963

przymocował porcelanową figurkę Marii, żarówkę aerolux i różaniec, ironizując w ten sposób na temat transcendentalnych skojarzeń, które budzi światło²³. Ten przypadek pokazał, że już na początku swej kariery artystycznej Flavin sprytnie łączył sentymentalną duchowość z postmodernistyczną ironią obowiązującą w odczarowanym świecie.

Po serii ikon Flavin kontynuował badania wpływu światła na widza i tak powstały pierwsze prace, w których światło stało się już jedynym i głównym składnikiem dzieła sztuki i przedmiotem zainteresowania artysty.

W latach 60. Flavin brał udział w kilku programowych wystawach minimalistów: „Black, White and Grey” (Wadsworth Museum, Hartford

²³ J. Meyer, op. cit., s. 154.

1964), „Primary Structures” (Muzeum Żydowskie w Nowym Jorku, 1966). W 1964 roku odbyły się jego pierwsze indywidualne wystawy, w tym wystawa w Green Gallery w Nowym Jorku, na której pokazano wyłącznie jego pracę wykonaną przy użyciu świetlówek²⁴. Tutaj po raz pierwszy artysta miał możliwość pracy z konkretną przestrzenią galerii i wskazania, jak światło zmienia się w fizycznym postrzeganiu przestrzeni.

Flavin dedykował Donaldowi Juddowi swoją pracę *Alternatywne przekątne 2 marca 1964*. W tym dziele używał kilku różnych świetlówek, ustawiając je po przekątnej na ścianie. Strumień światła bijący z tej pracy zacierał wszelkie cienie i rozmywał poczucie trójwymiarowości przestrzeni, ponieważ dzieło rozchodziło się w przestrzeni, tym samym ją niszcząc.

Pierwsza praca, w której świetlówka nie była już elementem dodatkowym, ale została prezentowana jako samodzielna praca, to *Przekątna osobistej ekstazy* (il. 10). Później Flavin zmienił nazwę na *Przekątną z 25 maja 1963* i zadedykował ją Constantinowi Brâncușiemu²⁵.

Była to zwykła lampa o długości ośmiu stóp, zamontowana na ścianie pod kątem 45 stopni. Według Flavina właśnie to nachylenie nadawało pracy „dynamikę i dramatyzm”. Natomiast tytułem artysta nadawał eteryczny, nieziemski charakter swojej pracy. Przekątna to linia geometryczna, która nie ma materialności, nie ma treści. Włączając do tytułu datę powstania, Flavin sugerował, że oprócz niej przekątna nie odnosi się do niczego w świecie realnym. Istnieje tylko moment jej objawienia się²⁶.

Flavin wybrał lampę w niekonwencjonalnym złotym kolorze i zawiesił ją pod niekonwencjonalnym kątem, aby zademonstrować zdolność tego banalnego przedmiotu do tworzenia różnych nastrojów i zupełnie innych wrażeń, niż się spodziewamy.

²⁴ M. Hussakowska, op. cit., s. 20.

²⁵ D. Salomon, *Fluorescent architecture, or, Dan Flavin at the supermarket*, „The Journal of Architecture” 2014, nr. 19(6), s. 963.

²⁶ J. Pissaro, *Dan Flavin's epiphany*, „Yale University Art Gallery Bulletin” 1997, s. 85, <http://www.jstor.org/stable/40514519> [2.11.2021].



Il. 10. Dan Flavin, *Przekątna osobistej ekstazy*, 1963

Praca znana jako *Untitled* (1964/1974) składała się już z dwóch lamp ustawionych poziomo, jedna pod drugą, dłuższej białej i krótszej, świecącej różowym światłem (il. 11). Drgania światła w tubie, choć są prawie niezauważalne, całkowicie zmieniły postrzeganie otaczającej przestrzeni, ponieważ przestrzeń ta została wypełniona pulsującym światłem. Widz obserwował także metamorfozę koloru własnego ciała. Dźwięk wokół stał się przytłumiony, aż jedynym słyszalnym odgłosem były vibracje gazu w naelektryzowanych rurach. Lampa i ściana stały się jednością i przebywanie w takiej przestrzeni pozwalało jakby doświadczyć absolutu²⁷.

²⁷ D. Marzona, op. cit., s. 50.



il. 11. Dan Flavin, Bez tytułu, 1964-1974

Od 1964 roku prace Flavina coraz bardziej uwzględniały konkretną przestrzeń galerii, w której miały się znaleźć, a nie tylko część ściany. Stały już rzeczywistymi instalacjami site-specific. Światło lamp umieszczonych na sąsiadujących ścianach powodowało, że kąty zachodziły na siebie, wydawały się podwójne lub zanikały.

Pierwsze prace Flavina, wykorzystujące świetlówki, były często krytykowane za estetyzację graniczącą z dekoracyjnością. Przejście do prac site-specific, mających transformować konkretną przestrzeń, wyznaczyło dzieło pod tytułem *The Nominal Three*, po raz pierwszy pokazane na wystawie w Green Gallery w 1964 roku (il. 12). Dzieło to zostało zadedykowane Williamowi Ockhamowi, średniowiecznemu filozofowi, najbardziej znanemu ze stworzenia zasady zwanej „Brzytwą Ockhama”: *Non sunt entia multiplicanda praeter necessitatem*, co znaczy „Nie należy mnożyć bytów ponad potrzebę”. Flavin ułożył białe świetlówki tak, aby podążały za postępowaniem algebraicznym $1+(1+1)+(1+1+1)$. Ta formuła nieskończonego liczenia została zatrzymana na liczbie trzy – najmniejszej liczbie elementów potrzebnych do zdefiniowania serii. Poszczególne białe jednostki wprowadzały integralność i porządek



Il. 12. Dan Flavin, *The Nominal Three*. Dedykowane Williamowi Ockhamowi, 1964
przestrzeni, w której znajdowało się dzieło, jednocześnie dematerializując fizyczność przestrzeni²⁸.

Opracowana przez Ockhama zasada metodologiczna zapoczątkowała nowy nurt w filozofii średniowiecznej. Flavin, tworząc *The Nominal Three*, wyznaczył nowy kurs dla swojej sztuki, dokonując przejścia metodologicznego w stronę tworzenia site-specific prac.

Flavin łączył ready-made i konstruktywistyczne podejście do kompozycji. Jego dzieła są umieszczonymi w przestrzeni galerii przedmiotami użytkowymi, przeniesionymi ze świata codziennego do artystycznego kontekstu. Prace te konstruowały także układ wybranego miejsca, ponieważ zawsze miały do czynienia z konkretną przestrzenią, w której powinny się

²⁸ D. Marzona, op. cit., s. 48.

znaleźć²⁹. Jednak w przeciwieństwie do Duchampa ready-made'y Flavina nie miały na celu demistyfikowania czy walki z fetysyzacją sztuki³⁰.

Zatarcie granicy przestrzeni i dzieła, jego początku i końca, jest kluczową cechą twórczości Flavina. Flavin używał światła lamp i jego odbić w różnych płaszczyznach otaczającej przestrzeni; ostrość i głębię światła wykorzystywał do kreowania nowej rzeczywistości. To zacieranie granic, dosłowne przenikanie, wkraczanie dzieła w rzeczywistą przestrzeń sprawiły, że twórczość Flavina wiąże się z podjętymi na początku XX wieku przez awangardystów próbami zniesienia podziału na sztukę i niesztukę. Brak tradycyjnych ram znosi symboliczny charakter dzieła, gdyż do odczytania symbolicznego komponentu konieczne jest nakreślenie granic między konkretnym światem symbolicznym a światem życia codziennego.

Carl Andre twierdził, że awangardyści patrzyli w przyszłość, podczas gdy minimaliści patrzą pod nogi. Dan Flavin paradoksalnie zobaczył tam neonowe światło. Używając do swoich prac zwyczajnego materiału – świetlówek, Flavin, jak to było w zwyczaju zarówno u awangardystów, jak i minimalistów, burzył tradycyjną hierarchię, zacierał granice między sztuką a codziennością, obiektem a widzem.

Artysta oddzielał strumień świetlny od wszystkiego, pozbawiając go nawet swojego źródła, starannie chowając wszystkie bezpieczniki, połączenia i kable zasilające lampy, aby źródło prądu pozostało niewidoczne. Oprócz tego, że zanikł przewodnik światła, nie ma tutaj także przedmiotów, które powinny być oświetlone. A jeśli nie ma już ani artysty z przesłaniem do widza, ani materialnego przedmiotu dzieła jako takiego, ani jego określonej funkcji, widz zostaje sam na sam tylko z efemerycznym strumieniem światła. W ten sposób uzyskuje się efekt zderzenia z sacrum. To właśnie zanikanie granic prowadzi do takiego efektu. Dzieje się tak, ponieważ znaczenia znikają wraz z granicami, bo tylko rzeczy o jasno określonych granicach mogą mieć jasno określone znaczenie.

²⁹ M. Hussakowska, op. cit., s. 164.

³⁰ H. Foster, op. cit., s. 509.

Użycie w przypadku Flavina nowoczesnego industrialnego materiału ma nieco inny cel niż próba budowania świetlanej przyszłości siłami sztuki, jak to było w przypadku konstruktywistów. Są to prace, które nie przekazują wielkich nadziei w postęp, ale uważnie studiują jego konsekwencje.

Przydatna technika została włączona do stworzenia „bezużytecznego” dzieła sztuki. Tworzy to alternatywę dla istniejących praktyk i norm społecznych. Świetlówki w takiej formie, w jakiej były używane w przestrzeni amerykańskiej powojennej codzienności, jak np. supermarket, nie miały wywoływać żywych emocji. David Salomon pisze w swoim artykule *Fluorescent architecture or Dan Flavin at the Supermarket*, że ograniczały się do wywołania intensywnego efektu ambientowego. Wszystko musiało być jak najbardziej neutralne, żeby tylko towary mogły się wyróżniać. W supermarketach mamy wpaść w konsumpcyjne zapomnienie i nie zwracać uwagi ani na architekturę, ani na oświetlenie.

Tak oto sztuka współczesna daje nam możliwość odczuwania i doświadczania wpływu rzeczy, które nas otaczają i które zwykliśmy ignorować. Flavin sprawia, że inaczej patrzymy na rzeczy, które nie były stworzone po to, by zwracać na siebie uwagę. Solomon twierdzi, że to apel o zwrócenie większej uwagi na to, jaki wpływ mają na nas rzeczy, zwłaszcza rzeczy nowe, technicyzowane. Dlatego sztuka Flavina jest pozbawiona posmaku futurystycznego, nie mówi bowiem o tym, jak technika powinna zmienić życie w przyszłości, ale o tym, jak już je zmieniła.

Prace minimalistów łączyły krytykę i estetykę, banał i spektakularność. Dzieła Flavina łączą w sobie to, co mistyczne, sakralne, ironiczne i krytyczne. Zawierają banalność codzienności, w tym m.in. nudne światło supermarketu, oświetlające półki z towarami, co wprowadza człowieka w trans nieświadomej konsumpcji. Świetlówki idealnie wpasowują się tutaj w definicję medium Marshalla McLuhana jako czegoś, czego nie widzimy i co bezpośrednio wpływa na zmysły, zmieniając sposoby działania ludzi i charakter ich interakcji społecznych. W supermarkecie można zapomnieć o

istnieniu rzędów jednakowych lamp zawieszonych nad głową, skonfrontowani z pracami Flavina, nie zapominamy o nich ani na sekundę³¹.

David Solomon mówi również, że użycie światła fluorescencyjnego nie zawsze było tak jednokierunkowe. Na przykład wydaje nam się, że biel jest naturalnym kolorem tych lamp, podczas gdy w rzeczywistości nie ma „naturalnego” koloru tego światła. Specyficzny kolor światła uzyskuje się dzięki właściwościom fizycznym materiału pokrywającego wnętrze tuby. Wytworzone światło pochodzi z kilku różnych procesów i materiałów. Kiedy lampy stały się dostępne w 1939 roku, produkowano je w szerokiej gamie kolorystycznej. I dopiero z czasem normą stały się lampy białe oraz imitujące światło dzienne, które rozpowszechniły się w różnego rodzaju przestrzeniach użytkowych, takich jak piwnice, garaże, biura, magazyny i fabryki³².

W latach 1964-1990 Flavin stworzył co najmniej pięćdziesiąt wariantów schematów swojego pomnika dedykowanego Tatlinowi. Czterdzieści dziewięć z nich składało się z siedmiu lub ośmiu świetlówek, jarzących się zimnym białym światłem, z których każda była umieszczona w konwencjonalnych oprawach ze stali malowanej na biało, mocowanych bezpośrednio do ściany. Opierając się na tych 50 schematach, stworzył 130 niezależnych prac, z których 113 powstało w latach 1964-1970. Każdej z nich towarzyszył certyfikat autentyczności podpisany przez Flavina³³ (il. 13).

Pierwsza praca z tej serii została pokazana szerokiej publiczności w 1965 roku na wystawie zatytułowanej „Current Art” w Instytucie Sztuki Współczesnej na Uniwersytecie Pensylwanii w Filadelfii. Ta praca otrzymała tytuł *Monument’ 7 for V. Tatlin* i składała się z siedmiu lamp przymocowanych do ściany³⁴ (il. 14).

Flavin zawsze podkreślał, że używa słowa „pomnik” w cudzysłowie, by podkreślić ironię tworzenia tymczasowego pomnika z tak efemerycznego

³¹ D. Salomon, op. cit., s. 960.

³² Ibidem, s. 956.

³³ Ibidem, s. 134.

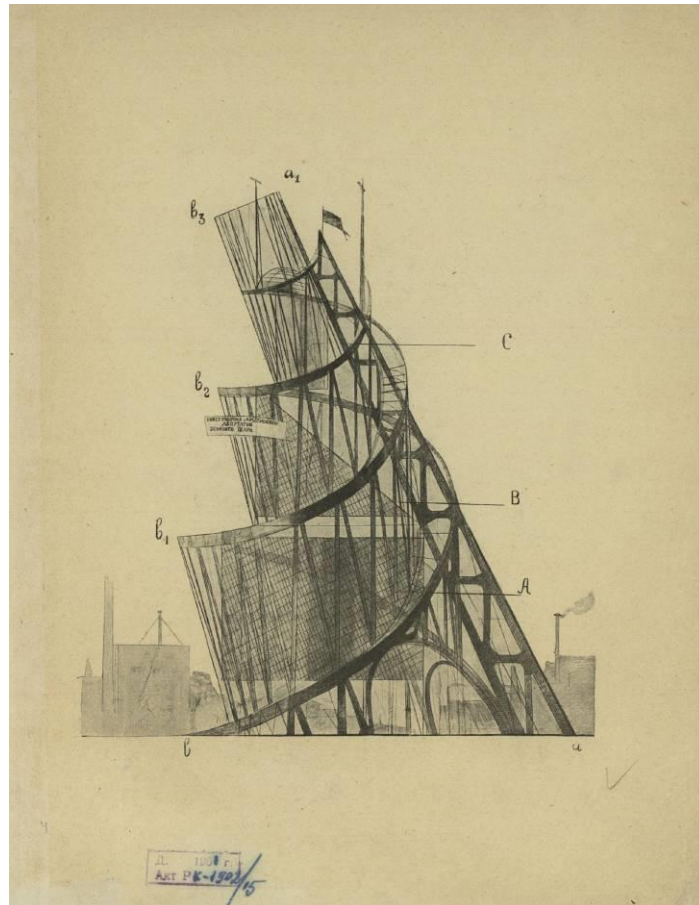
³⁴ P. Gubbins, op. cit., s. 137.



il. 13. Dan Flavin, *Pomnik 1 dla Tatlina*, 1964



il. 14. Dan Flavin, *Pomnik 7*, 1965



il. 15. Władimir Tatlin, *Projekt pomnika III Międzynarodówki*, 1920

materiału, jak światło emitowane przez krótkotrwałe neony³⁵. Bawi się ideą-oksymoronem, jakim jest „tymczasowy pomnik”. Niemożność ukończenia „pomnika” Flavina, niemożność jego zaistnienia jako prawdziwy pomnik są bezpośrednim odniesieniem do Wieży Tatlina, która również nie stała się prawdziwym pomnikiem, ponieważ nigdy jej nie zbudowano (il. 15).

Tatlin zaprojektował olbrzymi budynek, który miał pomieścić organy rządowe przyszłego socjalistycznego państwa światowego – Radę Robotniczych i Chłopskich Delegatów Kuli Ziemskiej³⁶. Według planu Tatlina wieża miała wznieść się na wysokość czterystu metrów. Spirale wspierały cztery formy geometryczne, sześcian, stożek, walec i półkulę, z których każda miała inne funkcjonalne przeznaczenie i musiała się obracać z inną prędkością. W dolnym, sześcianie, miało się odbywać coroczne posiedzenie organu ustawodawczego; miał on wykonywać jeden pełny obrót na rok; w środkowym, stożku – comiesięczne spotkania kadry kierowniczej; jeden pełny obrót na miesiąc; w kolejnym – walcu – biuro informacyjne; jeden obrót dziennie, ostatnia forma – półkula – miała emitować propagandę na umieszczonym na samej górze ekranie – jeden obrót na godzinę³⁷. Nieustanna rotacja czterech brył zapewniała ciągłą zmianę wyglądu zewnętrznego budynku, co miało odzwierciedlać ideę dynamiki formy. Wieża ucieleśniała ruch i miała „dynamiczne nachylenie marzenia”³⁸. Podwójna spirala miała odzwierciedlać dynamikę ducha nowej ery, potęgę ludzkiej wyobraźni, zbiorowe nadzieje i aspiracje proletariatu.

Władze nie doceniły jednak ambitnego monumentu Tatlina. Umowa zawarta z artystą została najprawdopodobniej sporządzona z jego inicjatywy, a „Ludowy Komisariat Oświaty nie miał dalekosiężnych planów z związku z pracą Tatlina”³⁹. Za to dzieło Tatlin nigdy nie dostał ani grosza od rządu,

³⁵ Ibidem, s. 136.

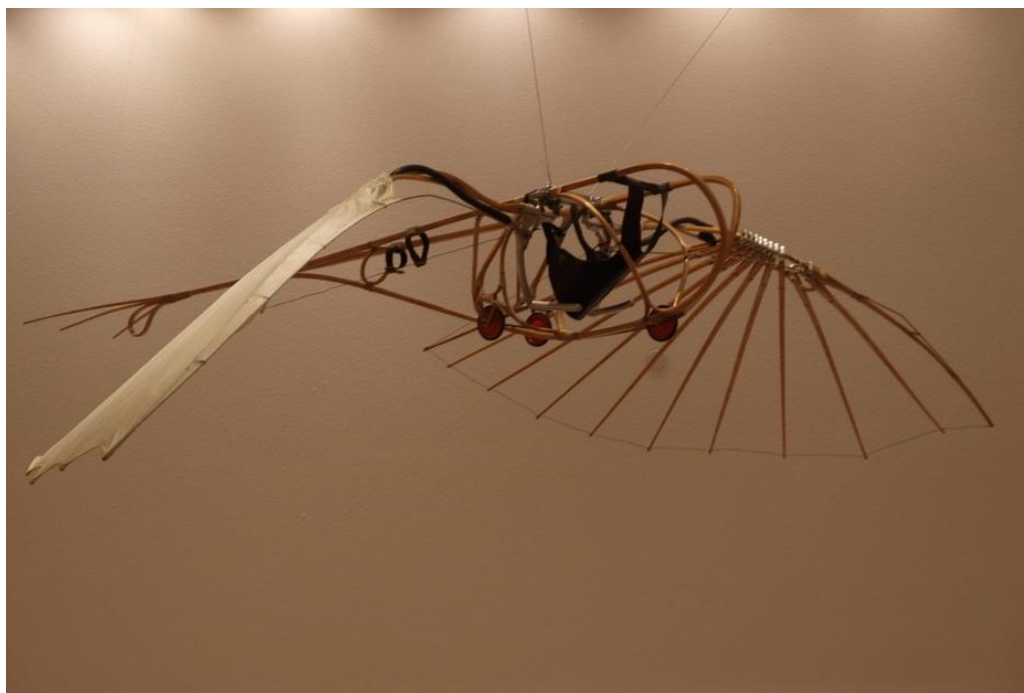
³⁶ Т. Котович, *Энциклопедия русского авангарда*, Минск 2003, s. 329.

³⁷ М. Герман, *Модернизм. Искусство первой половины XX века*, Петербург 2003, s. 221.

³⁸ Ibidem, s. 221.

³⁹ S. Scheijen, *De avant-gardisten de Russische Revolutie in de kunst 1917-1935*, 2019, s. 213.

ponieważ otrzymaliby zapłatę tylko wtedy, gdyby projekt został zatwierdzony, a tak się nie stało.



il. 16. Władimir Tatlin, *Letatlin*, 1932

Monumenty Flavina są też nawiązaniem do innego utopijnego projektu Tatlina, czyli latającej maszyny *Letatlin* (il. 16). Większość schematów Flavina ma mniej więcej kształt rakiety, ale jednocześnie pozostają przywiązane do ziemi, tak samo jak *Letatlin*, którego próby latania nie powiodły się, podobnie jak plany wysokich lotów rosyjskiej awangardy, czyli plany budowy nowego społeczeństwa.

Użycie przez Flavina słowa „pomnik” skutecznie podważa konwencjonalną ideę pomnika. Pomnik implikuje trwałość, musi być monumentalny, masywny, twardo stać na ziemi, aby pamiętać o tym, czemu został poświęcony, pozostała niezachwiana. Tymczasem prace Flavina są efemeryczne, można je łatwo przenieść w inne miejsce, ich cykl życia jest zasadniczo skończony, gdyż po pewnym czasie lampy wypalają się i zawodzą, jednak sposób i moment niepowodzenia są nieprzewidywalne.

Organiczna plastyka Tatlina sugerowała, że to nie materiał dostosowuje się do formy, ale forma dzieła jest podyktowana i zdeterminowana właściwościami materiału. Kultura materiału polegała na braku ingerencji

artysty w życie tworzywa. Badając właściwości materiałów, Tatlin próbował znaleźć dla nich praktyczne, użyteczne zastosowania. Flavin natomiast, biorąc za materiał świetlówkę, dąży do znalezienia dla niej innego zastosowania, które nie powinno już być praktyczne. Lampy Flavina służą raczej jako materiał do tworzenia nowych sytuacji, relacji przestrzennych, nowych doświadczeń i doznań. Nie dąży do zmiany świata, lecz raczej do pogłębiania i poszerzania naszej wiedzy o nim.

W 1984 roku otwarto wystawę noszącą nazwę „Monuments for V. Tatlin from Dan Flavin”. Na jednym z wystawowych paneli można było znaleźć następującą wypowiedź artysty:

Moje zaniepokojenie myślą rosyjskiego artysty-projektanta Władimira Tatlina było spowodowane jego frustracją i uporczywym podejściem do próby połączenia sztuki i inżynierii. Pseudopomniki, skonstruowane z tymczasowych, chłodnych białych lamp fluorescencyjnych, miały ironicznie uhonorować artystę.

Flavin starał się uhonorować Tatlina, niemniej równoważył swoją pochwałę przypomnieniem, że ostatecznie Tatlin poniósł klęskę. To jest metakomentarz nie tylko do utopijnych projektów awangardy czy komunizmu, ale do całego projektu sztuki, zakładającego wieczne życie dzieł, a także szczególną pozycję artystów geniuszy, którzy je stworzyli.

Flavin twierdził: „Sprawia mi przyjemność dokończenie tego «niedokończonego» projektu tak, jak uważam za stosowne”⁴⁰. I rzeczywiście pisał tę niedokończoną historię na swój własny sposób. Podłączył do przedmiotu materialnego wyjście do świata transcendentnego⁴¹. Podobno

⁴⁰ H. Foster, op. cit., s. 509.

⁴¹ A. Louria-Hayon, *A Post-Metaphysical Turn: Contingency and Givenness in the Early Work of Dan Flavin (1959–1964)*, „Religion and the Arts”, 2013, nr. 17(1-2), s. 21, https://www.academia.edu/26973636/A_Post_Metaphysical_Turn_Contingency_and_Givenness_in_the_Early_Work_of_Dan_Flavin_1959_1964_, [22.03.2022].

tego właśnie, zdaniem Flavina, brakowało immanentnej kulturze materiału Tatlina.

W pracach Flavina wyraźnie widać dualizm tego, co fizyczne, i tego, co magiczne. Jego opowieść jest dokładnie o tym. Tytuły wielu dzieł artysty są wyraźnie religijne (*William of Ockham, Via Crucis*), poza tym jego najwcześniejsze prace, wykorzystujące światło fluorescencyjne, nazywane są „ikonami”. Mimo to nie warto jednoznacznie wpisywać Flavina w szeregi religijnych mistyków. Jednak, podobnie jak inni minimaliści, artysta postrzegał swoje prace przede wszystkim jako przedmiot materialny, który może reprezentować tylko siebie oraz postawić sobie za zadanie analizę współczesnego społeczeństwa poprzez obrazy i przedmioty, które konsumuje⁴².

Tak więc prezentacja techniki w pracach zarówno Tatlina, jak i Flavina nie była szczególnie futurystyczna. Obaj artyści harmonijnie łączyli w swojej sztuce motywy współczesności i wieczności. Obaj szukali nowego miejsca artysty w społeczeństwie, takiego, w którym przydzielono by mu określone funkcje społeczne, jednocześnie zaś nie zatraciłby swojej artystycznej tożsamości. Tatlin stworzył nowy typ obiektów artystycznych, które najpierw wyszły poza granice płótna, a potem groziły rozpuszczeniem sztuki w tkance rzeczywistości. W „świecie obiektywnym, pośród materii pochodzenia organicznego i nieorganicznego”⁴³. Flavin poszedł jeszcze dalej i sprawił, że sztuka zaczęła się rozpuszczać już nie w świecie przedmiotów materialnych, ale w świecie zjawisk efemerycznych, jakim jest światło lamp fluorescencyjnych, które oświetlają nasze domy, biura, supermarkety, a nawet galerie sztuki współczesnej, determinują to, jak te przestrzenie na nas oddziałują.

We wpisie do dziennika z 18 sierpnia 1962 roku Dan Flavin wyjaśniał, że sentymentalne pojęcia nieśmiertelności należy ignorować jako motywację:

⁴² D. Marzona, op. cit., s. 16.

⁴³ Е. Бобринская, *Русский авангард: границы искусства*, Москва 2006, s. 126.

Mogę wyłączyć zwykłą lampę z użytku i włączyć w magię, która dotyka starożytnych tajemnic. A jednak jest to lampa, która świeci się do końca, jak każda inna w swoim rodzaju. Z czasem cały system elektryczny zostanie nieaktualny i przejdzie do historii. Moje lampy już nie będą działać; ale należy pamiętać, że kiedyś dawały światło⁴⁴.

Nie udał się awangardowy projekt odbudowy świata. W świetlnych instalacjach Flavina czujemy pokorę wobec rzeczywistości, a nawet urok porażki. „Dokończenia” niedokończonych projektów Tatlina opowiadają o post-utopii, czyli o tym, jak w latach 60. wydawało się, że awangardowy projekt przegrał w walce o odbudowę świata według utopijnych koncepcji. Nie było już wysublimowanych światów sztuki, do których można było uciec. Nie było też nic więcej do przekształcenia. Natomiast wówczas powstała możliwość stworzenia postmodernistycznej post-utopii, w której mistycyzm mógł być łączony z racjonalizmem, a codzienność życia współczesnego nie musiała być poprawiana za pomocą sztuki. Codzienność została przedstawiona po prostu jako fakt – po to, żebyśmy nauczyli się w niej żyć.

⁴⁴ B. Rose, op. cit.

**SPRAWOZDANIE Z DZIAŁALNOŚCI
POLSKIEGO INSTYTUTU STUDIÓW NAD SZTUKĄ ŚWIATA
ZA 2021 ROK**

Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata jest jednostką badawczą na podstawie decyzji Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego nr 513/ Kat/ 2017 z 25 października 2017 roku.

Instytut ma oddziały w Gdańsku, Krakowie, Łodzi, Toruniu, Warszawie oraz prowadzi Polską Misję Artystyczno-Naukową w Okayamie w Japonii. Z Instytutem związanych jest 180 osób (historyków sztuki, kulturoznawców, etnologów, teatrologów, orientalistów, architektów, konserwatorów dzieł sztuki), w tym 34 profesorów i doktorów habilitowanych oraz 83 doktorów.

Placówka prowadzi działalność badawczą, wydawniczą i dydaktyczną (w formie wykładów, seminariów i zebrań zespołów). W skład Instytutu wchodzi zespoły badawcze i redakcje. Współpracuje z instytucjami zagranicznymi i krajowymi (uniwersytetami, instytutami naukowymi, muzeami i towarzystwami naukowymi) na podstawie umów i porozumień o wspólnych badaniach.

9 października odbyło się Walne Zebranie, połączone z wyborem członków Zarządu na lata 2021-2024.

W skład władz Instytutu weszli:

Zarząd

Prezes: prof. Jerzy Malinowski

Wiceprezes: dr Agnieszka Kluczevska-Wójcik

Wiceprezes: prof. Anna Markowska

Wiceprezes: dr hab. Hanna Rubinkowska-Anioł

Sekretarz: dr Renata Piątkowska

Skarbnik: dr Magdalena Ginter-Frołow

Członek (sprawy członkowskie i składki): dr Magdalena Tarnowska

Członek (sprawy organizacyjne): dr Karolina Wolska-Pabian

Członek (sprawy wydawnicze): red. Grażyna Raj

Rada Naukowa

Przewodniczący RN: prof. Jerzy Uścińowicz

Komisja Rewizyjna

Dr Jacek Tomaszewski – przewodniczący

Prof. Weronika Liszewska

Dr Jakub Zarzycki

W 2021 roku Instytut realizował projekty badawcze, przygotował konferencje międzynarodowe, wydawał czasopisma i książki w seriach, finansowane przez MEiN i MKiDN.

I. BADANIA I KONFERENCJE W 2021 ROKU

Korpus dzieł malarskich Henryka Siemiradzkiego

Projekt finansowany w ramach programu Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego pod nazwą „Narodowy Program Rozwoju Humanistyki” w latach 2015-2020 (moduł „Tradycja 1a”, umowa nr 0504/NPRH4/H1a/83/2015).

Korpus wydany w styczniu 2021 obejmuje 2 tomy w wersji polskiej i 2 – w wersji angielskiej: *Dzieła z historii starożytnej, wczesnego chrześcijaństwa i religijne* (400 s.) i *Dzieła o tematyce świeckiej* (600 s.), tom 3 – *Głosy o twórczości Siemiradzkiego* – ze studiami nad twórczością, archiwaliami i bibliografią (300 s.). Tom 4 – *Warsztat malarski Siemiradzkiego* został jesienią 2021 złożony do wydania.

W związku z publikacją Korpusu w 2021 roku zorganizowano spotkania promocyjne w Krakowie – w Galerii Sztuki XIX wieku MNK w Sukiennicach, w Sali Siemiradzkiego przed *Pochodniami Nerona* (24.06.), w Warszawie (22.09.) – w pałacu Tyszkiewiczów-Potockich Muzeum UW, w Sali Balowej, oraz w Rzymie (20.10.) – w siedzibie Instytutu Polskiego, Palazzo Blumenstihl.

Wydano prezentujący wyniki badań numer specjalny miesięcznika PISnSŚ „Sztuka i Krytyka” 7/8: *Siemiradzki* oraz w języku włoskim jako Aneks do tomu *Contatti artistiche polacco-italiani*”, Warszawa – Toruń – Rzym 2021.

Patrz: Wykaz publikacji

KONFERENCJE

Polsko-włoskie kontakty artystyczne 1871-1939 / *Contatti artistici polacco-italiani 1871-1939*

Konferencja zorganizowana w Rzymie w dniach 20-22 października przez PISnSS we współpracy ze Stacją Naukową PAN oraz Instytutem Polskim, w którego siedzibie w Palazzo Blumenstihl się odbyła.

Efektom konferencji jest tom studiów w języku włoskim pod red. prof. Jerzego Malinowskiego, dr Agaty Knapik i Anny Jagiełło, wydany jako 21 rocznik „World Art Studies”.

Polsko-włoskie kontakty artystyczne stały się intensywne w okresie renesansu i baroku. XVIII wieku sięgają dzieje polskiej kolonii artystycznej w Rzymie. Po 1816 roku powstało tam silne polskie środowisko artystyczne. Gdy Rzym stał się stolicą Włoch, dla polskiej kolonii artystycznej rozpoczął się nowy okres. Od 1871 roku młodzi artyści po studiach w akademiach w Petersburgu i Monachium lub nauce w szkołach artystycznych Krakowa, Warszawy i Wilna zaczęli przybywać do Włoch, by poznać antyk i na studia w plenerze, często osiedlając się na stałe w Rzymie.

Najbardziej znanym przedstawicielem polskiego środowiska w końcu XIX wieku był Henryk Siemiradzki. Jego malarstwo, w związku z publikacją pełnego katalogu dzieł (2021), zostało zanalizowane w odrębnej części Korpusu. (Stało się także przedmiotem I konferencji *Henryk Siemiradzki and the international artistic milieu in Rome* w rzymskiej Stacji Naukowej PAN w 2019 roku.)

II konferencja *Contatti artistici polacco-italiani 1871-1939* została poświęcona malarzom, rzeźbiarzom, architektom, także ludziom sztuki – mecenasom, organizatorom muzeów, wreszcie różnorodnym projektom i działaniom artystycznym z pogranicza plastyki i literatury, teatru oraz filmu. Pierwsze wystąpienia na konferencji koncentrowały się na działalności polskich artystów plastyków w Rzymie i we Włoszech w końcu XIX i na początku XX wieku, z czym wiąże się także zagadnienie mecenatu i

kolekcjonerstwa. Nie jest to tylko chronologiczny przegląd twórczości malarzy i rzeźbiarzy, zarysowujący ewolucję od plenerowego romantyzmu i idealistycznego nazarenizmu, przez akademizm i realizm, do symbolizmu, lecz także przegląd zagadnień, obejmujących różne formy życia artystycznego. Następne artykuły wnoszą nowe aspekty relacji polsko-włoskich, w tym włoskie inspiracje w architekturze polskiej, recepcję sztuki polskiej w prasie włoskiej, ale także twórczość artystów żydowskich w polskiej kolonii w Rzymie.

Czasy międzywojenne rozszerzyły zakres tomu o nurty awangardy – włoskiego futuryzmu oraz malarstwa metafizycznego i ich recepcji w Polsce, a także polskiego formizmu i konstruktywizmu. Obok malarstwa, grafiki, architektury i scenografii przedmiotem analiz stały się zagadnienia literatury, teatru, tańca i filmu. Tom zawiera szeroki przekrój relacji polsko-włoskich, zakończony problematyką lat 30., odnoszącą się do recepcji włoskich ideologii politycznych w kulturze i architekturze Polski.

Ideą konferencji i tomu stało się wskazanie kluczowych polsko-włoskich związków, które otwierają pole do dalszych studiów. Znajdą one kontynuację w badaniach okresu od II wojny światowej do 1968 roku, a następnie do współczesności.

Konferencja i przygotowanie materiałów do druku zostały sfinansowane z projektu *Polsko-włoskie kontakty artystyczne 1871-1939* w ramach programu Ministerstwa Edukacji i Nauki „Doskonała nauka” moduł „Wsparcie konferencji naukowych”.

Publikacja w roczniku „World Art Studies” 2021 została sfinansowana z programu Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego „Czasopisma” – Fundusz Rozwoju Kultury.

Patrz: Wykaz publikacji

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)/ From Collections to Museums: Collectors and Cultural Mediators in the Time of Feliks Jasieński (1861-1929)*

Konferencja została zorganizowana z okazji przypadającej w 2020 roku rocznicy stulecia donacji Kolekcji Feliksa Jasieńskiego na rzecz Muzeum Narodowego w Krakowie. Organizatorami konferencji w dniach 18-19 listopada w Paryżu obok Polskiego Instytutu Studiów nad Sztuką Świata byli: Centrum Naukowe Polskiej Akademii Nauk w Paryżu, Centrum Cywilizacji Polskiej Uniwersytetu Sorbony oraz École Pratique des Hautes Etudes PSL – Saprat w Paryżu. Obrady odbywały się w Stacji Naukowej PAN oraz w Institut national d’histoire de l’art w Paryżu.

Licząca ponad 15 000 obiektów kolekcja Jasieńskiego, zgromadzona na przełomie XIX i XX wieku, obejmowała nowoczesne malarstwo, rzeźbę i grafikę polską oraz francuską, sztukę Bliskiego i Dalekiego Wschodu, w tym drzeworyty, malarstwo i japońskie rzemiosło artystyczne, kobierce i tkaniny orientalne, pasy polskie. Zbiory, odzwierciedlające pasję, z jaką Jasieński traktował europejską sztukę awangardową i dawną sztukę orientalną, dorównywały kolekcjom zgromadzonym przez najwybitniejszych kolekcjonerów epoki, jak Jacques Doucet we Francji czy Charles Lang Freer w Stanach Zjednoczonych. Specyfiką zainteresowań Jasieński był bliski kręgom europejskich amatorów i mecenasów sztuki, współpracujących z instytucjami muzealnymi, takich jak Raymond Koechlin i Jules Maciet w Paryżu, Justus Brinckmann w Hamburgu, czy Ferenc Hopp w Budapeszcie. Jako kolekcjoner i „działacz artystyczny” Jasieński wyróżniał się niezwykle rozmachem i nowoczesnym podejściem do kwestii struktury tworzonych przez siebie zbiorów, zwłaszcza jeśli chodzi o ich zakres. Zainteresowany malarstwem i rzeźbą, gromadził także dzieła wykraczające poza tradycyjnie rozumiane kanony estetyczne: sztukę ludową, rzemiosło artystyczne i sztukę pozaeuropejską. Równocześnie nie ustawał w wysiłkach na rzecz udostępnienia swojej kolekcji szerokiej publiczności. Organizował wystawy, konferencje i inne wydarzenia o charakterze edukacyjnym, których

ukoronowaniem stało się przekazanie całości jego kolekcji Muzeum Narodowemu w Krakowie.

Pierwsza część konferencji była poświęcona relacjom instytucjonalnym w europejskim „świecie sztuki”: związkami między muzeami a kolekcjami prywatnymi (łączyło się to z prezentacją publikacji prof. Krzysztofa Pomiana *Le Musée. Une histoire mondiale*, Paris 2020-2021), działalności towarzystw przyjaciół muzeów od Paryża przez Berlin po Kraków, problemom „dzielnic artystycznych” jako centrów kształtowania życia kulturalnego, wreszcie kwestiom współpracy kolekcjonerów i muzeów. Tematem drugiej części była muzealizacja kolekcji prywatnych. Omówione zostały jako przykłady: kolekcje przekształcone wolą twórców w wielodziałowe, publiczne muzea, działalność kolekcjonerów jako donatorów placówek muzealnych, sylwetki twórców i donatorów muzeów.

Drugi dzień konferencji rozpoczął się od wykładu honorowego uczestnika prof. Krzysztofa Pomiana (Musée de l'Europe, Bruxelles), prezentującego działalność Feliksa Jasieńskiego na tle dokonań współczesnych mu kolekcjonerów europejskich, szczególnie tych związanych z japonizmem. Przypomniano Jasieńskiego jako kolekcjonera, donatora oraz kustosa Muzeum Narodowego w Krakowie, a także historię donacji muzealnych w Polsce. Następna część obrad była poświęcona nowym praktykom kolekcjonerskim, kształtującym się na przełomie XIX i XX wieku, m.in. przedstawiono wyniki badań dotyczących rozszerzonego pola zainteresowań i systemu preferencji nowego pokolenia kolekcjonerów w tym okresie, kwestie kobiet kolekcjonerek, problem sztuk dekoracyjnych jako przedmiotu zainteresowania kolekcjonerów.

Na zakończenie przedmiotem analizy stały się kolekcje i muzea sztuki pozaeuropejskiej m.in. sztuki afrykańskiej i sztuki ludowej w Czechach i na Morawach pod koniec XIX wieku, kolekcjonerów i fundatorów muzeów sztuki Dalekiego Wschodu w Budapeszcie i w Czechach.

Materiały z konferencji, w angielskiej i francuskiej wersji językowej, zostaną opublikowane w tomie 22. rocznika „World Art Studies”.

Konferencja była dofinansowana w ramach programu Ministerstwa Edukacji i Nauki „Doskonała nauka” moduł „Wsparcie konferencji naukowych”.

PROJEKTY WE WSPÓŁPRACY Z NARODOWYM INSTYTUTEM POLSKIEGO
DZIEDZICTWA KULTUROWEGO ZA GRANICĄ POLONIKA

**REZYDENCJE I SIEDZIBY SZLACHECKIE W WIELKIM KSIĘSTWIE
LITEWSKIM. MATERIAŁY DO DZIEJÓW ARCHITEKTURY. CZ. 1. DAWNE
WOJEWÓDZTWO WILEŃSKIE**

Prace nie były finansowane przez Instytut POLONIKA. Kierownik projektu
prof. Tadeusz Bernatowicz przygotowywał publikacje materiałów.

**JOHANN HEINRICH MÜNTZ „PODRÓŻE MALOWNICZE PO POLSCE W
LATACH 1781-1784”**

Ukończenie prac autorskich przez dr Elżbietę Budzińską i przygotowanie do
wydania trzech albumów pochodzącego z Alzacji architekta, inżyniera,
rysownika Johanna Heinricha Müntza (1727-1798) w służbie Stanisława
Augusta z początku lat 80. XVIII wieku, znajdujących się w Muzeum
Historycznym w Moskwie (2 albumy) i Gabinecie Rycin BUW (1 album). Na
tom w trzech językach: polskim, angielskim i rosyjskim składają się wstępy,
ilustrowane przez Müntza dzienniki podróży z Warszawy po ziemiach dawnej
Rzeczypospolitej (przede wszystkim po Wołyniu, Podolu i Kijowszczyźnie) z
przypisami, katalog rysunków, bibliografia i faksymile oryginalnego
francuskiego tekstu.

**SŁOWNIK ARTYSTÓW POLSKICH NA OBCZYŹNIE OD XIX DO XXI
WIEKU**

Ze środków Instytutu POLONIKA była prowadzona korekta; zestawienie
bibliografii zbiorowej oraz wybór i opis ilustracji do „Słownika polskich
artystów we Francji i w Anglii”. W skład zespołu wchodził: prof. Jan W.
Sienkiewicz, prof. Katarzyna Kulpińska i dr Monika Szczygieł.

SGRAFFITO W OKAYAMIE. POLSKA TRADYCJA – Japońskie INSPIRACJE

Polska Misja Artystyczno-Naukowa PISnSŚ w Japonii zakończyła realizację projektu artystycznego w mieście Setouchishi w prefekturze Okayama: „Sgraffito w Okayamie. Polska tradycja – japońskie inspiracje”. Projekt został zrealizowany w ramach konkursu Instytutu Adama Mickiewicza „Kulturalne pomosty 2021” i programu „Niepodległa 2017-2022” w trzech japońskich miastach, malowniczo położonych w okręgu administracyjnym Setouchishi: w Ushimado, w Oku oraz w Bizen-Fukuoka.

Ideą projektu była realizacja w tych trzech miejscowościach Setouchishi dzieł sgraffito w przestrzeni publicznej przez Radosława Predygiera, absolwenta Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, kierownika Polskiej Misji w Ushimado.

Sgraffito to technika malarstwa ściennego, bardzo popularna w Europie od czasów renesansu, a zupełnie nieznana w Japonii. Projekt zrealizowany przez Polską Misję jest pionierski w tej dziedzinie.

BIZEN-FUKUOKA

Miejscowość Bizen-Fukuoka została sportretowana na rolce wykonanej w XIII wieku przez malarza Hogana Eni, zatytułowanej *Ippen Shonin Eden* – ilustrowanej biografii mnicha Ippen – obrazu, który jest skarbem narodowym Japonii. I to właśnie historia mnicha Ippen Shonin stała się inspiracją dla zrealizowanego w tym mieście sgraffito. Namalowana na rolce w XIII wieku, w okresie Kamakura, historia mnicha Ippen Shonin przedstawia konfrontację mnicha z rozgniewanym samurajem; w samym centrum targowiska widzimy scenę jak z filmu Akiro Kurosawy: rozzłoszczony samuraj już sięga po miecz, by zakończyć żywot mnicha, podczas gdy mnich spokojnie przed nim stoi i coś do niego mówi.

Sgraffito wykonane w Bizen-Fukuoka, dzięki zainteresowaniu projektem „Sgraffito w Okayamie. Polska tradycja – japońskie inspiracje” Miasta Setouchishi, będzie wzbogacone o dodatkowy element wirtualnej

rzeczywistości – animację AR (*Augmented Reality*), wykonaną przez artystę Nakagawę – profesora animacji na Uniwersytecie Sztuki i Techniki w Kurashiki. Dzięki temu przedsięwzięciu publiczność będzie mogła na ekranach swoich telefonów komórkowych oglądać „ożywione” postaci sgraffito. Jednym z zaproponowanych pomysłów jest przedstawienie analogicznej sceny targu w... Krakowie z XI-XIII wieku, czyli z japońskiego okresu Kamakura, z którego pochodzi obraz *Ippen Shonin Eden*.

Oku

W Oku, miejscu urodzenia japońskiego malarza romantycznego epoki Taisho, Takehisa Yumeji, znajduje się muzeum artysty.

Tematem sgraffito powstałego w Oku stało się wszystko to, co przyjazne człowiekowi: życie rodzinne, idylla, natura. Pojawiły się motywy ważki, gaju bambusowego, drzew pomarańczowych, drzew oliwnych, egzotycznych kwiatów, dzieci spieszących do szkoły. Dzieło o długości 20 metrów zostało zrealizowane na murze ogrodzenia o wysokości 120 cm tradycyjnego japońskiego domu.

Realizacja projektu

Dzięki realizacji projektu „Sgraffito w Okayamie. Polska tradycja – japońskie inspiracje” Polska Misja Artystyczno-Naukowa w Japonii nawiązała wiele nowych kontaktów, obejmujących różne środowiska (fundacje, przedsiębiorcy, rzemieślnicy, urzędnicy Setouchishi, media etc.), co otworzyło przed nią wiele nowych możliwości działania.

Projekt był szeroko komentowany w japońskiej prasie, na jego temat pojawiły się cztery obszernie artykuły w gazecie „Sanyou Shimbun” (25.06., 9.10., 13.10. i 8.12.). Ukazały się dwa reportaże w wiadomościach telewizji NHK: porannych i wieczornych 21.10. (dzień ogłoszenia wyników Konkursu Chopinowskiego) oraz w wiadomościach południowych i wieczornych 29.11. Reportaże te, wraz z informacją o wydarzeniu, były również zamieszczone przez tydzień od daty ich publikacji na platformie cyfrowej TV NHK.

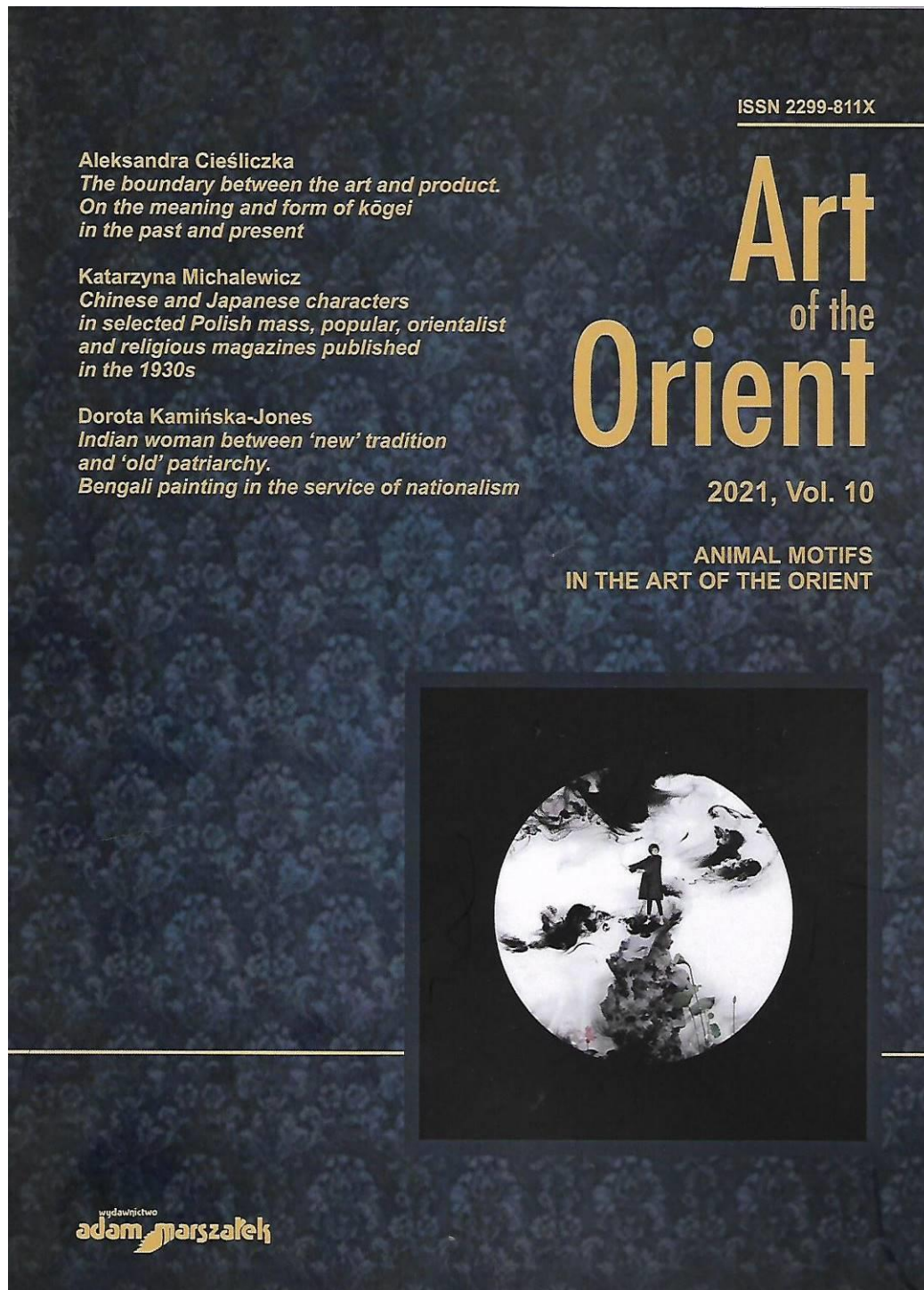
Partnerzy projektu w Japonii:

Instytut Polski w Tokio, Fab-Lab Setouchi, Setouchi International Project,
Tepemok Ushimado

Projekt wsparła finansowo Fundacja Agencji Rozwoju Przemysłu.

Film dokumentalny z realizacji wydarzenia jest do obejrzenia pod adresem:
<https://vimeo.com/650285564>.

**II. WYKAZ PUBLIKACJI
POLSKIEGO INSTYTUTU STUDIÓW NAD SZTUKĄ ŚWIATA
ZA 2021 ROK**



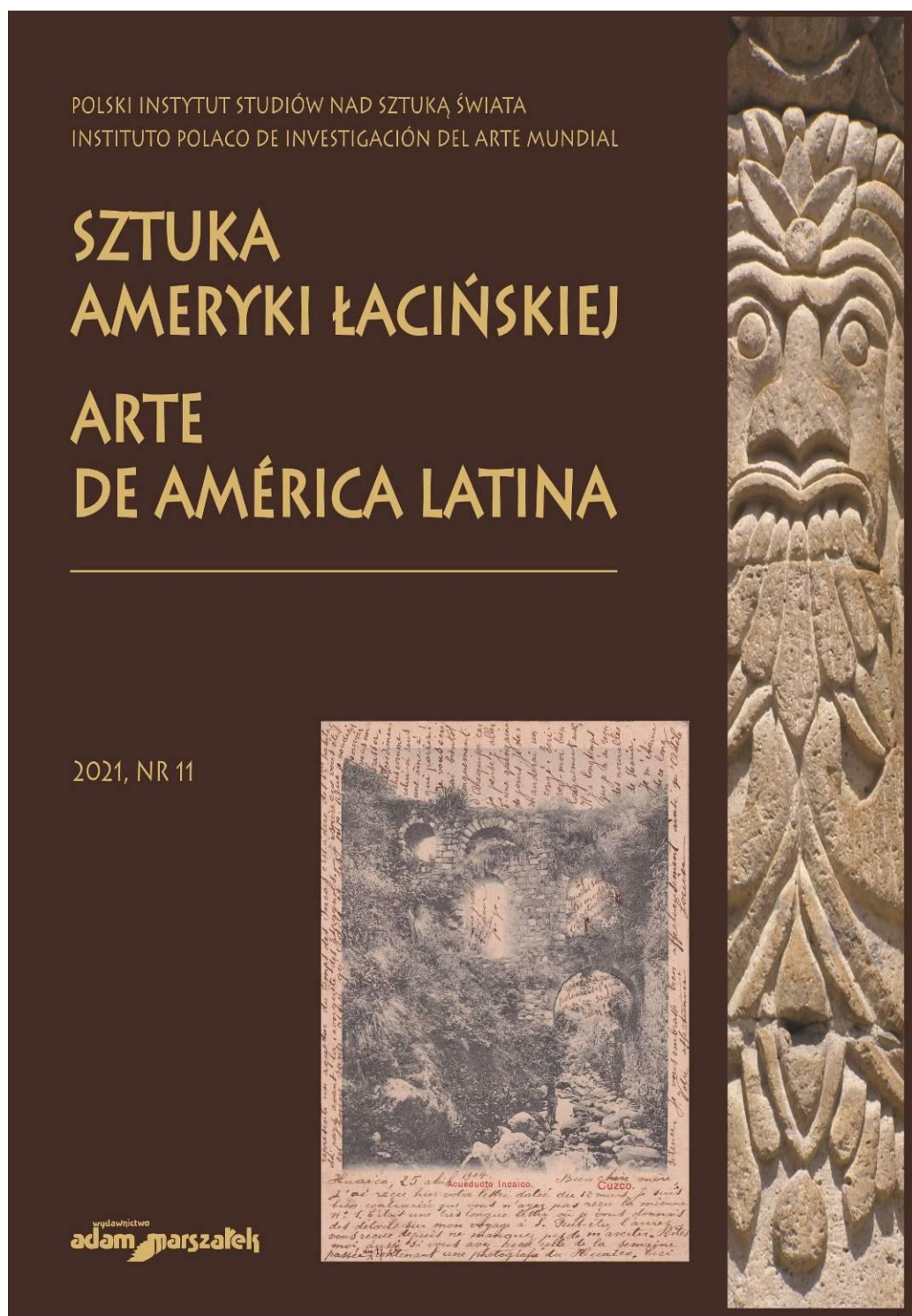
ART OF THE ORIENT

Vol. 10: *Animal Motifs in the Art of the Orient*, ed. BOGNA ŁAKOMSKA

Contents: Introduction; ALEKSANDRA CIEŚLICZKA, The boundary between the art and product. On the meaning and form of kōgei in the past and present; KATARZYNA MICHALEWICZ, Chinese and Japanese characters in selected Polish mass, popular, orientalist and religious magazines published in the 1930s;

DOROTA KAMIŃSKA-JONES, Indian woman between 'new' tradition and 'old' patriarchy. Bengali painting in the service of nationalism; MAGDALENA FURMANIK-KOWALSKA, Culture Trouble: The Significance of Cultural Context in an Art Historian's Research on Chinese Contemporary Art; MACIEJ SZATKOWSKI, Hanna Kupś, Mao Zedong's Bakhtinian laughter: The Chinese pop avant-garde and its origins; BOGNA ŁAKOMSKA, Animal figures inspirations in contemporary Chinese art.

Polish Institute of World Art Studies & Wydawnictwo Adam Marszałek,
Toruń 2021 ISSN 2299-811-X (104 ss.)



SZTUKA AMERYKI ŁACIŃSKIEJ / ARTE DE AMÉRICA LATINA

Nr 11: red. EWA KUBIAK, KATARZYNA SZOBLIK

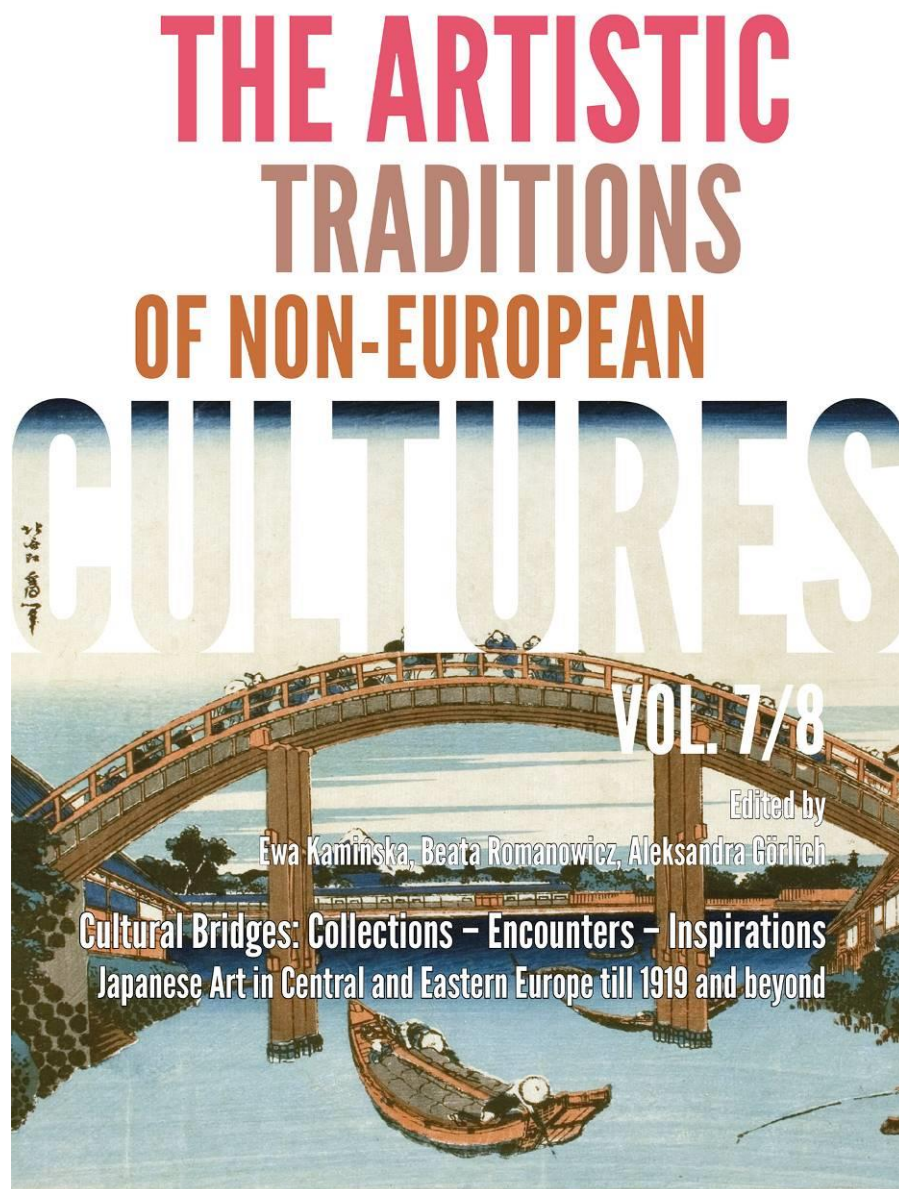
Contenido: EWA KUBIAK, KATARZYNA SZOBLIK, Prefacio;

ESTUDIOS: CARLOS ROJAS COCOMA, El ritual fotográfico: fotografía y naturaleza en Colombia alrededor de 1900; EWA KUBIAK, Colegios Jesuitas en Cusco: San

Bernardo y San Francisco Borja. Arte y arquitectura a la luz de los inventarios de 1768; JOANNA STRZEMECKA, El motivo del conejillo de Indias (*cavia porcellus*) en la pintura europea de la Edad Moderna; MARTA LEWICZ-WIECŁAW, La idea de ciudad-jardín de Ebenezer Howard y su contexto histórico-cultural en Europa y América Latina; ANNA WENDORFF, El motivo de la transformación en el cuento Axolotl de Julio Cortázar;

RESEÑAS: PAWEŁ DRABARCZYK VEL GRABARCZYK, Todos somos mestizos. Reseña del catálogo de la exposición Planète Métisse en el Musée du quai Branly-Jacques Chirac de París (marzo de 2008–julio de 2009), editado por Serge Gruzinski [Serge Gruzinski, Planète Métisse, Paris: Musée quai Branly, 2009, 180 pp.]; PIOTR M. SEKOWSKI, Reflexiones en torno a Visual Voyages de Daniela Bleichmar. Reseña del libro [Daniela Bleichmar, Visual Voyages. Images of Latin American Nature from Columbus to Darwin, New Haven–London: Yale University Press, 2017, 226 pp.]

Instituto Polaco de Investigación del Arte Mundial & Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2021 ISSN 2299-260X (198 ss.)



THE ARTISTIC TRADITIONS OF NON-EUROPEAN CULTURES

Vol. 7/8 – *Cultural Bridges: Collections – Encounters – Inspirations. Japanese Art in Central and Eastern Europe till 1919 and beyond*, EWA KAMINSKA, BEATA ROMANOWICZ & ALEKSANDRA GÖRLICH (eds.)

Contents:

EWA KAMIŃSKA, BEATA ROMANOWICZ, ALEKSANDRA GÖRLICH, Collection – Encounters – Inspirations. Contemporary research on artistic relations between Europe and Japan; EWA KAMIŃSKA, Learning from Japan and inspiring the future.

Feliks “Manggha” Jasieński and the 100-year anniversary of diplomatic relations between Poland and Japan;

COLLECTIONS: KASUYA AKIKO, History of Museum in Japan and the character of its collection; ALICE KRAEMEROVÁ, Japanese arts and crafts for European customers; RALF ČEPLAK MENCIN, The first extensive collection of Chinese and Japanese antiquities in Slovenia; KLARA HRVATIN, Japanese collections in Slovenia: past exhibitions and present developments; KRISTINE MILERE; Japanese art collection of the Latvian National Museum of Art; ANNA KATARZYNA MALESZKO, Significant sources in creating the Warsaw collections of Japanese art; MAŁGORZATA REINHARD CHLANDA, Technical-Industrial Museum and its role as the first state institution in Krakow collecting Japanese art; BEATA ROMANOWICZ, Collecting Japanese art in the National Museum in Krakow before 1919; KRZYSZTOF KALITKO, JOANNA KOKOĆ, The unfinished journey. The Hasamibako from the collection of the National Museum In Poznań;

ENCOUNTERS: ESTERA ŻEROMSKA, The turn of the 20th century and the mosaic of the Polish - Japanese associations (religion, dance, theatre, literature, music); ALEKSANDRA GÖRLICH, Image of Japan created by Feliks “Manggha” Jasieński in articles published in the ‘Miesięcznik Literacki i Artystyczny’ and ‘Chimera’ magazines; AGNESE HALJIMA, Cultural ties between Japan and Latvia: with focus on architecture, interior design, landscape architecture and art collections

INSPIRATIONS:

ŁUKASZ KOSSOWSKI, Point of view; SVITLANA RYBALKO, Japonisme in Ukrainian art of the late 19th–early 21st centuries; IVANNA PAVELCHUK, Reflections on Japonism in the practice of Ukrainian Colourists of the Art Nouveau period; ZOFIA WEISS, The influence of Japanese woodcuts on erotic images of women in European art at the turn of the 19th and 20th centuries

RAPORTS:

YUMI SEGAWA, Digital archives in Japan: digital resources of Japanese arts and crafts and current movements; ANNA KRÓL, Exhibitions of Polish Japonism at the Manggha Museum as intercultural dialogue; MIRJAM DÉNES, A common heritage. Japonism in the Austro-Hungarian monarchy: a project report.

Polish Institute of World Art Studies & Tako Publishing House, Warszawa – Toruń 2019/2020 [2021] ISSN 2450-5692 ISBN 978-83-66758-08-7 (ss. 324)

DAGEROTYP

STUDIA Z HISTORII I TEORII FOTOGRAFII

Nr 3/4 (27/28) / 2020/2021



FOTOGRAFIA I MUZEUM
PHOTOGRAPHY & MUSEUM

**DAGEROTYP. STUDIA Z HISTORII I TEORII FOTOGRAFII /
DAGUERREOTYPE. STUDIES IN THE HISTORY AND THEORY OF
PHOTOGRAPHY**

Nr 3/4 (27/28) *Fotografia i muzeum / Photography and museum*, pod red.
MAGDALENY GRĄBCZEWSKIEJ i ANNY PEĆIŃSKIEJ

Spis treści/Contents: MAŁGORZATA GRĄBCZEWSKA, ANNA PEĆIŃSKA, *Fotografia i muzeum / Photography and the museum*; **STUDIA / STUDIES**: FEDORA PARKMANN, *Workshop Worker Photography in Museums. History and Politics of*

a Cultural Heritage in East-Central Europe; LUCIA ALMÁŠIOVÁ, From amateur social criticism to institutional art; KATALIN BOGNÁR, From Illustrations to Historical Evidence and Museum Objects. Interwar Worker Photographs in the Museum of Hungarian Labour Movement; **KOLEKCJE / COLLECTIONS:** EWA NOWAK-MITURA, ANNA TOPOLSKA, Tworzenie kolekcji fotografii współczesnej w Muzeum Warszawy; JOANNA GELLNER, „Przesłuchując naocznego świadka” – kolekcja klisz szklanych z zakładu fotograficznego Kriegerów w zbiorach Muzeum Krakowa; **GŁOSY / VOICES:** ELLI LEVENTAKI, Photography as a museological tool Commemorating human loss in the contemporary museum; LOUIS BOULET, The Photographic White Cube; IZABELA PONIATOWSKA, Przestrzeń muzeum w praktykach fotografii ulicznej; **RECENZJE / REVIEWS** MAŁGORZATA MARIA GRĄBCZEWSKA, Gdańsk i Pomorze lat 50. w obiektywie Marcela Grisarda; Bibliografia / Bibliography; Biogramy autorów / Authors Biographies; Streszczenia / Abstracts.

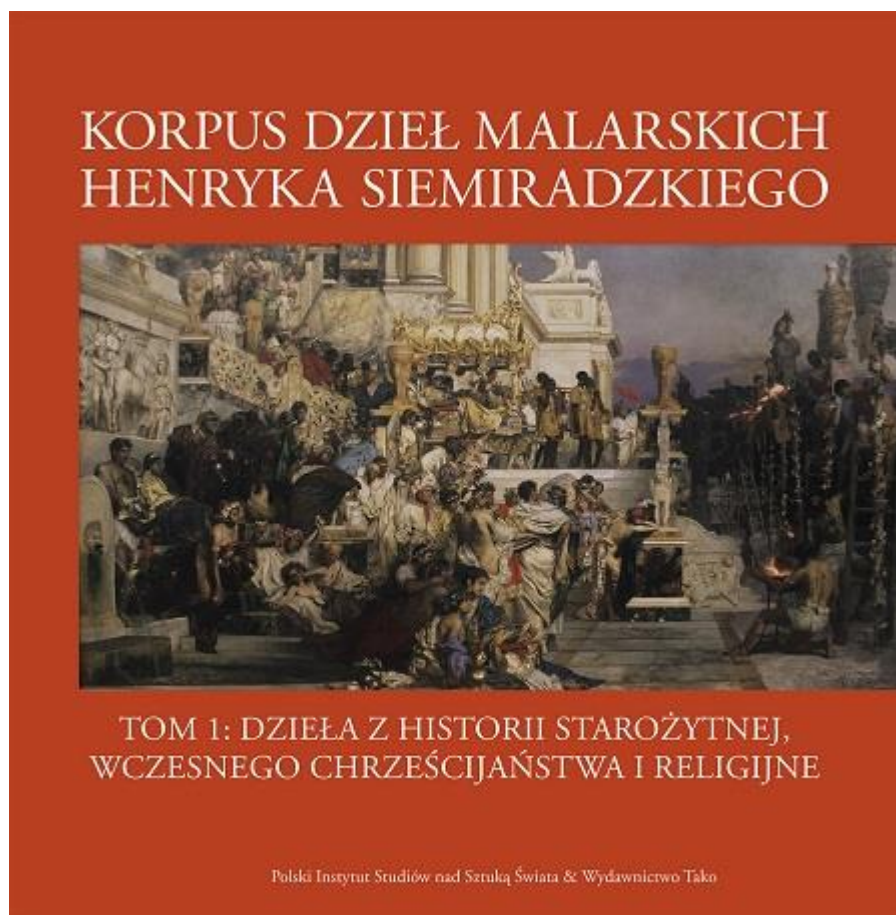
Stowarzyszenie Historyków Fotografii, Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata, Muzeum Fotografii w Krakowie, Warszawa 2020/2021

ISSN 1233–2445 (ss. 164)

KORPUS DZIEŁ MALARSKICH HENRYKA SIEMIRADZKIEGO

Pod redakcją Jerzego Malinowskiego

Projekt finansowany w ramach programu Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego pod nazwą „Narodowy Program Rozwoju Humanistyki” w latach 2015-2020 (moduł „Tradycja Ia”, umowa nr 0504/NPRH4/H1a/83/2015).



Pod redakcją Jerzego Malinowskiego

Tom 1A: ***Dzieła z historii starożytnej, wczesnego chrześcijaństwa i religijne*** ISBN 978-83-956228-2-3 (ss. 372)

Spis treści:

JERZY MALINOWSKI, Wstęp

JERZY MALINOWSKI, KAMILA TWARDOWSKA, Biografia

Spis skrótów bibliograficznych i innych

Uwagi redakcyjne do korpusu

PAULINA ADAMCZYK, MAGDALENA LASKOWSKA, JERZY MALINOWSKI, Szkicowniki

1. Szkice młodzieńcze i obrazy rodzajowe (1856–1872)

2. Studia akademickie (1864–1871)

3. Obrazy z dziejów Rzymu

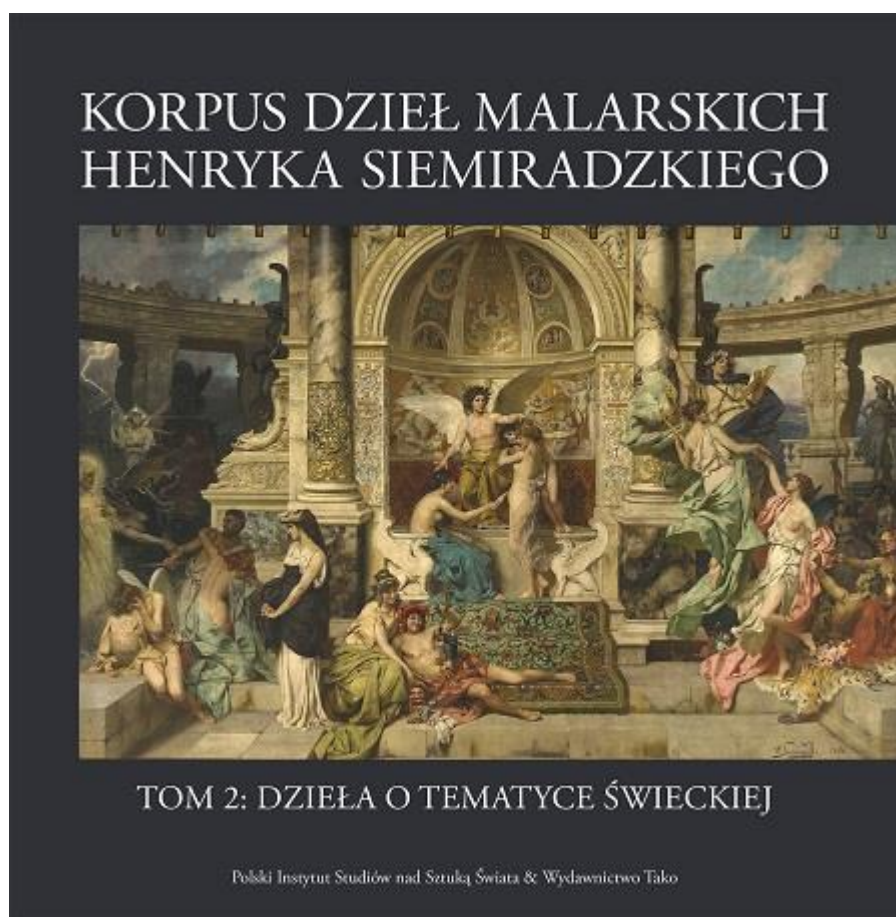
4. Chrystus i Jawno grzesznica

5. Sceny z Chrystusem

6. Sceny z życia pierwszych chrześcijan
7. Świeczniki chrześcijaństwa (Pochodnie Nerona)
8. Dirce chrześcijańska
9. Obrazy religijne
10. Dzieła do świątyni Chrystusa Zbawiciela w Moskwie
11. Obrazy z życia religijnego

Dzieła Henryka Siemiradzkiego w układzie chronologicznym

Wykaz alfabetyczny tytułów dzieł do układu chronologicznego



Pod redakcją Jerzego Malinowskiego

Tom 2: ***Dzieła o tematyce świeckiej***

ISBN 978-83-956575-6-6 (ss. 632)

Spis treści:

12. Sceny historyczno-rodzajowe
13. Fryne
14. Idylle
15. Cykl słowiański
16. Motywy historyczne i literackie (polskie i niemieckie)
17. Kompozycje alegoryczne i dekoracyjne
18. Pejzaże

19. Akty

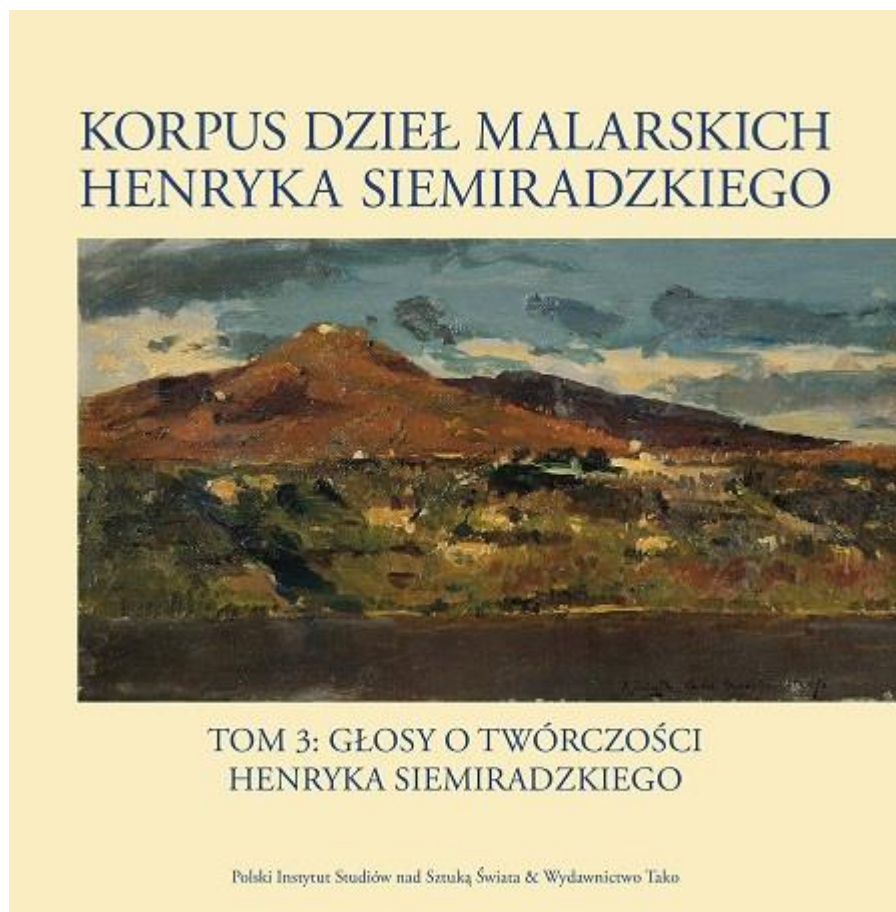
20. Portrety

21. Kurtyny

Indeks osobowy (obejmuje również postaci mitologiczne, biblijne i literackie)

Uzupełnienia

Podziękowania



Tom 3: ***Głosy o twórczości Henryka Siemiradzkiego***

Pod redakcją Agnieszki Kluczewskiej-Wójcik

ISBN 978-83-956228-3-0 (ss. 300)

Spis treści:

AGNIESZKA KLUCZEWSKA-WÓJCIK, Wstęp

Studia:

VERONIKA IRINA BOGDAN, Henryk Siemiradzki w Cesarskiej Akademii Sztuk

AGNIESZKA ŚWIĘTOSŁAWSKA, Henryk Siemiradzki – młodzińcze prace realistyczne

DOROTA GORZELANY-NOWAK, Antyk grecko-rzymski w twórczości Henryka Siemiradzkiego

GRZEGORZ FIRST, Nie tylko Rzym. Starożytny Egipt i Bliski Wschód Henryka Siemiradzkiego

WITOLD DOBROWOLSKI, Treści programowe w Sądzie Parysa Henryka Siemiradzkiego

MARZENA KRÓLIKOWSKA-DZIUBECKA, Kompozycje dekoracyjne i alegoryczne Henryka Siemiradzkiego wobec tradycji europejskiego malarstwa plafonowego

PAULINA ADAMCZYK, Magdalena Laskowska, Rysunek w twórczości Henryka Siemiradzkiego

DOMINIKA SARKOWICZ, Warsztat malarski Henryka Siemiradzkiego

ANNA MASŁOWSKA, Henryk Siemiradzki i fotografia

AGNIESZKA KLUCZEWSKA, W „świecie sztuki” – Henryk Siemiradzki i instytucje życia artystycznego

MARIA NITKA, Henryk Siemiradzki w Rzymie

TATIANA KARPOWA, Henryk Siemiradzki w Rosji

JERZY MALINOWSKI, O roli Henryka Siemiradzkiego w kulturze polskiej

Miscelanea – opr. Jerzy Malinowski

1. Pierwszy pobyt Henryka Siemiradzkiego w Krakowie (1871)
2. Założenie Muzeum Narodowego w Krakowie w 1879 i jego otwarcie w 1883 roku
3. Pogrzeby Siemiradzkiego – w Warszawie (1902) i Krakowie (1903)

Aneks – Rysunki i faktury malarskie

JERZY MALINOWSKI (Rysunki), DOMINIKA SARKOWICZ (Faktury malarskie) Wstęp

1. Rysunki realistyczne, około 1868–1873
2. Rysunki akademickie, około 1868–1889
3. Rysunki neoklasyczne
4. Ornamenty
5. Kompozycje geometryczne, 1876–1883
6. Perspektywy, 1871–1885
7. Faktury malarskie, 1876

Źródła archiwalne:

MARIA NITKA, Źródła archiwalne w Polsce

KAMILA TWARDOWSKA, Źródła archiwalne w Muzeum Narodowym w Krakowie

MARIA NITKA, Źródła archiwalne w Rzymie

MARIA GÓRENOWICZ, Źródła archiwalne w Rosji

Bibliografia życia i twórczości Henryka Siemiradzkiego

Opracował Jerzy Malinowski przy współpracy Marcina Teodorczyka

Bibliografia 1864–1903

Bibliografia od 1904

Publikacje Polskiego Instytutu Studiów nad Sztuką Świata i indywidualne uczestników projektu za lata 2015–2020

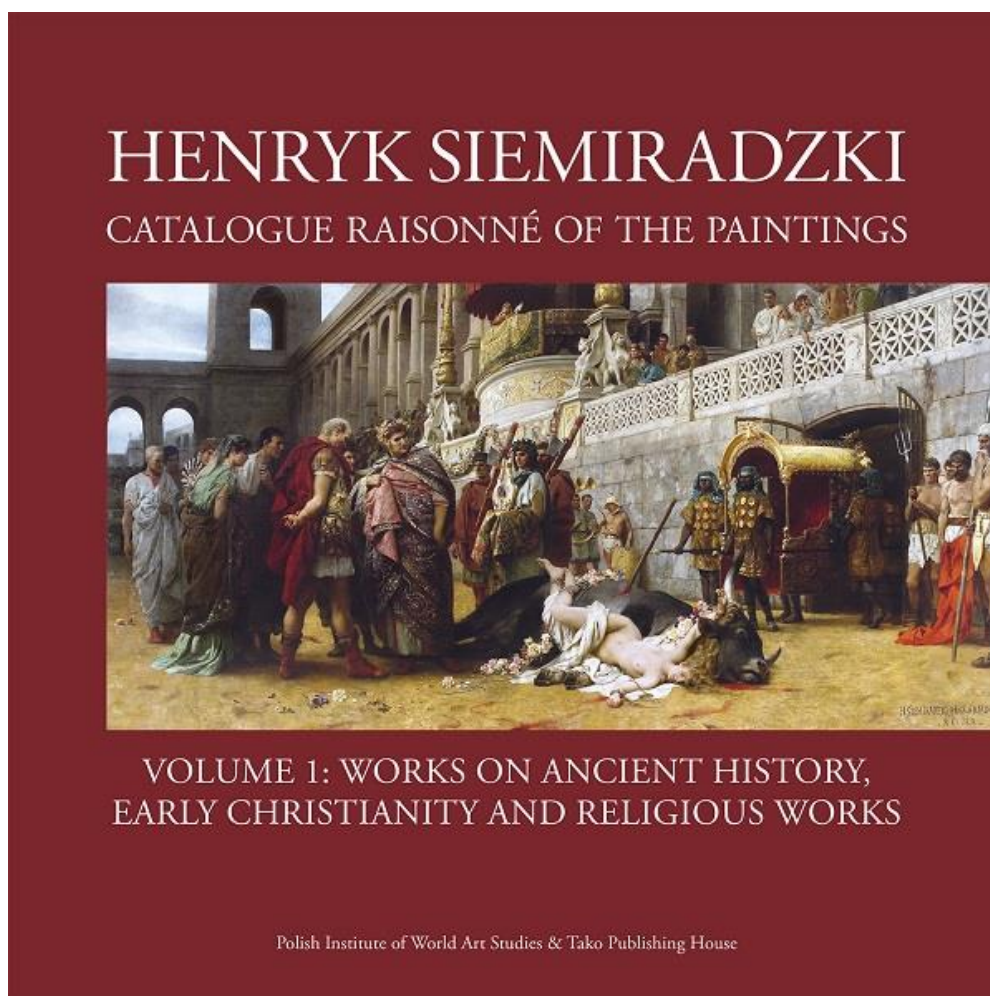
HENRYK SIEMIRADZKI: CATALOGUE RAISONNÉ OF THE PAINTINGS

edited by Jerzy Malinowski

translated from the Polish by Krzysztof Z. Cieszkowski

Polish Institute of World Art Studies & Tako Publishing House,

Warsaw – Toruń 2021 ISSN 2719-7212



Volume 1B: *Works on Ancient History, Early Christianity and Religious Works*

ISBN 978-83-9565755-7-3 (pp. 372)

Table of contents:

JERZY MALINOWSKI, Introduction

JERZY MALINOWSKI, KAMILA TWARDOWSKA, Biography

Index of Bibliographical and Other Abbreviations

Editorial Remarks on the Catalogue Raisonné

PAULINA ADAMCZYK, MAGDALENA LASKOWSKA, JERZY MALINOWSKI, Sketchbooks

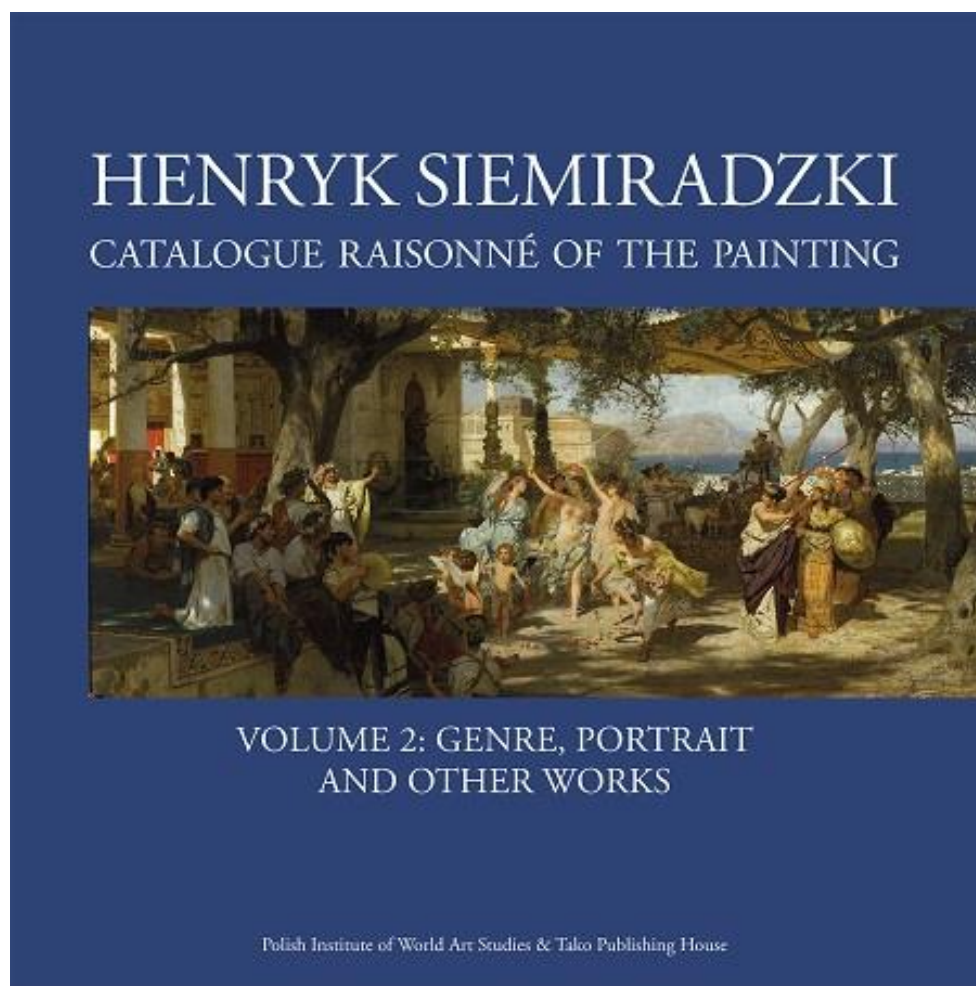
1. Early Sketches and Genre Paintings (1856–1872)

2. Academic Studies (1864–1871)

3. Paintings from Roman History
4. Christ and the Harlot
5. Scenes with Christ
6. Scenes from the Lives of the First Christians
7. Candlesticks of Christianity (Nero's Torches)
8. Christian Dirce
9. Religious Paintings
10. Works for the Cathedral of Christ the Saviour in Moscow
11. Scenes from Religious Life

Works of Henryk Siemiradzki in Chronological Order

Alphabetical List of Titles for Works in Chronological Order



Volume 2B: ***Genre, Portrait and Other Works***

ISBN 978-83-956575-8-0 (pp. 632)

Table of contents:

12. Historical-Genre Scenes
13. Phryne
14. Idylls

15. The Slavonic Cycle
16. Historical and Literary Motifs (Polish and German)
17. Allegorical and Decorative Compositions
18. Landscapes
19. Nudes
20. Portraits
21. Curtains

Index of names (including mythological, biblical and literary characters)

Addenda

Acknowledgement



Józef Dużyk, Piotr Szubert

O HENRYKU SIEMIRADZKIM



POLSKI INSTYTUT STUDIÓW NAD SZTUKĄ ŚWIATA
WYDAWNICTWO TAKO

HENRYK SIEMIRADZKI – STUDIA I MATERIAŁY

Pod redakcją Jerzego Malinowskiego

Tom 1: JÓZEF DUŻYK, PIOTR SZUBERT, *O Henryku Siemiradzkim*
ISBN 978-83-66758-00-4 (ss. 134)

Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata & Wydawnictwo Tako, Warszawa
– Toruń 2021



Jurij Biriulow, Małgorzata Biernacka

**„TAK MALOWAĆ,
JAK PAN SIEMIRADZKI MALUJE,
UMIEJĄ TYLKO MISTRZOWIE”**

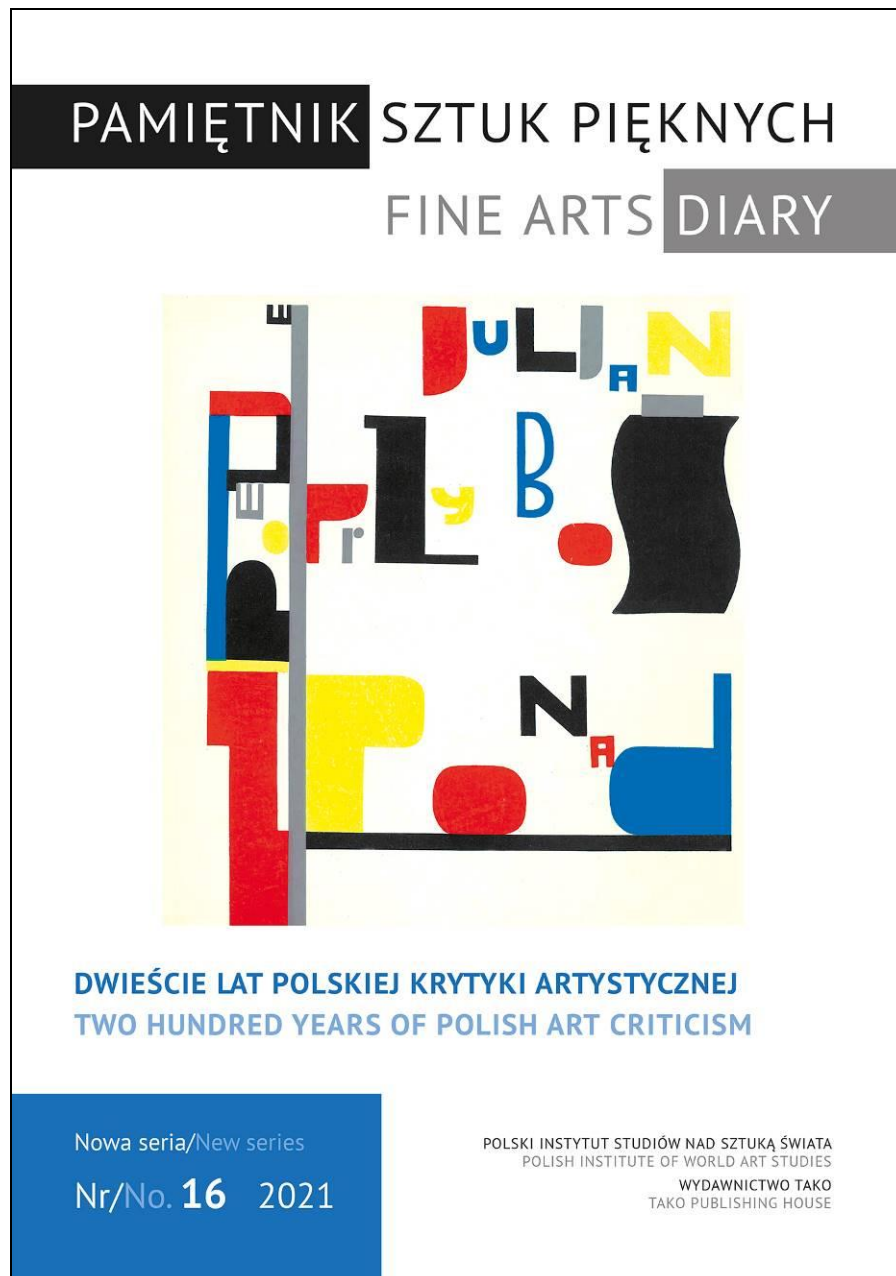
**Prasa lwowska o Henryku Siemiradzkim
Antologia tekstów z lat 1872–1914**



POLSKI INSTYTUT STUDIÓW NAD SZTUKĄ ŚWIATA
WYDAWNICTWO TAKO

Tom 2: JURIJ BIRIUŁOW, MAŁGORZATA BIERNACKA, *„Tak malować, jak pan Siemiradzki maluje, umieją tylko mistrzowie”*. Prasa lwowska o Henryku Siemiradzkim. Antologia tekstów z lat 1872-1914

ISBN 978-83-66758-01-8 (ss. 388)



PAMIĘTNIK SZTUK PIĘKNYCH / FINE ARTS DIARY

Nr 16: *Dwieście lat polskiej krytyki artystycznej / Two hundred years of Polish art criticism*, pod red. JERZEGO MALINOWSKIEGO I GRAŻYNY RAJ

Spis treści: JERZY MALINOWSKI, *Dwieście lat polskiej krytyki artystycznej – wstęp / Two hundred years of Polish art criticism – Introduction*; JERZY MALINOWSKI, *Przed dwustu laty w Warszawie i Wilnie. U źródeł polskiej krytyki artystycznej / Two*

hundred years ago in Warsaw and Wilno: the origins of Polish art criticism; MAŁGORZATA REINHARD-CHLANDA, Początki krytyki artystycznej na łamach „Pszczołki Krakowskiej” w latach 1819–1822 / The beginnings of art criticism in the pages of “The Little Kraków Bee” in the years 1819–1822; MAGDALENA MIELNIK, Krytyka artystyczna w Gdańsku w XIX i na początku XX wieku / Art criticism in Gdańsk in the 19th and early 20th centuries; AGNIESZKA ŚWIĘTOSŁAWSKA, Początki krytyki artystycznej we Lwowie (1837–1847) / The beginnings of art criticism in Lwów (1837-1847); JURIJ BIRIULOW, Lwowska krytyka artystyczna przełomu XIX i XX wieku o impresjonizmie / Yuriy Biryulov, Lwów art criticism of Impressionism at the turn of the 19th and 20th centuries; JÓZEF SZYMON WROŃSKI, Nurt swojski jako kategoria pojęciowa w badaniach nad sztuką polską pod koniec XIX i na początku XX wieku. Próba określenia terminów / “Nurt swojski” (“Familiar trend”) as a semantic category in research concerning Polish art in the late 19th and early 20th centuries; TAMARA SZTYMA, Żydowska myśl o sztuce w świetle przemian społeczności żydowskiej w XIX i na początku XX wieku / Jewish thought on art in the light of changes in the Jewish community in the 19th and early 20th centuries; MARIUSZ BRYL, Towarzyskość i ciągłość: o krytyce artystycznej Jana Bołoz Antoniewicza / Sociability and continuity : on the art criticism of Jan Bołoz Antoniewicz; IRENA KOSSOWSKA, Empatyczna historia sztuki i afektywna krytyka artystyczna: Hans Tietze, Władysław Podlacha i Mieczysław Treter / Empathic art history and affective art criticism: Hans Tietze, Władysław Podlacha and Mieczysław Treter; RADOSŁAW OKULICZ-KOZARYN, Roman Zrębowicz – zapomniany konstrukcjonalista / Roman Zrębowicz – a forgotten Constructionalist; MICHAŁ HAAKE, Krytyka artystyczna wobec obrazów Malczewskiego z postacią Chrystusa i jej najnowsze naukowe reperkusje / Art criticism of paintings with the figure of Christ by Jacek Malczewski and its recent scientific repercussions; EWA ZIEMBIŃSKA, Adolf Basler o rzeźbiarzach polskich i rzeźbie. Kilka refleksji / Adolf Basler on Polish sculptors and sculpture – some reflections; ANNA BRZEZIŃSKA, Krytyczka-popularyzatorka – o strategii krytycznej Neli Samotyhowej / An art critic and populariser of art - on Nela Samotyhowa’s critical strategy; DIANA WASILEWSKA, „Judoformizm” i „pudełkowa żydowszczyzna”. Awangarda w recepcji krytyki nacjonalistycznej dwudziestolecia międzywojennego / ‘Judeo-Formism’ and ‘Boxed-in Jewishness’: The avant-garde in the reception of nationalist art criticism during the interwar period; PIOTR MAJEWSKI. „Ziarnko ryżu w korcu owsa”. Julian Przyboś jako krytyk sztuki / ‘A grain of rice in a bushel of oats’: Julian Przyboś as art critic; LUKASZ

KIEPUSZEWSKI, Andrzej Wróblewski jako krytyk Sztuki / Andrzej Wróblewski as an art critic; JAKUB BANASIAK, Sztuka i społeczeństwo. Prolegomena do badań nad działalnością krytyczną Andrzeja Osęki / Art and society: an introduction to research into the critical writing of Andrzej Osęka; ANNA DZIERŻYC-HORNIAC, Krytyczka współuczestnicząca. Interwencje i polemiki Anki Ptaszkowskiej, 1959–1969 / Participating critic: interventions and polemics by Anka Ptaszkowska, 1959–1969; KAROLINA ZYCHOWICZ, „Striptiz na cmentarzu”. Marzec 1968 i krytyka artystyczna w Polsce / ‘Striptease in the cemetery’: March 1968 and art criticism in Poland; ELEONORA JEDLIŃSKA, Fenomen Jasi Reichardt – polskiej krytyczki sztuki w Anglii / The phenomenon of Jasia Reichardt – a Polish art critic in Great Britain; MONIKA SZCZYGIEL-GAJEWSKA, Polscy krytycy w Wielkiej Brytanii / Polish art critics in Great Britain; KATARZYNA SZRODT, Krytyka artystyczna w powojennej prasie polskiej w Kanadzie / Polish art criticism in Canada; DOROTA GRUBBA-THIEDE, Twórczość krytyczna, wydawnicza i kuratorska Danuty Ćwirko-Godyckiej od lat 80. XX wieku do 2015 roku / The critical, publishing, and curatorial creativity of Danuta Ćwirko-Godycka from the 1980s to 2015; MAGDALENA DURDA-DMITRUK, O twórczości wybranych współczesnych polskich artystek w Paryżu w krytyce artystycznej Joanny Sitkowskiej-Bayle / On the work of selected contemporary Polish female artists in Paris: the art criticism of Joanna Sitkowska-Bayle; Bibliografia (Wybrane pozycje).

Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata & Wydawnictwo Tako, Warszawa-Toruń 2021 ISBN 978-83-66758-13-1 ISSN 1730-0215 (ss. 242)



POZA SERIAMI

ESTERA ŻEROMSKA, *Japoński teatr nowoczesny Od kabuki do shinpa, czyli kłopoty z realizmem*. Wybór i opracowanie ilustracji Beata Romanowicz i Estera Żeromska

Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata & Wydawnictwo Tako, Warszawa-Toruń 2021 ISBN 978-83-956575-9-7 (334 ss.)

Publikacja dofinansowana z programu „Doskonała nauka – wsparcie monografii naukowych Ministra Edukacji i Nauki.



Magdalena Ginter-Frołow

PERSKIE MALARSTWO MINIATUROWE W RĘKOPISACH Z POLSKICH ZBIORÓW



POLSKI INSTYTUT STUDIÓW NAD SZTUKĄ ŚWIATA

STUDIA I MONOGRAFIE

STUDIA I MONOGRAFIE

T. 32 – MAGDALENA GINTER-FROŁOW, *Perskie malarstwo miniaturowe w rękopisach z polskich zbiorów* / Persian miniature paintings in manuscripts in Polish collections

Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata & Wydawnictwo Tako, Warszawa – Toruń 2021 ISBN 978-83-66758-03-2 (392 ss.)

Publikacja dofinansowana z programu „Doskonała nauka – wsparcie monografii naukowych Ministra Edukacji i Nauki.



Ewelina Jarosz

UTRATA I PUSTKA?

PONOWOCZESNY MODEL RECEPCJI MALARSTWA BARWNEGO POLA



POLSKI INSTYTUT STUDIÓW NAD SZTUKĄ ŚWIATA

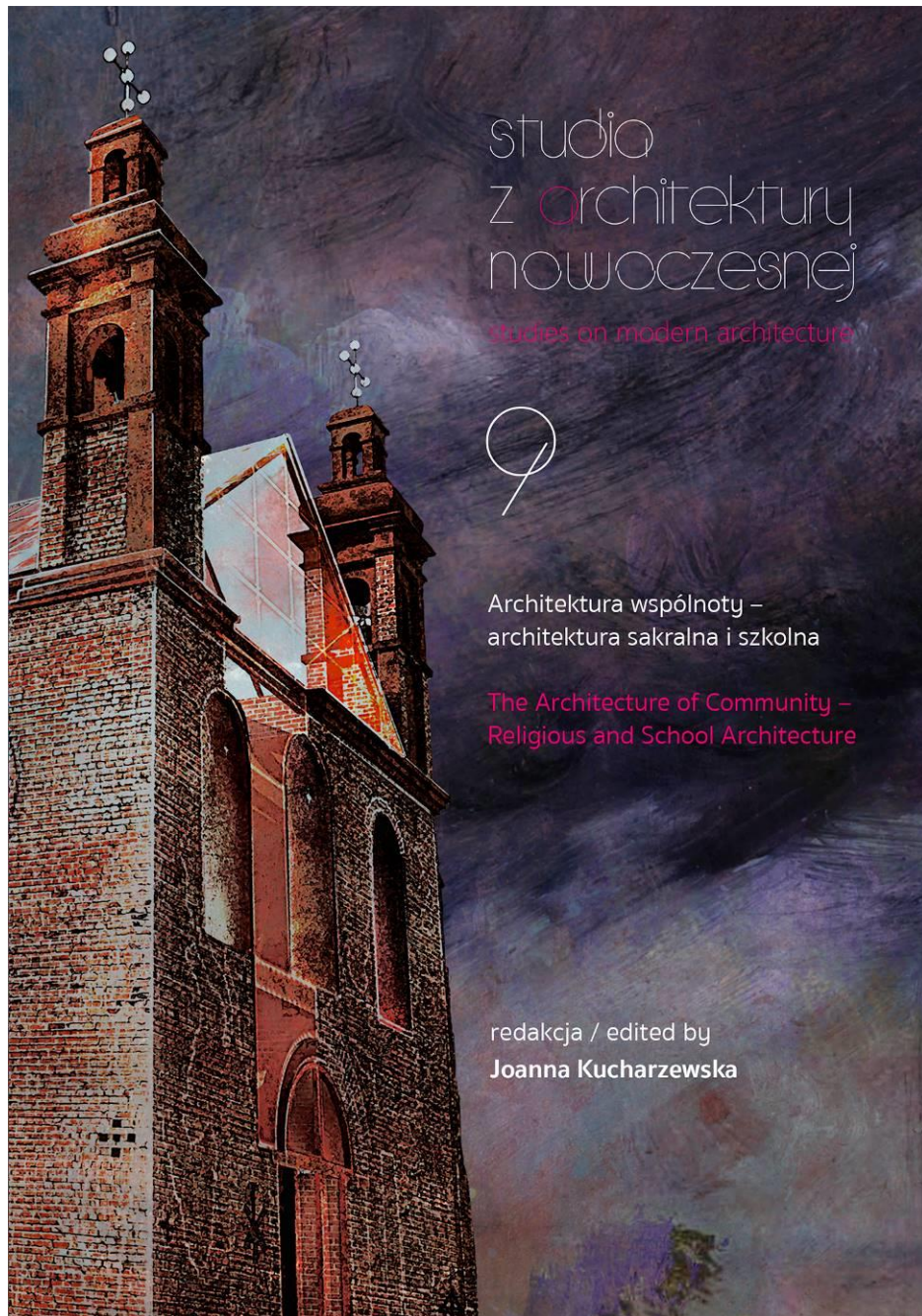
STUDIA I MONOGRAFIE

STUDIA I MONOGRAFIE

T. 32 [33]: EWELINA JAROSZ, *Utrata i pustka? Ponowoczesny model recepcji malarstwa barwnego pola* / Deprivation or Loss? The Postmodern Model of Reception of the Color Field Painting

Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata & Wydawnictwo Tako, Warszawa-Toruń 2021

ISBN 978-83-66758-06-3 (387 ss.)



STUDIA Z ARCHITEKTURY NOWOCZESNEJ / STUDIES ON MODERN ARCHITECTURE

T. 9: *Architektura wspólnoty – architektura sakralna i szkolna / The Architecture of Community. Religious and School Architecture*, red. Joanna Kucharzewska

Spis treści: JOANNA KUCHARZEWSKA, Architektura wspólnoty; JERZY UŚCINOWICZ, Nowe w starym – stare w nowym. Układy podwójnie scalone; PIOTR

BIRECKI, Zespół witraży w dawnym kościele Marcina Lutra w Gdańsku-Wrzeszczu (Danzig-Langfuhr) jako przykład sztuki witrażowniczej w kościołach ewangelickich Prus Zachodnich; BARTOSZ HELLIS, JOANNA KUCHARZEWSKA, Dawna synagoga w Mragowie. Historia powstania budynku i jego późniejszych przekształceń; GRZEGORZ GRĄBCZEWSKI, Maximilian Sliwka (1871–1940) – górnośląski budowniczy architektury sakralnej. Przyczynek do biografii; ALINA CELICHOWSKA, PIOTR MARCINIAK, Kształcenie i kształtowanie. Uniwersytet jako element miastotwórczy na przykładzie rozwoju szkół wyższych Poznania; ADAM KAŻMIERCZAK, BEATA PIASKOWSKA, Aula szkolna w XX wieku na przykładzie rozwiązania w gmachu VI Liceum Ogólnokształcącego w Bydgoszczy.

Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata & Wydawnictwo Tako, Warszawa
– Toruń 2021 ISSN 2084-0713 ISBN 978-83-66758-11-7 (172 ss.)

**Sztuka Europy Wschodniej •
Искусство Восточной Европы •
The Art of Eastern Europe •**

TOM IX

**Edukacja artystyczna
i krytyka artystyczna
w Europie Środkowej
i Wschodniej
w 20 i 21 wieku**

**Художественное
образование и худо-
жественная критика
в Центральной
и Восточной Европе
в 20 и 21 веке**

**Art Education
and Art Criticism
in Central and Eastern
Europe in the 20th
and 21st Centuries**



Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata
Польский институт исследований мирового искусства
Polish Institute of World Art Studies

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

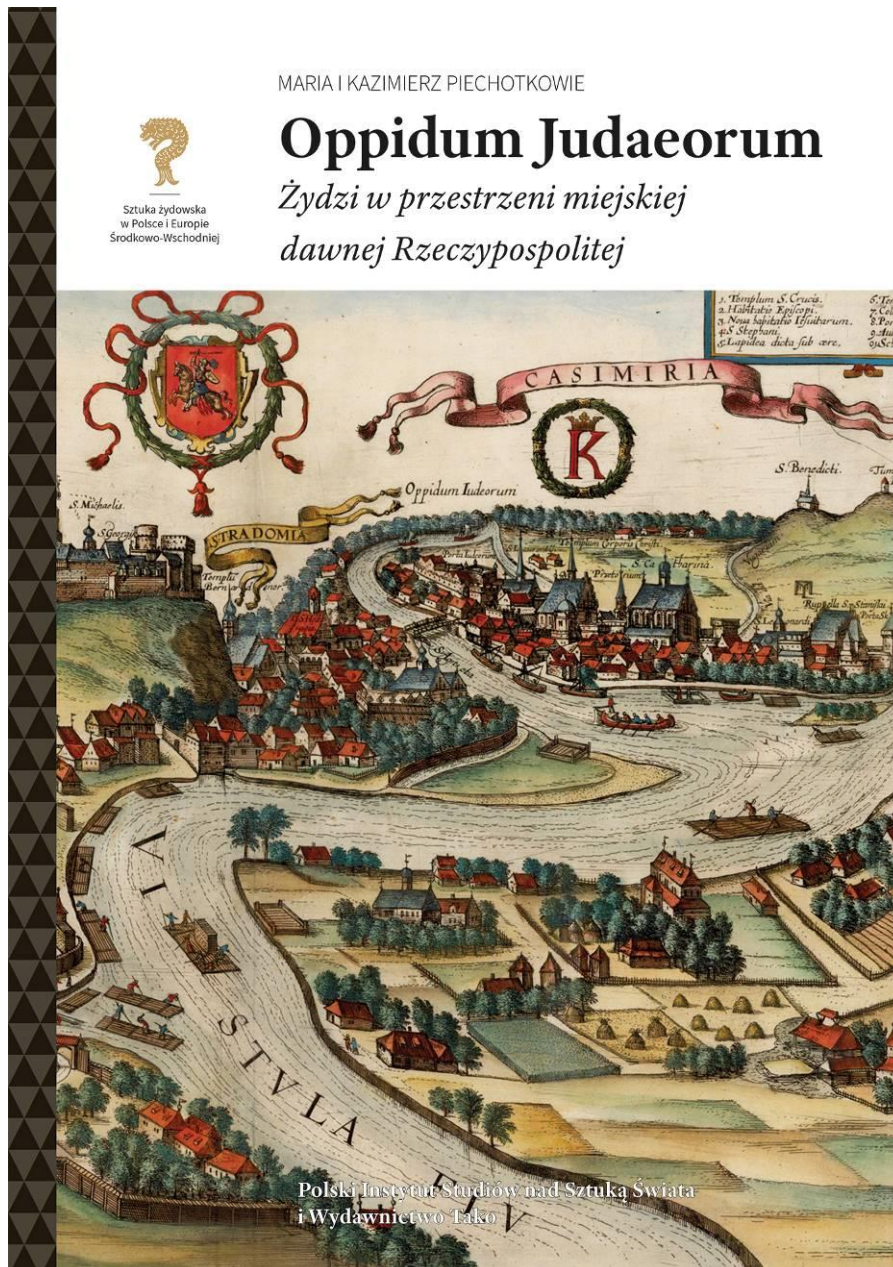
Vol. IX: *Edukacja artystyczna i krytyka artystyczna w Europie Środkowej i Wschodniej w 20 i 21 wieku / Художественное образование и художественная критика в Центральной и Восточной Европе в 20 и 21 веке / Art Education and Art Criticism in Central and Eastern Europe in the*

20th and 21st Centuries. Pod redakcją Małgorzaty Geron i Jerzego Malinowskiego

ABLE OF CONTENTS: JERZY MALINOWSKI, From the Editor; MAŁGORZATA GERON, Foreword; IRENA KOSSOWSKA, The Vienna School and Polish Neo-Realism of the 1930s.; STELLA PELŠE, Construction and Constructive Art in Latvian Art Critic Uga Skulme's of the 1920s-1930s.; SWIETŁANA CZERWONNAJA, The Unknown Life of a Polish Artist in the context of the known Polish Art and Art Education Problems of the 20th century: Stefan Narębski; MAŁGORZATA GERON, The early years of the Faculty of Fine Arts at Nicolaus Copernicus University in Toruń (1945-1950); KATARZYNA KULPIŃSKA, The Printmaking Department at the Faculty of Fine Arts of Nicolaus Copernicus University in Toruń in the years 1946-1960. The beginnings, the educational process, the graduates; ADRIANNA KACZMAREK, Self-portraits of The Nine Printmakers Group (1947-1960) from their 3 rd Exhibition Catalogue: the Question of Quiet Resistance; IEVA PLEIKIENĖ, The Education of Artists in Lithuania during the Soviet Period: Official Programmes and Individual Positions; RASA ŽUKIENĖ, Art Studies and the Situation of Artists in the Context of Power Relations: Transformations and Annihilation of the Kaunas Art School (1940–1953); AGATA KNAPIK, Radical architecture and its contribution to art and design education; LINDA SILE, Towards a utopia of emerging art education; PIOTR KOPROWSKI, A contemporary critic of a literary work. A few reflections; MARIJA GRINIUK, A/r/tography and love within the project *The Temporary Department of Time, Space and Action*.

Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata & Wydawnictwo Tako, Warszawa
– Toruń 2021 ISSN 2353–5709 ISBN 978–83–66758–10–0 (124 ss.)

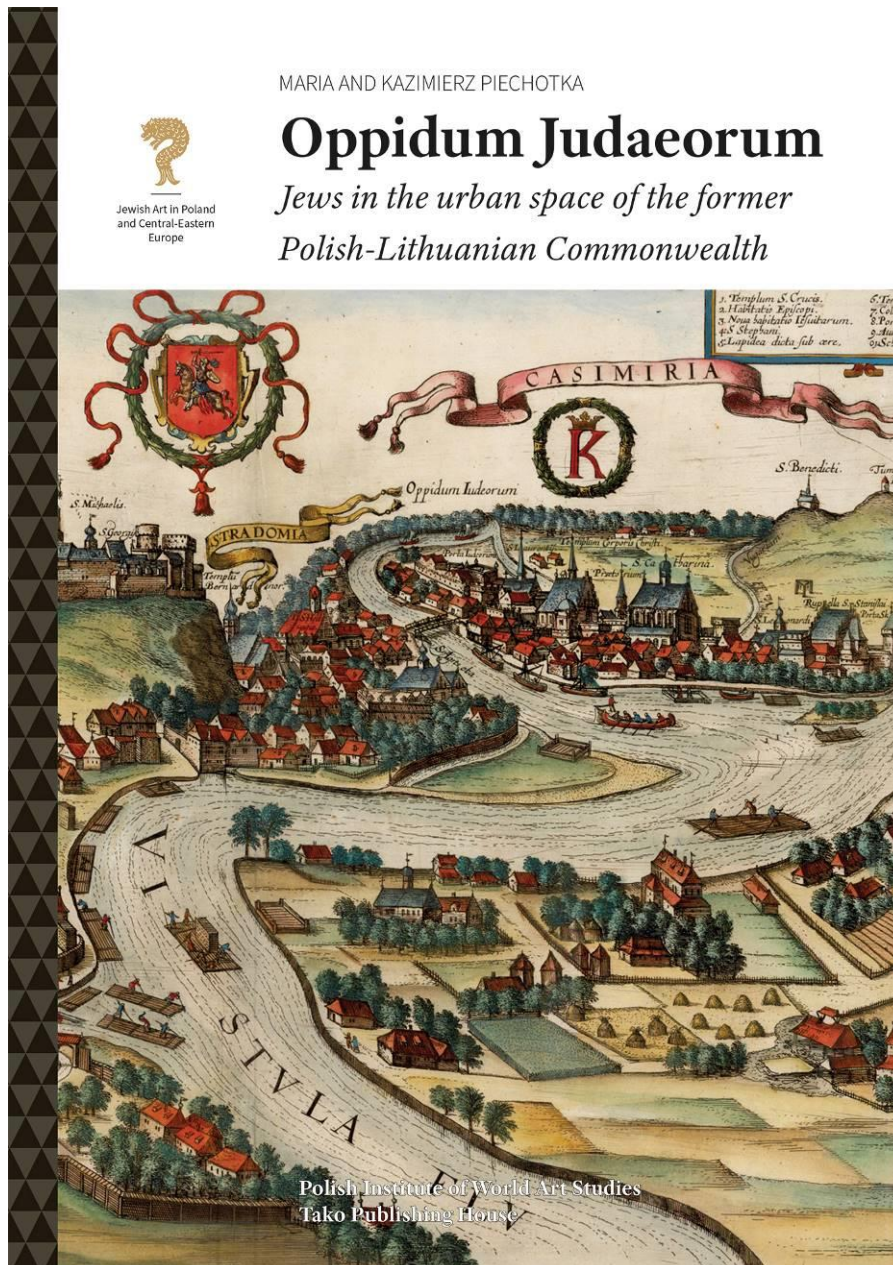
Publikację dofinansowano w ramach programu CZASOPISMA ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego pochodzących z Funduszu Promocji Kultury.



**SZTUKA ŻYDOWSKA W POLSCE I EUROPIE ŚRODKOWO-WSCHODNIEJ /
JEWISH ART IN POLAND AND CENTRAL-EASTERN EUROPE**

T. 3 A: MARIA I KAZIMIERZ PIECHOTKOWIE, *Oppidum Judaeorum. Żydzi w przestrzeni miejskiej dawnej Rzeczypospolitej*

Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata, Wydawnictwo Tako, Warszawa –
Toruń 2021 ISSN 2449-7932 ISBN 978-83-942344-4-7 (492 ss.)



**SZTUKA ŻYDOWSKA W POLSCE I EUROPIE ŚRODKOWO-WSCHODNIEJ /
JEWISH ART IN POLAND AND CENTRAL-EASTERN EUROPE**

Vol. 3 B: MARIA AND KAZIMIERZ PIECHOTKA, *Jews in the urban space of the former Polish-Lithuanian Commonwealth.*

Translated from Polish by Krzysztof Z. Cieszkowski

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

ISSN 2449-7932 ISBN 978-83-66758-09-4 (ss. 504)

World Art Studies 21 (2021)

CONTATTI ARTISTICI POLACCO-ITALIANI 1871-1939



A cura di Jerzy Malinowski, Agata Knapik & Anna Jagiełło

**WORLD ART STUDIES. Conferences and Studies of the Polish Institute
of World Art Studies**

Vol. 21: *Contatti Artistici Polacco-Italiani 1871-1939*, a cura di JERZY MALINOWSKI, AGATA KNAPIK & ANNA JAGIEŁŁO

Sommario: JERZY MALINOWSKI, Contatti artistici polacco-italiani 1871-1939; LECHOSŁAW LAMEŃSKI, Vita e sculture di Tomasz Oskar Sosnowski alla luce delle

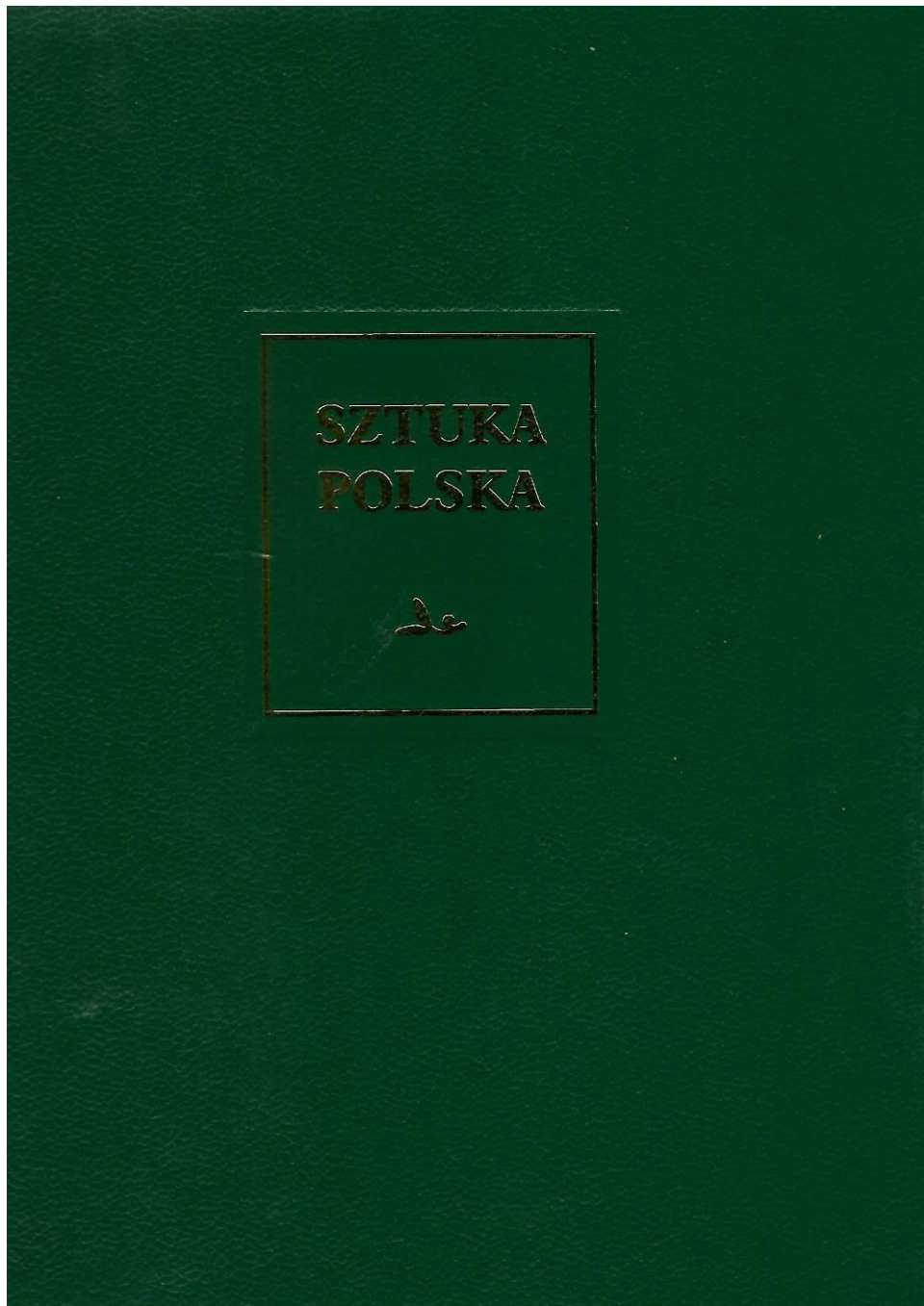
scoperte di studiosi polacchi, ucraini, russi e italiani; EMILIAN PRAŁAT, Leopold Nowotny e i contesti della sua epoca; AGNIESZKA BENDER, Il mecenatismo di Zofia Branicka Odescalchi; MARZENA KRÓLIKOWSKA-DZIUBECKA, Gli artisti polacchi a Roma e i loro contatti con la Congregazione della Resurrezione di Nostro Signore Gesù Cristo CR; MARIOLA KAZIMIERCZAK, Michał Tyszkiewicz nell'élite dei collezionisti romani di antichità; FRANCESCO POPPI, Marco Faccini, Lucio Angelo Antonelli Il Museo Astronomico e Copernicano e la collezione originaria di Artur Wołyński; MAŁGORZATA OMILANOWSKA, Juliusz Świecianowski, membro dell'Accademia di San Luca; IWONA DOROTA, Teofil Lenartowicz – fascinazioni italiane paesaggistiche, artistiche e personali; GRZEGORZ FIRST, Roma – Pompei – Egitto. Percorsi e temi di Stefan Bakałowicz; MARIA NITKA, Realtà dell'invisibile – spiritismo e pittura religiosa nella Roma di fine Ottocento; MARIA BEATRICE GIA, La cappella polacca presso la Basilica di Sant'Antonio a Padova fra devozione, arte e committenza; MICHAŁ HAAKE, Aleksander Gierymski e il divisionismo italiano; LEILA S. KHASIANOVA, Gli artisti polacchi a Roma negli anni 80 del XIX secolo; KRZYSZTOF STEFAŃSKI, Accenti italiani nell'arte della Łódź industriale a cavallo fra Ottocento e Novecento; JAKUB ZARZYCKI, Italiani immaginati. Studio sull'iconosfera polacca negli anni 1871–1914 – pittura, grafica artistica, riviste illustrate; TAMARA SZTYMA, Henryk Glicenstein e la cerchia di artisti polacco-ebraici a Roma, 1900–1914; KATARZYNA KULPIŃSKA, L'Italia nella grafica artistica e nell'illustrazione degli artisti polacchi (1900–1939); AGATA KNAPIK, Un omaggio alla Polonia – L'arte polacca sulle colonne della rivista L'Eroica; PIOTR CHABIERA, Stamperia Polacca di Samuel Tyszkiewicz; ALESSANDRO AJRES, Aspetti del linguaggio nella Teoria del vedere di Władysław Strzemiński; CEZARY BRONOWSKI, La sperimentazione scenografica 'alla polacca'. Le rappresentazioni teatrali di Marinetti, Pirandello e Rosso di San Secondo in Polonia tra le due guerre; EMILIANO RANOCCHI, La traduzione polacca de L'angoscia Delle Macchine di Ruggero Vasari ad opera di Irena Krzywicka; MAŁGORZATA GERON, Rita Sacchetto: le esibizioni italiane e ilegami con l'avanguardia polacca; STELLA DAGNA, Soava Gallone e Elena Makowska: dive del cinema muto italiano; DARIO PROLA, Jarosław Iwaszkiewicz e l'arte toscana: epifanie del bello nella novella Anna Grazzi; ELEONORA JEDLIŃSKA, Pittura metafisica – La città metafisica nella pittura polacca del periodo fra le due guerre; BŁAŻEJ CIARKOWSKI "Idee più audaci da realizzare". Progettisti polacchi e architettura dell'Italia fascista.

Presentazione del catalogo ragionato dei dipinti di Henryk Siemiradzki:

JERZY MALINOWSKI, Catalogo ragionato dei dipinti di Henryk Siemiradzki; DOROTA GORZELANY-NOWAK, Siemiradzki e la cultura antica; GRZEGORZ FIRST, L'Egitto e il Vicino Oriente di Siemiradzki; AGNIESZKA KUCZYŃSKA, Motivi cristiani nell'opera di Henryk Siemiradzki; JAKUB ZARZYCKI, Le criptocitazioni da Calderón e le ansie dell'Arcadia – gli idilli di Siemiradzki; MARZENA KRÓLIKOWSKA-DZIUBECKA, Composizioni allegoriche e decorative di Henryk Siemiradzki; MARIA NITKA, Siemiradzki a Roma; AGNIESZKA KLUCZEWSKA-WÓJCIK, Henryk Siemiradzki sulla scena artistica europea; KRZYSZTOF Z. CIESZKOWSKI, Sulla traduzione del Catalogo ragionato dei dipinti di Henryk Siemiradzki.

Polish Institute of World Art Studies & Tako Publishing House, Warsaw – Toruń – Rome 2021 (337 pp.) ISSN 2543-4624 ISBN 978-83-66758-12-4 (Poland) ISBN 979-12-210-0339-0 (Italy)

Publikację dofinansowano w ramach programu CZASOPISMA ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego pochodzących z Funduszu Promocji Kultury.



SZTUKA POLSKA

T. VI: *Sztuka XIX wieku (z uzupełnieniem o sztukę Śląska i Pomorza Zachodniego)* - red. naukowy prof. dr hab. Jerzy Malinowski

Spis treści: JERZY MALINOWSKI, Wstęp; KRZYSZTOF STEFAŃSKI, Architektura; MAŁGORZATA SZAFRAŃSKA, Ogrody i parki; PIOTR

SZUBERT, Rzeźba; JERZY MALINOWSKI, Malarstwo i rysunek; WANDA MARIA RUDZIŃSKA, Grafika; LECH LECHOWICZ, Fotografia; EWA WIERUCH-JANKOWSKA, Rzemiosło artystyczne; JERZY MALINOWSKI, Zakończenie.

Uzupełnienie – Śląsk i Pomorze Zachodnie: KRZYSZTOF STEFAŃSKI, Architektura na Śląsku i Pomorzu Zachodnim; EWA GROCHOWSKA, Rzeźba na Śląsku i Pomorzu Zachodnim; PIOTR ŁUKASZEWICZ, Malarstwo na Śląsku; DARIUSZ KACPRZAK, Malarstwo i rzeźba na ziemiach Pomorza Zachodniego.

Wydawnictwo Arkady, Warszawa 2021; ISBN 978-83-213-4836-0 (616 s.)

W druku:

**SERIES BYZANTINA. STUDIES ON BYZANTINE AND POST-BYZANTINE
ART**

Vol. XIX: ed. Waldemar Deluga

University of Ostrava, Polish Institute of World Art Studies, Cardinal Stefan
Wyszyński University, Ostrava – Warsaw 2021 ISSN 1733-5787



**POLSKI
INSTYTUT
STUDIÓW
NAD SZTUKĄ
ŚWIATA**