

SZTUKA I KRYTYKA



ART AND CRITICISM

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

nr 3 (126) marzec

2023

SZTUKA I KRYTYKA / ART AND CRITICISM

Komunikat Zarządu

Polskiego Instytutu Studiów nad Sztuką Świata

2023, nr 3 (126) marzec

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

Nagroda „Przeglądu Wschodniego” za 2022 rok dla dr Elżbiety Budzińskiej

Seminaria i wydarzenia

Symposium Pracowni Kultury i Sztuki Azji i Afryki PISnSS i WO UW -

Afryka: migracje myśli i uczuć

Konferencja: *Jurgis Baltrušaitis 120, The fluidity of art history and*

imagination – Wilno 19-20 maja 2023

Spotkanie „*Przestrzeń książki – Radosław Nowakowski*”:

Katarzyna Łowicka, *O spotkaniu „Przestrzeń książki – Radosław Nowakowski”*

Ewa Rykała, Ewa Kosiacka-Beck, *Spotkanie w przestrzeni „kreatywnej książki” Radosława Nowakowskiego*

Radosław Nowakowski, *Nieskończoność, czyli suplement do spotkania na Foksal*

Artykuły

Jerzy Malinowski, *Icchak Brauner – „Głowa”*

Katarzyna Cytlak, *Tworzenie nowej przestrzeni publicznej na przykładzie protestów w Chile w 2018/2019 roku*

Katarzyna Maleszko, *O estetyce i dekoracyjności w sztuce japońskiej*

Nowe książki

REDAKTOR „PRZEGLĄDU WSCHODNIEGO”

ma zaszczyt prosić o przybycie w sobotę, 25 marca 2023 roku, o godz. 11-tej
do Sali Senatu, Pałac Kazimierzowski, Uniwersytet Warszawski,
ul. Krakowskie Przedmieście 26/28
na uroczystość wręczenia

**NAGRODY PRZEGLĄDU WSCHODNIEGO
XXX^{tej} EDYCJI (2022)**

Nagroda w kategorii: Dzieła Krajowe

Pan JERZY JAROWIECKI z Krakowa
za pracę: „Prasa we Lwowie w latach 1918-1945”

oraz

Pan SŁAWOMIR ŁOTYSZ z Warszawy
za pracę: „Pińskie błota: natura, wiedza i polityka na polskim Polesiu do 1945 roku”

Nagroda w Kategorii: Dzieła Zagraniczne

Pan JANUSZ BUGAJSKI z Waszyngtonu
za pracę: „Failed State: A Guide to Russia's Rupture”

oraz

Pan SERHII PLOKHII z Cambridge, Mass.
za pracę: „Wrota Europy: zrozumieć Ukrainę”.
(wyd. oryg.: *The Gates of Europe: A History of Ukraine*)

Nagroda w Kategorii: Edycja Źródeł

Pani ELŻBIETA BUDZIŃSKA z Warszawy
za przygotowanie edycji tomu:
„Johann Heinrich Müntz: Podróże malownicze przez Polskę 1780-1784”

Nagroda w Kategorii: Popularyzacja problematyki wschodniej

Pani MONIKA AGOPSOWICZ z Warszawy
za pracę: „Kresowego Pokucia początek. Ormianie”

oraz

Pan PIOTR SKWIECIŃSKI z Warszawy
za pracę: „Koniec ruskiego miru? O ideowych źródłach rosyjskiej agresji”

Nagrody w Kategorii: Dzieje Polaków na Wschodzie

nie przyznano



Nagroda Specjalna

Pan HIROAKI KUROMIYA z Bloomington, Indiana
za całokształt badań, pracy i twórczości naukowej

*Informacje:
tel. 22 55 21 888*

Składamy serdeczne gratulacje Pani dr Elżbiecie Budzińskiej – członkini honorowej PISnŚŚ, która otrzymała Nagrodę „Przeglądu Wschodniego” za rok 2022 w kategorii: Edycja Źródeł za przygotowanie edycji tomu *Johann Heinrich Müntz: Podróże malownicze przez Polskę 1780-1784*, wyd. przez Narodowy Instytut Polskiego Dziedzictwa Kulturowego za Granicą POLONIKA oraz Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata, Warszawa 2022.

SEMINARIA I WYDARZENIA

Zarząd zaprasza na:

Konwersatorium z cyklu *Muzea w Polsce po roku 1918*

pod kierunkiem prof. Piotra Majewskiego

12 kwietnia o godz. 17.30 (zmiana terminu z 19 na 12 kwietnia)

Dr Aldona Tołysz, *Obraz polskiej muzeologii w świetle tekstów źródłowych na przykładzie: „Muzeum w kulturze pamięci Rzeczypospolitej Obojga Narodów. Antologia najwcześniejszych tekstów” oraz serii wydawniczej „Pomniki Muzealnictwa Polskiego”*

Seminarium Sztuki Azji

13 kwietnia o godz. 17

Anna Katarzyna Maleszko, *Obraz i Słowo. O poezji w japońskim drzeworycie ukiyo-e*

Komiteta Polska-Japonia

15 kwietnia o godz. 11

Posiedzenie Komitetu Polska-Japonia



UNIwersytet
Warszawski



Katedra Języków i Kultur Afryki WO

i Pracownia badań nad kulturą i sztuką Azji i Afryki PISnŚ i WO

serdecznie zapraszają na spotkanie z okazji
60-lecia studiów afrykanistycznych na UW

data: 20 maja 2023 r., godz. 12:00

miejsce: Warszawa, ul. Dobra 55, sala 1.110 (I piętro)

Program

12.00-12.30 otwarcie uroczystości

12.30-13.30 debata *Afryka: migracje myśli i uczuć* z udziałem
dr Katarzyny Cytlak, dr Marty Widy-Behiesse i Krzysztofa

Karwowskiego; prowadzenie prof. Hanna Rubinkowska-Anioł

13.30-14.30 lunch i spotkanie afrykanistów

14.30-15.00 afrykanistyczne retrospekcje

15.00-16.30 dyskusja panelowa *Ścieżki afrykanistów* z udziałem
absolwentów

R.S.V.P.

i.will@uw.edu.pl

Lithuanian Culture Research Institute

**JURGIS BALTRUŠAITIS 120:
THE FLUIDITY OF ART HISTORY AND IMAGINATION**

International conference

CALL FOR PAPERS

19-20 May 2023
Vilnius, Lithuania

Lithuanian Culture Research Institute celebrates the 120th anniversary of the birth of Jurgis Baltrušaitis (1903-1988) with international conference dedicated to his work. The main goal is to bring together international scholars and enable a broad dialogue about the legacy of the distinguished art historian, who focused on the faculties of imagination embodying the fantastic and the aberrant.

Our aim is to reflect on Baltrušaitis' intellectual background related to a complex historical period. The conference brings attention to the main lines of his scholarly work of remarkable originality. Of special significance is Baltrušaitis' contribution to the history of medieval art. He traced the evolution of the Romanesque style and its ornamental teratology and became known for his studies of the fantastic in the Middle Ages. Another important field of his investigations was dedicated to the distorted perspectives that produced visionary worlds, which includes pioneering studies of anamorphoses and aberrations that link the history of art to the history of ideas.

Baltrušaitis contributed to the interpretation of images across multiple fields and different civilisations and accentuated the ability of imagination to produce the irreality, in which “the truths of metaphysics” uphold. At the conference, we encourage to discuss his investigative attitudes and relevance of his ideas for contemporary academic discourse that deals with visual culture.

Fluidity is one of the conceptual links between Baltrušaitis' writings and our current times. His work seems to suggest, following Nietzsche, that forms and their meanings are fluid, flowing across cultural boundaries, in between margin and centre, and that there is a certain fluidity of imagery moving across times, in between rational and fabulous, art and science and other disciplinary localities.

We are looking for papers with a critical perspective that address, but are not limited to, the following topics:

- The various strands of Baltrušaitis' background: from symbolism to surrealism
- The morphology of medieval art and the "life of forms"
- Comparative research and scientific journeys to Armenia and Georgia
- Lithuanian folk-art studies and curated art exhibitions
- The fantastic in the Middle Ages: *survival and revival of images, transmission and cultural exchange*
- The aesthetics of disorder and philosophy of the image
- Distorted perspectives: anamorphoses and aberrations
- The morphology of legends and creative imagination
- Art history in dialogue with other disciplines: in between art and science
- Methodological tools and approaches to visual culture
- The Baltrušaitis' network: intellectual exchange and impact on academic discourse
- Inspirations in art

The conference languages are English and French.

Proposals are welcome from various disciplines, such as: art history, cultural studies, philosophy, anthropology, visual culture, and the humanities of different academic approaches, as well as from artists interested in Baltrušaitis' work.

Proposal submissions: Please send submissions, including title, abstract (300 words) and a short biography (200 words) to email addresses specified below.

Contacts: odeta.zukauskiene@gmail.com, dalia1kotryna@gmail.com

Deadline: March 31, 2023.

Notifications of acceptance to authors will be sent via email.

The chair: assoc. prof. dr. Odeta Žukauskienė (LCRI)

Organizing committee: Dalia Aleksandravičiūtė (LCRI), Antanas Andrijauskas (acad. LCRI), assoc. prof. dr. Elitza Dulguerova (Panthéon-Sorbonne University), assoc. prof. dr. Žilvinė Gaižutytė-Filipavičienė (LCRI), dr. Kristina Mitalaitė (LCRI, CNRS)

Invited speakers: Raphaël Bories (Mucem, Museum of Civilizations of Europe and the Mediterranean), prof. dr. **Jean-François Chevrier (National School of Fine Arts in Paris)**, assoc. prof. **Lydie Delahaye (Panthéon-Sorbonne University)**, prof. dr. *Patrick Donabédian (Aix-Marseille University)*, prof. dr. *Annamaria Ducci (Academy of Fine Arts of Carrara)*, prof. dr. *Maddalena Mazzocut Mis (University of Milan)*, prof. dr. Raffaele Milani (University of Bologna), prof. dr. Loanna Rapti (Practical School for Advanced Studies in Paris), assoc. prof. Riccardo Venturi (**Panthéon-Sorbonne University**)

Jurgis Baltrušaitis (1903-1988) was an exiled Lithuanian art historian who wrote most of his body of work in French. Graduate of Sorbonne, he was a member of the school associated with Henri Focillon. In the interwar period he taught art history at the *Vytautas Magnus University in Kaunas* and received invitations to lecture at many universities, including Yale, Harvard, Cologne, and Amsterdam. He published over 10 books on the history of medieval art, including *Études sur l'art médiéval en Géorgie et en Arménie* (E. Leroux, 1929), *La stylistique ornementale dans la sculpture romane* (E. Leroux 1931), *Art sumérien, art roman* (E. Leroux, 1934), *Le problème de l'ogive en Arménie* (E. Leroux, 1936), *Cosmographie chrétienne dans l'art du Moyen Âge* (La Gazette des Beaux-Arts, 1939), *Le Moyen âge fantastique: antiquités et exotismes dans l'art gothique* (Armand Colin, 1955), and *Réveils et Prodiges. Le gothique fantastique* (Flammarion, 1960). Baltrušaitis contributed to organizing the exhibition "Baltic Folk Art" (1935) in Paris, and, decade later, published *Lithuanian Folk Art* (Aufbau, 1948). After emigrating from Lithuania in 1939, the art historian became involved in diplomatic activity. Further, from the 1950s to the 1970s, he published an original book series on "distorted perspectives": *Anamorphoses ou perspectives curieuses* (1955), *Aberrations: Quatre essais sur la légende des formes* (1957), *La Quête d'Isis: Essai sur la légende d'un mythe* (1967), *Le Miroir: révélations, science-fiction et fallacies. Essai sur une légende scientifique* (1978). Baltrušaitis focused on the reverses of art history, shedding new light on imaginative reveries, enfolding illusions and realities. Lavishly illustrated, his books cover various fields of art, philosophy, and science.

Hosted by the Department of Comparative cultural Studies at the Lithuanian Culture Research Institute (LCRI), this conference is being planned as a live, on-site event at the LCRI in Vilnius with options for speakers to present papers digitally.

Selected conference papers will be published in an edited volume.

Venue: Lithuanian Culture Research Institute, Saltoniškių str. 58, Vilnius

Partners and sponsors:

Embassy of the Republic of Lithuania in the Republic of Armenia
 "Petros Aloyan" Educational and Health Foundation

Katarzyna Łowicka

Przewodnicząca Sekcji Architektury Krajobrazu OW SARP

O spotkaniu „Przestrzeń książki – Radosław Nowakowski”

9 marca 2023 r. odbyło się III spotkanie z cyklu Oddziału Warszawskiego SARP „Awangarda myśli, awangarda krajobrazu” pt. „Przestrzeń książki – Radosław Nowakowski, pisarz, liberat, książkarz, tłumacz, muzyk”. Podczas wieczoru autorskiego została zaprezentowana wystawa kilkudziesięciu niepowtarzalnych książek, napisanych i wykreowanych przez Radosława Nowakowskiego. Autor przedstawił swoją twórczość w wersji papierowej i elektronicznej, udostępnionej na stronie internetowej Liberatorium.

Debatę o „przestrzeni książki” poprowadził arch. Jeremi Królikowski z Koła Krytyki OW SARP, prof. SGGW. Organizatorami wydarzenia były Oddział Warszawski Stowarzyszenia Architektów Polskich i działające w nim Sekcja Architektury Krajobrazu i Koło Krytyki, przy współpracy z Polskim Instytutem Studiów nad Sztuką Świata oraz Katedrą Sztuki Krajobrazu Instytutu Budownictwa i Inżynierii Środowiska SGGW.

Ewa Rykała, Ewa Kosiacka-Beck

Dr inż. arch. kraj. Ewa Rykała i dr inż. arch. kraj. Ewa Kosiacka-Beck, Katedra Sztuki Krajobrazu Instytutu Inżynierii Środowiska SGGW

Spotkanie w przestrzeni „kreatywnej książki” Radosława Nowakowskiego

Współczesny zabiegany świat, tempo miejskiego życia, chaos przestrzenny, gonitwa technologiczna, natłok informacji, za którymi trzeba nadążyć, nie dają nam wytchnienia, zmieniając nasz świat wartości i zainteresowań. W napiętym harmonogramie dnia trudno znaleźć czas na złapanie oddechu, rozwój pasji czy zwyczajny odpoczynek np. z ulubioną książką w rękę. „Papierowy przyjaciel” odchodzi coraz częściej w niepamięć, zepchnięty w kąt i zakurzony, jego miejsce zastępują formy audio i e-booki, które są znacznie



il. 1. Wystawa książek Radosława Nowakowskiego w siedzibie Oddziału Warszawskiego SARP. Fot. Katarzyna Łowicka



il. 2. Autor w czasie prezentacji książki pt. „Nieopisanie świata część dwudziesta czwarta, będące pochwałą płaskiego”. Fot. Katarzyna Łowicka

wygodniejsze w transporcie i użytku. Tradycyjnym przysłowiowym molom książkowym trudno pogodzić się z faktem nieuniknionej metamorfozy.

Alternatywą, która wykracza poza tradycyjną formę, jest książka artystyczna, a jej autorem Radosław Nowakowski, człowiek wielu talentów. Pasjonat i twórca unikatowego literackiego świata, poprzez który zaprasza do wspólnej wielowymiarowej gry pobudzającej zmysły i wyobraźnię czytelnika. Kreuje on barwne opowieści, które wykraczają poza granice dotychczasowej percepcji. Autor pobudza kreatywność odbiorcy, zmusza go do myślenia i wyjścia poza utarty schemat. Obcowanie z dziełami pana Nowakowskiego to czysta przyjemność i niebywała przygoda, która wciąga bez reszty. Począwszy od pomysłowo zaprojektowanej i misternie wykonanej okładki, po kolejne strony, z których każda jest zaskakującą niespodzianką.

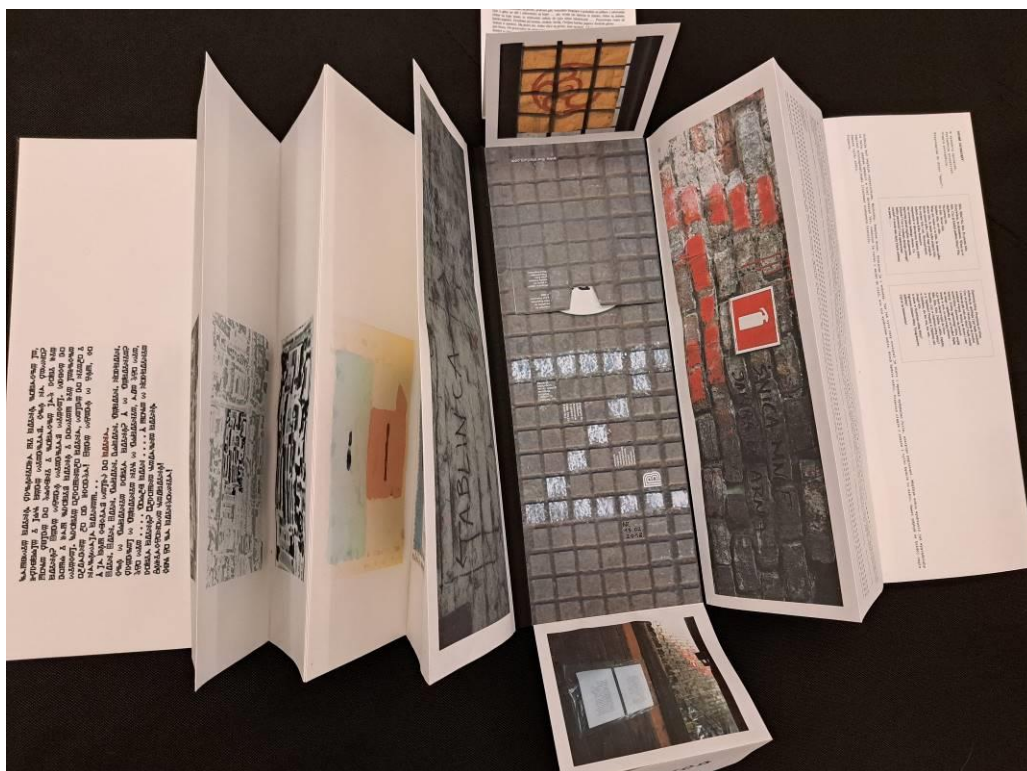
Autor projektuje także nietuzinkowe czcionki, dopasowane do treści i kształtu każdej ze swoich książek. Teksty dosłownie wydają dźwięki, płyną, zakrzywiają się, wznoszą i opadają, wieńczą krajobrazowe panoramy, czytane od końca ku początkowi i na odwrót, sprawiają, że obcowanie z książką staje się niekonwencjonalne. Po rozłożeniu przybierają niesamowite formy przestrzenne, które poruszają wyobraźnię, niejednokrotnie opowiadają historię miejsc, z których wyrastają, wciągają dosłownie do wnętrza, przenosząc w inny wymiar. Takie podejście daje wiele nowych możliwości rozwoju i nadzieję na powrót do fascynacji literaturą szerszej rzeszy odbiorców. Te istne dzieła i prawdziwe majstersztyki mają jeszcze jedną szczególną siłę – trzymając je w ręku, każdy może poczuć się naprawdę wyjątkowo. Radosław Nowakowski tworzy więc architekturę książki bardziej odpowiadającą potrzebom człowieka niż niejeden budynek, co idealnie wpisuje się w definicję, może na końcu dodać, XX-wiecznej idei architektury jako kształtowania przestrzeni na potrzeby człowieka. Według Cycerona zasady architektury służą nie tylko wznoszeniu budynków, ale też innym rodzajom ludzkiej aktywności. Można mówić i o architekturze szczęścia, i o architekturze słów (Czesław Witold Krassowski, *Architektura według Cycerona*, „Arche” t. 6, 1995, nr 8: 3-4). Architektura słowa, treści, formy budują wzajemne relacje w przestrzeni książki Nowakowskiego, bogate słowo uzupełniają lekkie i trafne rysunki, wyrażające emocje autora, wyzwlane podczas tworzenia każdego z dzieł.



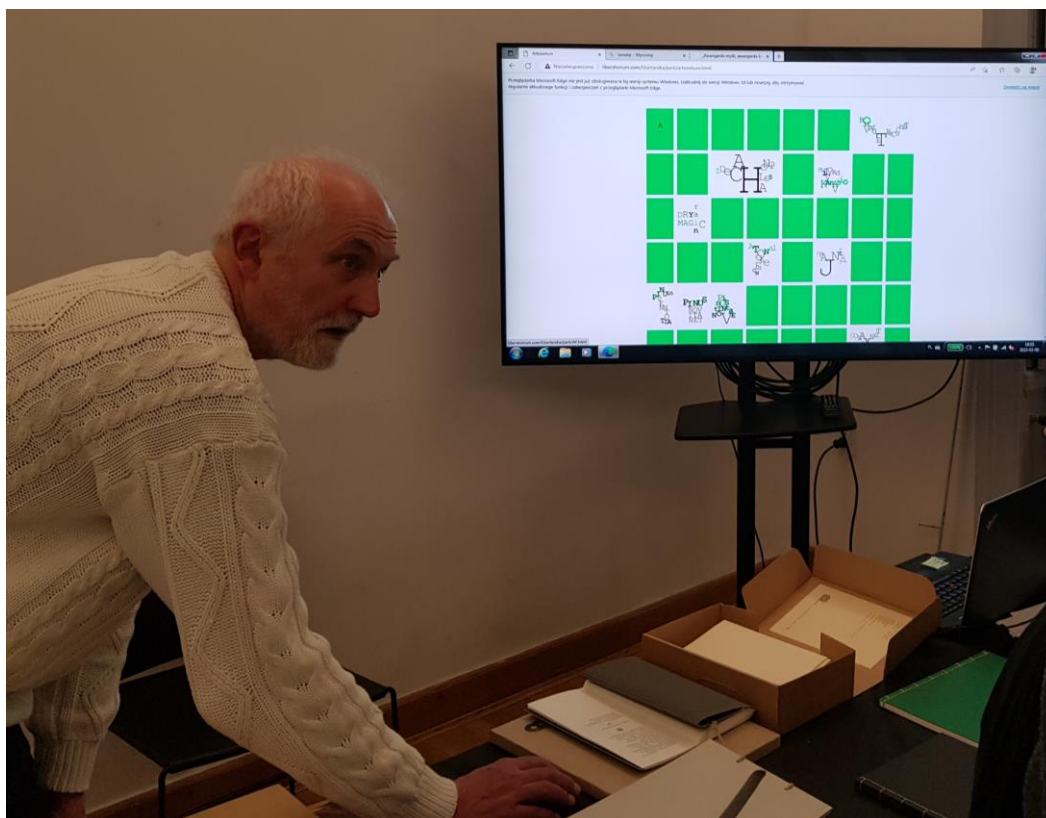
il. 3. Fragment książki Radosława Nowakowskiego pt. „Świat kanciasty”. Fot. Ewa Rykała



il. 4. Książki Radosława Nowakowskiego pt. „Ulica Sienkiewicza w Kielcach” oraz „NOrWAY TO KVIKAKO”. Fot. Ewa Rykała



il. 5. Książka Radosława Nowakowskiego pt. „LIBRO 2N”. Fot. Ewa Rykała



il. 6. Radosław Nowakowski oprowadza uczestników spotkania po wirtualnym „arboretum opowiadań” hipertekstowych w Liberlandii. Fot. Katarzyna Łowicka

Radosław Nowakowski

Nieskończoność, czyli suplement do spotkania na Foksal

Nie powiedziałem o nieskończoności.

Korzystam z okazji, że mogę o niej napisać.

Nie wiemy, czy przestrzeń jest nieskończona. Jest na tyle ogromna, by taką się wydawać.

Każda książka jest skończona, gdyż każdy przedmiot, a każda książka jest przedmiotem, jest skończony. Ma swoją objętość, krawędzie, boki, skończoną ilość kartek.

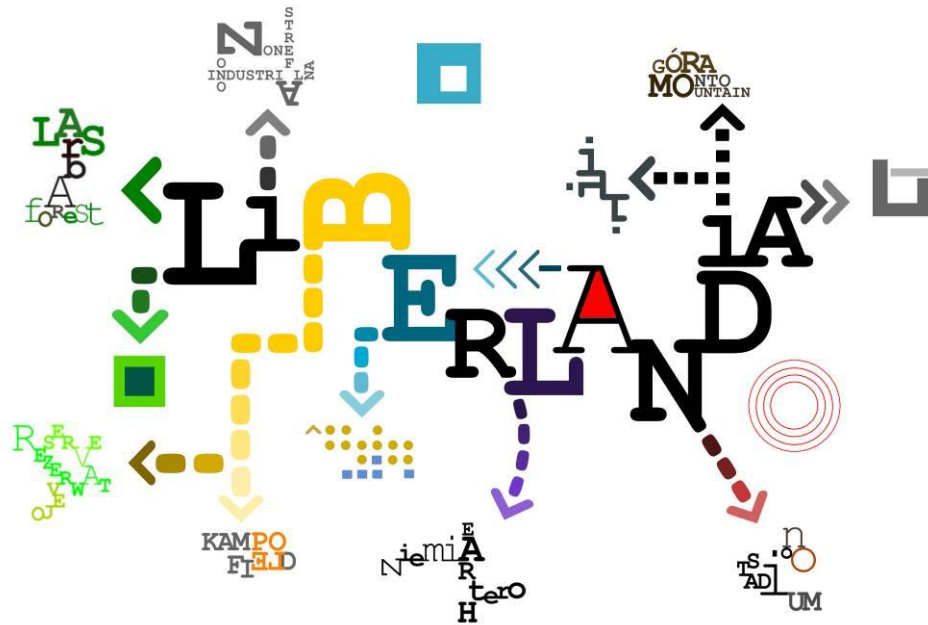
W takim skończonym przedmiocie umieszczamy historie, które nie mają końca i dzieją się w miejscach bez granic. Żadna historia nie ma końca – każda ma jakąś kontynuację, sama będąc kontynuacją innej.

Tej sprzeczności nie da się rozwiązać nawet w niekonwencjonalnej książce papierowej, na przykład takiej, którą stanowi rosnący zbiór luźnych kartek zamknięty w pudełku. Cóż to bowiem za nieskończoność, którą możemy ogarnąć jednym spojrzeniem, wziąć do ręki i postawić na półce?

Inaczej jest z „Liberlandią” – otwartym dziełem hipertekstowym, które trudno ogarnąć, a wziąć do ręki nie sposób. Liberlandia jest krainą tworzoną z liter. Jest jednocześnie opisem i opisywanym. Rośnie, rozwija się, nieustannie zmienia. Ma swoje niebo (niebieski kwadrat), ziemię, morze (żółte kropki), las, park (zielony kwadrat), pola, góry, drogi (przystanek autobusowy jest pod literą A), ulicę (wystarczy kliknąć E, by dostać się na esplanadę, gdzie znajdziemy kino, hotel, szpital, dom mody, teatr, muzeum, restaurację, salę koncertową, bank, uniwersytet). Jej nakład jest nieograniczony i liczy tyle egzemplarzy, ile przeczytań. Pozornie nieuchwytna, jest dostępna wszystkim i wszędzie.

Niestety, mój koniec będzie jej końcem, nie przezwycięża więc przedstawionej sprzeczności w sposób doskonały. Ktoś musiałby mnie zastąpić... Zapewne jeszcze nie teraz. Zatem zapraszam do błędzenia:

<http://www.liberatorium.com/liberlandia/liberlandia.html>



il. 7. Liberlandia – ekran główny otwartego dzieła hipertekstowego. Autor: Radosław Nowakowski



il. 8. Spotkanie z Radosławem Nowakowskim w OW SARP na Foksal Fot. Ewa Rykała

Relacja fotograficzna ze spotkania z Radosławem Nowakowskim dostępna jest na stronie internetowej Oddziału Warszawskiego SARP, gdzie prezentowane są też relacje z wcześniejszych spotkań z cyklu „Awangarda myśli, awangarda krajobrazu”.

Jerzy Malinowski

Icchak Brauner – Głowa

Icchak [Vincent, Wincenty] Brauner (Łódź 1887 – Oświęcim 1944), malarz, grafik, metaloplastyk, był członkiem założycielem ekspresjonistycznej grupy Jung Idysz, działającej w Łodzi w latach 1919-1921¹.

Uczęszczał do szkoły rysunków Jakuba Kacenboga w Łodzi. Studiował w latach 1908-1911 w Hochschule für die bildenden Künste w Berlinie. Na część Vincenta Van Gogha zmienił imię. W czasie I wojny światowej skupił wokół siebie młodą generację łódzkich twórców. Na przełomie 1914 i 1915 otworzył Salon Sztuki w Łodzi przy ul. Piotrkowskiej 36. Tam też zapewne po raz pierwszy wystawił swoje prace. Uczestniczył w wystawach Wiosennej i Zimowej Stowarzyszenia Artystów i Zwolenników Sztuk Pięknych w Łodzi w 1918. Członek grupy Jung Idysz, zamieszczał grafiki w piśmie grupy o tej samej nazwie. W 1919 roku wraz z Jankiem Adlerem odwiedził Marka Szwarca w Poznaniu, poznając członków grupy Bunt. Brał udział w Wystawie Żydowskiego Malarstwa i Rzeźby w Białymstoku w 1919, a także w Wystawie Sztuki Żydowskiej Wydawnictwa „Tel-Awiw” (wraz z grupą Jung Idysz), przeniesionej w rozszerzonej formie do gmachu Gminy Żydowskiej w Warszawie w 1921, a także w IV Wystawie i w Salonie Jesiennym Komitetu

¹ Pierwszy po 1945 roku pisał o Braunerze w języku jidysz Józef Sandel w *Umgekumene jidisze kinstler in Pojln*, Warsze 1957, po polsku autor niniejszego tekstu w monografii *Grupa Jung Idysz i żydowskie środowisko „nowej sztuki” 1918-1923*, Warszawa 1987 (cyt. Malinowski 1987 [przedruk w: *Malarstwo i rzeźba Żydów Polskich XIX i XX wieku* (do 1939), Warszawa 2000 (cyt. Malinowski 2000)]; wyd. angielskie: *Painting and sculpture by Polish Jews in the 19th and 20th centuries (to 1939)*, Warsaw – Toruń 2017 (cyt. Malinowski 2017)], ostatnio m.in. Irmina Gadomska „Don Kichot” sztuki. Zarys twórczości Icchoka (Wincentego) Braunera (1887-1944) w: *Acta Artis. Studia ofiarowane Profesor Wandzie Nowakowskiej*, red. A. Pawłowska, E. Jedlińska i K. Stefański, Łódź 2016). Prace tego artysty zostały po raz pierwszy przypomniane na wystawie *Ekspresjonizm w sztuce polskiej* w opr. Piotra Łukaszewicza i Jerzego Malinowskiego, Muzeum Narodowe we Wrocławiu 1980 – Zachęta 1981.

Członkami grupy byli obok Braunera: literat i grafik Mojżesz Broderson, plastycy Jankiel Adler, Henryk Barciński (Barczyński), Ida Braunerówna, Zofia Gutentazanka, Dina Matusówna, Marek Szwarc oraz literaci Icchak Kacenelson i Jecheskiel Mojżesz Neuman.



il. 1. *Głowa*, gwasz, tusz, papier, 23 x 16 cm, sygn. p.d. V Brauner

Żydowskiej Wystawy Sztuki tamże w 1922. Duży sukces odniósł w tym samym roku, przygotowując scenografię do *Dybuka* An-skiego, wystawionego przez Dawida Hermana na scenie łódzkiego teatru żydowskiego. W 1922 m.in. wraz z Mojżeszem Brodersem założył znany teatr kukiełkowy Chadgadja. Był związany z żydowską grupą poetycką Chaliastre w Warszawie (1923). Miał wystawę indywidualną w Miejskiej Galerii Sztuki w Łodzi w 1926. W tym samym roku przeniósł się do Warszawy. W latach 30. wystawiał m.in. w Warszawie w Żydowskim Towarzystwie Krzewienia Sztuk Pięknych (1935), w Łodzi na wystawach Związku Zawodowego Polskich Artystów Plastyków (1937, 1939) oraz na wystawach żydowskich w Wilnie (1937, 1939 – na rzecz Żydowskiego Instytutu Naukowego). Podczas II wojny światowej przebywał w łódzkim getcie².



il. 2. *Akt*, ok. 1916, olej, płótno, Muzeum Narodowe we Wrocławiu

² Wykorzystano hasło z: Jerzy Malinowski, Barbara Brus-Malinowska *Katalog dzieł artystów polskich i żydowskich z Polski w muzeach Izraela*, Warszawa 2017.



il. 3. *Pokłon Trzech Króli*, linoryt „Jung Idysz” 1919, z. 4-6



il. 4. *Portret kobiety*, linoryt „Jung Idysz” 1919, z. 2-3

Twórczość Braunera znana jest w niewielkim stopniu³. Obrazy *Pejzaż* z 1915 i *Akt* z około 1916 (il. 2) to jedyne zachowane jego dzieła sprzed okresu Jung Idysz. Początkowo kształtowała się ona pod wpływem postimpresjonizmu, o czym świadczy wspomniany *Pejzaż* o śmiałych efektach fakturalnych. *Akt* o ostrych dysonansach barw (zwłaszcza różu i zieleni) oraz śmiałej deformacji zapowiada ekspresjonizm z lat 1918/1919-1921. Symptomami zmian stylistycznych są znany z fotografii obraz *Marzycielki*⁴ i linoryt (w lustrzanym

³ Tytuły zaginionych obrazów, pokazanych m.in. na wspomnianych wystawach Wiosennej i Zimowej w 1918 w Łodzi, Wystawie sztuki żydowskiej Wydawnictwa „Tel-Awiw” w Łodzi i Wystawie w gmachu Gminy Żydowskiej w Warszawie w 1919 zawarte są w publikacjach: Malinowski 1987, Malinowski 2000. Charakterystyczne tytuły: *Adam i Ewa*, *Hiob*, *Eliasz*, *Fragment Złotego Cielca*, *Święta Rodzina*, *Zwiastowanie*, *Kol-Nidre*, *W skupieniu ducha*, *W przestworzu*.

⁴ Repr. „Ilustrierte Woch” 1924, 12/14: 12; Malinowski 1987, il. 34.



il. 5. *Diabeł tańczy*, linoryt, „Jung Idysz” 1919, z. 2-3



il. 6. *Tkija gdula* (Ekstaza), linoryt, „Jung Idysz” 1919, z. 4-6

odbiciu) *Trzy akty* z numeru 2-3 „Jung Idysz”, w którym siedzące postacie na tle pejzażu ujęte zostały syntetycznymi konturami, kubizującymi w obrazie, w grafice zaś – płaskimi, wykonanymi z łagodnych, łukowatych odcinków grubego konturu, przypominającymi drzeworyty Die Brücke.

W 1919 roku w trzech numerach „Jung Idysz” (1 i połączonych 2-3 oraz 4-6) zamieszczonych zostało 9 „negatywowych” linorytów Braunera o tematyce żydowskiej, inspirowanej niekiedy twórczością Marca Chagalla (*Szaleszydes* – *Sobotnia uczta o zmroku*; inny tytuł: *Żydzi przy stole*), ale także biblijnej i chrześcijańskiej (*Madonna*).

Linoryty Braunera z „Jung Idysz” *Diabeł tańczy* (il. 5) i *Tkija gdula* (il. 6) są obok *Ekstazy* i *Wiolonczelisty* Jankiela Adlera wybitnymi przykładami „ekspresjonizmu żydowskiego” w grafice. Przynoszą przedstawienia stanów ekstatycznych. Śmiała, o charakterze biologicznym deformacja, płynny i nerwowy kontur, konwulsyjność ruchów ciała i gestów rąk wyraża krańcowe stany psychiczne postaci, ujmowanych w dużej skali i w centralnym ustawieniu⁵. *Diabeł tańczy* – nocna scena z getta (świadczy o tym postać Żyda z kozą i napis „koszer” z lewej) z kobietą tańczącą na linie ma przestrzenną strukturę z domami; naga postać z fantastyczną głową ujęta została czarnym „negatywowym” konturem na oświetlonym tle. Zupełnie inaczej ukształtowana jest druga z prac – *Tkija gdula* (napis u dołu „Tkijah gdula” – Długi dźwięk; Ekstaza) – płaska, z ostrym światłem z latarni, wydobywającym z mroku nocy postać męską w podskoku z podniesionymi rękoma i zwróconą w lewo głową, obejmujące się pary, ustawione po diagonalu, a także idącego ulicą starca z lampą. Postaci, fragmenty ulicy i domów, lampy składają się z białych nieregularnych plam – podłużnych (w przypadku ludzi) lub różnorodnych, w tym owalnych, prostokątnych czy trójkątnych form. Unosząca się postać wydaje ekstatyczny okrzyk; u dołu pojawia się napis: „Tkijah gdula” (Długi dźwięk), wyrażający miłosną ekstazę. Postaci i rzeczy składają się z zespołów jasnych płaskich elementów rozdzielonych czernią.

Podobnie wykonany jest *Pokłon Trzech Króli* (il. 3) z Maryją i leżącym Chrystusem u dołu, którym przypatrują się magowie. Także i tę grafikę

⁵ Malinowski 2000: 187-188.

Brauner zbudował na kontraście światła i cienia, wydobywając białe nieregularne plamy z czerni. Uwaga koncentruje się na twarzach złożonych z drobnych białych form oddzielonych pasmami czerni.



il. 7. *Ilustracja II*, linoryt do *Tchias hamejsim* Mojżesza Brodersona, Łódź 1921

Z nieistniejącego już antykwariatu w Łodzi „Pod Amorami” pochodzi przedstawienie, które jego dawna współwłaścicielka p. Iwona Borkowska udostępniła do badań (il. 1). Jest to niewielkich rozmiarów (23 x 16 cm) praca na papierze, sygnowana z prawej u dołu „V Brauner”. Wykonana czerwonym gwaszem na czarnym tle z tuszu, przyciąga uwagę radykalną ekspresją rozczłonkowanych płaskich form i ostrym dynamicznym zestawieniem czerwieni i czerni. Przypomina zarys zwracającej się w lewo głowy i fragment barku. Nieregularne są oczodoły, wypełnione czernią, kontury twarzy i uszów porozrywane, nos określony zygzakiem czarnej linii. Z szeroko otwartych owalnych ust wydobywa się „krzyk”. Nieznany jest tytuł gwaszu.

Jest to jedyna zachowana (poza linorytami) praca Braunera, którą można łączyć z okresem istnienia grupy „Jung Idysz”, a zapewne z końcem 1919 roku. Pod względem formalnym zbliża się do linorytów *Tkija gdula* oraz *Pokłon Trzech Króli*. Jednak odmienna technika stwarza inne możliwości kształtowania głowy, użycie czerwieni zaś radykalnie wzmacnia ekspresję dzieła.

W recenzji numerów „Jung Idysz” zamieszczonej w nowojorskim piśmie „Szriftn” w 1920 roku jej autor malarz i krytyk Jennings Tofel (Idel Taflewicz, urodzony w Tomaszowie Mazowieckim) uznał prace członków grupy za rewelacyjne, a jej członków za wybitne talenty. Najbardziej głęboki wydał mu się Brauner, który tworzy ekstremalne typy przedstawień: spokojnej świętości w scenie z trzema Żydami przy stole podczas szabaszu oraz – diabła, ujętego w „dzikim ruchu” we wspomnianej pracy *Diabeł tańczy*. W tej grafice, jak wyjaśniał „wisi człowiek w chaosie światła i cienia. On skręca się, i światłem straszy, i tańczy obłąkańczo. W tle idzie Żyd pochylony i ociężały”⁶. Także warszawscy krytycy podkreślali odrębność widzenia świata przez Braunera. Jakub Szacki w związku z wystawą w gmachu Gminy Żydowskiej w Warszawie w 1921 pisał: „zaprezentował się jako indywidualność ciekawa, wszechstronna, wiecznie niezadowolona, szukająca i z niezwykłą łatwością wypowiadająca się w [...] w ekspresjonistycznych kompozycjach lub

⁶ Jennings Tofel, *Jung Idysz*, „Szriftn” 1919/1920 (jesień-wiosna): 12-14. Por. Malinowski 2000: 165.

kubistycznych wizjach”⁷. Jakub Appenszlak zaś wspominał o „dziwnych, samotnych ekspresjonistach, jak Brauner”⁸. Dwa lata później w związku z wystawą prac Braunera i Ignacego Hirszfanga w Sali witrażowej kina „Casino” w Łodzi krytyk „Głosu Polskiego” podkreślał ekspresjonistyczne cechy prac Braunera – ekspresję i rytmikę linii, wibrację koloru, emocjonalność⁹.

W ilustracjach do *Tchias hamejsim* Mojżesza Brodersona (Łódź 1921; il. 7) postaci zbudowane z dynamicznych, trójkątnych form przekształcają się w niemal abstrakcyjne kompozycje.

W latach 20. tendencje ekspresjonistyczne zanikają w dziełach Braunera na rzecz postekspresjonistycznego realizmu. Malował sceny żydowskie o chagallowskiej prymitywizacji form (*Złota rybka*) i portrety bliskie nowej rzeczowości (*Portret chłopca*, 1927). Od lat 20. zaczął zajmować się metaloplastyką, tworząc ekspresyjne typy i sceny (*Żyd nosiwoda*, 1928)¹⁰.

Stefania Zahorska, wybitna krytyczka sztuki, opublikowała w „Wieku XX” w 1928 roku najbardziej wyrazistą charakterystykę twórczości Braunera. Za przejaw wpływu Chagalla uznała swoisty „ekspresyjny realizm”, przepajający obrazy „niemal mistycznym napięciem”. Zarzucając artyście niezbyt staranne wykończenie płócien, czasem „półsurowych” czy „niezrównoważonych” lub „brutalnych” w kolorystyce, **uznała Braunera za najbardziej interesującego z malarzy żydowskich działających wówczas w Polsce**¹¹.

Odnaleziony gwasz *Głowa* jest jedynym malarskim śladem twórczości tego artysty pochodzącym z „epoki” Jung Idysz, która okazała się najbardziej wartościowym, niepowtarzalnym osiągnięciem żydowskiej awangardy w Polsce¹².

⁷ J. S. (Jakub Szacki), *Bilans wystawy*, „Nasz Kurier” 1921, 275 (8.10.): 4. Por. Malinowski 2000: 172.

⁸ Jakub Appenszlak, *Wystawa artystów żydowskich w Warszawie*, „Nasz Kurier” 1921, 155 (8.06.): 3. Por. Malinowski 2000: 172.

⁹ *Wystawa obrazów w Sali witrażowej teatru „Cassino”*, „Głos Polski” 1923, 332 (28.12.): 6. Malinowski 2000: 177.

¹⁰ W łódzkim getcie Brauner wykonywał portrety (*Portret Chaima Rumkowskiego*, przewodniczącego Judenratu) i metaloplastyki (*Sceny z życia getta*).

¹¹ Stefania Zahorska, *Sztuka żydowska*, „Wiek XX” 1928, 12 (17.04.): 3. Por. Malinowski 2000, 197.

¹² Leo Kenig, *Di tkufe [epoka] fun Jung Idysz un Mosze Broderson*, „Die Goldene Kajt” 1965: 93-192. Por. Malinowski 2000: 226.

Katarzyna Cytlak

Tworzenie nowej przestrzeni publicznej na przykładzie protestów w Chile w 2018/2019 roku

Wielość w działaniu: specyfika chilijskiego *Estallido Social* (Oświadczenia Społecznego)

Masowe protesty społeczne znane jako *Estallido Social* (Oświadczenie Społeczne), zainicjowane 18 października 2019 roku przez uczniów szkół średnich, przyniosły zmiany, które przeobraziły chilijskie społeczeństwo. Demonstracje, zapoczątkowane podwyżką cen biletów na metro w Santiago, były protestem przeciwko politycznym, ekonomicznym i społecznym (a nawet ideologicznym i filozoficznym) wymiarom neoliberalnej polityki, realizowanej w Chile od czasów dyktatury generała Augusto Pinocheta (1973-1990). Masowe demonstracje nie tylko „doprowadziły do faktycznego upadku konstytucji”¹, ale także „wytworzyły formy mobilizacji i subiektywizacji, które przekraczają wszelkie rodzaje prawa”². Heterogeniczne chilijskie zamieszki nie miały przywódców ani żadnej scentralizowanej reprezentacji, którą można by porównać do jakiegokolwiek nowoczesnej hegemonicznej legitymizowanej formy politycznej.

Ruch „*Chile despiertó*” („Chile przebudzone”), który rozpoczął się w październiku 2018 roku, będzie przedstawiony jako radykalny i skuteczny przykład aktywności politycznej i artystyczno-społecznej w przestrzeni publicznej. Analiza jego produkcji wizualnej, która pojawiła się w przestrzeni publicznej, pozwoli nam zrozumieć nie tylko postulaty pojawiające się wśród młodej części chilijskiego społeczeństwa, domagającego się odrzucenia modelu neoliberalnego, praw dla mniejszości i dekolonizacji, ale też dążenia protestujących grup społecznych w Europie i Polsce.

¹ Fagioli 2020: 9. Tłumaczenie z hiszpańskiego i angielskiego – autorka.

² Fagioli 2020: 9.

Aby zdefiniować specyficzną sytuację ruchu *Chile despertó*, możemy odwołać się do koncepcji „wielości”³, czyli „populacji, która nie zawarła umowy społecznej z suwerennym ciałem politycznym”⁴, sformułowanej po raz pierwszy przez Machiavellego i rozwinięta przez współczesnych filozofów, takich jak Antonio Negri, Michael Hardt i Paolo Virno⁵. Stając się heterogenicznym zbiorowym podmiotem społecznym, w przeciwieństwie do koncepcji *pueblo* (ludu), gdzie ludzie tworzą jedność i mają reprezentację polityczną⁶, obywatele Chile dążyli do wypracowania „prawdziwej alternatywy”⁷. Aktywiści *Chile despertó* wskazywali na kryzys chilijskiego neoliberalizmu, opisanego przez socjologa Tomása Moulaina jako „żelazna klatka”⁸, która przyniosła ogólny wzrost warunków życia, ale kosztem szczególnie wysokiego poziomu nierówności. Protesty przeciwko tej sytuacji wywołały kolosalną zmianę wizualną i symboliczną w przestrzeni publicznej. Było to główne miejsce, gdzie nowo wynalezione przez ruch „formy mobilizacji i subiektywizacji”⁹ zaczęły się manifestować – jak również miejsce, gdzie jego roszczenia miały się uzewnętrznić.

Przekształcanie przestrzeni publicznej

Sfera publiczna, definiowana przez Jürgena Habermasa jako „sfera pomiędzy społeczeństwem obywatelskim a państwem, w której krytyczna publiczna dyskusja nad sprawami interesu ogólnego była instytucjonalnie zagwarantowana”¹⁰, uległa w czasie protestów głębokiej transformacji. Przestrzeń publiczna w chilijskich miastach, która była „swoistą hybrydą przestrzeni fizycznych i sfer publicznych”¹¹, stała się miejscem działania i kreatywności tłumu. W praktyce miejska przestrzeń publiczna została gwałtownie i spontanicznie zajęta przez protestujących i przekształcona w

³ Fagioli 2020.

⁴ Ruivenkamp, Hilton 2017: xi.

⁵ Negri 1991 [1981]; Hardt, Negri 2000; Virno 2004.

⁶ Fagioli, 2020: 85.

⁷ Ruivenkamp, Hilton 2017: xi.

⁸ Moulain 1997: 45.

⁹ Fagioli 2020: 9.

¹⁰ McCarthy 1991: xi.

¹¹ Miller 2007: xvi.



il.1. Sebasitán Mejía, *Mur Gam*, październik 2019. Dzięki uprzejmości Sebasitána Mejii

dyspozytyw służący do wizualizacji i komunikacji ich postulatów. Infrastruktura publiczna została symbolicznie zreartykułowana. Interwencjom poddane zostały stacje metra, ulice i parki głównych miast Chile – Valparaíso, Concepción, La Serena, Antofagasta, Arica, Iquique, Chillán, Rancagua, Temuco, Valdivia, Puerto Montt, Osorno i Punta Arenas. Ściany głównych budynków w centrach miast gęsto wypełniano graffiti, naklejkami i plakatami, a pomniki publiczne zostały naruszone: pokolorowane, pokryte napisami, owinięte folią i związane elastycznymi pasami. Interwencje miały silne odniesienia kulturowe i przekraczały granice gatunkowe typowe dla *street artu* – sztuki ulicy, przekształcając budynki i pomniki w nośniki komunikatów tłumu i orędowników zmiany społecznej (il.1).

Redefinicja pomników publicznych

Główne działania protestujących dotyczące infrastruktury publicznej polegały na żywym przekształcaniu pomników publicznych i tworzeniu



il. 2. A. N., Posąg Toki Caupolicán z głową Dagoberto Godoya, Temuco, 2019. Źródło: El Desconcierto, 29 października 2019, <https://www.eldesconcierto.cl/nacional/2019/11/29/temuco-mas-justicia-menos-monumentos.html>

nowych. Uwaga protestujących skierowana była szczególnie na pomniki gloryfikujące hiszpańskich i angielskich konkwistadorów. Posągi Pedro de Valdivia – pierwszego gubernatora Chile (od 1549 roku) – zostały obalone zbiorowym wysiłkiem w miastach Concepción¹² i Temuco¹³. Masowe protesty społeczności Mapucze w mieście Cañete doprowadziły do zniszczenia pomnika przedstawiającego Garcíę Hurtado de Mendoza y Manrique, piątego markiza Cañete i byłego gubernatora Chile (1557-1561)¹⁴. Wśród innych obalonych posągów znalazły się te przedstawiające Diego Portalesa – jednego z ojców konsolidacji Chile (zniszczone w Temuco), Krzysztofa Kolumba (w mieście Arica) oraz Cornelio Saavedrę – XIX-wiecznego generała odpowiedzialnego za eksterminację ludu Mapuche (w Collipulli) (il. 2).

¹² El Mostrador 2019.

¹³ 24Horas.cl 2019.

¹⁴ Huenchumil, Mundaca, 2019.

Kilka pomników zostało również zmanipulowanych w celu zmiany ich pierwotnego znaczenia. W Temuco ściągnięto, a następnie zdekapitowano pomnik pilota wojskowego Dagoberto Godoya. Jego głowę związano liną i pozostawiono zawieszoną na ręce rzeźby Toki Caupolicán – przywódcy oporu Mapuczów, walczącego z hiszpańskimi kolonizatorami w XVI wieku¹⁵. Dodatkowo posąg został ozdobiony Wenüfoye – flagą Mapucze. Epicentrum protestów w Santiago, które osiągnęły swój szczyt 25 października 2019 roku, stał się Plaza Italia (Plac Włoch), przemianowany na Plaza de la Dignidad (Plac Godności). W jego centrum znajduje się pomnik przedstawiający wspartego na wysokim cokole generała Manuela Baquedano. Stworzony przez chilijskiego rzeźbiarza Virgíno Ariasa i odsłonięty w 1928 roku, pomnik z brązu był klasycznym przykładem plenerowej rzeźby bohatera narodowego. Podczas manifestacji pomnik został gęsto pokryty graffiti¹⁶. Zhybrydyzowany przez protestujących, którzy wspinali się na cokół rzeźby, stał się żywą częścią protestów, przywołując obraz *Wolności prowadzącej lud na barykady* Eugène’a Delacroix (1830).

Protestujący tworzyli też nowe pomniki. W La Serena posąg Francisco de Aguirre, hiszpańskiego gubernatora Chile (1554-1555), został zastąpiony drewnianą i polichromowaną rzeźbą Milanki wykonaną przez kolektyw Casa La Nuez¹⁷. Przedstawiała ona kobietę z Diaguita, prekolumbijskiej grupy plemion, które zamieszkiwały chilijskie Norte Chico i północno-zachodnią Argentynę między VIII a XVI wiekiem (il. 3).

Ikonomia obrazów ulicznych

W przeciwieństwie do dyskursu chilijskiego rządu, który przedstawiał uczestników protestów jako niewykształconą masę delikwentów, obrazy na chilijskich ulicach ujawniały wysoki poziom wiedzy ich autorów na temat kultury wizualnej i historii sztuki. Silne powiązanie polityki z ich produkcją graficzną oznaczało powrót do nieposłusznych i często obrazoburczych

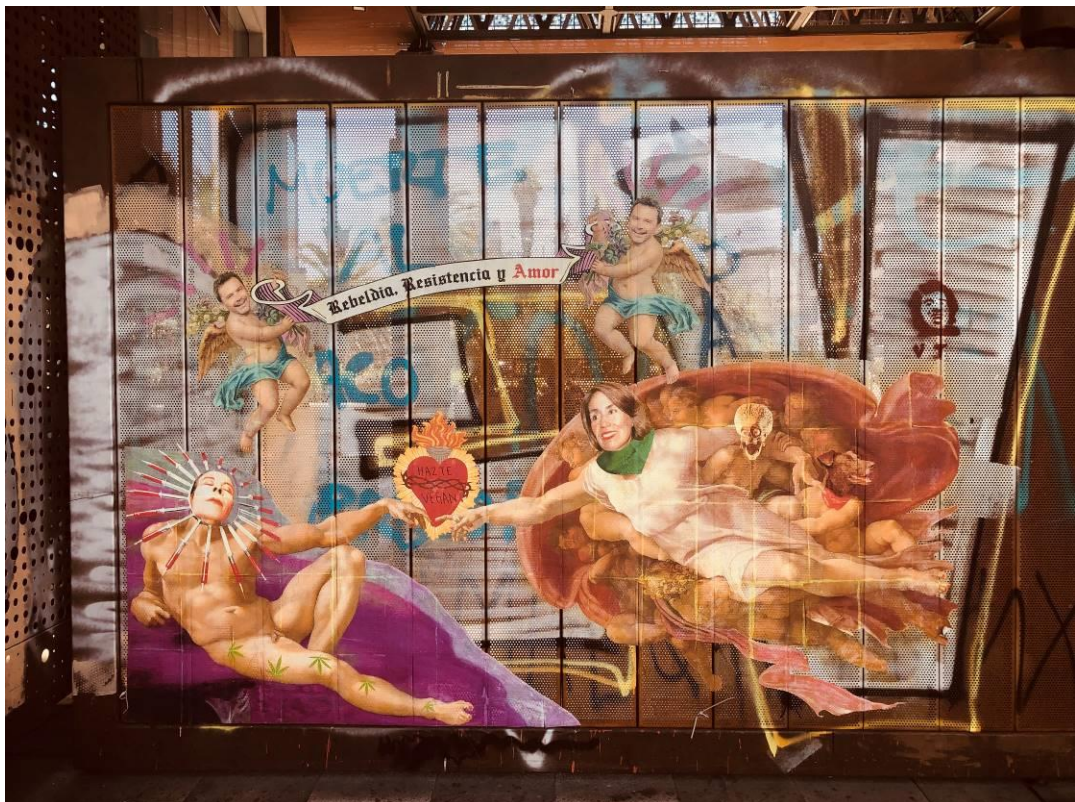
¹⁵ Flores Chávez 2020.

¹⁶ Palmar, Murphy, O'Donohoe 2022.

¹⁷ Huenchumil, Mundaca 2019.



il. 3. Casa La Nuez, Milanka, *La Serena*, 2019. Dzięki uprzejmości Fundación Casa La Nuez, <https://casalanuez.cl/>



il. 4. A. N., *Stworzenie Adama* (za: Michałem Aniołem), Centrum Kultury Gabriela Mistral, Santiago de Chile, grudzień 2019. Fot. autorki

praktyk artystów z czasów dyktatury Pinocheta¹⁸. Wiele z ulicznych obrazów nawiązywało do ikonografii chrześcijańskiej. Na anonimowym plakacie przy wejściu do GAM (Centrum Kultury Gabrieli Mistral), otwartego za rządów Salvadora Allende w 1972 roku i przekształconego w czasie protestów w przestrzeń debaty i punkt pierwszej pomocy, pojawiła się gra z freskiem Michała Anioła namalowanym na sklepieniu Kaplicy Sykstyńskiej, przedstawiającym *Stworzenie Adama* (1511). Twarze bohaterów z Księgi Rodzaju zostały zastąpione twarzami zmarłych chilijskich działaczy lewicowych. Twarz Boga przekazującego iskrę życia pierwszemu człowiekowi zastąpiono twarzą Gladys Marín Millie – bojowniczką o demokrację, której postulaty autonomii ekonomicznej i potępienia machismo zostały uznane za prorocze przez młodych ludzi identyfikujących się z feministycznymi postulatami protestu i krytyką modelu neoliberalnego. Postać Adama miała głowę Pedro Lemebela – pisarza, artysty i aktywisty, którego performanse piętnowały łamanie praw człowieka w czasie dyktatury Pinocheta (il. 4).

Liczne graffiti, plakaty, naklejki i instalacje pojawiające się codziennie na ulicach chilijskich miast nawiązują do estetyki surrealizmu, awangardowego ruchu silnie związanego we Francji i Ameryce Łacińskiej z projektem nieortodoksyjnej lewicy politycznej. W kontekście prowokowanych przez broń pelletową urazów oczu (w protestach ponad czterysta osób doznało takich urazów) autorzy ulicznych obrazów znaleźli inspirację w twórczości hiszpańskiego artysty Salvadora Dalego, który w swoich dziełach obsesyjnie powracał do tematu widzenia i przedstawiał narząd wzroku, jak np. autoportret z przebitymi oczodołami (*Miękki autoportret ze smażonym boczkiem*, 1941). Motywem przewodnim graffiti, plakatów, rysunków czy fotokolaży w przestrzeni publicznej chilijskich miast był wizerunek zakrwawionego oka, twarzy bez narządu wzroku lub z przekreślonym okiem. Niektóre z tych dzieł wręcz przerabiały ikoniczną pierwszą scenę filmu Luisa Buñuela *Pies andaluzyjski* (1929), przy którym współpracował Dalí, przedstawiającą mężczyznę wycinającego kobiecie brzytwą oko (il. 5).

¹⁸ Carvajal 2016.



il. 5. A. N., *Guernica* (wg Picassa), Santiago de Chile, grudzień 2019. Fot. autorki



il. 6. A. N., *Przeciwko terroryzmowi państwa* (za El Lissitzky'm), Santiago de Chile, grudzień 2019. Fot. autorki

Wiele obrazów nawiązywało do historycznych arcydzieł awangardy przedstawiających brutalne konflikty. Graffiti umieszczone w pobliżu GAM-u stanowiło współczesną wersję obrazu olejnego Pabla Picassa *Guernica* (1937), przedstawiającego bombardowanie baskijskiego miasta przez niemieckie lotnictwo podczas hiszpańskiej wojny domowej. Kolejnym silnym odniesieniem dla obrazów ulicznych był rosyjski konstruktywizm. Jeden z plakatów przywoływał obraz rosyjskiego artysty El Lissitzky'ego *Czerwonym klinem bij białych* (1919), który był pomyślany jako szkic-synteza zwycięstwa bolszewików nad procarską Białą Gwardią podczas rosyjskiej wojny domowej (1917-1922). W chilijskim plakacie uzurpatorską rolę czerwonego trójkąta uosabia chilijskie państwo (il. 6).

Inne rysunki i graffiti zawierały obrazy z bajek dla dzieci, komiksów i japońskiej mangi. Wlepki przedstawiały zakapturzoną Śnieżkę i Małego Księcia z książki Antoine'a de Saint Exupéry'ego rzucającego kamieniem z zasłoniętą twarzą, ilustrowane hasłem „To, co istotne, jest niewidoczne dla państwa”. Postacie zwierząt z ranami oczu uciekające przed policją były bohaterami *Un elefante ocupa a mucho espacio* (Słoń zajmuje dużo miejsca, 1975) – książki dla dzieci argentyńskiej autorki Elsy Bornemann, która opowiadała o buncie w cyrku i późniejszej ucieczce jego zwierząt do Afryki.

Zmiana przestrzeni publicznej: symboliczne wymiary interwencji

Ostatnie „wizualne okupacje” ulic Chile można wpisać w historię chilijskich radykalnych praktyk artystycznych z poprzednich dekad, które były realizowane w przestrzeni publicznej i generowały „sfery wpływu”¹⁹ w chilijskim społeczeństwie poprzez otwieranie dyskusji o historii, pamięci i polityce. Wymiar artystyczny i estetyczny tych produkcji był jednak drugorzędny. Jak zauważył włoski historyk sztuki Jacopo Galimberti, „wizualizacja wielości powinna przekazywać kontrastujące siły właściwe temu nieuchwytnemu podmiotowi politycznemu”²⁰. Graffiti, napisy i plakaty, które pojawiały się w centrach miast, niosły przesłanie protestujących: były

¹⁹ Williamson 2017.

²⁰ Galimberti 2015.

jedynym wiarygodnym źródłem, które mogło pokazać, na czym polega walka młodości; ujawniały jej heterogeniczność i złożoność, a także współczesność i historyczność.

Wieloczasowa heterogeniczność i hybrydowość

Pojęcia „heterogeniczności multitemporalnej” i „hybrydowości”, ukute przez argentyńskiego socjologa Néstora Garcíę Canclinię w odniesieniu do kultur Ameryki Łacińskiej, są szczególnie odkrywcze dla zrozumienia zmian zachodzących w przestrzeni publicznej w Chile. W książce Garcíi Canclinię *Hybrydowe kultury* (1989) wprowadził on te pojęcia, aby ujawnić semantyczny dystans pomiędzy latynoamerykańskimi uwarunkowaniami kulturowymi a nowoczesnymi europejskimi i „zachodnimi” hegemonicznymi wzorcami dotyczącymi zarówno życia, jak i estetyki. Oba terminy stały się częścią latynoamerykańskiego „miejskiego imaginarium”, konceptualizowanego przez Garcíę Canclinię jako przestrzeń, w której artykułowane są społeczne pragnienia, uczucia i fantazje²¹. Podając definicję kultur latynoamerykańskich, Garcíia Canclini wyszczególnił:

For being the land of pastiche and bricolage, where many periods and aesthetics are cited, we have had the pride of being postmodern for centuries, and in a unique way. Neither the “paradigm” of imitation, nor that of originality, nor the “theory” that attributes everything to dependency, nor the one that lazily wants to explain us by the “marvellously real” or a Latin American surrealism, are able to account for our hybrid cultures [Przez to, że jako kraina pastiszu i bricolage'u, gdzie cytuje się wiele okresów i estetyk, od wieków mamy zaszczyt być postmodernistami, i to w sposób wyjątkowy. Ani „paradygmat” imitacji, ani paradygmat oryginalności, ani „teoria”, która przypisuje wszystko zależności, ani ta, która leniwie chce nas tłumaczyć przez „magicznie realny” lub latynoamerykański surrealizm, nie są w stanie wyjaśnić naszych hybrydowych kultur]²².

²¹ Garcíia Canclini 1995 [1989]: 6.

²² Garcíia Canclini 1995 [1989]: 6.

Definicja hybrydowości sformułowana przez Garcíę Cancliniego jest szczególnie istotna w kontekście chilijskich miast. Spontaniczne interwencje o charakterze artystycznym na ulicach Santiago i w innych przestrzeniach miejskich mieszały – czasem w sposób zagmatwany – bardzo osobiste i indywidualne postulaty z politycznymi hasłami, metanarracjami i deklaracjami wzywającymi do nowego, bardziej egalitarnego i ekologicznego stylu życia. Ściany chilijskich budynków potwierdzały anarchiczny charakter protestów, wymierzonych w większości przypadków w system rządzenia i jego partyjność. Hasła „jesteśmy posłuszni Ziemi nie kapitałowi” czy „za demokracją feministyczną” były częstsze niż te proponujące „czytać Marksa”. Graffiti wyrażały wątpliwe lub agnostyczne stanowisko wobec neoliberalizmu i zglobalizowanego kapitalizmu. Ta wizualna konfuzja dobrze oddaje wielowymiarowy charakter chilijskich konfliktów w ich lokalnych i globalnych artykulacjach.

Wielowarstwowe i niejednoznaczne obrazy wyróżniały się także swoją wieloczasową heterogenicznością²³. Powody protestów były współczesne: młodzi ludzie walczyli o bardziej godne życie (obniżenie ceny edukacji będącej jedną z najwyższych na świecie), o prawa kobiet, osób LGBTQ+, ale także o prawa środowiska i zwierząt, wymierzone w zadłużenie spowodowane zarówno polityką chilijskich rządów ostatnich dekad, jak i zglobalizowanym systemem neoliberalnym²⁴. Jednak wezwanie do oporu w walce z systemem państwowym, organami władzy, modelem neoliberalnym, machizmem, mizoginią, dewastacją matki Ziemi, złym traktowaniem zwierząt i wszelką przemocą, stawiało młodych Chilijczyków na marginesie projektu państwowego realizowanego w Chile od dziesięcioleci. Obrazy te natychmiast przywołały konflikty społeczne z czasów ostatniej dyktatury – głównym żądaniem była zmiana chilijskiej konstytucji sformułowanej przez rząd Pinocheta. Pewna analogia między dyktaturą a obecną sytuacją jest wyraźnie wyrażona w kilku obrazach, takich jak portret dyktatora złożony z połowy twarzy Pinocheta i połowy twarzy ówczesnego prezydenta Chile Sebastiána Piñery (il. 7).

²³ Garcíá Canclini 1995 [1989].

²⁴ Somma, Bargsted, Sánchez 2020: 2; Sasse, 2020: 18, 22.



il. 7. A. N., *Sprawiedliwość dla Camilo Katrillanka*, Santiago de Chile, grudzień 2019. Fot. autorki

Ponadto graffiti i plakaty potępiały zarówno historyczne, jak i współczesne kolonializmy. Postulat redefinicji i redystrybucji władzy pojawił się w kontekście podboju ludów tubylczych i ich walki o ziemię i niezależność, czyli „wodę i terytorium”. Portrety Camilo Catrillanca – Mapuche zabitego przez Carabineros w społeczności Temucuicui w listopadzie 2018 roku – pojawiły się obok symboli anarchistycznych i czarnej flagi chilijskiej, uznawanej za flagę walki. W tym kontekście, jak stwierdził badacz Mapuców Herson Huinca-Piutrin, brutalne interwencje w przestrzeni publicznej, a dokładniej dekapitacje publicznych pomników „nie powinny być postrzegane jako akty wandalizmu”²⁵. Usunięcie posągów, które były nierozzerwalnie związane z ludobójstwem społeczności rdzennych, patriarchalizmem oficjalnej pamięci historycznej²⁶, a nawet „nieprzyjmowaną odpowiedzialnością historyczną”²⁷,

²⁵ Huinca Piutrin 2019.

²⁶ Huenchumil, Mundaca 2019.

miało na celu przede wszystkim stworzenie nowej przestrzeni, w której te kwestie mogłyby zostać ponownie rozważone.

Produkcja nowej przestrzeni publicznej

„18 października 2019 roku wyznaczył” nie tylko „punkt przełomowy we współczesnym Chile”²⁸, ale także zerwanie symbolicznej i fizycznej struktury przestrzeni publicznej oraz jej terytorialnego zakotwiczenia. Ta ostatnia została na nowo pomyślana jako przeciwstawiona przestrzeni publicznej neoliberalnego państwa i *Imperium* – poddała się procesowi prywatyzacji i promuje „raczej izolację niż jakąkolwiek interakcję czy komunikację”²⁹. Wielość jest postrzegana jako społeczny podmiot zbiorowy, który nie jest „spłaszczony do identyczności, jedności i tożsamości”³⁰ i jest „zdolny do generowania praktyk transformacyjnych”³¹, a zatem przestrzeń wielości jest również przestrzenią społecznej i politycznej odnowy. Przestrzeń publiczna, która, jak stwierdzili Hardt i Negri, przestała być „miejscem nowoczesnej liberalnej polityki”³², czy nawet „miejscem polityki” *tout court*³³, zdawała się przywracać w Chile swoje dawne cechy „przedkapitalistycznych przestrzeni wspólnych”³⁴, ponieważ oddzieliła się od logiki neoliberalizmu (il. 8). Odkrywanie i wytwarzanie tego, co wspólne, które stało się warunkiem koniecznym dla „komunikacji i wspólnego działania”³⁵, szybko rozszerzyło się na całe terytorium Chile. Jako najbardziej udana mobilizacja w przestrzeni publicznej w historii kraju *Chile despertó* zostało uznane za prawdziwą „bitwę kulturową”³⁶. Była ona w stanie „wygenerować [swoją] własną przestrzeń symboliczną, która zawsze była negowana, kryminalizowana, pogardzana i represjonowana przez oficjalny projekt

²⁷ Moulain 1997: 66.

²⁸ Fagioli 2020: 9.

²⁹ Hardt, Negri 2000: 188.

³⁰ Hardt, Negri 2004: 105.

³¹ Belli, López Raventós 2021.

³² Hardt, Negri 2000: 188.

³³ Hardt, Negri 2000: 188.

³⁴ Hardt, Negri 2004: xv.

³⁵ Hardt, Negri 2004: xv.

³⁶ Lagos Mieres 2021.



il. 8. A. N., *It's a Match!*, Santiago de Chile, grudzień 2019. Fot. autorki

hegemoniczny”³⁷. Chiłijska wielość wyprodukowała kolektywnie zupełnie nową performatywną przestrzeń społecznych i politycznych emocji. Ściany budynków wyrażały, twierdziły i wyjaśniały to, co się działo w najbardziej niehierarchiczny i wertykalny sposób – poprzez spontaniczne, efemeryczne i anonimowe produkcje. Celem było jednak stworzenie silnych obrazów: wytworzenie żywego politycznego wpływu. Chodziło o to, by szokować i przemawiać.

W tej nowej przestrzeni, wytwarzanej wspólnie przez „osobliwości, które działają wspólnie”³⁸, definiowano i domagano się heterogenicznych i wieloczasowych celów (w tym postulatów dekolonialnych). Było to miejsce, w

³⁷ Lagos Mieres 2021.

³⁸ Hardt, Negri 2004: 105.



il. 9. A. N., 357 ojos, Santiago de Chile, grudzień 2019. Fot. autorki

którym możliwa była transformacja społeczna, z powodzeniem wytwarzająca okoliczności radykalnego zerwania z hegemonicznym porządkiem cywilnym i z rzeczywistością neoliberalizmu – rygorystycznie realizowanego w Chile nie w wyniku demokratycznej debaty, ale „poprzez państwowe i parapaństwowe masakry dyktatur”³⁹ (il. 9).

Pandemia Covid-19 z kolejnymi blokadami zakończyła masowe protesty społeczne w Chile. Debata publiczna powróciła do sfery politycznej. Obywatele Chile opowiedzieli się za reprezentacją polityczną. Projekt nowej konstytucji był dyskutowany nie na ulicach Santiago, ale w referendum (które odbyło się 4 września 2022 roku). Miejskie imaginariusium jako

³⁹ Fagioli 2020: 10.

społeczna i symboliczna, fizyczna i niematerialna organizacja przestrzeni publicznej⁴⁰ przestało być ogarnięte kulturową i polityczną walką. Przestrzeń publiczna przestała być główną sferą manifestacji społecznego, ekonomicznego i politycznego niezadowolenia. Sukcesywnie odzyskiwała swój zwyczajowy kształt i funkcję. Podczas gdy pomniki konkwistadorów pozostały zniszczone, budynki publiczne i inne rzeźby zostały oczyszczone i odnowione. Być może jest jeszcze zbyt wcześnie, aby zrozumieć długotrwały wpływ Chile despertó na przestrzeń publiczną – jej symboliczną i fizyczną koncepcję. Jednak chilijskie miasta mają szansę stać się mniej podzielone i sfragmentaryzowane – niż były na skutek neoliberalnej polityki miejskiej⁴¹. Aktywizacja lokalnych sieci pomaga Chile stawić czoła Covid-19 „z solidarnością”⁴², co może być jednym z symptomów nowo odzyskanej wspólnotowości i towarzyskości, która w przyszłości uzewnętrzni się w bardziej horyzontalnej i inkluzywnej przestrzeni publicznej.

Bibliografia:

24Horas.cl 2019 = *Manifestantes derriban busto de Pedro de Valdivia y Diego Portales en Temuco*, “24Horas.cl” 2019, 29.10.

<https://www.24horas.cl/regiones/araucania/manifestantes-derriban-busto-de-pedro-de-valdivia-y-diego-portales-en-temuco-3691905>.

Belli, López Raventós 2021 = S. Belli, C. López Raventós, *Collective subjects and political mobilization in the public space: Towards a multitude capable of generating transformative practices*, “Human Affairs” 2021, 31(1): 59-72

<https://doi.org/10.1515/humaff-2021-0006>,

<https://www.degruyter.com/document/doi/10.1515/humaff-2021-0006/html>.

Carrión, Dammert-Guardia 2019 = F.Carrión, M. Dammert-Guardia, *Derecho a la ciudad: una evocación de las transformaciones Urbanas en América Latina*. IFEA, CLACSO, FLACSO 2019

⁴⁰ García Canclini 1999.

⁴¹ Carrión, Dammert-Guardia 2019.

⁴² Román Brugnoli, Ibarra González 2022.

Carvajal 2016 = F. Carvajal, *Prólogo, Agitación! La necesidad de insistir sobre el vínculo entre gráfica y política*, in: *Resistencia gráfica. Dictadura en Chile*. APJ – Tallersol, wyd. przez Cristi, N. i Manzi, J., 9-20. LOM Ediciones 2016

El Mostrador 2019 = *Manifestantes derriban estatua de Pedro de Valdivia en pleno centro de Concepción*, “El Mostrador” 2019, 14.11

<https://www.elmostrador.cl/noticias/2019/11/14/manifestantes-derriban-estatua-de-pedro-de-valdivia-en-pleno-centro-de-concepcion/>

El Mostrador 2021 = *18-O: instalan figura del “negro matapacos” en lugar donde se ubicaba estatua del General Baquedano en Santiago*, “El Mostrador” 2021, 18.10.

<https://www.elmostrador.cl/noticias/multimedia/2021/10/18/18-o-instalan-figura-del-negro-matapacos-en-lugar-donde-se-ubicaba-estatua-del-general-baquedano-en-santiago/>.

Fagioli 2020 = A. Fagioli, *Octubre chileno: rebeldía y multitud*. Mariano Ariel Pennisi 2020

Flores Chávez 2020 = J. E. Flores Chávez, *Procesos de significación y resignificación de una ciudad, Temuco 1881-2019*, “AS – Arquitecturas del Sur” 2020, 38(58), lipiec

https://www.scielo.cl/pdf/as/v38n58/en_0719-6466-as-38-58-24.pdf.

Galimberti 2015 = J. Galimberti, *Multitude*, “Aesthetics of Resistance, Pictorial Glossary, The Nomos of Images” 2015, 3, grudzień

<http://nomoi.hypotheses.org/263>.

García Canclini 1995 [1989] = N. García Canclini, *Hybrid cultures: Strategies for Entering and Leaving Modernity*, University of Minnesota Press 1995 (wyd. I 1989)

García Canclini 1999 = N. García Canclini, *Imaginarios urbanos*. Eudeba 1999

Hardt, Negri 2000 = M. Hardt, A. Negri, *Empire*. Harvard University Press 2000

Hardt, Negri 2000 = M. Hardt, A. Negri, *Multitude. War and Democracy in the Age of Empire*, The Penguin Press 2000

Huinca Piutrin 2019 = H. Huinca Piutrin, *El derribo de estatuas en las plazas de Chile y Wallmapu. La des-monumentalización de los iconos de la memoria histórica colonial*, “Comunidad de historia mapuche” 2019, 15. 11.
<https://www.comunidadhistoriamapuche.cl/el-derribo-de-estatuas-en-las-plazas-de-chile-y-wallmapu-la-des-monumentalizacion-de-los-iconos-de-la-memoria-historica-colonial/>.

Huenchumil, Mundaca 2019 = J. P. Huenchumil, C. Mundaca, *Derribar símbolos coloniales: Un nuevo acto político que se suma en las protestas en Chile*, “Interferencia” 2019, 8.11
<https://interferencia.cl/articulos/derribar-simbolos-coloniales-un-nuevo-acto-politico-que-se-suma-en-las-protestas-en-chile>.

La Tribuna 2019 = *Redes Sociales: Protagonista clave del estallido social*, “La Tribuna” 2019, 11.11.
<https://www.latribuna.cl/desarrollo/2019/11/11/redes-sociales-protagonistaclave-del-estallido-social.html>.

Lagos Mieres 2021 = M. Lagos Mieres, *Símbolos, canciones, iconoclastia. Batalla cultural de la Rebelión Popular en Chile (2019-2020). Reflexiones desde la historia y la experiencia social*, “Pacarina del Sur” 2020, 12 (45), październik – grudzień
https://pacarinadelsur.com/index.php?option=com_content&view=article&id=1928:simbolos-canciones-iconoclastia-batalla-cultural-de-la-rebelion-popular-en-chile-2019-2020-reflexiones-desde-la-historia-y-la-experiencia-social&catid=13&Itemid=7.

McCarthy 1991 = T. McCarthy, *Introduction*, [w:] J. Habermas, *The Structural Transformation of the Public Sphere: An Inquiry into a Category of Bourgeois Society*. The MIT Press 1991: xi-xiv (wyd. I 1962)

Miller 2007 = C. F. Miller, *Designs of the Public. The Private Lives of New York's Public Spaces*, University of Minnesota Press 2007

Moulain 1997 = T. Moulain, *Chile actual: anatomía de un mito*. LOM Ediciones 1997

Negri 1991 [1981] = A. Negri, *The Savage Anomaly. The Power of Spinoza's Metaphysics and Politics*, The University of Minnesota Press 1991 (wyd. I 1981)

Palmar, Murphy, O'Donohoe 2022 = L. Palmar, M. Murphy, P. O'Donohoe, *Plaza Baquedano and Baquedano Statue, Santiago, Chile*, "Contested Histories", Case Study 2022, #30, kwiecień: 1-15

https://contestedhistories.org/wp-content/uploads/Chile_-Plaza-Baquedano-and-Baquedano-Statue-in-Santiago.pdf.

Román Brugnoli, Ibarra González 2022 = J. A. Román Brugnoli, S. Ibarra González, *Solidaridad y COVID-19 en Chile: tensiones y desafíos para afrontar la pandemia solidariamente*, "Polis. Revista Latinamericana" 2022

<https://journals.openedition.org/polis/21517>.

Ruivenkamp, Hilton 2017 = G. Ruivenkamp, A. Hilton, *Perspectives on Commoning: Autonomist Principles and Practices*. Zed Books 2017

Sasse 2021 = L. Sasse, *Chile Despertó – The Reasons for the Mass Protests in Chile 2019/2020*, "Working Paper" 2021, sierpień: 1-33

https://www.ipe-berlin.org/fileadmin/institut-ipe/Dokumente/Working Papers/ipe_working_paper_166.pdf.

Somma, Bargsted, Sánchez 2020 = N. M. Somma, M. Bargsted, F. Sánchez, *Protest Issues and Political Inequality in Latin America*, "American Behavioral Scientist" 2020, 64(9), 1299–1323

Virno 2004 = P. Virno, *A Grammar of the Multitude: For an Analysis of Contemporary Forms of Life*, Semiotext[e] 2004

Williamson 2017 = L. M. Williamson, *Memoria y amnesia. Sobre la historia reciente del arte en Chile. 1976-2006*, Ediciones Polígrafa 2017

Anna Katarzyna Maleszko

O estetyce i dekoracyjności w sztuce japońskiej

Sztukę krajów Dalekiego Wschodu w porównaniu ze sztuką europejską cechuje, mimo istnienia wielu nurtów i szkół, dużo większy tradycjonalizm, który sprawia, że dla przeciętnego odbiorcy z Europy sztuka Chin czy Japonii jawi się jako niemal zastygła w konwencjach, powtarzająca przez stulecia niemal niezmienny repertuar form. Patrząc na sztukę dalekowschodnią przez ~~pryzmat~~ sztuki europejskiej widzimy w kolejnych epokach nowe style różniące się od siebie zasadniczo, tworzone pod nieustanną presją innowacji, poszukiwań nowych form wyrazu, nowego widzenia świata i sztuki. Gdy mówimy o sztuce zachodniej, dla uporządkowania zjawisk tradycyjnie dokonujemy podziału na epokę starożytną, średniowiecze i nowożytną. Przemiany w sztuce, jakie zachodziły w czasach nowożytnych, były szybkie i znaczne, dużo raptowniejsze i przynoszące większe różnice formalne niż działo się to w sztuce Dalekiego Wschodu. Od renesansu aż do końca XIX wieku artyści zachodni poświęcali główną uwagę poszukiwaniom doskonałego i wiernego odtworzenia wyglądu ludzkiej postaci i otaczającego nas świata. Charakterystyczną cechą sztuki europejskiej do drugiej połowy XIX wieku był jej realizm, pragnienie wiernego oddania w obrazie przestrzeni, bryły, koloru. Na tle tych wysiłków i osiągniętych za ich sprawą efektów sztuka Dalekiego Wschodu może się nam jawić jako dużo bardziej konwencjonalna i schematyczna, powtarzająca bez końca raz wypracowane schematy. Artyści Wschodu pojmowali i odczuwali naturę w sposób, można rzec, kontemplacyjny, przez wieki operując tę samą techniką i materiałami malarskimi – tuszem i farbami wodnymi, którymi malowali na papierze lub jedwabiu. Tworzyli więc dzieła w technice, która w pracy artysty europejskiego była stosowana do rysunków i szkiców przygotowawczych, a nie do ukończonego dzieła.



il. 1. Sandro Botticelli, *Sąd Parysa*, 1482-1485, Galleria di Palazzo Cini, Wenecja

Pojmowanie przez Japończyków reguł estetycznych było i jest z gruntu odmienne od klasycznych pojęć kultury europejskiej. W starożytnej Grecji piękno było ściśle związane z pojęciem siły, bogactwa i wielkości. Tę koncepcję dobrze widać w micie o sędzie Parysa: Hera oferuje młodzieńcowi władzę, Atena zwycięstwo nad wszystkimi wrogami, a Afrodyta najpiękniejszą kobietę (il. 1). Implikacja jest przejrzysta: władza, siła i miłość wiążą się w naturalny sposób z kategorią piękna. Stworzone w basenie Morza Śródziemnego kanony piękna były w naszym europejskim kręgu kulturowym przez wieki uważane za jedyne i niezienne, zyskały wymiar transcendentny. Odbicie „boskiego” piękna przeistaczało się w doskonały kształt dzięki harmonii opartej na proporcjach, symetrii i pełni.

Dla japońskiego odczucia piękna harmonia, *wa*, również miała podstawowe znaczenie, ale dochodzono do niej całkowicie odmienną drogą. Pierwotne znaczenie słowa *utsukushii* zdaje się wskazywać, że w Japonii pojęcie piękna należy bardziej do sfery emocji niż intelektu. *Utsukushii* można przetłumaczyć jako „piękny” i w tym znaczeniu jest używane we współczesnej japońszczyźnie. W początkach drugiego tysiąclecia po Chr., jak można się przekonać na podstawie zachowanych utworów literackich, znaczenie tego słowa było jednak nieco inne; odnosiło się do uczucia budzonego przez istotę wątłą, wymagającą opieki; oznaczało przede wszystkim coś miłego z racji swej kruchości i delikatności. Podobne znaczenie miało, gdy określano nim przedmioty, a nie ludzi. Sei Shōnagon



il. 2. Fragment ilustracji zwoju *Genji monogatari*, pocz. XII w., Fundacja Tokugawa Reimeikai, Tokio

w swoim pamiętniku *Makura no sōshi* napisała: „Nanimo nanimo chiisaki mono wa mina utsukushii”, co można przetłumaczyć: „Pięknym jest wszystko, co małe”, czy inaczej: „Wszystko co małe, budzi uczucia opiekuńcze”. Począwszy od okresu Muromachi (1392 – koniec XV w.) słowo *utsukushii* zaczęło, podobnie jak dziś, oznaczać „piękny”, zawsze jednak niosło i niesie pewną konotację uczuciową (il. 2).

Rozum, który tak wyraźnie legł u podstaw zachodniego klasycyzmu od czasów Grecji antycznej, jest nieobecny w estetyce japońskiej. Na Zachodzie, od kanonu Polikleta po dzieła Davida, głoszone, że sztuka powinna – niczym przewodnik – być „światłem rozumu”, a więc o pięknie stanowić ma wierność zasadom racjonalnym, matematycznym, czyli, jak wspomnieliśmy na początku – symetria, proporcje, perspektywa, „złoty podział” (il. 3). Nic takiego nie znajdziemy w Japonii. Piękno nigdy nie jest tu pojmowane jako właściwość zewnętrzna i samoistna zjawiska, istoty czy rzeczy; piękno istnieje w sercu tego, kto potrafi właściwie odczuwać. Tę ideę doskonale odzwierciedla wstęp do antologii *Kokinshū* („Zbiór pieśni dawnych i dzisiejszych”, antologia poezji ułożona w początkach X w.). Autor przedmowy,



il. 3. Jacques-Louis David, *Liktorzy niosący Brutusowi ciała jego synów*, 1789, Luwr

poeta Ki no Tsurayuki (zm. 946) stwierdza: „Japoński wiersz ma swoje korzenie w ludzkim sercu i rozwija się w niepoliczone liście – słowa”. Tą drogą poszli następni teoretycy i poeci. Wreszcie, kiedy Motoori Norinaga (1730-1801), czołowy przedstawiciel *kokugaku* (szkoły narodowej) i piewca wielkości i nieśmiertelności japońskiej tradycji, definiował teorię *mono no aware* („patoś rzeczy”, „urok chwili” itp.), chcąc wyjaśnić istotę poezji japońskiej, również odwoływał się do wartości uczuciowych, odgrywających główną rolę w kształtowaniu wrażliwości japońskiej. Zgodnie z tym myśleniem to, co uznamy za piękne, wcale nie musi być perfekcyjne, bez usterek. Odmienne niż w kulturze europejskiej, gdzie „poprawia” się naturę, dążąc do ideału doskonałości, artyści japońscy akceptują naturę ze wszystkimi jej niedoskonałościami i nieprawidłowościami, w nich upatrując jej urok (il. 4).



il. 4. Ogród świątyni Ginkaku w Kioto

Rozkwit estetyki japońskiej nastąpił na dworze Heian, dokąd dwór cesarski przeniósł się w 794 roku z Nary. Nowo wybudowana stolica stała się kwitnącym ośrodkiem kultury dworskiej, a literatura i sztuka japońska w wieku IX i X, czasach dominacji rodu Fujiwara, zyskały dojrzałość. Powstałe wówczas dzieła poezji i prozy zaliczane są do arcydzieł literatury nie tylko japońskiej, lecz także światowej. W wyrafinowanej atmosferze dworskiej, gdzie estetycznym przeżyciom nadano wymiar niemal religijny, dominowały kanony określone terminami *mono no aware* i *miyabi*. Pierwszy z nich można uznać za kwintesencję estetyki epoki Heian. Wybitny badacz tego okresu, Ivan Morris, opisał ówczesne rozumienie tego zwrotu następującymi słowami:

Kiedy ludzie dostrzegają związek między pięknem a smutkiem świata, odczuwają najdotkliwiej sens *mono no aware*. Wrażliwego obserwatora doprowadza do łez piękno przyrody lub jego ucieleśnienie w sztuce [...] nie tylko dlatego, że samo w sobie jest tak wzruszające, ale dlatego, że w obliczu tego piękna człowiek ze szczególną ostrością uświadamia sobie efemeryczny charakter wszystkiego co żyje na tym świecie¹.

¹ Ivan Morris, *Świat księcia Promienistego*, Warszawa 1973: 191.



il. 5 Katsushika Hokusai, *Chiński poeta Li Bai (Li Bo) spoglądający na wodospad*, rycina z cyklu „Prawdziwe zwierciadło chińskiej i japońskiej poezji”, ok. 1833-1834

Termin ten tłumaczony jest różnie: „patos rzeczy” (Ivan Morris), „wrażliwość na świat”, „zdolność bycia poruszonym przez rzeczy”². Człowiek zdolny odczuwać w ten sposób jest w stanie nie tyle dostrzec, co właśnie „odczuć” piękno, a to prowadzi do ekspresji estetycznej (il. 5).

Inną wiodącą kategorią estetyczną epoki Heian, która utrwaliła się w estetyce japońskiej, było *miyabi*, tłumaczone jako „dworskość”, przez którą

² Por. Paul Varley, *Kultura Japonii*, Kraków 2006: 61.

rozumiano wyrefinowaną elegancję. Jak napisał Paul Varley, „nawet nieokrzesani prowincjonalni wojownicy, gdy pod koniec XII wieku przejęli władzę w kraju, instynktownie chcieli podtrzymać dworską tradycję, którą uosabiał [...] ideał *miyabi*”³.

Przełom IX i X wieku to czasy, gdy zaczęła się formować klasa wojowników. W kraju rozgorzały zażarte walki i wielmoże, tocząc boje o hegemonię w kraju, tworzyli prywatne armie. Najwięksi przywódcy wywodzili się często z wielkich stołecznych rodów arystokratycznych, którym supremacja rodu Fujiwara zamknęła drogę awansu. Obejmowali na prowincji stanowiska zarządców, a po zakończeniu służby urzędniczej pozostawali tam na stałe, gromadząc oddziały zbrojnych. Pod koniec epoki Heian scenę polityczną zdominowały dwa wielkie rody, Taira, rządzący w środkowym i zachodnim rejonie kraju, i Minamoto, który panował w Kantō. To między nimi rozegrała się walka o władzę w kraju, z której zwycięsko wyszedł ród Minamotów, ustanawiając w 1185 roku pierwszy w dziejach Japonii rząd wojowników i za swoją siedzibę obierając miejscowość Kamakura. Japonia weszła w okres trwających aż do początku XVII wieku krwawych, bezustannych zmagani wojennych pustoszących kraj, które ostatecznie wyniosły do władzy ród Tokugawa.

Mimo dramatycznego końca epoki Heian dawne zasady estetyczne nie zanikły, obowiązywały nadal, a obok nich pojawiły się nowe, ukształtowane pod wpływem buddyzmu zen. Na ich rozwój ogromny wpływ miały nowe zjawiska kulturowe, przede wszystkim ceremonia herbaty i teatr *nō*. Ta pierwsza przyczyniła się do uformowania takich kategorii estetycznych, jak *wabi* („szlachetne ubóstwo”) i *sabi* („patyna”, „niedoskonałość”, „zużycie przez czas”), teatr *nō* zaś wzmocnił i rozwinął pojęcie *yūgen* („tajemna głębia”, „tajemnicze piękno”).

Stulecia bezustannych wojen charakteryzował przenikający wszystko nastrój przemijalności, kruchości życia, pesymizmu i poczucia upadku. Okres zawieruchy był jednak, paradoksalnie, także twórczym okresem w dziejach kultury japońskiej, która w tym czasie przybrała inne od dworskiego

³ Paul Varley, *Kultura Japonii*, Kraków 2006: 61.

wysublimowania czasów Heian oblicze – męskie, surowsze, lecz niewolne od tęsknoty za wyrafinowaniem i subtelnością. W tym okresie dotarł do Japonii buddyzm zen (w Chinach nazywany *chan*), który odegrał główną rolę w dalszym rozwoju estetyki i sztuki japońskiej, oddziałując głęboko na kulturę kraju we wszystkich jej przejawach. W Chinach buddyzm *chan* rozwijał się od VI wieku, zaszczipiony tam przez mnichów z Indii (według tradycji stało się to za sprawą Bodhidharmy, po japońsku nazywanego Darumą) przejął wiele z taoizmu i konfucjanizmu, a choć nie zdobył tak przemożnego wpływu jak w Japonii, to jednak odegrał istotną rolę w rozwoju filozofii, a za nią w teorii malarstwa i w poezji za czasów dynastii Song.

W Japonii rozwój zen był od początku nieodłącznie związany z klasą samurajów, wspierał ich filozoficznie (ponieważ traktuje życie i śmierć indyferentnie) i moralnie – nauczając, że nie można spoglądać wstecz i rozpamiętywać dawnych zdarzeń, bo ważne jest to, co ma nadejść⁴. Ascetyczny duch zen odpowiadał umysłowości ludzi, których przeznaczeniem była walka. Ze względu na znaczenie przywiązywane do samodyscypliny i opanowania wywarł przemożny wpływ na styl życia samurajów. Ten odłam buddyzmu zapuścił korzenie w Japonii już po tym, jak na dobre rozwinęły się tam inne sekty buddyzmu – shingon, sendai i jōdō. Stara arystokracja nie była szczególnie zainteresowana nową sektą, toteż mnisi zen omijali początkowo Kioto, a ciesząc się patronatem rodu Hōjō, zdobyli silną pozycję w Kamakurze, i to miasto stało się ich pierwszą główną siedzibą. Także wielu mnichów z Chin, skąd uciekli w XIII wieku po upadku dynastii Song (ostateczny upadek Songów nastąpił w 1279 roku, gdy Chiny zostały podbite przez Mongołów, którzy założyli dynastię Yuan), osiedliło się w Kamakurze. Chińscy mistrzowie *chan* przywozili ze sobą dzieła sztuki, wielu z nich było uzdolnionymi artystami. W Kamakurze stali się założycielami wielkich klasztorów, takich jak Kenchōji i Engakuji, które przeistaczały się w ważne ośrodki nauki i kultury (il. 6). Japończycy, którzy udawali się po nauki do Chin, przywozili stamtąd nie tylko wiedzę, lecz także obrazy songowskich mistrzów malarstwa. Tym sposobem wiele takich dzieł przetrwało do dziś nie w Chinach, lecz w kolekcjach japońskich.

⁴ Por. Daisetz T. Suzuki, *Zen and Japanese Culture*, Princeton University Press 1993: 61.



il. 6. Świątynia Engakuji, Kamakura

W XIV wieku upadł szogunat Kamakura i do władzy doszedł ród Ashikaga, który za swoją siedzibę obrał cesarskie Kioto, a stara stolica stała się nowym ośrodkiem buddyzmu zen.

Tematyka malarstwa uprawianego przez mnichów zen, wśród których byli tacy wybitni malarze, jak Shūbun (czynny 1420-1450) i Sesshū (1421-1506) krążyła wokół przyrody, podążając za wzorami wypracowanymi w malarstwie songowskim (il. 7). Zainteresowanie przyrodą brało się również stąd, że klasztory zen, usytuowane zwykle w malowniczym, górzystym krajobrazie, były miejscami sprzyjającymi kontemplacji natury. Mnisi mieli wiele okazji obserwacji przyrody, co później owocowało obrazami, w których próbowano odzwierciedlać „ducha” Natury, rozumianej jako istota bytu. Bardzo charakterystycznym stylem w malarstwie zenistycznym (i w malarstwie



il. 7. Sesshū Tōyō, *Pejzaż (Haboku sansui)*, 1495, Muzeum Narodowe w Tokio

songowskim inspirowanym buddyzmem *chan*) jest kompozycja, polegająca na stosowaniu asymetrycznego układu kompozycyjnego, w którym wyobrażenie przesunięte jest od osi w jeden z rogów płaszczyzny, a przeciwległy róg pozostaje często pusty, gdzie *yohaku* – „biała przestrzeń” gra rolę nie mniejszą niż czarne plamy wykonane tuszem. Ten typ układu kompozycyjnego jest związany ze stylem „oszczędnego pędzla” (jap. *gempitsu*), polegającym na maksymalnej redukcji linii koniecznych do stworzenia kompozycji. Wyrażanie nastroju samotności – związanego z kategorią estetyczną *sabi* – za pomocą lapidarnej, szkicowej kreski i zredukowanej formy miało ogromne znaczenie dla rozwoju nie tylko malarstwa japońskiego, ale sztuki zdobniczej w rzemiośle, w tym w dekoracji

elementów broni samurajskiej. Dla zenistycznego wyrażenia pojęcia samotności jednostki we wszechświecie wystarczy motyw samotnej łodzi rybackiej kołyszącej się na falach, czy ptak siedzący na uschłej gałęzi starego drzewa. Na tsubach niejednokrotnie widzimy jako motyw dekoracyjny jedynie szkicowy pejzaż umieszczony w jednej części płaszczyzny, podczas gdy reszta powierzchni jelca pozbawiona jest jakichkolwiek zdobień.

Wyobrażenia samotnych stworzeń lub ludzi w szkicowo potraktowanym pejzażu są odzwierciedleniem innej jeszcze kategorii estetycznej – *wabi*, rozumianej jako świadome wyrzeczenie się światowych ułud – bogactwa, zaszczytów, rozgłosu – i wybranie ubóstwa i skromności jako łączności z wartościami przewyższającymi dobra, które daje wysoka pozycja społeczna i materialna. Kult *wabi* zapadł głęboko w życie japońskie. Rezygnacja z przepychu, skromność, zadowolenie się prostym życiem stały się ważnym elementem postrzegania świata i sposobem życia. Nie bez powodu te wartości zakorzeniły się w okresie Azuchi-Momoyama (XIV-XVI wiek). Był to bowiem czas, gdy w sztuce i obyczajach dostojników wojskowych widoczna była nieopanowana skłonność do przepychu. Z typowo nuworyszowskim upodobaniem cieszyli się oni świeżym bogactwem i potęgą, gustując w imponujących rezydencjach o wnętrzach dekorowanych z wielkim rozmachem, w obfitości złota, którym potrafiono powlec nawet cały budynek (przypomnijmy Złoty Pawilon, Kinkaku, w Kioto), w profuzji barwnego ornamentu pokrywającego ściany budowli, co możemy oglądać w mauzoleum Tokugawów w Nikkō, doskonałym przykładzie „japońskiego baroku”. Niejako w opozycji do przepychu, jakim otaczał się dyktator Toyotomi Hideyoshi, został w XV-XVI wieku wypracowany wyciszony styl *chanoyu* czyli ceremonii herbaty, wzmacniając ideę piękna rozumianego jako „ubóstwo”, czyli świadoma rezygnacja z ostentacji na rzecz prostoty i wyciszenia. Ostateczny kształt temu stylowi *chanoyu* nadał mistrz Sen-no- Rikyū (1522-1591). Styl ten miał ogromny wpływ na rozwój japońskiej sztuki i rzemiosła artystycznego. Z idei ceremonii herbaty z jej kultem wyrafinowanej prostoty i unikaniem ostentacji wywodzi się zamiłowanie do oszczędności formy w innych dziedzinach sztuki, oszczędności prowadzącej do pochwały niedokończoności i pozornego braku perfekcji mającego ucieleśniać

naturalność i ścisły związek z Naturą. Przy takiej koncepcji piękno nie polega na doskonałości, lecz właśnie na niedoskonałości formy, co wiedzie do ulubionego przez Japończyków zabiegu artystycznego, polegającego na otrzymaniu estetycznego efektu w formie wręcz „brzydkiej”. Gdy takie „niedoskonałe piękno” ujawnia się w obiekcie zabytkowym, na którym widać upływ czasu, czy też w przedmiocie o prostej, niemal prymitywnej formie, za jaką można by nieopatrznie uznać formowane ręcznie czarki do herbaty o nierównych, chropawych ściankach i grubo kładzionym szklwie z wyraźnymi naciekami, mamy do czynienia z doskonałym wcieleniem *sabi*.

Wojownicy stali się wielkimi admiratorami *chanoyu*, a wzmocnienie przez nią w estetyce japońskiej pojęć wyrażanych terminami *sabi* i *wabi* sprawiło, że wyraźnie znajdują one odzwierciedlenie w zdobieniu elementów oprawy mieczy samurajskich.

Miecz, „dusza samuraja”, miał zgodnie z filozofią zen dwa główne zadania: zniszczyć każdego, kto wystąpi przeciwko jego posiadaczowi, i uświęcić wszystkie odruchy instynktownej samoobrony. Samuraj poświęcał się bez reszty swemu panu i jego sprawie, a to poświęcenie pojmował niemal religijnie. W idealistycznym rozumieniu służby suwerenowi miecz uważano za siłę zdolną zniszczyć wszelkie przeszkody na drodze do osiągnięcia celu. Oczywiście w realnym życiu zamierzenia nie zawsze bywały szlachetne, ale w filozoficznym i idealistycznym wymiarze celem był pokój i sprawiedliwość, a miecz kierowany przeciw złu, w obronie dobra i piękna życia. W nauce zen mowa jest o mieczu życia i mieczu śmierci. W tej klasyfikacji miecz samuraja to broń „pozytywna”, źródło inspiracji, nie destrukcji. Nie może zatem dziwić, że miecz, symbol godności i pozycji samuraja, miał przemyślaną i opracowaną w najdrobniejszych szczegółach oprawę, na którą składały się nie tylko pochwa i rękojeść, lecz także drobne elementy – *tsuba*, czyli garda, *fuchi* – pierścień u nasady rękojeści od strony tsuby, *kashira* – kapturek rękojeści, *menuki* – małe ozdobne elementy umieszczane na rękojeści pod jej opłotem, *kozuka* – rękojeść nożyka umieszczanego w wydrażeniu pochwy miecza. Wszystkie te drobne elementy wykonywane były zawsze z dbałością o najdrobniejszy szczegół, a różnorodność stylów, w jakich je formowano, i wielość użytych niekiedy materiałów budzą zdumienie i zachwyt (il. 8).



il. 8 *Tsuba* (jelec miecza japońskiego) zdobiona jastrzębiem i małpą siedzącą na gałęzi, Murakami (Nakanori) Jochiku (zm. ok. 1790–1800), szkoła Murakami 2. poł. XVIII w. Muzeum Narodowe w Warszawie

W okresie Kamakura i Azuchi-Momoyama, wypełnionych walką, tsuby i oprawy mieczy były zwykle skromne. Żelazne zazwyczaj gardy dekorowano oszczędnie, zgodnie z duchem *sabi* i *wabi*. Detal podkreślony jest delikatnie złotą inkrustacją. Fakturowana powierzchnia *ishimeji* naśladuje nierówności kamienia lub jej odmiany w postaci powierzchni przypominającej nakrapianą skórę gruszki czy też odcisnięte na piasku ślady ptasich łapek. Tsuby o ażurowo wycinanej powierzchni, w których ażur układa się w stylizowany, syntetyczny, a zarazem głęboko symboliczny motyw można uznać za czystą emanację „szlachetnej prostoty” *wabi* oraz wyrafinowanej i możliwej do osiągnięcia jedynie dzięki mistrzowskiemu opanowaniu formy „niedoskonałości” *sabi*, wzmocnionej jeszcze przez fakt, że żelazo tsub dość szybko pokrywało się nalotem, ową jakże pożądaną patyną dającą wrażenie starości, podniszczenia. Jak już wcześniej wspomnieliśmy, częstym motywem zdobniczym tsub jest pejzaż, w którym wyraźnie pobrzmiewa echo malarstwa



il. 9. Inrō – pudełko na leki – z brelokiem *hako-netsuke* i koralikiem *ojime*, zdobione wizerunkiem samuraja pod wierzbą, okres Edo, XIX w., sygn.: *Teiji*, Muzeum Narodowe w Warszawie

tuszowego *zen*. W tego rodzaju motywach ujawniała się umiejętność japońskiego artysty do niedopowiedzenia, sugestii, ograniczenia do minimum środków wyrazu. Powstaje forma, która niewyrobionemu oku może się zdawać „niedokończona”, zbyt surowa, prymitywna. A jest przecież skończonym i przemyślanym dziełem.

Zredukowane do kilku elementów ogrody *zen*, miniaturowe drzewka *bonsai*, kilkucentymetrowej wysokości rzeźby *netsuke*, małe arcydzieła w postaci miniaturowych pojemniczków *inrō*, czy wreszcie drobne elementy broni japońskiej, wszystko to są przejawy tej samej myśli estetycznej (il. 9). Skłonność do widzenia raczej detalu niż szerokiej perspektywy obserwujemy nawet w obrazach dużych rozmiarów, jak kompozycje na parawanach, będące scenami typu *fuzoku zu* („obrazy obyczajów”) i *rakuchu rakugai zu* (widoki Kioto i okolic), czy *sairei zu* (widoki świąt), w których na całej powierzchni kompozycji można dostrzec jedną obok drugiej obfitość scen figuralnych i motywów pejzażowych; zwykle pokazanych z „ptasiej perspektywy”, z mnóstwem drobnych szczegółów i malutkich postaci;

perspektywa ta wędruje i zmienia się w zależności od tego, co artysta chce pokazać, a chce on ukazać jak najwięcej ciekawych detali, zupełnie nie dbając o wierność obrazu w naszym, europejskim rozumieniu. W zachodnim malarstwie perspektywa zbieżna porządkuje przestrzeń w sposób logiczny i ujednolica ją; artysta dąży do stworzenia logicznej, harmonijnej całości i wrażenia głębi. Artysta japoński nie dba o to w ten sam sposób – tka kobierzec z precyzyjnie oddanych szczegółów, tworzących dekoracyjną, bogatą całość.



il. 10. Ogata Kōrin, *Białe i czerwone kwiaty śliwy*, czteroskrzydłowy parawan, 1712-1714, MOA Museum of Art, Atami

Z estetyką szczegółu ściśle związana jest estetyka redukcji, w malarstwie przejawiająca się w osobliwy sposób w kompozycjach *kachōga* („obrazy kwiatów i ptaków”). Oczywiście w sztuce Zachodu nie brak kompozycji, w której widzimy obfitość rozmaitych roślin, czy to kwiatnych łąk w pejzażach, czy w martwych naturach z wazonami pełnymi kwiatów. Jednak w sztuce japońskiej rośliny są dużo bardziej „uosobione”, wydzielone, pokazane zwykle we fragmencie oddającym ich istotę, a jednocześnie „wyjętym” ze środowiska tak, że cała uwaga skupia się właśnie na nich. W doskonały sposób tendencja ta znalazła odzwierciedlenie w dziełach szkoły Rimpa, założonej w Kioto w początkach XVII wieku przez kaligrafa Hon’ami Kōetsu (1558-1673) i malarza Tawaraya Sōtatsu (1576-1643), a twórczo kontynuowanej przez genialnego artystę Ogata Kōrina (1658-1716), a potem w Edo przez Sakai

Hōitsu. W pracach Kōetsu i Sōtatsu płynność kursywnej kaligrafii łączy się z lekkością swobodnie, syntetycznie traktowanych sylwetek ptaków, obrazów roślin, pokazanych na neutralnym tle; w pełni manifestuje się tu japońskie pojmowanie piękna jako rezygnacji, szlachetnego ubóstwa (*wabi*) połączonego z wyrafinowaniem *miyabi* i głębokim rozumieniem istoty rzeczy, a więc *mono no aware*. Na złotych parawanach Kōrina wyrafinowana, powiedzielibyśmy „secesyjna”, linia potoku i sylwetek drzew łączy bogactwo detalu z umiejętną redukcją, wierność naturze z jednoczesną skrajną stylizacją (il. 10). W sztuce europejskiej przez stulecia człowiek stał i nadal stoi w centrum zainteresowania. W Japonii w centrum mógł znaleźć się kwiat kamelii, motyl, źdźbło trawy, cykada.

W jednym skromnym obrazie, w niewielkim motywie zdobniczym, spotyka się wiele japońskich podejść do istoty piękna: *miyabi*, czyli wyrafinowanie ze szlachetnym ubóstwem *wabi*, niedoskonałość *sabi* niesiona przez upływ czasu i zużycie z tajemną głębią (*yūgen*) symbolicznych ogrodów *zen* i monochromatycznych obrazów, a wszystko to łączy i scala *mono no aware*, czyli niezbędna dla stworzenia prawdziwego dzieła sztuki umiejętność wniknięcia w istotę rzeczy i wrażliwość na piękno w najrozmaitszych jego przejawach.

Wybrana bibliografia

- H. Gene Blocker, Christopher L. Starling, *Filozofia japońska*, Kraków 2008
 Danielle et Vadime Elisseeff, *La civilization japonaise*, Paris 1974
 Ivan Morris, *Świat księcia Promienistego*, Warszawa 1973
 Miyeko Murase, *Sześć wieków malarstwa japońskiego*, Warszawa 1996
 Sherman E. Lee, *Japanese Decorative style*, Cleveland 1972
 Daisetz T. Suzuki, *Zen and Japanese Culture*, Princeton University Press 1993
 Władysław Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć*, Warszawa 1988
 Władysław Tatarkiewicz, *Historia estetyki*, t. 1, Ossolineum 1962
 Jolanta Tubielewicz, *Historia Japonii*, Wrocław 1984

Estetyka japońska. Antologia, red. Krystyna Wilkoszewska, Kraków 2001

Estetyka japońska. Estetyka życia i piękno umierania, red. Krystyna Wilkoszewska Kraków 2005

Estetyka japońska. Słowa i obrazy, red. Krystyna Wilkoszewska, Kraków 2005

Paul Varley, *Kultura Japonii*, Kraków 2006

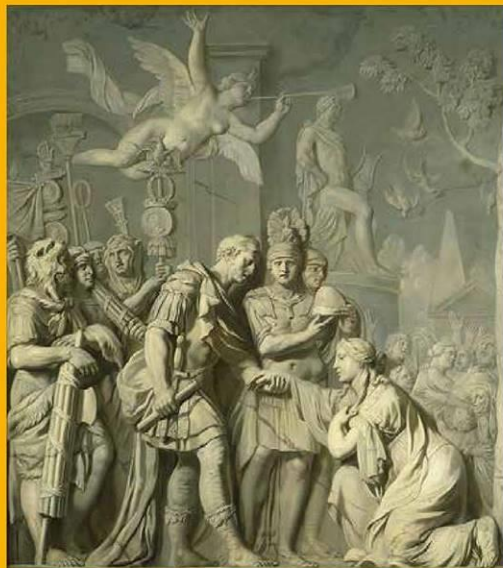
NOWE KSIĄŻKI

Sztuka Europy Wschodniej • The Art of Eastern Europe •

TOM X

Antyk w polskiej sztuce
i kulturze artystycznej
końca XVIII
i w XIX wieku

Antiquity in Polish art
and artistic culture of
the end of the 18th
and the 19th centuries



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

SZTUKA EUROPY WSCHODNIEJ / THE ART OF EASTERN EUROPE

T. 10: Antyk w polskiej sztuce i kulturze artystycznej końca XVIII i w XIX wieku / Antiquity in Polish art and artistic cultures of the end of the 18th and the 19th centuries, pod redakcją JERZEGO MALINOWSKIEGO i GRAŻYNY RAJ

SPIS TREŚCI: JERZY MALINOWSKI, Antyk w polskiej sztuce i kulturze artystycznej końca XVIII – początku XXI wieku / Antiquity in Polish art and artistic culture from the end of the 18th to the beginning of the 21st century; MAŁGORZATA BŁOZÓR-SALWA, Między dokumentacją a kreacją. Franciszek Smuglewicz i jego inspiracje starożytnością / Between documentation and artistic creation: Antiquity as inspiration for Franciszek Smuglewicz; ALEKSANDRA KRYPCZYK-DE BARRA, Ofiara westalki. O pewnej konwencji obrazowania kobiet w europejskim malarstwie XVIII wieku na podstawie *Portretu Heleny z Massalskich Potockiej* Franciszka Smuglewicza / The Sacrifice of the Vestal Virgin: a Trend in 18th-century European Female Portraiture Based on Franciszek Smuglewicz's *Portrait of Helena Potocka née Massalska*; EMILIAN PRAŁAT, Smuglewiczowie w Śmiełowie / The Smuglewicz family in Śmiełów; ALEKSANDRA BERNATOWICZ, Antyk – wybór elit. Malarstwo dekoracyjne epoki stanisławowskiej: Vincenzo Brenna i inni / Antiquity – the choice of elites: decorative painting in the era of King Stanislaus Augustus: Vincenzo Brenna and others; MARZENA KRÓLIKOWSKA-DZIUBECKA, Antyk w rysunkach artystów polskich na przełomie XVIII i XIX wieku / Antiquity in drawings by Polish artists at the turn of the 18th and 19th centuries; RYSZARD MAĆZYŃSKI, Podążanie do źródeł: warszawska rezydencja all'antica księcia Stanisława Poniatowskiego / A striving towards the sources: the all'antica Warsaw residence of Prince Stanisław Poniatowski; TOMASZ DZIUBECKI, Eklektyzm w architekturze: narodziny zjawiska / Eclecticism in architecture: the birth of the phenomenon; WIOLETTA BRZEZIŃSKA-MARJANOWSKA, Klasycyzm na Wołyniu jako wyraz zamiłowania do sztuki antycznej na przykładzie wybranej architektury pałacowej z początku XIX wieku / Neoclassicism in Volhynia as an expression of a passion for the art of Antiquity, on the basis of selected examples of palace architecture from early 19th century; EMILIA ZIÓŁKOWSKA-GANC, Antyczne inspiracje w architekturze Warszawy epoki historyzmu / The inspiration of Antiquity in the architecture of Warsaw during the era of historicism / PIOTR CZERKWIŃSKI, Inspiracje Egiptem w architekturze polskiej XIX i XX wieku / The inspiration of Egypt in Polish architecture of the 19th and 20th centuries; JURIJ BIRIULOW, Dwie epoki inspiracji: motywy antyczne w sztuce lwowskiej z lat 1800-1840 i 1900-1939 / Two eras of inspiration: antique motifs in the art of Lwów/Lviv art in the years 1800–1840 and 1900–1939; LIDIA GERC, Motywy antyczne w sztuce Artura Grottgera / Antique motifs in the art of Artur Grottger; IWONA DOROTA, Antyczny pejzaż Italii w epistolografii Zygmunta Krasińskiego / The antique landscape of Italy in the epistolography of Zygmunt Krasiński; AGNIESZKA BENDER, Baldassarre Odescalchi o antyku / Baldassare Odescalchi on the Antique; DOMINIK ZIARKOWSKI, Antyk i wzorce klasyczne w historiografii artystycznej Józefa Łepkowskiego / Antique and classical models in the art historiography of Józef Łepkowski; MARIOLA KAZIMIERCZAK, Arcydzieła sztuki antycznej z kolekcji Michała Tyszkiewicza / Masterpieces of ancient art from the collection of Michał Tyszkiewicz; PAULINE WALKIEWICZ, Starożytne greckie figurki z terakoty – od paryskiego rynku sztuki do polskich kolekcjonerów: źródło inspiracji? / Ancient Greek terracotta figurines – from the Parisian art market to the Polish collectors: a source of inspiration?; MICHAŁ HAAKE, Antyk i orientalizacja Żydów w *Jawnogrzezniczcy* Henryka Siemiradzkiego / Antiquity and the Orientalisation of Jews in *The Woman Taken in Adultery* [The Harlot] by Henryk Siemiradzki; GRZEGORZ FIRST, Między Egiptem a Rzymem. Kleopatra i inne wątki egipskie i wschodnie w malarstwie polskim /

Between Egypt and Rome: Cleopatra and other Egyptian and Eastern themes in Polish painting; DOROTA GORZELANY-NOWAK, Style pompejańskie – dekoracje malarskie ścian w obrazach Stefana Bakałowicza / Reconstruction of the Antique: painted wall decorations in the paintings of Stefan Bakałowicz; AGATA KUBALA, JAKUB ZARZYCKI, Obrazy, wizerunki i dyskursy. Recepcja antyku w polskiej prasie ilustrowanej w latach 1859-1914 – projekt badań / Images, depictions, discourses: the reception of Antiquity in the Polish illustrated press in the years 1859–1914: a research project; EWA SKOTNICZNA, ADAM KORCZYŃSKI, Zabytki starożytnego Rzymu na fotografiach ze zbioru Karola Lanckorońskiego jako przejaw kultury artystycznej przełomu XIX i XX wieku / Monuments of Ancient Rome in photographs from the collection of Karol Lanckoroński as an expression of artistic culture at the turn of the 19th and 20th centuries.

Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata & Wydawnictwo Tako, Warszawa-Toruń 2022
ISSN 2353-5709 ISBN 978-83-66758-15-5

Konferencja sfinansowana w programie DOSKONAŁA NAUKA – WSPARCIE KONFERENCJI NAUKOWYCH Program Ministerstwa Edukacji i Nauki. Umowa nr DNK/SN/549725/2022
Publikacja dofinansowana w programie CZASOPISMA ze środków finansowych Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego pochodzących z Funduszu Promocji Kultury. Umowa nr 01685/20/FPK/IK

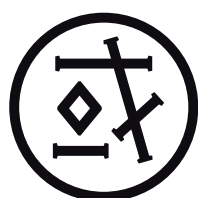
ZARZĄD POLECA PUBLIKACJĘ CZŁONKINI INSTYTUTU



Hanna Brzuszkiewicz

Tworzywo i Tchnienie

Dorota Grubba-Thiede, *Hanna Brzuszkiewicz. Tworzywo i Tchnienie*. Katalog wystawy pod red. Doroty Grubby-Thiede i Anny Kroplewskiej-Gajewskiej Muzeum Okręgowe w Toruniu 2023, ISBN 978-83-66208-30-8 (ss. 128)
Pod patronatem: PISnŚŚ i „Sztuki i Krytyki”.



**POLSKI
INSTYTUT
STUDIÓW
NAD SZTUKĄ
ŚWIATA**