

SZTUKA I KRYTYKA



ART AND CRITICISM

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

nr 11 (158) listopad

2025

SZTUKA I KRYTYKA / ART AND CRITICISM

Komunikat Zarządu

Polskiego Instytutu Studiów nad Sztuką Świata

2025, nr 11 (158) listopad

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:

Wiadomości:

Pamięci prof. **Akiko Kasuya**

Konwersatorium ***Muzea polskie w XX wieku***

Tradycja i tożsamość w czasie i przestrzeni architektury – program konferencji na Wydziale Architektury Politechniki Białostockiej - Supraśl – Białystok 19-20 listopada 2025

Sprawozdania z konferencji i recenzja z wystawy:

Marzena Królikowska-Dziubecka, Sesja naukowa ***W kręgu sztuki baroku*** w Muzeum Pozytywizmu w Gołotczyźnie, poświęcona **pamięci profesora Juliusza A. Chrościckiego**

Małgorzata Geron, 10. Konferencja Sztuki Nowoczesnej. ***Odzwierciedlenia i przekształcenia. Tożsamość artysty w zmieniającej się rzeczywistości politycznej XX wieku*** w CSW „Znaki Czasu” w Toruniu

Agnieszka Gralińska-Toborek i Olga Tuszyńska-Szczepaniak, O dziedzictwie Profesora Mieczysława Wallisa. Sprawozdanie z ogólnopolskiej konferencji naukowej ***Przeżycie i wartość w badaniach nad sztuką i refleksji estetycznej – podążając za Mieczysławem Wallisem*** na Uniwersytecie Łódzkim

Mariola Kazimierczak, Konferencja naukowa z okazji ***Setnej rocznicy śmierci Wilhelma Froehnera (1925–2025)*** w Paryżu. Sprawozdanie

Mariola Kazimierczak (we współpracy z Mathilde Avisseau-Broustet), **Lista obiektów z kolekcji Froehnera**: Tessery pochodzące od Tyszkiewicza; Obiekty innych kategorii pochodzące od Tyszkiewicza

Agnieszka Kołodziejczak, Makondyjska Clotho przedzie nić żywota. O wystawie ***Sztuka Afryki. Makonde z polskich zbiorów prywatnych i muzealnych*** w Muzeum Miejskim w Żorach

Artykuł:

Maria Hussakowska, **Wystawy sztuki współczesnej poza centrami: Norwegia, Grecja**

Zarząd Polskiego Instytutu Studiów nad Sztuką Świata

z żalem zawiadamia o śmierci w dniu 24 listopada 2025 roku
naszej drogiej i wieloletniej współpracowniczki i koleżanki



Akiko Kasuya

Urodziła się w 1963 roku w Tatsuno w Prefekturze Hyogo. Stopień doktora estetyki i historii sztuki uzyskała na Uniwersytecie w Kioto. Studiowała także na Uniwersytecie Jagiellońskim. Była kuratorem w Muzeum Narodowym w Kioto, następnie profesorem Wydziału Sztuk Pięknych Uniwersytetu Sztuki Miasta Kioto.

Przedmiotem jej zainteresowań stała się współczesna sztuka polska. Była autorką wielu wystaw m.in. 'Theatre of Death – Homage to Kantor' (2015); 'Celebration: Contemporary Art from Poland and Japan' (2019), a także publikacji *Contemporary Art of Central Europe (Chuo no Gendai Bijutsu)* (2014); *Polish Avant-garde Art: Applied Fantasy for Survival (Poland no Zenei Bijutsu)* (2014); *Poland as a soil for the growth of Contemporary Art. Heritage and Transformation, from Kantor to present day (Gendai Bijutsu no Ba to shite no Poland)* (2021).

Współpracowała z polskimi muzeami i uniwersytetami. Uczestniczyła w wielu polsko-japońskich konferencjach, w tym w pierwszym Spotkaniu Polskich i

Japońskich Historyków Sztuki i Muzykologów w Warszawie i Toruniu w 2004 roku.



W świątyni Shōkoku w Kioto w 2004 roku

POLSKI INSTYTUT STUDIÓW NAD SZTUKĄ ŚWIATA

zaprasza na:

Konwersatorium ***Muzea polskie w XX wieku***

pod kierunkiem dr hab., prof. ucz. Piotra Majewskiego

17 grudnia 2025, godz. 17.30

Dr hab. prof. Piotr Majewski: **Zamek versus Zwinger... O dokumentowaniu strat kulturalnych przez polskie instytucje konspiracyjne i uchodźcze (1939-45)**

TRADYCJA I TOŻSAMOŚĆ W CZASIE I PRZESTRZENI ARCHITEKTURY



kultywowanie.....transponowanie.....przekształcanie

ORGANIZACJA:

SEKCJA HISTORII ARCHITEKTURY I URBANISTYKI
ORAZ OCHRONY DZIEDZICTWA KULTUROWEGO
KOMITETU ARCHITEKTURY I URBANISTYKI
POLSKIEJ AKADEMII NAUK

KATEDRA ARCHITEKTURY KULTUR LOKALNYCH
WYDZIAŁU ARCHITEKTURY POLITECHNIKI BIAŁOSTOCKIEJ

WSPÓŁPRACA:

POLSKI INSTYTUT STUDIÓW NAD SZTUKĄ ŚWIATA
AKADEMIA SUPRASKA

19-20.XI.2025 SUPRAŚL - BIAŁYSTOK

KONWERSATORIUM - SESJA DYSKUSYJNA W SUPRAŚLU.....19.XI.2025

Sacrum w ruinie i po niej....

Prowadzący-moderatorzy:

prof. dr hab. inż. arch. Teresa Bardzińska-Bonenberg
POLITECHNIKA POZNAŃSKA,
SEKCJA HISTORII ARCHITEKTURY I URBANISTYKI ORAZ OCHRONY DZIEDZICTWA KULTUROWEGO KAIU PAN

prof. dr h. c. inż. arch. Wojciech Bonenberg
POLITECHNIKA POZNAŃSKA, SEKCJA ARCHITEKTURY KAIU PAN

prof. dr hab. inż. arch. Marzanna Jagiełło
POLITECHNIKA WROCŁAWSKA,
SEKCJA HISTORII ARCHITEKTURY I URBANISTYKI ORAZ OCHRONY DZIEDZICTWA KULTUROWEGO KAIU PAN

prof. dr hab. inż. arch. Anna Agata Kantarek
POLITECHNIKA KRAKOWSKA, SEKCJA URBANISTYKI KAIU PAN

prof. dr hab. inż. arch. Ewa Łużyńska
POLITECHNIKA WROCŁAWSKA,
SEKCJA HISTORII ARCHITEKTURY I URBANISTYKI ORAZ OCHRONY DZIEDZICTWA KULTUROWEGO KAIU PAN

prof. dr hab. Jerzy Malinowski
UNIWERSYTET MIKOŁAJA KOPERNIKA W TORUNIU, POLSKI INSTYTUT STUDIÓW NAD SZTUKĄ ŚWIATA

prof. dr hab. inż. arch. Jerzy Uścińowicz
POLITECHNIKA BIAŁOSTOCKA,
SEKCJA HISTORII ARCHITEKTURY I URBANISTYKI ORAZ OCHRONY DZIEDZICTWA KULTUROWEGO KAIU PAN

9.00-11.30.....Referaty problemowe

dr inż. arch. Mateusz Budziakowski..... *Zagadnienie antenizmu w rekonstrukcji zabytków*
POLITECHNIKA KRAKOWSKA

dr inż. arch. Janusz Grycel *Klasztor zakonu karmelitów w Lizbonie*
POLITECHNIKA BIAŁOSTOCKA *– żyjąca ruina w przestrzeni miasta*

dr inż. arch. Agnieszka Januszkiewicz..... *Ruiny opuszczonej świątyni wojskowej*
POLITECHNIKA BIAŁOSTOCKA

prof. dr hab. inż. arch. Юрій П. Криворучко..... *Руйнування храмів у час війни в Україні*
POLITECHNIKA BIAŁOSTOCKA, POLITECHNIKA LWOWSKA *у 2022-2025 роках*

dr inż. arch. Piotr Trojnieł *Wielkie synagogi na terenie województwa podlaskiego*
POLITECHNIKA BIAŁOSTOCKA *w XIX i XX wieku*

prof. dr hab. inż. arch. Jerzy Uścińowicz..... *Świątość w profanacji i ruinie.*
POLITECHNIKA BIAŁOSTOCKA *Próby podnoszenia i scalania*

12.00 -12.45.....Wizytacja Muzeum Ikon w Supraślu

(m.in. ekspozycji unikatowych, XVI-wiecznych fresków
z kathedronu Zwiastowania Przenajświętszej Bogurodzicy)

13.00-20.00..... Wyprawa badawcza

Wizytacja świątyni z wybitnymi dziełami współczesnej sztuki sakralnej autorstwa:

prof. Jerzego Nowosielskiego i prof. Adama Stalony-Dobrzańskiego,
na trasie:

Supraśl – Gródek – Michałowo – Bielsk Podlaski – Hajnówka – Św. Góra Grabarka – Poletyły

KONWERSATORIUM - SESJA PLENARNA W BIAŁYMSTOKU.....20.XI.2025
***Tradycja i tożsamość w czasie i przestrzeni architektury.
Kultywowanie, transponowanie, przekształcanie***

11.00-11.45.....Wykład jubileuszowy

 prof. dr h. c. inż. arch. Konrad Kucza-Kuczyński – *Refleksje o fenomenie tożsamości Podlasia*
 POLITECHNIKA BIAŁOSTOCKA, POLITECHNIKA WARSZAWSKA

12.00-12.10.....Otwarcie i wprowadzenie problemowe

Otwarcie seminarium i przywitanie uczestników:

prof. dr hab. inż. arch. Justyna Kobyłarczyk

Przewodnicząca

KOMITETU ARCHITEKTURY I URBANISTYKI POLSKIEJ AKADEMII NAUK

Wprowadzenie:

prof. dr hab. inż. arch. Jerzy Uścińowicz

Przewodniczący

SEKCJI HISTORII ARCHITEKTURY I URBANISTYKI I OCHRONY DZIEDZICTWA KULTUROWEGO

KOMITETU ARCHITEKTURY I URBANISTYKI POLSKIEJ AKADEMII NAUK

Prowadzący - moderatorzy sesji:

prof. dr h. c. inż. arch. Wojciech S. Bonenberg

POLITECHNIKA POZNAŃSKA, SEKCJA ARCHITEKTURY KAIU PAN

prof. dr h. c. inż. arch. Sławomir Gzell

POLITECHNIKA WARSZAWSKA,

SEKCJA HISTORII ARCHITEKTURY I URBANISTYKI ORAZ OCHRONY DZIEDZICTWA KULTUROWEGO KAIU PAN

prof. dr h. c. inż. arch. Konrad Kucza-Kuczyński

POLITECHNIKA BIAŁOSTOCKA, POLITECHNIKA WARSZAWSKA

prof. dr hab. Jerzy Malinowski

UNIwersYTET MIKOŁAJA KOPERNIKA W TORUNIU, POLSKI INSTYTUT STUDIÓW NAD SZTUKĄ ŚWIATA

12.10-14.30.....Referaty autorskie

 prof. hab. inż. arch. Wojciech S. Bonenberg..... *Kultura miejsca jako źródło
ekologicznej tożsamości architektury*
 POLITECHNIKA POZNAŃSKA, SEKCJA ARCHITEKTURY KAIU PAN

 prof. dr hab. inż. arch. Marzanna Jagiełło..... *Ogrody rezydencjonalne na Dolnym Śląsku
w świetle utraty tożsamości i tradycji*
 POLITECHNIKA WROCŁAWSKA,
 SEKCJA HISTORII ARCHITEKTURY I URBANISTYKI ORAZ OCHRONY DZIEDZICTWA KULTUROWEGO KAIU PAN

 prof. dr hab. inż. arch. Anna Agata Kantarek..... *Tożsamość miejsca zamieszkania*
 POLITECHNIKA KRAKOWSKA, SEKCJA URBANISTYKI KAIU PAN

 prof. dr hab. inż. arch. Ewa Łużyńska..... *Tradycja w architekturze sakralnej w kontekście
czasu i przestrzeni, wybrane przykłady*
 POLITECHNIKA WROCŁAWSKA,
 SEKCJA HISTORII ARCHITEKTURY I URBANISTYKI ORAZ OCHRONY DZIEDZICTWA KULTUROWEGO KAIU PAN

 prof. dr hab. Jerzy Malinowski..... *Architektura i sztuka w programach i publikacjach profesorów
dawnego Uniwersytetu Wileńskiego*
 POLSKI INSTYTUT STUDIÓW NAD SZTUKĄ ŚWIATA

 prof. dr hab. inż. arch. Katarzyna Zielonko-Jung..... *Wartości środowiskowe w tradycji i tożsamości
przestrzennej miast na przykładzie analizy przekształceń
warszawskich korytarzy napowietrzających*
 POLITECHNIKA GDAŃSKA
 SEKCJA KLIMAT I ŚRODOWISKO KAIU PAN

 Jerzy Uścińowicz..... *Tradycja pogranicza Wschodu i Zachodu
tożsamością wartości miejsca i jego ducha*
 POLITECHNIKA BIAŁOSTOCKA,
 SEKCJA HISTORII ARCHITEKTURY I URBANISTYKI ORAZ OCHRONY DZIEDZICTWA KULTUROWEGO KAIU PAN

 prof. dr hab. inż. arch. Teresa Bardzińska-Bonenberg..... *Tradycja, która wciąż trwa
– na przykładzie życia irańskich nomadów i konstrukcji ich namiotów*

dr inż. arch. Najmeh Hassa

dr inż. arch. Justyna Borucka

POLITECHNIKA POZNAŃSKA,

SEKCJA HISTORII ARCHITEKTURY I URBANISTYKI ORAZ OCHRONY DZIEDZICTWA KULTUROWEGO KAIU PAN

Dr Marzena Królikowska-Dziubecka (PISnSS)

Sesja naukowa *W kręgu sztuki baroku* w Muzeum Pozytywizmu w Gołotczyźnie, poświęcona pamięci profesora Juliusza A. Chrościckiego

W dniu 24 października 2025 roku odbyła się sesja naukowa *W kręgu sztuki baroku* w Muzeum Pozytywizmu w Gołotczyźnie, oddziale Muzeum Szlachty Mazowieckiej w Ciechanowie. Konferencja towarzyszyła wystawie poświęconej sztuce baroku ze zbiorów Muzeum Archidiecezji Lubelskiej, a w jednej z sali pokazano pamiątki związane z postacią historyka sztuki, muzealnika i długoletniego wykładowcy na Uniwersytecie Warszawskim i na Uniwersytecie Jana Pawła II w Krakowie prof. dra hab. Juliusza A. Chrościckiego (1942-2024), zmarłego w zeszłym roku wybitnego badacza epoki baroku, współpracującego z Muzeum przez wiele ostatnich lat. Oficjalne otwarcie ekspozycji nastąpiło w dniu 30 lipca b.r., a październikowa konferencja była jej istotnym dopełnieniem.



Dyrektor Muzeum Pozytywizmu w Gołotczyźnie Robert Kołakowski

Konferencję rozpoczął od powitania gości Dyrektor placówki Robert Kołakowski. Następnie w dwóch częściach zostały zaprezentowane wystąpienia zaproszonych gości, współpracujących w różnych okresach z prof. Juliuszem A. Chrościckim. Obrady były dedykowane zagadnieniom sztuki polskiej doby baroku, podczas których zostało wygłoszonych siedem referatów.

Dr hab. Agnieszka Bender (Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata) omówiła rolę staropolskich pasów kontuszowych jako najcenniejszego elementu stroju szlacheckiego. Te wyjątkowo kosztowne części ubioru były wykorzystywane do szycia ornatów kościelnych, co w epoce rozbiorowej, przez cały okres XIX wieku, niemal do początków wieku XX, stało się sposobem na ich ukrycie przed okiem zaborców, zwłaszcza pruskich i rosyjskich.



Prof. dr. hab. Wojciech Kowalski

Ks. bp prof. Michał Janocha przedstawił proces kształtowania się ikonografii Zmartwychwstania Chrystusa w dwóch tradycjach funkcjonujących na ziemiach polskich. Kościół prawosławny stworzył ikonografię Zstąpienia do Otchłani, natomiast w kościele katolickim dominował wizerunek Jezusa

wychodzącego z grobu. Podobny proces dotyczył ikonografii Zaśnięcia Maryi dominującym w kościele prawosławnym, podczas gdy w kościele katolickim ten sam temat obrazowała ikonografia Wniebowzięcia. W epoce baroku w Rzeczypospolitej następowały procesy łączenia obu wątków, które wpływały następnie m.in. na formy architektoniczne ołtarzy w cerkwiach.

Kolejny referat prof. dr. hab. Wojciecha Kowalskiego, wybitnego prawnika, dyplomaty i kolekcjonera, pracownika Uniwersytetu Śląskiego, dotyczył wizerunków szlachcica polskiego na ceramice XVII i XVIII w., ze szczególnym uwzględnieniem badań nad ceramiką miechocińską.

Ostatnim referatem tej części konferencji było przedstawienie szerokiej panoramy barokowych dzieł sztuki w Nysie, zaprezentowanym przez mgra Edwarda Hałajko, dyrektora Muzeum Powiatowego w Nysie.



Dr Marzena Królikowska-Dziubecka

Drugą część rozpoczął referat dr Marzeny Królikowskiej -Dziubeckiej (Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata) o roli grafiki w twórczości artystów europejskich, szczególnie o działalności rodziny Carraccich i szkole graficznej

Rubensa oraz jej wpływach na malarstwo doby baroku w Polsce. Przedstawiono to zagadnienie w kontekście rozważań o grafice, które podejmował w swoich pracach prof. Juliusz A. Chrościcki.

Kolejne wystąpienie dotyczące obrazu Adoracja Trójcy Św. i Maryi przez świętych (1634) malarza Jana Drużelskiego w ołtarzu głównym kościoła p.w. Wszystkich Świętych w Rybitwach wygłosiła dr hab. Irena Rolska, prof. KUL w Instytucie Nauk o Sztuce. Podała wnikliwej analizie pochodzenie i ikonografię obrazu w tym kościele parafialnym, konsekrowanym w 1631 r., a powstałym z fundacji Katarzyny z Biereckich Ossolińskiej i kasztelana lubelskiego Zbigniewa Sienieńskiego i jego żony Krystyny.

Ostatni referat został poświęcony znaczeniu grafiki w kontekście jej znaczenia jako medium wykorzystywanego w polityce. Tę interesującą prezentację wygłosił Piotr Jegliński, opozycjonista w czasach PRL, publicysta, kolekcjoner oraz założyciel wydawnictwa Editions Spotkania w Paryżu.

Po zakończeniu obrad ks. Łukasz Trzciński, dyrektor Muzeum Archidiecezji Lubelskiej oprowadził uczestników konferencji po wystawie.



Ks. Łukasz Trzciński opowiadający o eksponowanych obiektach sztuki sakralnej.

Po południu nastąpiła część wspomnieniowa dotycząca osoby prof. Juliusza A. Chrościckiego. Jako pierwszy zabrał głos historyk prof. dr hab. Wojciech

Fałkowski wspominający okres paryski, w którym zaprzyjaźnił się z prof. Juliuszem A. Chrościckim, gdy kierował on Centre de Civilisation Polonaise de la Sorbonne Université. Potem głos zabrała pianistka i kompozytorka dr Irena Maria Ülkü, która mówiła o swoich osobistych kontaktach, również jako osoba zaangażowana w działalność Stowarzyszenia Academia Europaea Sarbieviana, któremu przewodniczy dr Teresa Kaczorowska. Zaprezentowała zebrany skomponowany przez siebie hymn Stowarzyszenia. Na końcu, w słowach pełnych wzruszenia, opowiadała o prof. Chrościckim jego kuzynka Katarzyna B. Chrościcka.

Dr Małgorzata Geron (WSP UMK; PISnSS)

10. Konferencja Sztuki Nowoczesnej.

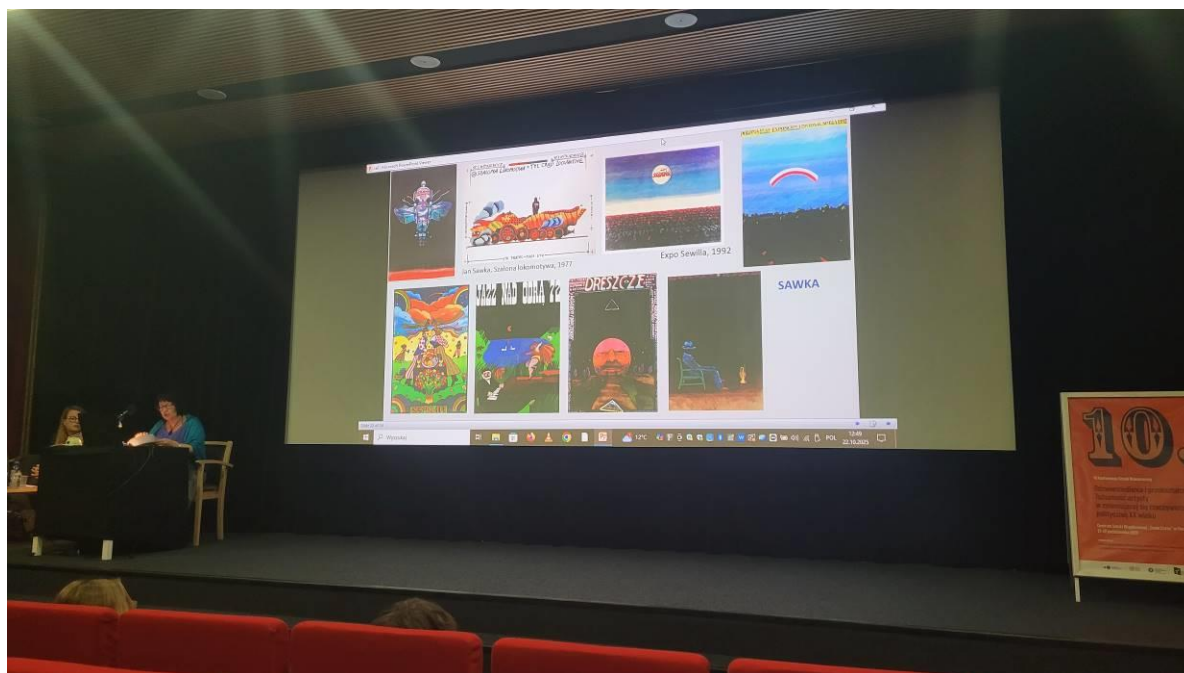
Odzwierciedlenia i przekształcenia. Tożsamość artysty w zmieniającej się rzeczywistości politycznej XX wieku

CSW „Znaki Czasu” w Toruniu, 21-22 października 2025

Konferencje Sztuki Nowoczesnej od dwudziestu lat gromadzą badaczy i artystów zainteresowanych problematyką nowoczesności. Ten szeroki projekt naukowy od początku odbywa się przy współpracy Katedry Historii Sztuki Nowoczesnej i Pozaeuropejskiej z Polskim Instytutem Studiów nad Światem, który w tym roku świętuje Jubileusz 25-lecia. Rok 2025 to także rok Jubileuszu 80-lecia powstania Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu. Znajdujący się w jego strukturach Wydział Sztuk Pięknych został zorganizowany dzięki artystom przybyłym głównie z Wilna. Zmiana środowiska podyktowana nową sytuacją geopolityczną wymusiła wśród przymusowych emigrantów konieczność przystosowania się do nowej rzeczywistości. Nawiązując do sytuacji sprzed dekad oraz tematów ostatnich kilku konferencji, koncentrujących się na relacjach artystycznych polskich twórców ze środowiskami działającymi w Wielkiej Brytanii i Irlandii, Paryżu oraz Stanach Zjednoczonych, uczestnicy jubileuszowej edycji konferencji skupili się na kondycji artysty w kontekście zmieniającej się rzeczywistości politycznej. Podjęli zagadnienia związane z twórczością powstającą w wyniku migracji, przymusowego opuszczenia ojczyzny, adaptacji do nowych warunków kulturowych oraz łączenia elementów różnych tradycji. Szczególny nacisk położono na mikrohistorie – indywidualne losy twórców, których biografie i praktyki artystyczne stanowią świadectwo dialogu międzykulturowego.

Dwudniowe obrady odbywały się w ramach pięciu paneli dyskusyjnych.

Punktem wyjścia stało się zagadnienie migracji i tożsamości artystycznej. Małgorzata Geron, ukazując ewolucję stylu rzeźbiarza Augusta Zamoyskiego (1893–1970), od formizmu po klasycyzującą stylizację, podkreśliła, że



Prof. Katarzyna Kulpińska

rzeźbiarz, funkcjonując w środowiskach arystokracji, awangardy i emigracji, stał się symbolem artysty negocjującego swoją tożsamość w zmieniającej się rzeczywistości politycznej. Referat Renaty Piątkowskiej dotyczył emigracji artystycznej lat 1936–1938, kiedy młodzi polsko-żydowscy twórcy przenieśli się do Paryża w poszukiwaniu wolności artystycznej i ucieczki przed antysemityzmem. Irena Kossowska skupiła się na twórczości Zygmunta Turkiewicza (1912–1973), artysty-żołnierza, którego doświadczenia wojenne i kontakt z kulturami Bliskiego Wschodu oraz sztuką włoską ukształtowały unikatowy język malarski. Magdalena Wichtowska przedstawiła biografię Tadka Beutlicha (1922–2011), polsko-brytyjskiego artysty tekstylnego, którego twórczość była odpowiedzią na doświadczenie emigracji i kulturowej hybrydyzacji. Katarzyna Cytlak zastosowała teorię Édouarda Glissanta, aby przeanalizować performanse Marka Kurtycza w Meksyku. Referat ukazał migrację jako doświadczenie „odkorzenia” i tworzenia relacji, które podważają tradycyjne pojęcie zakorzenienia.

W drugim panelu mocno wybrzmiał wątek nowych perspektyw metodologicznych i transkulturowych w badaniach nad sztuką. Jarosław Hetman przedstawił analizę twórczości Davida Fostera Wallace'a w kontekście refleksji Josepha Campbella nad mitologią, ukazując mit jako narzędzie interpretacji współczesnych problemów kulturowych. Grzegorz Konecniak zaprezentował eksperymenty z wykorzystaniem sztucznej inteligencji do wizualizacji pejzaży dramatycznych w kanadyjskim teatrze, badając relacje między malarstwem a dramaturgią. Adrián Kobetič omówił obecność inspiracji japońską kulturą i filozofią Zen w sztuce Czechosłowacji drugiej połowy XX wieku, interpretując je w perspektywie postkolonialnej. Anna Dzierżyc-Horniak skupiła się na projekcie „Dissident Translations” Jane Jin Kaisen, analizując jego rolę w rekonfiguracji pamięci i tożsamości artystycznej poprzez wideo, performans i archiwalia.

W trzecim panelu skupiającym się na pamięci i migracji, w formie zdalnej, wystąpili uczestnicy z Londynu, Kolonii, Jerozolimy i Kalifornii.

Xiangyin Gu przedstawił analizę roli pamięci rodzinnej i archiwów fotograficznych w kształtowaniu tożsamości artystycznej, odwołując się do koncepcji „screen memory” Freuda. Meng Yi omówiła twórczość Hung Liu, wskazując na technikę „dripping memory” jako sposób wizualnego tłumaczenia traumy i dialogu między kulturami. Dr Emma Gashinsky zaprezentowała migracyjne estetyki w sztuce rumuńsko-żydowskich artystów działających w Izraelu, podkreślając hybrydowość tożsamości i strategie oporu wobec asymilacji. Alan Lechusza Aquallo skupił się na feministycznych narracjach w twórczości rdzennych artystek hiphopowych, ukazując ich rolę w przełamywaniu marginalizacji i budowaniu krytycznego dyskursu kulturowego.

W panelu czwartym zostały zaznaczone wątki relacji między miejscem, historią i tożsamością. Ada Szmulik omówiła wpływ miejsc kultu Wielkiej Matki na twórczość Moniki Sjöö, wskazując na znaczenie duchowości i migracji w kształtowaniu jej artystycznej tożsamości. Aleksandra Podzorska przedstawiła prace Marka Cecuły, analizując ich związek z polsko-żydowską historią i tożsamością oraz rolę pamięci w sztuce. Magdalena Maciudzińska-Kamczycka zaprezentowała biografie izraelskich artystek Zoyi Cherkassky-

Nnadi i Nirit Takele, ukazując ich krytyczne podejście do kwestii migracji i wielokulturowości. Joanna Żeromska scharakteryzowała twórczość Karola Palczaka, podkreślając znaczenie miejsca i lokalnej przestrzeni w jego malarstwie figuratywnym.

Panel piąty obejmował zagadnienie grafiki i projektowanie w kontekście historii i migracji. Karolina Prymlewich omówiła działalność prasową Jana Lenicy w latach 1947–1957, analizując jego ideowe i formalne wolty w kontekście przemian politycznych oraz wpływ na rozwój polskiej grafiki. Katarzyna Matul przedstawiła Międzynarodowe Biennale Plakatu w Warszawie jako przestrzeń dialogu estetycznego i tożsamościowego w okresie zimnej wojny, podkreślając jego znaczenie dla międzynarodowej wymiany idei. Katarzyna Kulpińska zaprezentowała losy polskich grafików projektantów w krajach Europy Zachodniej i Ameryce Północnej w drugiej połowie XX wieku, wskazując na mechanizmy adaptacji oraz wpływ emigracji na ich praktyki artystyczne.

Konferencja ukazała, jak zjawiska migracji, pamięci i tożsamości kształtują współczesne praktyki artystyczne. Referaty wskazały na potrzebę interdyscyplinarnego podejścia do badań nad sztuką, uwzględniającego konteksty społeczne, polityczne i kulturowe. Wydarzenie stworzyło przestrzeń do wymiany myśli i doświadczeń, inspirując dalsze badania nad transnarodową historią sztuki.

Dr hab. Agnieszka Gralińska-Toborek (UŁ, PISnSS)

Dr Olga Tuszyńska-Szczepaniak (UŁ)

O dziedzictwie Profesora Mieczysława Wallisa. Sprawozdanie z ogólnopolskiej konferencji naukowej „Przeżycie i wartość w badaniach nad sztuką i refleksji estetycznej – podążając za Mieczysławem Wallisem”

W dniach 24-25 października 2025 r. w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu Łódzkiego odbyła się ogólnopolska konferencja naukowa „Przeżycie i wartość w badaniach nad sztuką i refleksji estetycznej – podążając za Mieczysławem Wallisem”. Współorganizatorem konferencji było Stowarzyszenie Historyków Sztuki, patronat zaś nad nią objęli: Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata, Polskie Towarzystwo Estetyczne, Łódzkie Towarzystwo Naukowe i Miejska Galeria Sztuki. Niniejsza konferencja jest rezultatem wysiłku wielu osób, m.in. dr hab. Agnieszki Gralińskiej-Toborek (kierownika konferencji), dr Olgi Tuszyńskiej-Szczepaniak (sekretarza konferencji), mgr. Patryka Jadczaka i dr Agnieszki Świątosławskiej wraz z przedstawicielami Koła Naukowego Studentów Historii Sztuki.

W 2025 r. przypadają trzy ważne rocznice związane z postacią Mieczysława Wallisa, wybitnego polskiego historyka sztuki, estetyka i krytyka: 130. rocznica jego urodzin, 50. rocznica śmierci i 80. rocznica powstania Uniwersytetu Łódzkiego, z którym był związany od samego początku jego istnienia. Jako dziekan Wydziału Filozoficzno-Historycznego, kierownik Katedry Historii Sztuki na Uniwersytecie Łódzkim i wykładowca łódzkich uczelni artystycznych (Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej i Wyższej Szkoły Filmowej), członek Łódzkiego Towarzystwa Naukowego, a także założyciel i prezes Stowarzyszenia Historyków Sztuki Oddziału Łódzkiego miał istotny wkład w rozwój życia naukowego i kulturalnego Łodzi. Jego interdyscyplinarna



Prof. Aneta Pawłowska i dr hab. Agnieszka Gralińska-Toborek

działalność obejmowała historię sztuki, estetykę, semiotykę, architekturę, antropologię filozoficzną i krytykę artystyczną. Był autorem kilkudziesięciu monografii i artykułów naukowych, które do dziś pozostają ważnym punktem odniesienia dla wielu humanistów.

Tematyka konferencji skupiona była z jednej strony na dorobku Profesora i kierunkach jego zainteresowań, z drugiej zaś na wpływie jego naukowej działalności na rozwój dyscyplin humanistycznych i losach jego dziedzictwa. Badacze z różnych ośrodków, m.in. Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, Uniwersytetu Marii Curie Skłodowskiej w Lublinie, Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie i Uniwersytetu Zielonogórskiego spotkali się w Instytucie Historii Sztuki UŁ, aby rozmawiać o biografii i dorobku wybitnego estetyka i historyka sztuki.

Pierwszego dnia konferencji rozważania rozpoczęto od wątków biograficznych Profesora. Dr hab. Adrianna Szczerba, prof. UŁ (Uniwersytet Łódzki) rozpoczęła obrady referatem pt. *Mieczysław Wallis – portret uczonego*, w którym ukazała Wallisa w jego własnych wypowiedziach i refleksjach. Następnie Patryk Jadczyk (Uniwersytet Łódzki) przedstawił referat *Działalność naukowo-organizacyjna prof. Mieczysława Wallisa w Uniwersytecie Łódzkim w świetle akt Archiwum Uniwersytetu Łódzkiego*, w

którym ukazał działalność naukową uczonego. Dr Tomasz Toborek (Instytut Pamięci Narodowej, Oddział w Łodzi) zaprezentował komunikat zatytułowany *Mieczysław Wallis wobec wydarzeń Marca 1968*, w którym przedstawił stanowisko Profesora wobec walki studentów i działań ówczesnej władzy. Rozważania tej części obrad zakończyła dr hab. Aneta Pawłowska, prof. UŁ (Uniwersytet Łódzki), referatem zatytułowanym *Profesor Wanda Nowakowska – uczennica Wallisa jako badaczka i jako osoba prywatna*, ukazującym działalność jednej z kontynuaterek dziedzictwa naukowego Profesora i dalszych losów dzisiejszego, Instytutu Historii Sztuki.

Dalsze obrady poświęcone były koncepcjom teoretycznym Uczzonego i ich aktualności.

Rozważania te rozpoczęła prof. dr hab. Teresa Pękała (Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie), przedstawiając referat pt. *Świat jako przedmiot estetyczny. O aktualności estetyki otwartej Mieczysława Wallisa*, ukazując uniwersalność poglądów uczonego. Kolejny referat wygłosiła dr hab. Wioletta Kazimierska-Jerzyk, prof. UŁ (Uniwersytet Łódzki), pt. *Stanowisko metodologiczne Mieczysława Wallisa wobec dyscyplinarności wiedzy*, ukazując poglądy Wallisa w obliczu współczesności. Dr Krzysztof Cichoń (Uniwersytet Łódzki) zaś w referacie zatytułowanym *Wiązkowa teoria znaczeń wobec wartości sztuki* ukazał szerokie spektrum zastosowania metodologii Wallisa. Interdyscyplinarność i wielowymiarowość powyższych koncepcji omówiła dr Dagna Kidoń (Państwowa Wyższa Szkoła Filmowa, TV i Teatralna im. L. Schillera w Łodzi), prezentując referat *Okulografia jako nowa metoda badania okola fizycznego dzieł sztuki*.

Kolejny panel rozpoczął dr Marcin Bogusławski (Uniwersytet Łódzki) referatem pt. *Czy historykom sztuki potrzebna jest teoria kultury? Kilka uwag o aksjologii Mieczysława Wallisa w kontekście teorii kultury Stanisława Pietraszki*, ukazując problematykę osadzenia znaczeniowego zabytków dziedzictwa kulturowego wobec ich ochrony. Następnie Ida Małolepsza (Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie) opisała problematykę działań konserwatorskich i metod ekspozycji dzieł sztuki w referacie pt. *Rozumienie dążeń artystycznych duetu Kijewski/Kocur na przykładach wybranych dzieł*. Dr Adam Drozdowski (Uniwersytet Łódzki) w referacie *Późna twórczość Yvesa*

Saint Laurenta – portret retrospektywny ukazał problematykę twórczości artysty. Tę część rozważań zakończył referat Moniki Nowakowskiej (Muzeum Miasta Pabianic) pt. *Mojżesz Kisling (1891-1953) – przeżycie estetyczne a komercyjny aspekt funkcjonowania dzieła sztuki dawniej i współcześnie w kontekście wystawy czasowej: „Kisling w Pabianicach w doborowym towarzystwie: Picasso, Modigliani, Chagall, Łempicka i inni”* (Muzeum Miasta Pabianic 20 września – 7 grudnia 2025), ukazujący zagadnienie fuzji dążeń artystycznych i ekonomicznych.

Drugiego dnia obrady rozpoczął panel dotyczący semiotyki i semiologii. Dr Joanna Zegzuła-Nowak (Uniwersytet Zielonogórski) zaprezentowała referat pt. *Mieczysław Wallis jako prekursor semiotyki sztuki*, ukazujący systematykę metodologii Wallisa. Prof. dr hab. Ewa Nowina-Sroczyńska (Uniwersytet Łódzki) przypominała o symbolice relacji łączących odbiorcę z obrazem w pracy pt. *O obrazie religijnym*. Dr Olga Tuszyńska-Szczepaniak (Uniwersytet Łódzki) w referacie zatytułowanym *O semiotyce średniowiecznej w kontekście znaczenia rzeźby architektonicznej* przedstawiła problematykę badań nad semiotyką średniowieczną, uwarunkowaną charakterem dzieła sztuki. Dr Anna Kowalik (Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie) przedstawiła referat pt. *Znaczenie ponad piękno: graffiti jako sztuka ekspresyjna w świetle estetyki Mieczysława Wallisa*, ukazujący nomenklaturę i klasyfikację *street artu*. Rozważania tej części obrad zakończył referat dr Agnieszki Kuczyńskiej (Katolicki Uniwersytet Lubelski) zatytułowany *Mieczysław Wallis o Zbigniewie Makowskim: między semiotyką a praktyką artystyczną*.

W ostatnim panelu podjęto rozważania, dotyczące historii architektury i znaczenia autoportretu. Rozpoczął je prof. dr hab. Krzysztof Stefański (Uniwersytet Łódzki), prezentując referat uwzględniający wkład pracy naukowej Wallisa w znaczenie dziedzictwa kulturowego miasta Łodzi, pt. *Mieczysław Wallis – odkrywca łódzkiej secesji*. Następnie dr inż. arch. Filip Zamiatnin (Politechnika Łódzka) przedstawił referat pt. *Architektura nurtu ekspresjonistycznego jako reprezentacja wartości ostrych*, w którym ukazał nowe spojrzenie na badania nad percepcją architektury na podstawie rozważań Wallisa. Dr Andrzej Papiewski przedstawił pracę *„Autoportret w*

*grafice i rysunku – kolekcja inspirowana książką prof. Mieczysława Wallisa pt. „Autoportrety artystów polskich”, ukazującą drogę kolekcjonera do zebrania dzieł zgodnie z koncepcją Wallisa. Obrady zakończyła Joanna Jaśkiewicz (Muzeum Pałac Herbsta, Oddział Muzeum Sztuki w Łodzi), prezentując referat *Artysta przed lustrem. O autoportretach polskich artystów XIX i początku XX w. z kolekcji Muzeum Pałac Herbsta, Oddziału Muzeum Sztuki w Łodzi*”, ukazujący rzadko pokazywaną kolekcję dzieł i ich ikonografię.*



Prof. Krzysztof Stefański

Interdyscyplinarny charakter konferencji odzwierciedlał szerokie zainteresowania badawcze Mieczysława Wallisa. Po pierwszej części, która miała charakter biograficzny, referenci odnosili się do najciekawszych koncepcji wybitnego estetyka, w dalszym ciągu aktualnych i możliwych do zastosowania w badaniach humanistycznych. Można mieć nadzieję, że przypomnienie ogromnego dorobku tak zasłużonego dla Łodzi i naszego Uniwersytetu znakomitego humanisty będzie zapowiedzią kolejnych działań na rzecz upamiętniania jego osoby oraz popularyzacji dorobku. Z tego też względu autorki niniejszego sprawozdania uprzejmie proszą wszystkich badaczy, dla których rozważania i teorie Mieczysława Wallisa były inspiracją, o kontakt w celu dalszej współpracy, propagującej dziedzictwo Profesora.

Dr Mariola Kazimierczak (Musée national des châteaux de Malmaison et Bois-Preau)

Konferencja naukowa z okazji „**Setnej rocznicy śmierci
Wilhelma Froehnera (1925–2025)**”. **Sprawozdanie**

(w związku z publikacją pracy „Michał hr Tyszkiewicz (1828-1897). Wybitny kolekcjoner antyku: między Włochami a Francją”, PISnŚŚ & Wyd. Tako 2024)

W Paryżu w dniach 14-15 listopada 2025 r. zorganizowano międzynarodową konferencję naukową z okazji „Setnej rocznicy śmierci Wilhelma Froehnera (1925–2025)”, poświęconą jego pamięci i kolekcji podarowanej przez niego do Francuskiej Biblioteki Narodowej, «Cent ans du décès de Wilhelm Froehner (1925-2025)».

W spotkaniu naukowym poświęconym jednemu z „z największych i najbardziej oryginalnych archeologów naszych czasów, Niemcowi Wilhelmowi Fröhnerowi”¹, wzięli udział specjaliści z Francji, Niemiec, Węgier, Włoch oraz Polski, zarówno z kręgów uniwersyteckich, jak i muzealnych. Sympozjum zorganizowała jednostka naukowa UMR 8167 (Unité Mixte de Recherche, Orient & Méditerranée)², przy wsparciu Initiative Circulation Médiévales (MeCir) z Alliance Sorbonne Université. Kierowana przez Béatrice Caseau inicjatywa MeCir poświęcona jest badaniu przepływów – poprzez transfer, hybrydyzację lub rozpowszechnianie – tekstów, przedstawień, praktyk, dóbr i osób, zarówno w średniowieczu, jak i między tym okresem a epoką nowożytną i współczesną. Projekt ten łączy interdyscyplinarne, elastyczne i oparte na współpracy badania, wzbogacone o wkład nauk humanistycznych, archeometrii i sztucznej inteligencji. Natomiast **Orient & Méditerranée** to wspólna jednostka badawcza UMR 8167 w dziedzinie nauk historycznych, filologicznych i religijnych, zrzeszająca Narodowe Centrum Badań Naukowych (CNRS), Uniwersytet Sorbony, Uniwersytet Paris 1 Panthéon-Sorbonne, École Pratique des Hautes Études oraz Collège de France.

¹ G. Schlumberger, *Mes souvenirs 1844-1928*, Paris, Librairie Plon, 1934, t. 1, s. 178.

² <https://www.orient-mediterranee.com/>.

Badania dotyczą Bliskiego Wschodu i regionu śródziemnomorskiego we wszystkich dyscyplinach nauk humanistycznych w okresie starożytnym i średniowiecznym.

Urodzony 17 sierpnia 1834 roku w Karlsruhe, młody Froehner, po uzyskaniu solidnego wykształcenia filologicznego i archeologicznego oraz zdobyciu tytułu doktora na Uniwersytecie w Getyndze, osiadł w Paryżu w 1859 roku, gdzie pozostał aż do śmierci 22 maja 1925 roku.

W 1862 r. Froehner rozpoczął pracę w dziale antyków i rzeźby współczesnej w Luwrze i jednocześnie stał się tłumaczem Napoleona III. Po klęsce Francji w wojnie francusko-pruskiej w 1870 roku, pomimo uzyskania obywatelstwa, musiał opuścić stanowisko w Luwrze. Od tego czasu zajął się rynkiem sztuki, publikował liczne artykuły naukowe z zakresu filologii, archeologii i numizmatyki, redagował katalogi sprzedaży znanych kolekcji, a także skupił się na tworzeniu własnej kolekcji. Swoją kolekcję antyków greckich, etruskich, rzymskich, bizantyjskich i egipskich, liczącą łącznie około 3 450 obiektów, przekazał w testamencie z 1908 r. do Gabinetu Medali we Francuskiej Bibliotece Narodowej (BnF). Gromadzi ona wyjątkowy i zróżnicowany zbiór przedmiotów niewielkich rozmiarów: 150 zabytków ze złota i srebra, 260 obiektów ze szkła, 550 przedmiotów z kości słoniowej i kości, 380 brązów i miedzi, 70 sztuk ołowiu, 40 z drewna, 140 z kamienia, 850 fragmentów ceramiki, 1000 kamei, intaglio i przedmiotów ze steatyty. Nie wszystkie te przedmioty zostały dotąd opisane.

Uczestników przywitała Pani Profesor **Béatrice Caseau**.

Mathilde Avisseau-Broustet (BnF), Pani kustosz z Gabinetu Medali zaprezentowała stronę tytułową katalogu anonimowej sprzedaży numizmatycznej kolekcji Froehnera z 26 kwietnia 1909 r. Wiadomo, że w 1905 r. jego kolekcja liczyła 6 525 greckich monet z różnych epok. W Genui było ich 5 805. Zostały sprzedane prawdopodobnie z powodu potrzeby uzyskania środków finansowych. 12 obiektów z dawnej kolekcji Froehnera znajduje się obecnie na stałej ekspozycji w Gabinetie Medali. Mogliśmy je obejrzeć podczas popołudniowej wizyty.

Jean-Charles Geslot (Universite Versialles Saint Quentin) przedstawił kontekst kulturowy działalności Froehnera we Francji. Słowo „kultura”

odnosiło się wówczas do trzech dziedzin: państwowego mecenatu (artystycznego, literackiego i naukowego), ochrony dziedzictwa oraz wysiłków dokonywanych w celu uczynienia dzieł sztuki dostępnymi. Froehner był aktorem w tej dziedzinie, przede wszystkim w czasie, kiedy pracował w Luwrze. Zarządcą muzeów cesarskich podlegających Ministerstwu Domu Cesarskiego był hrabia Emilien de Nieuwerkerke.

Mariola Kazimierczak (Musée national des châteaux de Malmaison et Bois-Preau) przedstawiła okoliczności pierwszego spotkania Froehnera z hrabią Michałem Tyszkiewiczem w Paryżu, w apartamencie Henricha Hoffmanna, następnie omówiła kilka istotnych aspektów ich przyjaźni, a na koniec przybliżyła kulisy ich współpracy przy wydaniu katalogu kolekcji Tyszkiewicza. Dwie postacie, które wszystko wydawało się dzielić – pochodzenie, majątek, temperament – połączyła ta sama pasja do antyków. Przyjaźń między Tyszkiewiczem a Froehnerem miała wiele wymiarów, w tym wymianę naukową i transakcje antyków. Jeden z przyjaciół Froehnera, Jules Oppert (1825-1905) zaprezentował w 1883 r. w *Académie des inscriptions et belles-lettres* w Paryżu dwa fenickie cylindry z pismem klinowym pochodzące z kolekcji Tyszkiewicza. Przyjaźń ta została opisana w książce Marioli Kazimierczak z 2024 r. *Michał hr. Tyszkiewicz (1828-1897). Wybitny kolekcjoner antyków: między Włochami a Francją*.

Nicolas Perru (doktorant z École du Louvre) omówił prywatny inwentarz Froehnera ze zbiorów Gabinetu Medali jako obiekt hybrydowy pomiędzy inwentarzem a katalogiem, na który składa się 15 zeszytów ponumerowanych od I do XV. Na przykład zeszyt nr XIV zawiera intaglio i kamee noszące inskrypcje greckie i łacińskie. Froehner jest źródłem kolekcji cypryjskiej z Luwru. Kupował antyki w imieniu muzeum. Dzisiaj inwentarz prowadzony przez Froehnera uważa się oficjalnie za zapiski domowe, które nie mają zbyt wielkiej wartości i są uznawane za zbiór prywatny. Jednak dla badaczy są one bardzo istotne.

Dalsza część konferencji była poświęcona obiektom z kolekcji Froehnera: obiektom noszącym inskrypcje ze świata rzymskiego i późnego

antyku, intaglio oraz dziełom i rękopisom z chrześcijańskich światów wschodnich.

Umberto Saldovieri (Scuola Normale Superiore, Pise), « An Introduction to the Latin Inscriptions in Wilhelm Froehner's Collection ». W swojej prezentacji Saldovieri nawiązał m.in. do wypukłej inskrypcji *Ab Hercule Victore*, biegnącej na małej pękatej wazie z terakoty, którą Froehner zakupił na pośmiertnej aukcji kolekcji Tyszkiewicza w 1898 r.

Béatrice Caseau (Sorbonne Université/UMR 8167) et **Lucia Maria Orlandi** (EFR/UMR 8167), « La collection de signacula/marqueurs donnée par W. Froehner ». Kolekcja podarowana przez Froehnera do BnF liczyła 131 znaczników; 103 metalowe, 22 ceramiczne i 6 kamiennych. Służyły one do znakowania chleba. Niektóre miały znaczenie apotropeiczne i religijne, inne – formuły zbliżone do okrzyków „powodzenia, niech ci się powodzi!”. Zdarzały się też formuły magiczne. Oznaczony chleb służył także do komunii, głównie we wspólnotach monastycznych. **Lucia Orlandi** przedstawiła pochodzenie zakupów Froehnera oraz ewolucję znaczników.

Giulia Baratta (Università di Macerata), « Froehner acquéreur de petits objets ». Omówiła małe podłużne i płaskie obiekty, uważane również za tesery, np. PATICE/VII. Nie wiadomo, jaką pełniły funkcję. Znajdowano je w grobach. Froehner kupował je u rzymskiego antykwariusza Francesco Depolettiego. Wiele tesar kupował dla Froehnera Ludwig Pollak. W 2024 roku ukazała się książka *Lettere di Ludwig Pollak a Wilhelm Froehner 1903-1925*. W listach Pollak nazywa tesery ciasteczkami: np. wysyłam Panu dużo ciasteczek.

Chiara Bianchi (niezależna badaczka), « Les jetons alexandrins et Wilhelm Froehner : le savant et le collectionneur ». Chodzi tu o żetony do gry lub żetony barowe. Nosiły cyfry rzymskie od I do XV. Zdaniem Froehnera służyły jako pionki do gry planszowej.

Árpád M. Nagy (Uniwersytet w Pécs – Palladion), « Les gemmes magiques de la collection Froehner ». Są to talizmany z pogranicza religii i magii. Árpád M. Nagy pracował nad magicznymi gemitami, w szczególności tymi z kolekcji Froehnera, we współpracy z Véronique Dasen, jak wspomniano w ich publikacji z 2019 r. ([Phoenixplatform.org](http://phoenixplatform.org)).

Raphaëlle Ziadé (Petit Palais, musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris), « Les deux icônes pré-iconoclastiques de la collection Froehner ». Pani kustosz przedstawiła dwie ikony koptyjskie ze zbioru Froehnera z VI w. n.e.: Św Marka, 33 x 15 x 1,6, z drzewa sykomorowego oraz Archanioła Gabriela, inw. Froehner 11296b, 26,5 x 13,5 x 1,5.

Claudia Sode (Uniwersytet w Kolonii) « Wilhelm Froehner as collector of manuscripts». Manuskrypty, które należały do Froehnera, zachowały się w Weimarze i mają publikacje w języku niemieckim, francuskim i angielskim. Froehner projektował publikację swoich manuskryptów greckich, którymi się bardzo interesował. Niejednokrotnie szukał opinii u hrabiny de Bearn, której listy znajdują się także w Weimarze. O tych manuskryptach pisał w 1969 roku Jacques Noret, « Manuscrits grecs à Weimar (fond W. Froehner) et archives Max Bonnet », Anal. Boll. 87, 79-83.

Lista obiektów z kolekcji Froehnera zidentyfikowanych przez Mariolę Kazimierczak (praca doktorska z 2015 roku) we współpracy z Mathilde Avisseau-Broustet z Gabinetu Medali w BnF:

Tessery pochodzące od Tyszkiewicza

1. Froehner. 54, mała linijka, kość. Kazimierczak 2015, t. 3, s. 216, GSA 29.11.1882: *Już znalazłem dla Pana tessere z kości. Oto jej kształt, taki, jaki się najczęściej spotyka. Z jednej strony cyfra VII, a z drugiej inskrypcja dość lekka, wydaje mi się, że to: PATICE. Mam nadzieję, że w ciągu zimy znajdziemy coś lepszego* (zob. aneks, list nr 4);
2. Froehner. 136 (VIII. 99 a), głowa Heraklesa, kość słoniowa. Kazimierczak 2015, t. 3, s. 217, GSA 29.01.1884: *Wysyłam Panu dwa szkice naturalnej wielkości szklanego dna z inskrypcją w wypukłej płaskorzeźbie oraz tessere, która pochodzi z Egiptu. Oto dwie sztuki, które może Pan już zarejestrować [...], (na odwrocie cyfry i napis);*
3. Froehner. 151 (Zeszyt. VIII. 100), głowa mężczyzny, kość słoniowa. Kazimierczak 2015, t. 3, s. 217, GSA 22.02.1884: *Oto pośpieszny szkic tessery z kości, którą otrzymałem z Aleksandrii. [...] Jestem w trakcie pertraktacji w sprawie tej tessery i dołożę wszelkich starań, aby Panu nie umknęła. Na odwrocie napis XII.IB;*
4. Froehner. 246, dwie ryby, kość słoniowa. Kazimierczak 2015, t. 3, s. 218, GSA 11.01.1886: *Przede wszystkim informuję Pana, że Frenerianum zostało wzbogacone o kilka małych bibelotów, których nomenklaturę podaję: [...] 2. Okrągła tessera: na głównej stronie dwie skrzyżowane ryby (wklęsłe). Na odwrocie [tu widnieje napis] IIII Λ;*
5. Froehner. 249, ryba, kość słoniowa. Kazimierczak 2015, t. 3, s. 218, GSA 11.01.1886: *3. Inna okrągła tessera: na głównej powierzchni ryba wklęsła. Na odwrocie [tu widnieje napis] XV IE (wklęsły);*
6. Froehner. V. 201, fragmentaryczna foremka do odlewu tesser.

Kazimierczak 2015, t. 3, s. 218, GSA 01.11.1886: 4. *Kamienna foremka do stopienia medali przed ich wybijaniem [...]*;

7. Froehner. 193, głowa Afrodyty, kość słoniowa. Kazimierczak 2015, t. 3, s. 233, GSA 21.11.1887: *z jednej strony głowa kobiety, a z drugiej - następujący napis...*;

8. Froehner. 210 (V. 257), głowa aktora, kość słoniowa. Kazimierczak 2015, t. 3, s. 219, GSA 30.10.1889: *niektóre nowe numery dla Frenerianum. Na czwartej pozycji okrągła tessera*;

9. Froehner. 234 (IX. 223), popiersie Anubisa, kość słoniowa. Kazimierczak 2015, t. 3, s. 220, GSA 26.03.1893: *Oto nowa tessera dla Pana, może brakuje jej w Pana serii?*;

10. Froehner. 275 (IX. 243 a), kosz pełen nasion, kość słoniowa. Kazimierczak 2015, t. 3, s. 220, GSA 6.11.1894: *Właśnie nabyłem dla Frenerianum okrągłą tessere, której Pan nie ma, o ile mogę sobie przypomnieć. Z jednej strony kosz pełen ziaren, z drugiej VI i poniżej [nieczytelne]*;

11. Froehner. 314 (IX. 246), świątynia egipska, Aleksandria, kość słoniowa. Kazimierczak 2015, t. 3, s. 221, GSA 11.02.1895: *Tym razem przyniesiono mi dziś rano ciekawą tessere, ale niestety źle zachowaną i natychmiast znalazła się w przesyłce dla rezerwy Frenerianum. Już sam pomnik na głównej stronie jest bardzo ciekawy, ale jeszcze bardziej inskrypcje¹*;

12. Froehner. 115, Sola? kość słoniowa. Kazimierczak 2015, t. 3, s. 221, GSA 26.10.1895: 5. *Tessera w kształcie płaskiej ryby (sola?) Z jednej strony krzyż, a na odwrocie...*

Obiekty innych kategorii pochodzące od Tyszkiewicza:

1. Froehner. 2037 (XIV. 30), głowa Meduzy, szafir-chalcedon. Kazimierczak

¹ Żeton do gry przedstawiający Césareion w Aleksandrii, czyli świątynię aleksandryjską na cześć Juliusza Cezara (po 30 r. p.n.e.), był zaprezentowany na wystawie *Mit Kleopatry (Le mythe Cléopâtre)* w Pinacothèque w Paryżu (nr 150), od 10.04 do 7.09.2014 (BnF, DMMA, inv A19867-68/314).

2015, t. 3, s. 223, GSA 30.11.1886: *Ogromny medalion [phalerae] z chalcedonu przedstawiający maskę w płaskorzeźbie. Medalion jest przebity dwoma otworami, które biegną od góry do dołu i od dołu do góry (na krzyż). Na odwrocie inskrypcja gnostyczna, jak następuje...;*

2. Froehner. 1847 (V. 350), puchar, glina. Kazimierczak 2015, t. 3, s. 225, GSA 19.01.1890: *Cieszę się, że jest Pan zadowolony z kilku drobiazgów, które dostarczyła Panu Rosja. Czarny puchar z napisem znajduje się również w liczbie przedmiotów, które należą do Pana. [...] Proszę mnie uhonorować wieściami o sobie i proszę do mnie napisać;*

3. Froehner. 595, płytką z brązu z napisem w trzech liniach. Kazimierczak 2015, t. 3, s. 226, GSA 26.10.1895: *Powróciwszy do Rzymu udało mi się znaleźć kilka bibelotów dla Pana, które dołączę do inskrypcji na brązie (z Nemi), kiedy mi Pan powie, komu mam przekazać te obiekty. W sprawie Nemi, trwają tam właśnie wykopaliska i znaleziono na dnie jeziora luksusowy rzymski statek, z którego już usunięto ozdoby z brązu, głowy większe niż w naturze, itp.;*

4. Froehner. V. 306. Kazimierczak 2015, t. 3, s. 227, GSA 21.04.1897: *Terakotowe popiersie Minerwy bez głowy, ale z podpisem artysty [CARPUS];*

5. Froehner. VIII. 173. Kazimierczak 2015, t. 3, s. 231, GSA 02.02.1883: *fragment podstawy statuetki z czerwonego marmuru, Louis Robert, 85;*

6. Froehner. 1365, fragment, szkło (II-IV w. n.e). Kazimierczak 2015, t. 3, GSA 29.01.1884: *dno szklane z napisem reliefowym naturalnej wielkości;*

7. Froehner. 760 (VIII. 114), krzyż z brązu. Kazimierczak 2015, t. 3, s. 232: *W kwestii inskrypcji kupiłem coś w rodzaju brązowego krzyża o tym kształcie... na którym czytamy, co następuje... Obiekt ten jest przeznaczony do zbioru Frenerianum. Rozmiar krzyża jest mniej więcej wielkości tego papieru;*

8. Froehner. 911 a, amulet. Kazimierczak 2015, t. 3, s. 234, GSA 9.11.1888: *abraxas z zielonego bazaltu; Mastrocinque 2014, nr 617, s. 219. Ten ostatni obiekt, z jasnozielonego jaspisu, został przedstawiony w publikacji Attilio*

Mastrocinque pośród magicznych kamieni w 2014 roku².

² Mastrocinque 2014, s. 219.

Dr Agnieszka Kołodziejczak (UŁ)

Makondyjska Clotho przedzie nić żywota

O wystawie *Sztuka Afryki. Makonde z polskich zbiorów prywatnych i muzealnych* w Muzeum Miejskim w Żorach

Sztuka terenów Afryki jest do dzisiaj dla wielu swego rodzaju tajemnicą kojarzoną z tradycyjną rzeźbą rytualną, maskami czy przedstawieniami figuralnymi. Rok 2025 przynosi bardzo ciekawe koncepcje wystawiennicze, które stanowią kolejny ważny krok w upowszechnianiu wiedzy o sztuce afrykańskiej w Polsce oraz pozwala na wgląd w kolekcje prywatnych zbiorów. Nie tak dawno, w tym roku, można było podziwiać wystawę „Kolekcja w drodze/ Afryka ze zbiorów Krzysztofa Findzińskiego” w przestrzeniach Muzeum Archeologicznego i Etnograficznego w Łodzi. A w październiku tego roku w Muzeum Miejskim w Żorach otwarto bardzo interesującą ekspozycję noszącą tytuł: *Sztuka Afryki. Makonde z polskich zbiorów prywatnych i muzealnych*. Wydarzenie to jest zapowiedzią Kongresu Afrykanistów Polskich, który w maju 2026 roku po raz drugi zostanie zorganizowany w Żorach, stanowiących istotny punkt na polskiej mapie entuzjastów tematyki afrykańskiej.

Kuratorkami wystawy są dr hab. prof. UŁ Aneta Pawłowska, dyrektor Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Łódzkiego, oraz dr Zofia Potakowska, afrykanistka specjalizująca się we współczesnej sztuce Afryki Środkowo-Wschodniej, aktywnie współpracujące i związane z Instytutem Studiów nad Sztuką Świata.

Dzięki zaangażowaniu obu kuratorek po raz pierwszy w Polsce, w tak szerokim zakresie, została zaprezentowana twórczość artystyczna Makonde, ukazująca wielość form, znaczeń i tradycji.

Kim są Makonde? Na planszy witającej u progu ekspozycji można przeczytać:

Lud ten wywodzi się z terenów Mozambiku, jednak w wyniku wielu niepokojów Makonde zaczęli migrować, nową ojczyzną dla wielu spośród nich stała się Tanzania. Ten lud jest jednym z najpóźniej poznanych przez Europejczyków, posługuje się własnym językiem (o tej samej nazwie makonde).

Jednak tym, co najważniejsze w świetle czynionych tu rozważań jest fakt, że Makonde przede wszystkim od pokoleń znani są ze swojej wyjątkowej sztuki rzeźbiarskiej. Dziś w Tanzanii przyjmuje się, że jeśli ktoś pochodzi z tego ludu, to z pewnością ma wybitne zdolności artystyczne i jest wrażliwy na piękno. Z pewnością jest w tym zdaniu sporo prawdy, jak twierdzi kuratorka wystawy Zofia Potakowska: „wielu wysokiej klasy rzeźbiarzy oraz malarzy tanzańskich pochodzi właśnie z tego ludu”. Makonde znani są ze swojej tradycji rzeźbiarskiej, jednak na rynku sztuki afrykańskiej ich działania artystyczne są kojarzone z dwoma najbardziej znanymi stylami *shetani* i *ujamaa*. Eugeniusz Rzewuski opisuje:

[...] styl *shetani* obejmuje wyobrażenia rzeźbiarskie rozmaitych demonów, dżinów, duchów – najczęściej o polimorficznej postaci. Mogą objawić się jako wicher, choroba, przybrać dowolną postać: człowieka, węża, kameleona, nietoperza.

Z kolei do rzeźby *ujamaa* zalicza się złożone kompozycje przedstawiające drzewo genealogiczne, splecione figury rodziny lub wspólnoty. Nawiązują one do idei wspólnotowości (*ujamaa* – „rodzina, wspólnota”), która zyskała również polityczne znaczenie w niepodległej Tanzanii.

Wystawa w Muzeum w Żorach ukazuje bogactwo tradycji Makonde, przekazywanej z pokolenia na pokolenie, ale także ich otwarcie na nowoczesność i artystyczne poszukiwania. Wśród prezentowanych w ramach wystawy prac można znaleźć dzieła takich mistrzów, jak Hossein Abunuwasi Anangangola, który wraz z Samakim Likankoa współtworzył styl *shetani* w makondyjskiej rzeźbie; Constantino Mpakulo, jednego z pionierów rzeźby Makonde; Simuni Dastani, syna sławnego ojca o tym samym nazwisku. Rzeźby Mwandale Mwanyekwa zwanej „Big Mama” stały się mocnym głosem

kobiet w Tanzanii. Dzieła mozambickiej rzeźbiarki i ceramiczki Reinaty Sadimby opowiadają o kobiecości, sile i duchowości. Mathias Moris Mbangwende znany jest z niezwykle pieczołowitych, wręcz wyczelowanych rzeźb. Na wystawie znajduje się totemiczne „drzewo życia” stanowiące ostatnią rzeźbę wykonaną przez mistrza Roberto Yakobo (twórcy stylu *ujamaa*), wieńczącą tym samym jego dzieło potwierdzające wyjątkowy talent.

Wystawa składa się z pięciu sal, z których każda przedstawia osobny fragment tego niezwykle rozbudowanego zagadnienia, jakim jest sztuka Makonde. Można odnaleźć tu rzeźby figuralne, tradycyjne maski *mapiko*, niezwykle cenną biżuterię z kości słoniowej, rzeźby w stylu *ujamaa* oraz *shetani*, czy wreszcie butelkę coca-coli wykonaną na modłę popartowskiej butelki Warhola. Integralną częścią ekspozycji są filmy dokumentalne ukazujące artystów przy pracy. Materiały te, prezentowane na ekranie w przestrzeni wystawy, pozwalają zajrzeć za kulisy procesu twórczego i stanowią istotne dopełnienie narracji kuratorskiej. Całość uzupełniona została niezwyklej klasy fotografiami autorstwa Piotra Sadurskiego, prezentującymi rzeźby z kolekcji Ewy i Eugeniusza Rzewuskich, ukazanymi w konwencji *chiaroscuro*. Na wystawie odnajdziemy również barwne fotografie autorstwa Zofii Potakowskiej.

Całość ekspozycji sprawia bardzo dobre wrażenie również dzięki wyważonej i przemyślanej kompozycji, w której skład wchodzi obiekty z tak znamienitych ośrodków, jak Muzeum Narodowe w Szczecinie czy Muzeum Etnograficzne im. Seweryna Udzieli w Krakowie, a także z prywatnych kolekcji, w tym należące do obu kuratorek wystawy.

Z boku stoi afrykańska *Clotho*, czyli niewielka rzeźba *Odpoczywająca Zośka* z kolekcji Rzewuskich, której autorką jest tanzańska artystka Mwandale Mwanyekwa.

Tytułem przypomnienia, *Clotho* to rzeźba Camille Claudel znajdująca się w Musee d'Orsay w Paryżu we Francji, przedstawiająca starszą kobietę, grecką Mojrę – boginię przeznaczenia, Kloto, która przędła nić ludzkiego

żywota. Idąc tym tropem, na wystawie w Żorach w rzeźbach można odnaleźć ducha Mojry i nić przeznaczenia, wiążącą ludzki los z kreatywnością.

Makonde zwykle nie tytułują swoich rzeźb, jednak w tym wypadku zabawne tytuły zostały nadane przez samych kolekcjonerów, państwa Rzewuskich, posiadanych przez nich obiektom: *Oko opatrności*, *Stańczykowa*, *Bodzio* czy *Odpoczywająca Zośka* to tylko niektóre spośród nich. Tytuły te wywołują uśmiech na twarzy, uruchamiają wyobraźnię i poczucie, że sztuka może być ponadczasowa bez względu na obszar kulturowy. Zabieg ten sprawia, że tym bardziej chcemy się zapoznać z dziełami afrykańskimi i poznać ich historię.

Wystawa z pewnością nie mogłaby powstać bez udziału inicjatora wydarzenia ambasadora Eugeniusza Rzewuskiego, którego pierwotnym zamierzeniem było uhonorowanie sztuki Makonde w odniesieniu do jubileuszu 50-lecia odzyskania przez Mozambik niepodległości. Kuratorki wystawy zdecydowały się pójść w kierunku stworzenia bardziej przekrojowego założenia, umożliwiającego zwrócenie szczególnej uwagi na sylwetki najważniejszych rzeźbiarzy, zarówno tych pochodzących z Mozambiku, jak i Tanzanii. Rzeźba Makonde jest interesującym, jednak niszowym zagadnieniem, które z całą pewnością warto jest bliższego poznania. Kto w dzisiejszych czasach przepełnionych pogonią za mocnymi wrażeniami, grozą, makabreską i groteską nie chciałby posłuchać o duchach, dżinach i demonach, mogących realnie wpływać na ludzkie losy? A wszystko to nie jako zabobon czy afrykańskie „dziady”, ale prezentowany pół żartem pół serio wyraz połączenia tradycji z nowoczesnością.

Wystawa w swoim prekursorskim na gruncie polskim charakterze stanowi artystyczną ucztę mogącą zaspokoić apetyt niejednego konesera współczesnej sztuki światowej. Prezentowane prace skłaniają ku refleksji nad złożonością i wieloaspektowością sztuki Afryki Środkowo-Wschodniej ze szczególnym uwzględnieniem jej współczesnych odsłon. Na szczególną uwagę zasługuje również fakt, że po raz pierwszy sztuka artystów ludu Makonde w Polsce zyskała tak szeroką odsłonę, ukazującą spektrum możliwości

artystycznych. Wystawę w Muzeum Miejskim w Żorach można podziwiać do 7 grudnia 2025 roku.

Prof. Maria Hussakowska (UJ; PISnSS)

Wystawy sztuki współczesnej poza centrami

NORWEGIA

Oslo zaskoczyło mnie PRZED WSZYSTKIM architekturą. Miałam jakieś wyobrażenie o dobrym standardzie generalnie skandynawskiej architektury, a także o obecności w Oslo co najmniej kilku ikonicznych budynków użyteczności publicznej, ale już pierwszy spacer nadbrzeżem, z obowiązkowym wdrapaniem się na dach Narodowej Opery (Norska Opera), uświadomił mi rangę zjawiska. Budynek zaprojektowany przez norweską pracownię Snohetta, oddany do użytku w 2008 roku, szybko stał się ikoną – opisywaną poetycko jako lodowa góra wyłaniająca się z fiordu. Postrzegany bywa jako inicjator norweskiego renesansu, czyli ponowoczesnego architektonicznego boomu. Już ogłoszenie konkursu wywołało poruszenie w środowisku, co zaowocowało ponad 300 projektami, w tym w większości autorstwa renomowanych biur. Poza oczywistym prestiżem samego zlecenia i spektakularną lokalizacją, na brzegu fiordu, w sukcesie miały swój udział także pamięć o Operze w Sydney i norweskie fundusze, które gwarantowały materiały najwyższej klasy. W efekcie do budowy użyto białego kamienia i granitu, a we wnętrzach dębu i aluminium.

Po pierwszym zachwycie – i doskonałej kawie – postanowiłam wejść na szczyt.

Niemal każdy krok budował nowe doznania; doświadczałam w najdoskonalszej postaci relacji pomiędzy architekturą i ciałem, o której wielokrotnie czytałam, a mimo to w tym konkretnym przypadku zaskoczyła mnie intensywnością. Pochyle podesty wymuszały ruch, prowokowały do śledzenia zmian w najbliższym architektonicznym otoczeniu, a także coraz to nowych widoków fiordu z niemal galopującymi na niebie chmurami. Spektakl natury i majaczącego w oddali miasta mocno osadza się w wizualnej pamięci. Podobnie jak w pamięci ciała spacer pochylniami w

towarzystwie rolników, rozbieganych dzieci i statecznych zwolenników nordic walkingu (il. 1). Można sobie tu przypomnieć eksperymenty z pochylniami Paula Parena i Paula Virilio – i ich teorię zwaną funkcją pochyłości –oparte na dynamice ruchu człowieka i jego potrzebie przemieszczania się. Echa tych projektów odnajdziemy w działalności OMA. Budynki użytkowane w sposób pozbawiony konwenansów, turlanie się po rampie, „takie swobodne zachowanie inspirowane elementami architektury świadczą o tym, że budynki i użytkownicy



il.1. Budynek Narodowej Opery w Oslo

powoli zyskują więcej luzu”¹. Artysta Robert Morris zachęcał do podobnych zachowań, tworząc otwarte – na działania i interpretacje – układy z prostych brył, łączonych rampami. 'Body spacemotionthings' w Europie pokazał w Tate Modern, w 2009, czy nieco później w Moderna Museet w Sztokholmie (2016), gdzie miałam okazję wykorzystać możliwość zasugerowanej przez artystę interakcji. Pamięć o wymuszających ruch obiektach wróciła, ale doświadczenie „we wnętrzu” było jakby prostym ćwiczeniem przygotowującym na to intensywne w scenerii nabrzeża z nisko kłębiącymi się chmurami.

¹ Wojciechowski 2011: 165.

Na zapleczu Opery następna ikona nowego Oslo – Muzeum Muncha, projektu hiszpańskiego (Estudio Herreros), reklamowane jako największe muzeum poświęcone jednemu artyście.

Muzeum Muncha zostało zbudowane na wodzie. Solidne filary sięgają 40 metrów głębokości. Do budowy muzeum wykorzystano materiały z recyklingu i o niskiej emisyjności dwutlenku węgla. Na uwagę zasługuje również sama fasada pokryta fałdowanym perforowanym aluminium pochodzącym z recyklingu. Podziurawiona fasada zapewnia ochronę przed słońcem i redukuje nagrzewanie się budynku².

Budynek ma formę wysokiej na 60 metrów i lekko u góry przełamanej wieży. Jej elewacje obłożono panelami z perforowanego aluminium pochodzącego z recyklingu. Dzięki temu materiałowi po zmierzchu bryła muzeum będzie stanowić charakterystyczny jasny punkt na nabrzeżu norweskiej stolicy³.

Nie tylko efektowna, ale także efektywna architektoniczna rama sprzyja kontemplacji obrazów klasyka norweskiej nowoczesności. Koncept ekspozycji spełnia wszystkie wymogi aktualnego muzealnictwa. Ekspozycja prac oparta na biograficznym kluczu została uzupełniona interaktywną instalacją, która odtwarza wnętrza domu artysty. A nastrój – jednak pewnej tajemnicy i niedomowień – sugeruje rozpylona mgła w zaciemnionych wnętrzach, rozbłyskujących światłem tylko na moment, kiedy zdecydujemy się interweniować. Ostatnia kondygnacja, wykorzystywana przede wszystkim jako platforma widokowa, uzupełniona jest salą ekspozycyjną przeznaczoną na wystawy czasowe współczesnych artystów w dialogu z Mistrzem i konfrontacje z rozległymi widokami na miasto, zatokę i okoliczne wysepki. Monumentalny projekt architektoniczny muzeum nie tylko stwarza warunki do prezentacji twórczości Muncha w różnych kontekstach, ale także sytuuje artystę wobec miasta, z jego złożoną historią, która była ważnym punktem odniesienia dla artystów z przełomu XIX i XX wieku, uważanych za ojców założycieli norweskiej sztuki nowoczesnej.

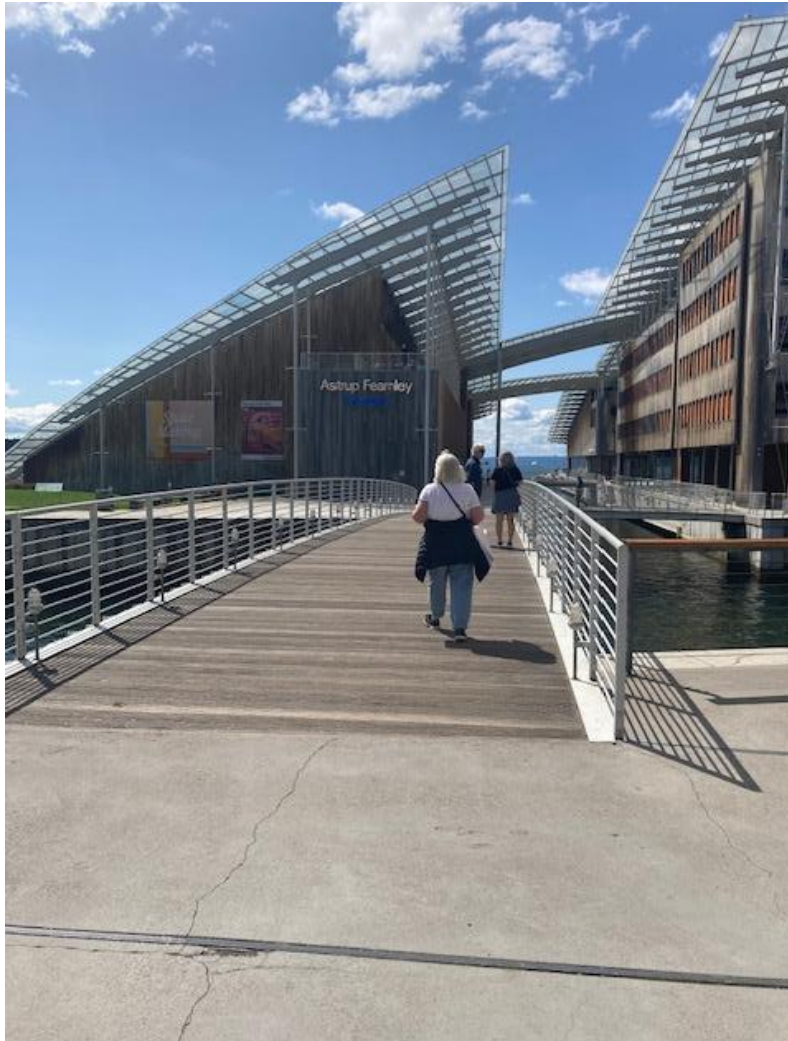
Na drugim krańcu nabrzeża, przededefiniowanego i gruntownie przebudowanego w latach 2005-2014 – w ramach tzw. Tjuvholmen – powstał

² <https://sztuka-architektury.pl/article/13983/hiszpanscy-architekci-dla-edvarda-muncha>.

³ Ibidem.

nowy zespół budynków przeznaczonych na prezentację zbiorów Hansa Rasmusa Astrupa, jednego z 200 najgłośniejszych kolekcjonerów sztuki współczesnej. Muzeum zaprojektowane przez Renzo Piano, mistrza nowatorskich muzealnych rozwiązań⁴, otwarte dla publiczności w 2012 roku, błyskawicznie stało się kolejną architektoniczną ikoną. Efektowny, wręcz spektakularny w swej zgrzebności, budynek nawiązywał do historycznej zabudowy stoczniowej i profesji właściciela - jednego z największych skandynawskich armatorów. Wrażenie potęgują wykorzystane materiały, postarzone, jakby skorodowane, przez lata smagane przez wiatr, spłowiałe na słońcu. To tylko pierwsze wrażenie; rzut oka z bliska od razu utwierdza nas w przekonaniu, że to omamy i tricki, przekłamania, bo wszystko jest najwyższej jakości, tworząc gigantyczne aluminiowe ramy dla szklanych tafli. Przywoływana przez architekta forma żagla rozpiętego na wietrze, to oczywiste odwołanie do historii miejsca i rodziny fundatora, a także bardziej wprost – do starej portowej zabudowy dzielnicy. Niezwykłość lokalizacji wynika też z bezpośredniego sąsiedztwa z miejskim kąpieliskiem, które swobodnie graniczy z tarasem muzealnej kawiarni. Swobodna koegzystencja użytkowników obu przestrzeni, pozytywnie determinuje muzealne rytuały. Wkraczając w przestrzeń ekspozycyjną, otwartą na fiord i plażę, ma się wrażenie współobecności teatru natury, z kłębiącymi się falami i pędzącymi po niebie chmurami. A pompatyczność tych odczuć tonuje gwar plażowiczów (nielicznych w dniu mojej wizyty ze względu na pogodę). W intencji architekta było stworzenie muzeum jako miejsca spotkań, przestrzeni, w którą wnika życie miejskie, a sportowe aktywności nie wykluczają kontaktu ze sztuką. Kameralny w gruncie rzeczy budynek, jeśli by porównywać go z ikonicznymi pokrewnymi realizacjami, służy do prezentowania wystaw czasowych, natomiast prace z kolekcji Hansa Rasmusa Astrupa, inicjatora całego przedsięwzięcia, znalazły się w drugim położonym nieopodal budynku, do którego prowadzi kładka (il. 2).

⁴ Inne muzealne projekty autorstwa Renzo Piano: paryskie Centrum Pompidou (1970-1977); Menil Collection w Houston (1982-1987); Beyrel Foundation Museum w Bazylei (1991-1997); Zentrum Paul Klee w Bernie (1999 -2007); rozbudowa Art Institute w Chicago (2009) i przebudowa Harvard Art Museum, Cambridge (2009-2015); nowojorskie Whitney Museum, ukończone w 2015.



il. 2. Budynek Astrup Fearnley Museet, Oslo

Wywodzący się z rodziny norweskich armatorów przedsiębiorca w polu sztuki zogniskował swoje zainteresowania na sztuce współczesnej i stworzył instytucję całkowicie jej poświęconą, za erę przełomu uznając lata 90. XX wieku.

Od początku Astrup Fearnley Museet skupiało się na tym, co w danym momencie postrzegane było jako ważne, aktualny głos, wywołujący w rezonans, a nie pod kątem ewentualnej możliwości zaistnienia danej pracy w kanonie⁵.

Z dylematem, jak długo trwa ta niezbywalna aktualność dzieła, zmagał się przed wielu laty Alfred Barr, konstruując kolekcje nowojorskiej MoMa, a później wielu innych muzealników. Spadkobiercy Astrupa (który zmarł w

⁵ *Introduction*, katalog Astrup Fearnley Museet: 17.

2021 roku) twierdzą, że prace z kolekcji potwierdzają tę siłę, nadal będą w stanie wywoływać liczne asocjacje, wchodzić w dialogi, w której znaleźli się zarówno postkonceptualiści, jak i norwescy neokonceptualiści, a także sztuka krytyczna. Patrząc z dzisiejszej perspektywy, są tam wszyscy artyści globalnego kanonu, z pewną przewagą amerykańskiej sceny lat 80. i 90., tym samym bez większych niespodzianek. Chociaż zaskoczył mnie brak minimalistów na wystawie, a katalog potwierdza tę lukę. (Z artystów polskich w kolekcji znalazł się tylko Piotr Uklański, a sztuka wschodnieuropejska jako sztuka regionalna jest nieobecna, co jakby zrozumiałe, bo:”okazuje się, że nie jesteśmy w pełni «zachodni» ani też tak naprawdę nie jesteśmy Wschodem, a do tego całkiem nieciekawi w kontekście rosnącego zainteresowania dekolonizacją i sztuką Południa”⁶). Wydaje się, że ta diagnoza z Warszawy dobrze charakteryzuje ambicje norweskiej kolekcji, poza prezentowaniem globalnego kanonu, uzupełnianego pracami skandynawskich artystów, wyczuwa się uwrażliwienie na polifoniczność głosów opowiadających. Kierująca zespołem kuratorskim Solveig Ovstebe, podkreślała⁷, że w czasach zdominowanych przez uproszczenia i schematy ważne jest, żeby pokazywać sztukę w jej całej złożoności, bez kompromisów, inicjować dyskusje, a nie tworzyć poprawny muzealny display. W dyskusjach poprzedzających otwarcie warszawskiego MSN kwestią niezwyklej wagi było pytanie o to, w jaki sposób muzeum może być polityczne w czasach populizmu, samo nie stając się populistyczne. Przekonująca była dla mnie diagnoza Claire Bishop, że rozwiązaniem może być wielogłosowość, która nie oznacza prezentację prac w zgodzie z najnowszymi trendami muzealnych ekspozycji, podlegając częstym zmianom. Nowe nabytki stwarzają nowe odniesienia i konteksty i tę dynamikę można śledzić, przeglądając chociażby tytuły kolejnych wystaw, zwłaszcza w latach 2000., w których do głosu dochodzą takie problemy, jak kryzysy migracyjne czy katastrofa ekologiczna.

W kolekcji medium dominującym jest niewątpliwie instalacja – nagminnie wykorzystywana w latach 90. Bardzo dużo fotografii, pozyskiwanych

⁶ Gawkowski 2024: 175.

⁷ Ovstebe 2020: 39.

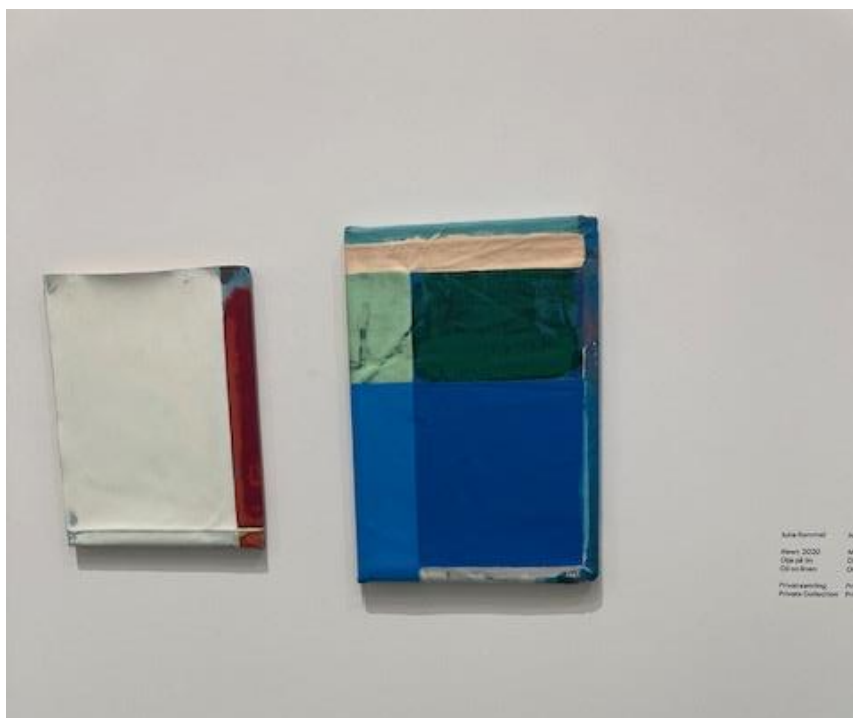
przeróżnie, ale na ogół z przesłaniem, jak złudny i zafałszowany w gruncie rzeczy stwarza obraz rzeczywistości.

Może trochę na przekór po zapoznaniu się z kolekcją moją uwagę przyciągnęła czasowa wystawa w Pawilonie na wyspie *Space Making*. Tę kolejną opowieść o obrazach po końcu malarstwa, rudymentach współczesnego postmalarstwa, dzięki kuratorskim zabiegom – i obecności intrygujących płócien – odebrałam jako przemysłany głos w ramach aktualnych dyskusji teoretycznych, zwizualizowany po mistrzowsku. Solveig Ovstebo i Owen Martin, kuratorzy wystawy, skonstruowali lapidarną, rozpisaną na osiem głosów koncepcję. Można ją odebrać jako wyrefinowaną wizualnie jeszcze jedną opowieść o schyłku malarstwa z jego kulturowo-cywilizacyjnym bagażem. Bagażem dość niejednorodnym, bo wybrani artyści to reprezentanci „świata sztuki globalnej” (w większości rozpoznawalni w Centrum), przedstawiciele kilku generacji, a więc ich podejście do medium i przypisywanych mu funkcji siłą rzeczy jest zróżnicowane. Narzucony temat wynika z pewnego paradoksu, bo klasycznemu pojęciu obrazu jako dwuwymiarowej płaszczyzny na ogół towarzyszy założenie o możliwości wykreowania iluzji przestrzeni. Wyłania się szereg założeń w ramach poszczególnych prac, jak i w relacjach pomiędzy nimi: podkreślenie fizycznej przestrzeni samej wystawy czy fizycznych aspektów malowanych obiektów: użyte malarskie techniki w celu konstruowania głębi – zarówno jako pewnej abstrakcji, jak i czegoś namacalnego, fizyczna przestrzenność: i przestrzeń jak metafora – pobudzają do myślenia, jak namalowana powierzchnia może przekazywać iluzje psychologicznej lub metaforycznej głębi przez formy i figury⁸.

Obrazy Hanne Borchgrevink, jednej z najbardziej rozpoznawalnych norweskich artystek, kuratorzy umieścili w kilku punktach ekspozycji. Jej duże płótno inicjowało narracje. Uporządkowane, schematyczne wizerunki malowanych płasko fragmentów wręcz dziecięcych wizerunków domu dopiero po dłuższym czasie ujawniają kolorystyczne wyrefinowanie, prowadzące ku

⁸ O. Martin, S. Ovstebo, *Space Making*, wystawa 29.05. - 24.08.2025, Astrup Fearnley Museet, Oslo.

nieoczekiwanej wcześniej niejednoznaczności zamalowanej powierzchni tła. Odkrywanie, kolejnych, znanych tylko malarce tajników pozwala oku i wyobraźni patrzącego „zatracić się” w zaproponowanym przez nią porządku wizualnym, który przy pierwszym spojrzeniu wydawał się nad wyraz prosty.



il. 3. Obraz Julii Rommel na wystawie *Space Making*

Ekspozowane w sąsiedztwie prace Julii Rommel (il. 3) już na pierwszy rzut oka zapewniają o swoim amerykańskim rodowodzie. Kontynuują niejako strategię minimalistów, którzy jak Frank Stella dbają, żeby kształt podłoża i wizerunek tworzyły jedność. Ostentacyjnie odwołują się nie tylko do percepcji wizualnej, sprawdzenia, co decyduje o ich trójwymiarowości, a co prowokuje do łączenia z malarstwem. To bardziej obiekty niż obrazy, które wręcz nawołują do spenetrowania ich marginesów, krawędzi, świadków szeregu procedur, zastosowanych przez artystkę. I mimo że końcowy efekt nijak nie przypomina Romana Stańczaka, to opis działań Rommel z obrazem każe myśleć o przenicowywaniu i towarzyszących temu procesowi rytuałach, „aby pokazać podpowierzchniowe tkanki przedmiotu, czy wewnątrzkomórkowe struktury”⁹. W jej wypadku ujawnianie historii towarzyszącej pracy z płótnem eksponuje to, co na ogół marginalizowane: przecięcia, załamania na

⁹ Żmijewski 1992: 67.

powierzchni, czy zastosowanie pozornie przypadkowej wielobarwnej ramy ze sklejki, która zaburza efekt monochromatycznej kompozycji. Wielkie, swobodnie zwisające na ścianie płótno Vivian Suter stanowi wizualny łącznik pomiędzy kondygnacjami. Ten jakby fryz z wielkich abstrakcyjnych form, o rozmywających się krawędziach żywiołowo rozlewanych nasyconych plam barwnych, oznacza bardzo wprost granice wewnętrznej przestrzeni galerii. Poniżej zestaw delikatnych płócien Miyoko Ito, niedawno zmarłej amerykańskiej artystki japońskiego pochodzenia, znanej kuratorce zapewne z czasów pracy w chicagowskim Renaissance Society na University of Chicago, którym zarządzała przez siedem lat. Wybrane obrazy przywodzą na myśl wewnętrzne pejzaże, malowane przez kogoś, kto dobrze zapamiętał lekcje minimalizmu. Mają też walor zwiewności, kojarzony ze sztuką Dalekiego Wschodu.

Atta Kwami z kolei to jeden z nielicznych artystów z Ghany o ustalonej pozycji w sztuce globalnej. Jego abstrakcyjny język przeniknął już do kanonu. Tworzył obrazy z mocnym rytmem, czerpiąc inspiracje zarówno z klasycznej abstrakcji, jak i tradycji lokalnego rzemiosła. Udaje mu się – jak piszą kuratorzy – balansować pomiędzy rygiem abstrakcji i improwizacją, pokrewną tej znanej nam z jazzu. Z innej tradycji malarstwa abstrakcyjnego czerpie Gerda Scheepers. Jej ciemne, niemal monochromatyczne płótna zawierają jakieś przedmiotowe aluzje, które czytamy jak rodzaj niedopowiedzeń, sugestii, odniesień bardziej do idei niż rzeczy.

Trzeba przyznać, że namysł nad wieloznacznością conceptów przestrzeni, opowiadany poprzez malarskie procedury i na ogół na płótnach, przyniósł efekty daleko wykraczające poza estetyczną delektację formą. Co nie wyklucza ewentualnego zachwyty obrazami, ich barwnymi skojarzeniami, łączeniami przeciwieństw i grą z architekturą.

Przyznaję, że w monumentalnym gmachu Muzeum Narodowego – właśnie nagrodzonym jako muzealna instytucja roku – kolekcje oglądałam dosyć wybiórczo. Raczej więc na słowo muszę uwierzyć, że proces przywracania artystkom należnego im miejsca w norweskim kanonie i na ekspozycyjnych salach przebiega dynamicznie.

Zelektryzowała mnie informacja o indywidualnym retrospektywnym pokazie A. K. Dolven, znanej mi wcześniej z jakiś grupowych wystaw, ta wystawa więc narzuciła kierunek zwiedzania. Nota bene jest to artystka dobrze rozpoznawana od dekad, w europejskim, a nawet globalnym świecie sztuki, która często bywa porównywana do współczesnego Muncha. Sama zresztą do tego prowokuje, przepracowując arcydzieła mistrza, takie jak chociażby słynny *Krzyk* czy *Pocałunek*, które na jej instalacjach wideo zyskują całkowicie nowe znaczenia. Jeśli oglądany w Oslo w dużym wyborze Munch czy Vigeland zwracają uwagę brakiem pruderii i swobodnym podejściem do nagości i seksualności – jak na swój czas – to Dolven (1952), która mogłaby być ich wnuczką, w bezpośredniości mówienia i obrazowania poszła znacznie, znacznie dalej. Pokazane filmy wideo i zapiski eksponowane na prawach niezależnego dzieła dowodzą tej jej otwartości. Sam sposób prezentowania wskazuje na obecność także innego z Mistrzów nowoczesnej sztuki – Marcela Duchampa. Gra z Duchampem toczy się nie tylko wokół seksualności, czy specyficznej seksualności Twórczyni/Twórcy (*Virgin in Glass*), ale także w przejściu strategii artysty, który prowokował do podglądania raczej niż oglądania pewnych dzieł. Artystka wielokrotnie powtarza ten gest, proponując śledzenie na filmach jej intymnych przeżyć, ale nie tylko mówiąc o seksie, lecz także jak ważna jest konkretna aktywność odbiorcy. Jej wielkie, monumentalne obrazy „białe na białym” (*Can women*), niemożliwe do fotografowania, należy oglądać w ruchu, bo wtedy dopiero dają się odczytać wydrapane kształty, drobne rysy rytmicznie pokrywające fragmenty. Niewielkie płótno Malewicza *Białe na białym* też prowokuje patrzącego do zmiany pozycji, podobnie jak to proponowały artystki związane z kręgiem minimalizmu. Przywołałam artystów, ale z całą pewnością można napisać, że abstrakcje Dolven wpisują się w logikę dziedzictwa Agnes Marten. Z tym, że u Dolvan samo ciało w procesie tworzenia jest ważne: pozostawione na podłożach ślady palców, użytych zamiast pędzla; cień jej sylwetki współobecny na filmach. Istotna jest też nagość ciała, trochę jak u Natalii LL, o której pracach pisano, że:

Usytuowała swoje ciało na granicy fizyczności i reprezentacji. Występując nago, podkreśliła rolę prywatnego ciała w procesie poddawania się rejestracji,

analizie i oglądowi widza. Podczas realizacji pracy spontanicznie doświadcza fizycznego ciała „tu i teraz”¹⁰.

Tytuł wystawy *Amason*, zaczerpnięty z jednej z prac, odwołuje się do starego greckiego mitu, który dla artystki jest równie ważną inspiracją, jak dla Jarmana – a nie amerykańskiego giganta internetowego (il. 4).



il. 4. Fragment wystawy *Amasone* A. K. Dolven w Nasjonalmuseet, Oslo

W kuratorskim opisie podkreśla się, że proponowany układ prac nie był oparty na chronologii ani użytych mediach, czy sprawdzonych wcześniej asocjacjach, by pozwolić odbiorcy na odnajdywanie własnych ścieżek. Jak przebiegał proces konstruowania wystawy, można zobaczyć na filmie dokumentującym pracę Dolven i kuratora już we wnętrzu Hall, który wprowadza jakby za kulisy całego zdarzenia i pokazuje między innymi, jak błahe – wydawać by się mogło –przesunięcia lokalizacji prac wręcz rujnują koncept artystki¹¹.

Dolven, jak większość uznanych artystów, pracuje często w Berlinie i Londynie, ale nieustannie powraca na daleką Północ, a konkretnie do Kvalnes. Wraca, bo – jak twierdzi – najlepiej tam się czuje, a mentalnie właściwie nie wyjeżdża. Inspiracje naturą skutą lodem i śniegiem, niskim

¹⁰ Kwiecień 2012: 387.

¹¹ <https://www.nasjonalmuseet.no/en/artikler/a-k-dolven-videoportrett/>.

horyzontem i charakterystyczna linią brzegową są czytelne w większości prac. Tajemnica i surowe piękno natury, obce nam rytuały rdzennych mieszkańców, opowiadane bardzo współczesnym językiem i przy użyciu różnych mediów, mają niezwykle egzystencjalny potencjał. Króluje biel. Zapewne znany jej artysta Derek Jarman, pisał:

Biel to martwy środek zimy, czysty i nieskalany, to przebiśnieg [...] biel to kolor żałoby z wyłączeniem chrześcijańskiego Zachodu, gdzie tę rolę pełni czerń – jednak obiekt żałoby i tak jest biały. Słyszał kto o ciele w czarnym całunie?¹².

Północ wyobrażoną, nawet na pierwszy rzut oka, dobrze oddawała świetlna aranżacja ogromnej przestrzeni wystawy, gdzie o klimacie decydowało światło ze swoistą bielą łamaną szarościami. Efekt był tak intensywny, że po wyjściu na słoneczny taras, przez dłuższą chwilę nic nie widziałam. Niezwykła, mocna opowieść o czasie i przemijaniu, a także marzeniach, żeby je ujarzmić i zatrzymać.

ATENY

Tak się szczęśliwie złożyło, że kilka tygodni później – with a little help from my friends – wracając z wyspy, miałam okazję przez trzy dni zmierzyć się z wystawami w muzeach w Atenach. Nie był to mój pierwszy raz, mogłam więc skoncentrować się na sztuce współczesnej, zwłaszcza że z okna pokoju miałam widok na Akropol. Parafrazując Wima Wendersa, mogę napisać, że wychylając się, patrzę na metaforyczną puentę.

A tym razem oczekiwałam zdecydowanie innych tożsamościowych opowieści, w wybudowanych w ostatnich dekadach nowych „domach dla sztuki”. Liczyłam na częściową chociaż rekompensatę klimatu z documenta 14, o których Marek Beylin pisał:

¹² Jarman 2019: 28-29.

Żeby ogarnąć documenta, wędrujemy godzinami po Atenach, doświadczając miasta i sztuki, które wzajemnie się konfrontują i przydają sobie znaczeń. Bo Ateny, w których krzyżują się kryzysy – ekonomiczny i uchodźczy, skonfliktowane z Niemcami i stojące w centrum zatargu Północ – Południe, nadają się, jak mało które miasto, by szukać sposobów na wyjście z obecnej zapaści. Jest tam energia, doświadczenie i wola zmiany. „Ucząc się od Aten” – to hasło documenta. Wyraża się w nim również zamysł, by wesprzeć słabszego i przydać siły jego głosowi¹³



il. 5. Ateny, EMET (Narodowe Muzeum Sztuki Współczesnej), fasada

Zaczynam od Narodowego Muzeum Sztuki Współczesnej (EMET), tam, gdzie owe documenta miały jedną z odsłon. Emblematyczny dla

¹³ Beylin 2017.

modernistycznych Aten budynek pełnił przez dekady różne funkcje, żeby po ostatniej przebudowie, „nie tracąc nic z wielowymiarowych znaczeń, dawny Fix przechwycił wspólną pamięć o mieście, równocześnie organizując teraźniejszość i przyszłość sztuki współczesnej”¹⁴. W funkcjonalnym wnętrzu, opartym na koncepcie muzeum- składnicy, o dawnej historii miejsca przypominają ciągi ruchomych schodów (il. 6).



il. 6. EMST, fragment wnętrza

Muzeum jest puste w niedzielne przedpołudnie. Moją uwagę przyciągają dwie wystawy. Jedna na ostatniej kondygnacji to *Women, together*, wpisująca się w ciąg emancypacyjnych zdarzeń, kwitujących rangę sztuki tworzonej przez kobiety, i druga na parterze: *Why look at animals*, kolejny słuszny wielogłos w sprawie.

Ta ostatnia została skonstruowana precyzyjnie z kuratorskim przesłaniem Kateriny Gregos, dalekim od jednoznacznych konkluzji: zestawia ona prace

¹⁴ <https://www.emst.gr/en/the-museum>.

o diametralnie różnym przesłaniu, a także ciężarze gatunkowym. Wykorzystuje wielość mediów i samych dzieł, formalnie i estetycznie nierównych. Ten pozorny zamęt – również dźwiękowy – ma jednak swoją precyzję. Dyspozycja obiektów w przestrzeni galerii, pozornie chaotyczna, zmierza do końcowej refleksji o winie i karze, mimo że wybrzmiewa w aurze pewnego niedowierzania.

Autorka tej wystawy to nie tylko jedna z kuratorek, ale też dyrektorka muzeum, która przyznaje, że jej misją jest prezentowanie sztuki kobiet, działających w Grecji lub diaspory –

[...] z ich bogatą i nadal kwestionowaną historią, z uwzględnieniem społeczno-politycznych uwarunkowań regionu wokół Aten i samych Aten, jako pewnego rodzaju centrum dla krajów śródziemnomorskich, a także Bałkanów, Turcji, Bliskiego Wschodu i Północnej Afryki, tego tygla, w którym krzyżują się kultury, diasporyczne prądy i religie i konfrontują ze sobą, mieszają złożone i często nieznane lub marginalizowane narracje¹⁵.

Wystawa *Women, together* to kolejna odsłona ambitnego muzealnego projektu emancypacyjnego *Co by było, gdyby to kobiety rządziły światem*. Prezentuje przede wszystkim sztukę kobiet Południa, słabiej obecnych w globalnym dyskursie. Wystawa opiera się na muzealnej kolekcji, z której pokazano dwadzieścia pięć artystek, w tym dziesięć Greczynek. Reszta prac pochodzi z kolekcji Dimitra Deskapoloulos¹⁶ – co prowokuje pewne pytania.

Kuratorki zaznaczają, że wprawdzie nie ma wiodącego tematu, ale da się odnaleźć wszystkie palące kwestie współczesnego feminizmu. Już sam początek jest obiecujący, bo wystawę inicjuje grupa *This is not feminist*

¹⁵ K. Gregos, materiały towarzyszące wystawie *Women together*.

¹⁶ Kuratorzy zapewne znają delikatną kwestię daru, która w ekonomii ma pokaźną literaturę. W sztuce zagadnienie drażni między innymi tacy autorzy, jak Marysia Lewandowska i Nel Cummings, którzy zwracali uwagę na dwuznaczności związane z darem: „Dawanie i dług wdzięczności wywołany przez dar gwarantują i realizują wszelkie rodzaje stosunków społecznych”. Socjolog Pierre Bourdieu przepracował antropologiczną koncepcję daru, określając go jako gest złej wiary lub gest przesycony błędnym rozpoznaniem. Cyt. za N. Cummings, M. Lewandowska, *Od Kapitału do Entuzjazmu praktyka wystawiennicza*, w *Display* 2012. Wiadomo, że wszystkie lub znacząca większość instytucji zajmujących się praktykami wystawienniczymi są dłużnikami darczyńców. Sieć zobowiązań na ogół jest ukrywana lub nieokreślona, co stało się przedmiotem badawczym krytyki instytucji. Konkluzje zapewne znane są kuratorom, ale wspomnienie o tym problemie wydało mi się ważne, kiedy obejrzałam w sieci kilka lukrowanych wypowiedzi samego Deskapoloulosa i pracowników związanych z jego Fundacją.

exhibition, która zaprezentowała dokumentację poszczególnych etapów aktywizmu kobiet. Można je w Grecji, ze względu na specyfikę politycznych uwarunkowań, śledzić dopiero od 1979 roku (w 1974 upadł rząd junty wojskowej, a rok wcześniej monarchia). Wykreślona w galerii linia czasu przypomina o kluczowych zdarzeniach dla kształtującego się porządku i powrotu demokracji. Nie ma tego za wiele, jeśli ma się w pamięci brytyjską wystawę *Women in Revolt, art and activism in the UK 1970-1990*¹⁷ czy polską wystawę *Chcemy całego życia*¹⁸, to nietrudno zauważyć, że kwestie kobiet w publicznym dyskursie greckim pojawiały się marginalnie, a próby redefiniowania społecznej roli kobiet zaczynają się dopiero w XXI wieku. Istniały różne oddolne, społeczne inicjatywy, które jako „Women Group of” najmocniej zaznaczyły się w Atenach i Salonikach, ale funkcjonowały w kilku mniejszych ośrodkach, jak Chania na Krecie, tworząc nieformalną sieć. Te minispółeczności miały zdecydowanie aktywistyczny charakter, a jeśli były wśród nich twórczynie/artystki, to z czasem zaczęły traktować sieć jako rodzaj alternatywy wobec oficjalnego lub na wpół oficjalnego systemu sztuki. Efemeryczny charakter działań nieformalnych i nielicznych grup utrudniał współpracę pomiędzy nimi, ale w tej początkowej fazie ważna była sama świadomość obecności podobnie myślących i pełnych furii kobiet.

Pracą ikoniczną wystawy jest duża instalacja z ludzkich włosów (kupionych w Stambule), wykonana przez Marie Tsagkari *Couldn't Bear live without You?* (il. 7). Kwestie tożsamości i rytuału związanego od wieków z włosami kobiet w różnych kulturach znajdziemy też w pracach innych artystek. Obraz Ghady Amer, też o tożsamości, syntetyzuje odchodzącą w niepamięć dziewczynskość. Z ciałem (własnym) potraktowanym przedmiotowo pracuje Tala Madani, czy Aleksandra Waliszewska, prezentowana kilkunastoma finezyjnymi rysunkami. Obecne są także klasyczki Annette Messenger i Cornelia Parker. Wystawa w efekcie nie umyka pewnym stałym konstruktom obecnym na wielu wystawach sztuki kobiet,

¹⁷ *Women in Revolt, art and activism in the UK 1970-1990*, Tate Britain, 8 Nov.-7 Apr. 2024.

¹⁸ *Chcemy całego życia. Feminizmy w sztuce polskiej*, Państwowa Galeria Sztuki w Sopocie, 18.10. 2024-2.02.2025.

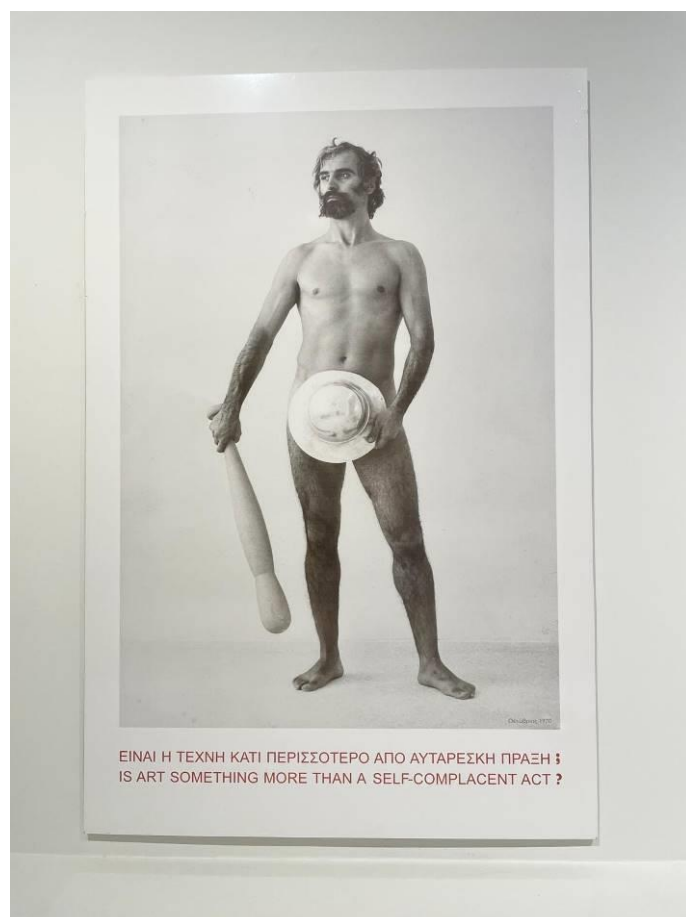


il.7. Instalacja Marie Tsagkari *Couldnt Bear live without You?*

wręcz je powtarza. Prawie wszystkie pokazane artystki są już od dawna w głównym nurcie zdarzeń, w miejscach uznawanych za Centrum i w instytucjach peryferyjnych. Wiele z nich prowadzi nomadyczny tryb życia, a więc ten wyczekiwany smak Południa, na ogół miesza się z innymi. Obie wystawy w EMΣT prezentują sztukę osadzoną w szeroko pojmowanym doświadczeniu.

Gmach kolekcji Basila i Elise Goulandris – plomba wbudowana w elegancką mieszkaniową dzielnicę – to także stosunkowo nowe miejsce związane ze sztuką współczesną, działa podobnie jak EMET dopiero od 2019 roku. Dysponuje znaczną przestrzenią wystawienniczą na dziesięciu kondygnacjach – pięć pod ziemią. Dysponuje też niezwykle bogatą kolekcją sztuki, gromadzoną od początku lat 50. przez mieszkańców wówczas w

Paryżu kolekcjonerów. W efekcie zaistniał zbiór, na którym można uczyć historii sztuki XX wieku – tak w duchu Alfreda Barra i nowojorskiej MoMA. Kuratorka, zarządzająca od lat fundacją, Marie Koutsomallis-Moreau robi też wystawy czasowe. Znakomicie sproblematyzowana ekspozycja prac Takisa w pełni potwierdza pozycję artysty w globalnym świecie (il. 8).



il.8. Fragment wystawy Takisa w B & E Goulandris Foundation

I na koniec miejsce dla mnie kultowe, czyli Muzeum Sztuki Cyklad (także związane z rodziną Goulandris) w neoklasycystycznej willi, przerobionej tak, żeby spełniać warunki współczesnego muzealnictwa (il. 9.) Tutaj widziałam chyba najbardziej udane pod każdym względem spotkanie/zderzenia sztuki współczesnej z fascynującą estetyką sztuki cykladzkiej. Miejsce innych wrażeń pozwala przypomnieć sobie o sztuce jako wytchnieniu i eskapizmie. Tym razem – absolutnie zachwycająca – wystawa *Cycladic Blues* Marlene



il. 9. Muzeum Cyklad

Dumas (il. 10), efekt kilkumiesięcznej pracy z kolekcją. Kolejny raz wyjątkowe wrażliwość i opanowanie tworzywa.

Przed przyjazdem do Aten trochę rozczarowała mnie informacja o remoncie Benaki Museum, ale okazało się, że w każdym z miejsc, które odwiedziłam, mogłabym spędzić znacznie więcej czasu, a na mniejsze alternatywne przestrzenie dla sztuki w ogóle go zabrakło.

Ateny i Oslo różnią się diametralnie. Nie szukałam skrajności tylko tak się złożyło. W obu miastach, przez ostatnią dekadę powstały w sferze publicznej nowe nośniki kultury. W muzeach prezentujących sztukę współczesną pod koniec ubiegłego wieku dominowały dwa typy: składnica i sanktuarium, i zaczęło się pojawiać handlowe centrum kultury zmierzające w stronę



il. 10. Fragment wystawy *Cycladic Blues* Marlene Dumas

widowiska¹⁹. Intrygujące wydało się, na ile nośne są nadal te modele i czy pojawiła się jakaś alternatywa. Nie tylko w formie nowatorskiej architektury, ale przede wszystkim programu instytucji. O czym są wystawy, jak postrzegane jest samo medium wystawy. Czy w pracy kuratorów dominuje model kuratora-tłumacza, czy inicjatora relacji? Jak krytycznym można być, pracując z kolekcją w ramach prywatnej fundacji? Te pytania muszą poczekać.

¹⁹ Ghirardo 1999: 72-102.

Bibliografia:

Beylin 2017 = Marek Beylin, *Pogarda dla uchodźców, wojny, kryzysy*:

<https://wyborcza.pl/7,112588,21623278,pogarda-dla-uchodzcow-wojny-kryzysy-na-wielkim-przeglądzie.html>

Gawkowski 2025 = Jakub Gawkowski, *W jaki sposób muzeum może być polityczne w czasach populizmu, samo nie stając się populistyczne?*, w: *Niestaly kanon, kolekcja MSN*, katalog, Warszawa 2024

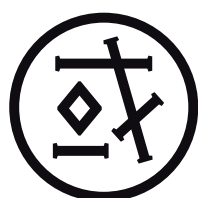
Ghirardo 1999 = Diane Ghirardo, *Architektura po modernizmie*, Wydawnictwo Via, Toruń 1999

Jarman 2019 = Derek Jarman, *Chroma Księga kolorów*, Wydawnictwo Silesia, Katowice 2019

Kwiecień 2012 = Agnieszka Kwiecień, *Ostentacja gestu*, w: *Display. Strategie wystawiania*, Universitas, Kraków 2012

Ovstebe 2020 = Solveig Ovstebe, *Astrup Fearnley Museet*, katalog, Oslo 2020

Żmijewski 1992 = Artur Żmijewski, *Odsłanianie*, w: *Niestaly kanon, kolekcja MSN*, katalog, Warszawa 2024



**POLSKI
INSTYTUT
STUDIÓW
NAD SZTUKĄ
ŚWIATA**