

SZTUKA I KRYTYKA



ART AND CRITICISM

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

nr 6 (153) czerwiec

2025

SZTUKA I KRYTYKA / ART AND CRITICISM

Komunikat Zarządu

Polskiego Instytutu Studiów nad Sztuką Świata

2025, nr 6 (153) czerwiec

Pod redakcją:

Jerzego Malinowskiego, Grażyny Raj i Marcina Teodorczyka (sekretarz)

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

Adres redakcji:

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

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

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

Projekt okładki: Łukasz Aleksandrowicz

Copyright by Polish Institute of World Art Studies

ISSN 2544-9281

Zarząd prosi o wpłacanie składek i darowizn na konto Instytutu

24 1940 1076 3101 7420 0000 0000

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

Miesięcznik oraz publikacje Polskiego Instytutu Studiów nad Sztuką Świata
można nabyć w: siedzibie Instytutu

oraz w Wydawnictwie Tako, ul. Słowackiego 71/5, 87-100 Toruń

tako@tako.biz.pl, www.tako.biz.pl

Spis treści:

Pamięci Profesora Aleksandra Fedoruka (opr. Jerzy Malinowski)

W oku cyklonu. Modernizm w Ukrainie - otwarcie wystawy w Muzeum Sztuki w Łodzi 27 czerwca 2025

Spotkanie z Mariolą Kazimierczak, autorką książki *Michał Tyszkiewicz (1828-1897). Wybitny kolekcjoner antyku między Włochami a Francją* w Bibliotece Polskiej w Paryżu 26 czerwca 2025

Zaproszenie na konferencję *Odzwierciedlenie i przekształcenie. Tożsamość artysty w zmieniającej się rzeczywistości politycznej XX wieku* w Toruniu 21-23 października 2025

Walne Zebranie Polskiego Instytutu Studiów nad Sztuką Świata 31 maja 2025 roku:

Protokół Walnego Zebrania (opr. Joanna Wasilewska)

Sprawozdanie Komisji Rewizyjnej (opr. Jacek Tomaszewski)

Krzysztof Zygmunt Cieszkowski – wręczenie medalu „Zasłużony dla Kultury Polskiej” (opr. Jerzy Malinowski)

Prof. Ewa Balicka-Witakowska – członkiem honorowym PISnŚŚ (opr. Jacek Tomaszewski)

Informacja o tematyce redagowanych czasopism.

Małgorzata Paszylka-Głaza, *Nieznana opowieść gdańskiego kota Mruczysława* (Spotkanie autorskie z prof. Teresą Grzybkowską)

Konferencje, wystawy, artykuły

Karolina Zychowicz, Konferencja *Mexican Art Goes Global. Tracing Artistic Connections during the Iron Curtain Era* we Wrocławiu

Jerzy Uścińowicz, *Świątynia - pomiędzy Chrześcijańskim Wschodem i Zachodem* – wystawa i konferencja w Santiago de Chile

Magdalena Wichtowska, Wystawa *Tadek Beutlich: On and Off the Loom* w
Ditchling Museum of Art + Craft w Anglii

Monika Szczygieł-Gajewska, *Leon Vilaincour, Malarskie zapisy ginącego
świata*

Pamięci Profesora Aleksandra Fedoruka

1 czerwca 2025 roku w wieku 88 lat zmarł w Kijowie Profesor Aleksander (Oleksandr) Fedoruk - wybitny ukraiński historyk sztuki i krytyk artystyczny. Urodził się 27 września 1938 roku we Francji w miejscowości Méricourt w departamencie Pas-de-Calais w ukraińsko-polskiej rodzinie emigrantów, która po wojnie przeniosła się na Ukrainę. Ukończył dziennikarstwo na Uniwersytecie Lwowskim w 1962 roku, a następnie Leningradzki Instytut Malarstwa, Rzeźby i Architektury im. I. Riepina. W latach 1971-1992 był pracownikiem naukowym Instytutu Nauk o Sztuce, Folklorystyki i Etnologii im. M. Rylskiego w Kijowie (m.in. jako wicedyrektor). W 1991 roku został członkiem Narodowej Komisji ds. UNESCO. Od 2004 roku kierował Katedrą

Historii i Teorii Sztuki Narodowej Akademii Sztuk Pięknych i Architektury. W latach 2006-2020 był głównym redaktorem najważniejszego ukraińskiego pisma o sztuce „Образотворче мистецтво” / „Sztuki wizualne”. W 2000 roku został wybrany na akademika Narodowej Akademii Sztuki Ukrainy. Był profesorem od 2004 roku, a także wiceprezesem Sekcji Ukraińskiej AICA.

Opublikował ponad 100 publikacji, poświęconych sztuce nowoczesnej, w tym polskiej. W 1971 roku obronił pracę kandydacką (doktorską) „Українсько-польські зв'язки в зображальному мистецтві другої половини XIX – на початку XX століття” / „Polsko-ukraińskie związki w plastyce drugiej połowy XIX – początku XX wieku” (Kijów 1971), zaś w 1996 pracę doktorską (habilitacyjną) „В колі традицій та авангарду. Польський живопис повоєнних років [1945–1965]” / „W kręgu tradycji i awangardy, Polskie malarstwo powojennych lat” (Kijów 1995). W 1977 otrzymał polskie odznaczenie „Zasłużony Działacz Kultury”.

Wielokrotnie odwiedzał Polskę, nawiązując kontakty ze środowiskiem naukowym. Promował polską kulturę na Ukrainie.

Poznałem Aleksandra Fedoruka w 1974 roku. Przez 50 lat utrzymywaliśmy bliski kontakt, wymieniając publikacje i materiały, pomagając polskim i ukraińskim badaczom.

Jerzy Malinowski



W oku cyklonu. Modernizm w Ukrainie to przekrojowa prezentacja sztuki modernistycznej powstałej na terenie Ukrainy w pierwszych trzech dekadach XX wieku. Wystawa przedstawia kluczowe postaci i nurty — od secesji i neobizantynizmu po futurizm i konstruktywizm — śledząc rozwój ukraińskiego modernizmu na tle upadających imperiów, I wojny światowej, walki o niepodległość i powstania sowieckiej Ukrainy. Ten burzliwy okres politycznych i społecznych przemian był zarazem czasem śmiałych eksperymentów artystycznych i rozkwitu kultury ukraińskiej.

W oku cyklonu to podróżujący projekt, którego wcześniejsze odsłony prezentowano między innymi w Wiedniu, Madrycie i Londynie. Edycja tej wystawy w Muzeum Sztuki będzie jednak unikatowa: tym razem dzieła artystek i artystów takich jak Ołeksandr Bohomazow, Aleksandra Ekster, Mychajło Bojczuk, i Wasyl Jermiłow wejdą w dialog z pracami z wyjątkowych zbiorów łódzkiej instytucji.

Otwarcie wystawy w Muzeum Sztuki w Łodzi **27 czerwca 2025** roku o godz. **18:00** w oddziale **ms²**, ul. Ogrodowa 19.



Librairie Polonaise

depuis 1833

À l'occasion de la parution de l'ouvrage

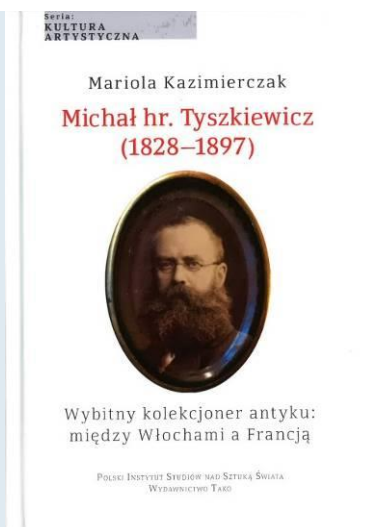
Michał hr. Tyszkiewicz (1828-1897). Wybitny kolekcjoner antyku:

między Włochami a Francją (Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata & Wyd. Tako, Warszawa-Toruń 2024),

nous avons le plaisir de vous convier à une conférence donnée par

Mariola Kazimierczak, son auteur

le jeudi 26 juin à 19 heures.



Michel Tyszkiewicz fut un éminent collectionneur d'antiquités ainsi qu'un pionnier des fouilles polonaises en Égypte, réalisées entre 1861 et 1862, qui ont abouti à un don généreux de 194 antiquités égyptiennes au musée du Louvre à Paris. Son nom est inscrit dans la Rotonde d'Apollon parmi les principaux bienfaiteurs du musée. En 1865, Tyszkiewicz s'établit définitivement à Rome, où il poursuivit ses fouilles archéologiques jusqu'en 1870. Sa collection comprenait des pierres gravées antiques, des monnaies, des céramiques, de l'argenterie, des bijoux en or ainsi que des sculptures en bronze et en marbre. Cette collection figurait parmi les plus prestigieuses d'Europe durant la seconde moitié du XIX^e siècle. À ce jour, les objets de sa collection sont conservés dans les plus importants musées à travers le monde, notamment le British Museum de Londres, la New Carlsberg Glyptotek de Copenhague, le Metropolitan Museum of Art de New York et le Museum of Fine Arts de Boston.

Mariola Kazimierczak est titulaire d'un doctorat de l'Université de la Sorbonne Paris IV. Sa recherche a porté sur un corpus inédit de 450 lettres adressées par Michel Tyszkiewicz à Wilhelm Froehner, éminent savant allemand résidant à Paris, dont les archives sont conservées au « Goethe und Schiller Archiv » à Weimar. Son ouvrage intitulé *Le comte Michel Tyszkiewicz (1828-1897), grand collectionneur d'antiquités : entre l'Italie et la France*, publié en 2024, est directement issu de sa thèse. Madame Kazimierczak a également exercé ses compétences au sein de plusieurs musées nationaux français, notamment le musée Picasso à Paris, le musée du Louvre ainsi que le musée de Cluny. Elle occupe actuellement le poste d'adjointe auprès du responsable du service des publics au musée national des châteaux de Malmaison et de Bois-Préau.

ZAPROSZENIE NA KONFERENCJĘ

ODZWIERCIEDLENIA I PRZEKSZTAŁCENIA. TOŻSAMOŚĆ ARTYSTY W ZMIENIAJĄCEJ SIĘ RZECZYWISTOŚCI POLITYCZNEJ XX WIEKU

KATEDRA HISTORII SZTUKI NOWOCZESNEJ I POZAEUROPEJSKIEJ
WYDZIAŁU SZTUK PIĘKNYCH UNIWERSYTETU MIKOŁAJA KOPERNIKA W
TORUNIU

POLSKI INSTYTUT STUDIÓW NAD SZTUKĄ ŚWIATA
CENTRUM SZTUKI WSPÓŁCZESNEJ „ZNAKI CZASU” w TORUNIU

Zapraszają do udziału w Jubileuszowej X Konferencji Sztuki Nowoczesnej w Toruniu, która odbędzie się w dniach 21-23 października 2025 roku

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

Historia Konferencji Sztuki Nowoczesnej w Toruniu rozpoczęła się w 2005 roku. W ciągu dwudziestu lat zorganizowaliśmy już dziewięć konferencji, a dziesiąta jubileuszowa została zaplanowana na październik. Ten szeroki projekt naukowy skupiony na badaniach sztuki nowoczesnej i współczesnej 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, w którego ramach został powołany Wydział Sztuk Pięknych, stworzony od podstaw przez artystów przybyłych 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 z środowiskami działającymi w Wielkiej Brytanii i Irlandii, Paryżu oraz Stanach Zjednoczonych, chcielibyśmy poruszyć zagadnienia związane z artystą w zależności od kontekstu:

- gdy opuszcza swoje środowisko z powodów politycznych

- kiedy jego sztuka łączy elementy różnych kultur
- jeśli jego twórczość wynika ze zmiany miejsca

Wśród kluczowych tematów związanych z mikrohistoriami znajdują się:

- sztuka jako dialog między różnymi środowiskami
- migracja a twórczość – artysta między kulturami, językami i doświadczeniami
- twórczość jako proces adaptacji – artysta w zmieniającym się otoczeniu

Organizatorzy zapraszają do wzięcia udziału w konferencji historyków i krytyków sztuki, antropologów kultury, kuratorów wystaw, muzealników i artystów.

Językami konferencji są polski i angielski.

Prosimy o przesłanie tytułów i abstraktów (około połowy strony znormalizowanego tekstu) do dnia 1 września 2025 roku na adres: mgeron@umk.pl; biuro@world-art.pl

Decyzja o akceptacji propozycji nastąpi do dnia 20 września 2025 roku.

Organizatorzy nie przewidują opłaty konferencyjnej, nie pokrywają kosztów podróży, noclegów i wyżywienia.

Rezultatem konferencji będzie wydanie recenzowanej monografii naukowej w serii „Studia o sztuce nowoczesnej/Studies on modern art”.

Komitet organizacyjny: dr Katarzyna Cytlak, dr Małgorzata Geron, prof. Jerzy Malinowski, dr hab. Filip Pręgowski, prof. UMK

Walne Zebranie Polskiego Instytutu Studiów nad Sztuką Świata 31 maja 2025

Protokół Walnego Zebrania Polskiego Instytutu Studiów nad Sztuką Świata
31 maja 2025 roku w Fundacji Atelier

W zebraniu stacjonarnie wzięło udział 13 osób, online 12 osób.

Zebranie otworzył Prezes Instytutu prof. Jerzy Malinowski. Przedstawił zebrany sprawozdanie z pracy organizacji za rok 2024, podkreślając niezmiennie wysoką aktywność placówki przy problemach z finansowaniem działalności bieżącej. Następnie wręczył panu Krzysztofowi Zygmuntowi Cieszkowskiemu – członkowi honorowemu Instytutu – odznakę „Zasłużony dla Kultury Polskiej”, przyznaną przez Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego, wygłaszając przy tym krótką laudację odznaczonego i podkreślając jego zasługi jako tłumacza i konsultanta językowego dla Instytutu.

Następnie Prezes przedstawił zebrany propozycję przyznania członkostwa honorowego dwóm osobom, znakomitym badaczkom, związanym od lat z Instytutem: dr Beacie Biedrońskiej-Słotowej oraz prof. Ewie Balickiej-Witakowskiej, której sylwetkę przedstawił dr Jacek Tomaszewski. Obie kandydatury zostały przegłosowane i jednogłośnie przyjęte.

Dr Jacek Tomaszewski jako przewodniczący Komisji Rewizyjnej przedstawił informację o jej pracy, w tym analizie sprawozdania rocznego i w imieniu Komisji rekomendował jego przyjęcie przez Walne Zebranie. Następnie odbyło się głosowanie (na żywo i online) nad absolutorium dla Zarządu, które zostało jednogłośnie udzielone.

Dr Magdalena Tarnowska poinformowała o stanie składek członkowskich. Zwróciła uwagę, że w okresie poprzedzającym konferencję jubileuszową wiele osób uzupełniło zaległości, jednak nadal ok. 30% członków składek nie płaci. Podkreśliła, że to właśnie składki są podstawą utrzymania infrastruktury – lokalu, strony internetowej itp. i niskie wpływy grożą jej utratą.

Dr Joanna Wasilewska przedstawiła w skrócie projekt nowej strony internetowej Instytutu, prowadzony przez nieobecną dr Magdalенę Ginter-Frołow, a finansowany z programu Ministerstwa Nauki i Szkolnictwa Wyższego „Społeczna odpowiedzialność nauki II – Popularyzacja nauki”. Nowa strona będzie połączona z repozytorium tekstów publikowanych w wolnym dostępie. Aleksandra Görlich zadeklarowała pomoc przy migracji danych lub innych pracach związanych z tym projektem. Jerzy Malinowski zaproponował opublikowanie w formie papierowej aktualnej bibliografii publikacji Instytutu.

Radosław Predygier przedstawił krótką relację z działań prowadzonej przez niego Polskiej Stacji Artystyczno-Naukowej w Okayamie, w Japonii.

Prezes Jerzy Malinowski przedstawił następnie plany na rok bieżący oraz 2026, z uwzględnieniem konferencji oraz możliwych źródeł finansowania, w tym nowych naborów NPRH.

W ramach wolnych wniosków prof. Jerzy Uścińowicz mówił o możliwościach współpracy z Chile, gdzie ostatnio nawiązał nowe kontakty, zaś dr Jakub Zarzycki zachęcał do współpracy przy prowadzeniu profilu FB organizacji.

Opr. Joanna Wasilewska

SPRAWOZDANIE KOMISJI REWIZYJNEJ
POLSKIEGO INSTYTUTU STUDIÓW NAD SZTUKĄ ŚWIATA
Z KONTROLI DZIAŁALNOŚCI MERYTORYCZNEJ I FINANSOWEJ ZA ROK 2024

Komisja Rewizyjna w roku 2024 działa w składzie:

1. dr Jacek Tomaszewski – Przewodniczący
2. dr hab. Weronika Liszewska – Członkini
3. dr Jakub Zarzycki – Członek

Zgodnie z § 23 i 24 statutu Polskiego Instytutu Studiów nad Sztuką Świata Komisja Rewizyjna na posiedzeniu w dniu 16 maja 2025 roku dokonała oceny działalności Zarządu Instytutu za rok 2024 pod względem celowości, rzetelności i gospodarności działania. Komisja Rewizyjna zapoznała się ze sprawozdaniem z działalności organizacyjnej i merytorycznej Instytutu oraz z informacją finansową za rok obrotowy 2024.

Podstawowe obszary prac Komisji Rewizyjnej dotyczyły:

1. Działalności organizacyjnej i merytorycznej Instytutu.
2. Oceny prawidłowości zarządzania funduszami dokonanej na podstawie sprawozdania finansowego.

ad. 1. Na podstawie analizy sprawozdania Zarządu PISNSS za rok 2024 stwierdzono, że działalność organizacyjna i merytoryczna Instytutu spełnia założenia programowe instytucji. Główne cele Instytutu, jakimi są badania światowej sztuki, ochrona materialnego i niematerialnego dziedzictwa kulturowego różnych rejonów świata oraz działalność popularyzatorska i wydawnicza realizowane były poprzez metody określone w statucie Instytutu.

Ważne zadanie statutowe, jakim jest organizacja i konsolidacja życia naukowego oraz tworzenie siatki współpracy międzynarodowej wcielano w życie poprzez przygotowanie trzech międzynarodowych konferencji oraz organizację licznych seminariów i konwersatoriów. W ubiegłym roku wyjątkowo bogaty był program tych ostatnich spotkań i obejmował siedemnaście wydarzeń zamkniętych w trzech cyklach, częściowo współorganizowanych z Wydziałem Orientalistycznym Uniwersytetu Warszawskiego. Aktywność Instytutu w tym aspekcie jest podobna jak w roku poprzednim. Jak już wielokrotnie podkreślano w sprawozdaniach Komisji Rewizyjnej, szczególnie ten ostatni rodzaj działalności, wypełniający cel określony w punkcie 10. 6. paragrafu Statutu Organizacji, wydaje się szczególnie istotny w kontekście integracji środowisk badawczych oraz popularyzacji działalności Instytutu.

17 wydawnictw opublikowanych przez Instytut w 2024 roku w formie syntez, monografii, publikacji cyklicznych oraz czasopism obejmują tematykę sztuki i kultury polskiej, Dalekiego i Bliskiego Wschodu, Ameryki Łacińskiej Afryki oraz Europy. Ukazywał się regularnie periodyk „Sztuka i Krytyka”. Ponadto w ramach Instytutu uzyskano środki na realizację 6 projektów finansowanych przez Ministerstwo Nauki i Szkolnictwa Wyższego,

dofinansowanie trzech wydawnictw książkowych z Instytutu Książki Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego oraz dwie celowe dotacje z fundacji prywatnych.

Na podstawie sprawozdań merytorycznych Zarządu z trzech ostatnich lat Komisja stwierdziła, iż w ramach głównych kierunków aktywności – działalności wydawniczej, organizacji konferencji naukowych, seminariów, zebrań naukowych oraz realizacji projektów naukowych – Instytut pozostaje na poziomie lat ubiegłych.

ad. 2. Składane na zebraniach oraz zawarte w sprawozdaniu za rok 2024 informacje o dochodach i wydatkach pozwoliły na bieżącą ocenę sytuacji finansowej Instytutu.

Przeanalizowano wydatkowanie dofinansowania konferencji naukowych, grantów i wydawnictw książkowych. Przeanalizowano także strukturę zrealizowanych przychodów i kosztów działalności statutowej. Komisja stwierdziła brak nieprawidłowości oraz klarowność sporządzenia dokumentacji finansowej za 2024 rok.

W oparciu o informacje dotyczące finansów Instytutu Komisja stwierdziła niewielki wzrost wpływów ze składek w stosunku do poprzedniego roku rozliczeniowego. Jednak w dalszym ciągu należy dążyć do skuteczniejszego egzekwowania składek, stanowiących obecnie podstawę utrzymania infrastruktury Instytutu.

Na podstawie przeprowadzonej kontroli Komisja Rewizyjna wnosi o zatwierdzenie sprawozdania z działalności merytorycznej i finansowej Instytutu za rok 2024 i o udzielenie absolutorium Zarządowi za ten rok.

Dr Jacek Tomaszewski

Dr hab. Weronika Liszewska

Dr Jakub Zarzycki


Przewodniczący


Członkini

Członek

Krzysztof Zygmunt Cieszkowski - wręczenie medalu „Zasłużony dla Kultury Polskiej”

Krzysztof Zygmunt Cieszkowski członek honorowy Instytutu, otrzymał odznakę „Zasłużony dla Kultury Polskiej”, przyznaną przez Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego.

Jest historykiem sztuki, bibliotekarzem i tłumaczem z języka polskiego na angielski. Jego rodzice walczyli w AK, ojciec uczestniczył w Powstaniu Warszawskim, a po wojnie znaleźli się w Londynie. Uczęszczał do szkół w Londynie i Oxfordzie. Na uniwersytetach w Nottingham, Belfaście i Londynie studiował anglistykę, bibliotekarstwo i historię sztuki. Pracował jako bibliotekarz w Tate Library w Londynie w latach 1978-2013. Po przejściu na emeryturę podjął stałą współpracę z Polskim Instytutem Studiów nad Sztuką Świata. Ożeniony z torunianką, część roku spędza w Polsce. Używa zawsze polskiej wersji imienia.

Jako pracownik Tate Library zajmował się dokumentacją twórczości i bibliografią wybitnych artystów brytyjskich XX wieku, których wystawy były organizowane przez Tate Gallery. Wśród nich wyróżniała się bibliografia do katalogów monograficznych wystaw Francisa Bacona (1985), Anthony’ego Caro, R.B. Kitaja (1994) czy wystawy „Modern painters: the Camden Town Group” (2008). Wiele artykułów i recenzji książek opublikował w „Art Libraries Journal”, wydawanym przez Cambridge University Press. Wśród nich wyróżnia się obszerna rozmowa z wybitnym historykiem sztuki Ernstem Gombrichem „Heresy and the pleasures of the hunt”, opublikowana w tym piśmie w 1991 roku.

Działając w Londynie wspierał wydarzenia mające związek z polską sztuką i kulturą. M. in. 11 sierpnia 1980 roku przeprowadził rozmowę z Tadeuszem Kantorem przed spektaklem „Wielopole, Wielopole” na deskach Riverside Studios. Uczestniczył w polsko-angielskich konferencjach np. „Art and national identity in Poland and England”, zorganizowanej na Uniwersytecie w Londynie przez Department of History of Art, Birkbeck College w kwietniu 1995 roku. Przedstawił wówczas referat „Museums and national identity in Poland”.

W pierwszych latach XXI wieku podjął współpracę z polskimi instytucjami i wydawnictwa-mi, przekładając opublikowane po polsku podstawowe prace naukowe na język angielski.

Pierwszą z nich był przekład pozycji Marii i Kazimierza Piechotków *Bramy nieba. Bożnice drewniane na ziemiach dawnej Rzeczypospolitej*, wydanej po polsku przez Wydawnictwo Krupski i Spółka w 1996 i po angielsku pod tytułem: *Heaven's Gates. Wooden synagogues in the territories of the Polish - Lithuanian Commonwealth* w 2004. Kolejną pozycją była praca *Krajobraz z menorą. Żydzi w miastach i miasteczkach dawnej Rzeczypospolitej* (Ossolineum 2008) i jako *Landscape with menorah: Jews in the towns and cities of the former Commonwealth of Poland and Lithuania* w Warszawie w wydawnictwie Salix Alba w 2015.

Pełne wydanie trzech tomów syntezy historii architektury żydowskiej udało się zrealizować w obydwu językach w monumentalnej serii wydawniczej „Sztuka żydowska w Polsce i Europie Środkowo-Wschodniej / Jewish art in Poland and in Central-Eastern Europe” przygotowanej przez Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata we współpracy z Muzeum Historii Żydów Polskich i finansowanej przez MKiDN w latach 2015-2022. Były to w wersji angielskiej trzy tomy w przekładzie K. Cieszkowskiego:

Maria i Kazimierz Piechotka: *Heaven's Gates: Wooden synagogues in the territories of the Polish - Lithuanian Commonwealth*, drugie wydanie (2015)

Maria i Kazimierz Piechotka: *Heaven's Gates: Masonry synagogues in the territories of the former Polish - Lithuanian Commonwealth* (2017)

Maria i Kazimierz Piechotka: *Oppidum Judaeorum: Jews in the urban space of the former Polish - Lithuanian Commonwealth* (2022)

Poza tym w tej serii w tłumaczeniu K. Cieszkowskiego wydano angielskie wersje prac:

Jerzy Malinowski, *Painting and sculpture by Polish Jews in the 19th and 20th centuries (to 1939)* (2017)

Jerzy Malinowski, Barbara Brus-Malinowska: *A catalogue of works by Polish artists and Jewish artists from Poland in museums in Israel: paintings, sculptures, drawings* (2017)

Kolejną monumentalną pracą w przekładzie K. Cieszkowskiego był *Korpus dzieł malarskich Henryka Siemiradzkiego / Henryk Siemiradzki: Catalogue raisonné of the paintings*, wydany przez Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata, w wersji angielskiej złożony z trzech tomów:

1B: *Works on ancient history, early Christianity, and religious works* (2021)

2B: *Genre, portrait and other work* (2021)

3B: *Siemiradzki Studies* (2024)

Wśród innych publikacji w przekładzie K. Cieszkowskiego ze względu na merytoryczną wartość wybijają się:

Johann Heinrich Müntz: *Picturesque travels through Poland 1780-1784*, ed. Elżbieta Budzińska (Instytut Polonika i Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata, 2022)

Małgorzata Geron (ed.): *The Faculty of Fine Arts of the Stefan Batory University in Wilno (1919-1939/45): education, creativity and artistic tradition* (Wydawnictwo UMK 2022)

Magdalena Ginter-Frołow: *Persian miniature paintings in manuscripts in Polish collections* (Polish Institute of World Art Studies, 2024)

Wiele publikacji i tomów czasopism, wydawanych po angielsku, jest weryfikowanych przez K. Cieszkowskiego. Weryfikacja dotyczy strony językowej, jednak szeroka wiedza z historii sztuki, literatury, filozofii, znajomość bibliografii i pozycji w języku angielskim powodują, że bezbłędne nasze wydawnictwa osiągają najwyższy światowy standard. Jest to jego wybitną zasługą. K. Cieszkowski włączył się do działalności Instytutu. Jest członkiem zespołów badawczych, wnosząc głęboką wiedzę do realizacji projektów. Instytut nie posiada stałego finansowania, stąd w wielu zakresach jego działalność posiada charakter pracy społecznej.

Opr. Jerzy Malinowski



Krzysztof Zygmunt Cieszkowski

Prof. Ewa Balicka-Witakowska – członkiem honorowym Instytutu

Prof. Ewa Balicka-Witakowska została członkiem honorową Instytutu.

Jest wybitną badaczką specjalizującą się w badaniach sztuki i kultury materialnej Bizancjum oraz Chrześcijańskiego Wschodu, w tym Syrii, Egiptu Koptyjskiego, Etiopii, Nubii i Armenii, najwięcej uwagi poświęcając Etiopii i Syrii.

Studia z zakresu semitologii i historii sztuki ukończyła na Uniwersytecie Warszawskim, a następnie rozpoczęła pracę na stanowisku adiunkta w Instytucie Historii Sztuki UW. Po doktoracie na Uniwersytecie w Uppsali i Centre d'études supérieures de civilisation médiévale na Uniwersytecie w Poitiers związała się z Wydziałem Studiów Bizantyjskich na Uniwersytecie w Uppsali osiągając kolejne szczeble kariery akademickiej. Wykładała również na kilku europejskich uniwersytetach jako profesor wizytujący i gościnnie wygłaszając wykłady m. in. w licznych krajach europejskich oraz w Izraelu, Turcji, Libanie, Etiopii, Sudanie i Stanach Zjednoczonych. Bierze czynny udział w życiu naukowym, uczestnicząc w konferencjach, działając w licznych międzynarodowych zespołach redakcyjnych czy eksperckich. Jest autorką stu kilkudziesięciu publikacji, a także wielu artykułów zawartych w pięciu tomach *Encyclopaedia Aethiopica*.

Dotychczas zrealizowała lub wciąż realizuje liczne projekty badawcze dotyczące sztuki etiopskiej i bliskowschodniej. Bierze udział w szeregu międzynarodowych projektów skoncentrowanych na sztuce krajów z kręgu tradycji bizantyjskiej i wschodniochrześcijańskiej oraz ich związków z kulturą Islamu. Jednym z najważniejszych i najtrudniejszych było zorganizowanie i przeprowadzenie pełnej dygitalizacji biblioteki etiopskiego klasztoru Gunda Gunde, leżącego na krawęzi Pustyni Danakilskiej.

Wyjątkową wartością aktywności naukowej prowadzonych przez Ewę Balicką-Witakowską jest to, że są to działania w terenie, mające charakter badań podstawowych, stanowiących punkt wyjścia do dalszych analiz i syntez. Co istotne, zbierany przez lata, podczas licznych wypraw, materiał fotograficzny jest w pełni dostępny w kilku bazach danych. W związku ze

swoimi projektami od lat siedemdziesiątych dwudziestego wieku przeprowadziła liczne badania terenowe w ramach kilkudziesięciu ekspedycji w Etiopii, Syrii, Turcji, Libanie, Indiach (Kerala, Goa) Sudanie, Grecji, Egipcie, Izraelu i na Cyprze. Wkład tych badań jest istotny nie tylko dla studiów historii architektury czy malarstwa ściennego, ale również dla różnorodnych zabytków ruchomych, reprezentujących takie dziedziny jak malarstwo tablicowe, kodykologia i malarstwo książkowe, złotnictwo oraz inne gałęzie rzemiosła artystycznego.

Opr. Jacek Tomaszewski



The Artistic Traditions of Non-European Cultures, vol 13

- The Art of India and South Asia

Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata, który w 2025 roku obchodzi 25-lecie działalności, pragnie poświęcić kolejny 13 tom rocznika "The Artistic Traditions of Non-European Cultures" sztuce Indii i Azji Południowej.

Instytut zwraca się do indologów, historyków sztuki, religioznawców, kulturoznawców oraz przedstawicieli pokrewnych nauk o przygotowanie artykułów, które przybliżałyby badania prowadzone w Polsce i w kręgu współpracowników z zagranicy. Zawarte w tomie ilustrowane teksty prezentowałyby architekturę, plastykę, związki z religiami oraz kulturę intelektualną i artystyczną od starożytności do współczesności w Indiach oraz Pakistanie, Nepalu, Bhutanie, Bangladeszu i Sri Lance.

Tekst w języku angielskim. Objętość tekstu do 12 stron z przypisami, ilustracjami (do 7) z zaznaczonymi miejscami (ill. 1) oraz bibliografią. Czas przesłania tekstu – wrzesień. Zasady przygotowania tekstu / Text preparation rules znajdują się na stronie internetowej Instytutu.

Instytut opublikował 15 pozycji poświęconych sztuce Indii oraz Azji Południowej i Południowo-Wschodniej. Wśród nich było 8 monografii i tomów zbiorowych, a także materiały z konferencji Instytutu w czasopiśmie i seriach wydawniczych:

Konferencje:

1. Konferencja *Sztuka i kultura wizualna Indii* / Conference *Art and Visual Culture of India*, 18-19.04. 2008, WARSZAWA

Konferencje Polskiego Stowarzyszenia Sztuki Orientu / Conferences of the Polish Society of Oriental Art, T. II: *Sztuka i kultura wizualna Indii* / *Art and visual culture of India*, PIOTR BALCEROWICZ & JERZY MALINOWSKI (eds.), DiG Publishing House, Warszawa 2010

2. Conference *South-East Asia: art, cultural heritage and artistic relations with Europe / Poland*, 29.09-01.10.2011 KRAKÓW

[World Art Studies, Vol. XI] *South-East Asia: Studies in Art, Cultural Heritage and Relations with Europe*, IZABELA KOPANIA (ed.),

Polish Institute of World Art Studies & Tako Publishing House, Warsaw-Toruń 2013

3. 10th Conference of the International Society for Shamanistic Research *Shamanhood and its art*, 05-07.10.2011 WARSZAWA

Bibliotheca Shamanistica of The International Society for Shamanistic Research, Mihaly Hoppal (ed.), Vol. 14: Art and Shamanhood, ELVIRA EEVR DJALTCHINOVA-MALEC (ed.)

Akademiai Kiado, Polish Institute of World Art Studies & Tako Publishing House, Budapest – Warsaw – Torun 2014

4. 2nd conference on Indian art: *Art and culture of India and Polish - Indian artistic relations* (The conference organized in the 60th anniversary of the establishment of diplomatic relations between Poland and India in 1954), 09-11. 2014 TORUŃ

Art of the Orient, vol. 5, DOROTA KAMIŃSKA-JONES & AGNIESZKA STASZCZYK (eds.),

Polish Institute of World Art Studies and Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2016

5. X Konferencja o sztuce Orientu *Sztuka buddyjska* / 10th Conference on Oriental Art *Buddhist Art*, 26-27. 10. 2023 WARSZAWA

Art of the Orient, vol. 12, BOGNA ŁAKOMSKA (ed.),

Polish Institute of World Art Studies and Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2023.

Tomy zbiorowe:

6. *Art, Myths and Visual Culture of South Asia*,

Warsaw Indological Studies, vol. III, PIOTR BALCEROWICZ & JERZY MALINOWSKI (eds.),

Manohar Publishers & Distributors, New Delhi 2011

7. *South Asian Art*,

Art of the Orient, vol. 11, BOGNA ŁAKOMSKA, DOROTA KAMIŃSKA-JONES & WERONIKA LISZEWSKA (eds.)

Polish Institute of World Art Studies and Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2022.

Pełna bibliografia na stronie internetowej Instytutu www.world-art.pl

Studia z Architektury Nowoczesnej, tom 13

Zbieram artykuły do „Studiów z Architektury Nowoczesnej”. Chciałabym serdecznie zachęcić do współtworzenia kolejnego - 13 tomu. Osoby zainteresowane proszę o zgłoszenie tematu a następnie przesłanie całych artykułów.

Bieżący tom 13/2025 będzie poświęcony **ważnym dla architektury i budownictwa rocznicom**. Inspiracją do zaproponowania takiej tematyki jest 80-lecie powstania Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu i 25-lecie funkcjonowania Polskiego Instytutu Studiów nad Sztuką Świata – dwóch partnerskich instytucji, dzięki którym od 2000 roku powstają kolejne tomy „Studiów z Architektury Nowoczesnej”.

Nie bez znaczenia są ważne dla świata architektonicznego rocznice. W tym roku mija 100 lat od rozpoczęcia działalności Bauhausu w Dessau; 110 lat temu zmarł Stanisław Witkiewicz, itp...

Termin nadsyłania artykułów **do końca sierpnia 2025**.

Prof. Joanna Kucharzewska

(redaktorka tomu)



TOWARZYSTWO PRZYJACIÓŁ SOPOTU

spotkanie

prof. Teresa Grzybkowska

Kobieta wozem chwalebnego czynu.

*Twórczynie pierwszych polskich muzeów i ogrodów
filozoficznych*



23.05.2025 | 17.00

Małgorzata Paszylka-Głaza
Muzeum Narodowe w Gdańsku

Nieznana opowieść gdańskiego kota Mruczysława¹

23 maja 2025 roku w Dworcu Sierakowskich w Sopocie odbyło się spotkanie z Panią Profesor Teresą Grzybkowską², członkinią Polskiego Instytutu Studiów nad Sztuką Świata (PISnSS), na temat książki Jej autorstwa *Kobieta wodzem chwalebnego czynu. Twórczynie pierwszych polskich muzeów i ogrodów filozoficznych*³, wydanej przez PISnSS, poświęconej kobietom, które przed laty wniosły wielki wkład w rozwój intelektualny Polski. Między innymi to dzięki jednej z nich powstało pierwsze polskie muzeum w Puławach. Bohaterkami tej książki są m.in. Helena z Przeździeckich Radziwiłłowa – i stworzona przez nią Arkadia, Zofia Potocka – twórczyni Zofiówki, czy Izabela z Flemingów Czartoryska – i jej Powązki i Puławy.

Tematem do dyskusji był także niewielki rozmiarami *Nieznany Hermes polski*⁴, dedykowany prof. Juliuszowi Chrościckiemu, również wydany przez PISnSS. To esej o sławnym *Jeźdźcu polskim* Rembrandta z nowojorskiej Kolekcji Fricka, pokazany w Łazienkach Królewskich w Warszawie i na Wawelu w 2023 roku. Głównym tematem eseju jest rola przyjaźni we wspólnym oglądaniu wielkiego dzieła sztuki.

¹ Gdański kot Mruczysław jest bohaterem dwóch tekstów Profesor Teresy Grzybkowskiej, która w ten niekonwencjonalny sposób po raz kolejny pisze o swojej fascynacji sztuką Gdańska. O Mruczysławie, wykształconym kocie w Republice Uczonych, czyli Gdańsku, napisał Ernest Teodor Amadeusz Hoffmann. Natomiast kot Rudolfa Freitaga, towarzyszący rzeźbiarzowi w Gdańsku w XIX w., został uwieczniony na dwóch obrazach artystów związanych z XIX-wiecznym grodem nad Motławą: Wilhelma Augusta Stryowskiego (1834-1917) i Otto Brauswettera (1835-1904).

² Spotkanie poprowadziła Mariola Balińska – historyczka sztuki, kuratorka i była studentka Profesor Teresy Grzybkowskiej, która zaprezentowała również drogę naukową bohaterki spotkania. Było to résumé laudacji napisanej przez dr Beatę Purc z okazji 50-lecia pracy naukowej Profesor Grzybkowskiej.

³ Teresa Grzybkowska, *Kobieta wodzem chwalebnego czynu. Twórczynie pierwszych polskich muzeów i ogrodów filozoficznych*, Warszawa-Toruń 2018, ISBN 978-83-65480-28-6. Książka jest tomem 2 serii: Kultura Artystyczna, wydanej przez PISnSS i Wyd. Tako.

⁴ Teresa Grzybkowska, *Nieznany Hermes polski*, Mała Seria nr 1, PISnSS 2023, Wyd. Tako, Warszawa-Toruń 2023.

Ponadto rozmowa dotyczyła książki Profesor *Dama z Elche. W kręgu sztuki hiszpańskiej*⁵, która stanowi dialog z wielkimi twórcami sztuki hiszpańskiej, pozwalającymi nam na odczuwanie sztuki „poza czasem”. Tu dzieła sztuki pokazane są jako konsekwencja miłosnego, uszczęśliwiającego stosunku do świata ziemskiego i niebiańskiego, który pozwala spojrzeć na sztukę jak na jedną z największych tajemnic ludzkiego życia i ratunek, zwłaszcza „w czasach zarazy”.

Spotkanie stało się świetnym punktem wyjścia do rozmowy o miejscu Pani Profesor w gdańskiej historii sztuki, ewolucji i pamięci.

Klasycystyczny Dworek Sierakowskich (od 1974 roku siedziba Towarzystwa Przyjaciół Sopotu), którego pierwszym właścicielem był burmistrz gdański Andrzej Borkmann, był doskonałym miejscem na dyskusję o wyjątkowym spojrzeniu na sztukę gdańską i ogólnie na sztukę, które zawsze charakteryzowało Profesor Teresę Grzybkowską.

Prof. dr hab. Teresa Grzybkowska zajmuje się malarstwem polskim i europejskim XVI-XX wieku, dawną sztuką gdańską, malarstwem Jacka Malczewskiego, początkami muzealnictwa, historią ogrodów, związkami malarstwa z muzyką, zwłaszcza w obrazach Jacka Malczewskiego. Jest założycielką historii sztuki i rocznika „Porta Aurea” na Uniwersytecie Gdańskim, gdzie pracowała w latach 1989-2002, w latach 2000-2002 zaś była wicedyrektorką Muzeum Narodowego w Gdańsku. To Autorka wystaw w Muzeum Narodowym w Warszawie (*Andrzej Stech malarz gdański* w 1974), w Krakowie w Muzeum Czartoryskich (*Mitologia Jacka Malczewskiego* w 1996), w Muzeum Narodowym w Gdańsku (*Aurea Porta Rzeczypospolitej* w 1997 i nagrodzonej przez MKiDN), a wspólnie z Profesorem Zdzisławem Żygulskim jun. wystawy w Muzeum Gdańska *Gdańsk dla Rzeczypospolitej* w 2004, czy w Muzeum w Wilanowie *Amor Polonus, czyli miłość Polaków* w 2006. Wszystkim tym wystawom towarzyszyły obszerne katalogi, które stanowią do dzisiaj kompendium wiedzy na prezentowane tematy.

⁵ Teresa Grzybkowska, *Dama z Elche. W kręgu sztuki hiszpańskiej*, Kraków-Budapeszt-Syrakuzy 2021, Wydawnictwo Austeria, ISBN 978-83-7866-588-3. Książce towarzyszą świetne kolaże Grzegorza Kozery z cyklu *Iberia*, a jest ona dedykowana *Pamięci Itka w setną rocznicę urodzin*, czyli prof. dr. hab. Zdzisławowi Żygulskiemu jun.

Profesor Teresa Grzybkowska szczególnie upodobała sobie Gdańsk w swoich teoretycznych rozważaniach o sztuce. Sztuka tego miasta była dla Niej inspiracją i punktem wyjścia do niekowencjonalnych dywagacji o artystycznych przestrzeniach, gdzie pasja, wiedza i miłość do piękna na stałe wpisały się w postrzeganie świata przez pryzmat właśnie sztuki. Tego również starała się nauczyć swoich studentów, kiedy w 1997 roku, dzięki Jej staraniom na Uniwersytecie Gdańskim, uruchomiono studia licencjackie historii sztuki. Dla ówczesnych studentów to był czas twórczego dialogu i rozwijania pasji, otwierania oczu i pokornie mądrego słuchania o sztuce, która powinna być nieodłącznym elementem życia⁶.

Profesor Teresa Grzybkowska chętnie wróciła wspomnieniami do tego czasu, jednocześnie stale i konsekwentnie podkreślając swoją fascynację Gdańskiem i elitarnym spojrzeniem na sztukę przez samych Gdańszczan, którzy artystyczne wzorce czerpali z licznych podróży artystycznych. O Gdańsku zawsze pisała w kategorii fenomenu i z pasją i miłością do artystycznego świata.

I tu pozwolę sobie na osobistą uwagę. Przez kilka lat miałam zaszczyt pracować pod kierunkiem prof. Teresy Grzybkowskiej i być Jej asystentką na kierunku historia sztuki na Uniwersytecie Gdańskim. To właśnie Pani Profesor nauczyła mnie odwagi niekonwencjonalnego patrzenia na sztukę, wyrażania swoich opinii, a przede wszystkim miłości do sztuki. Każda rozmowa z Nią była i jest radością mówienia o rzeczach pięknych, wzruszających, fascynujących i wiecznych.

Spotkanie w Dworcu Sierakowskich było właśnie jedną z takich rozmów.

⁶ W owym czasie na kierunku historia sztuki na Uniwersytecie Gdańskim wykłady prowadzili m.in. prof. Andrzej Grzybkowski, prof. Włodzimierz Lengauer, prof. Tomasz Mikocki, a przede wszystkim prof. Zdzisław Żygulski jun. Ówcześni studenci mieli niezwykłą okazję poznać również sztuką pozaeuropejską, szczególnie sztukę Japonii czy sztukę orientalną.

Karolina Zychowicz

Konferencja *Mexican Art Goes Global. Tracing Artistic Connections during the Iron Curtain Era*

Konferencja *Mexican Art Goes Global. Tracing Artistic Connections during the Iron Curtain Era* (22–23 maja 2025), zorganizowana przez dr Karolinę Zychowicz z Zakładu Sztuki Nowoczesnej i Współczesnej Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Wrocławskiego, kierowanego przez prof. Annę Markowską, okazała się sukcesem. Zgromadziła znakomitych badaczy z Anglii, Bułgarii, Czech, Finlandii, Hiszpanii, Meksyku, Niemiec, Polski, Rumunii i Stanów Zjednoczonych. Dyskusje były żywe, a temat – wyjątkowo atrakcyjny. Ponieważ nie został jeszcze kompleksowo opracowany, całe przedsięwzięcie miało charakter pionierski.



Ambasador Meksyku w Polsce, Juan Sandoval Mediolea

Konferencję otworzył Ambasador Meksyku w Polsce, Juan Sandoval Mediolea, głęboko zaangażowany w promocję sztuki swojego kraju. Jego przemówienie wzbudziło prawdziwy entuzjazm wśród słuchaczy. W otwarciu

uczestniczyli również: Rektor Uniwersytetu Wrocławskiego, prof. Robert Olkiewicz, prezes Polskiego Instytutu Studiów nad Sztuką Świata, prof. Jerzy Malinowski oraz dyrektor Ossolineum, dr Łukasz Kamiński. Wykład wprowadzający w tematykę konferencji przygotowała prof. Anna Markowska – zestawiała dorobek malarski legendarnego polskiego artysty Andrzeja Wróblewskiego z twórczością graficzną Leopolda Méndeza, którego prace mogły mieć związek z twórczością Polaka.



Dr Karolina Zychowicz

Konferencja została podzielona na pięć paneli. Pierwszy z nich dotyczył *Frente Nacional de Artes Plásticas* – organizacji odpowiedzialnej za objazdową wystawę sztuki meksykańskiej, prezentowaną głównie w Europie Wschodniej

(1955 – Polska, Bułgaria, Rumunia, NRD; 1956 – NRD, Czechosłowacja; 1957 – Chiny).

Ekspozycja (temat drugiego panelu) miała przełomowe znaczenie dla życia artystycznego w wymienionych krajach, o czym mówili: Guillermina Guadarrama Peña (CENIDIAP-INBAL, Ciudad de México), dr Fabiola Martínez Rodríguez (Saint Louis University, Madryt), dr Magdalena Nowak i Hanna Doroszuk z Muzeum Narodowego w Warszawie, Rado Ištók z Narodowej Galerii w Pradze, dr Irina Cărbăș z Narodowego Instytutu Sztuk w Bukareszcie oraz Laura Rosengarten z Uniwersytetu w Lipsku. Katarzyna Szydłowska-Schiller z Muzeum Narodowego w Warszawie przekazała uczestnikom cenną informację – cała wystawa *Taller de Gráfica Popular*, podróżująca po Polsce w latach 1949–1950, znajduje się w zbiorach tej instytucji.

Ciekawych spostrzeżeń dostarczył prof. Matthew Rampley z Uniwersytetu Masaryka w Brnie, według którego Polacy są znacznie bardziej otwarci niż Czesi na sztukę pozaeuropejską. To właśnie dlatego wystawa z 1955 roku miała tak istotne znaczenie dla polskiego życia artystycznego.

Trzeci panel (pierwszy w drugim dniu konferencji) wzbudził duże zainteresowanie, gdyż dotyczył obecności sztuki meksykańskiej w Azji w okresie zimnej wojny. Wystąpili: dr Marisol Villela Balderrama (Northwestern State University of Louisiana) oraz dr Jinyoung Anna Jin (Stony Brook University, Nowy Jork). Drugi z referatów ukazał tragiczną postać koreańskiego artysty Lee Qoede, powiązanego z meksykańskim muralizmem, który zdezerterował podczas wojny koreańskiej (1950–1953) i przeniósł się do Korei Północnej.

Czwarty panel dotyczył obecności sztuki meksykańskiej w Europie Wschodniej w latach 70. i 80. XX wieku. Pierwszą referentką była Rada Georgieva z Courtauld Institute w Nowym Jorku, która mówiła o niezwyklej kolekcji dwudziestowiecznej sztuki meksykańskiej w bułgarskim Płowdiwie (dar z 1981 roku, będący wynikiem nawiązania relacji dyplomatycznych między Bułgarią a Meksykiem w 1974 roku).

Dorota Jarecka przedstawiła performans meksykańskiego artysty Jorge Reiny, który odbył się w Warszawie w 1976 roku – według badaczki

wydarzenie to było reakcją na zmęczenie sztuką konceptualną w polskim życiu artystycznym. Jorge Sanguino z Uniwersytetu w Kolonii przekroczył ramy zimnej wojny, prezentując obecność meksykańskiej sztuki w Europie w latach 90.



Prof. Anna Markowska

Niezwykle ważny okazał się wykład prof. Agaty Jakubowskiej, która odkryła fascynujące historie związane z wystawą *Twórczość kobiet meksykańskich*, prezentowaną w 1981 roku w kilku miastach Polski. Była ona pokłosiem rozwoju ruchów feministycznych w Meksyku oraz efektem Międzynarodowego Roku Kobiet (1975), w ramach którego w Meksyku zorganizowano konferencję gromadzącą kobiety z całego świata.

Piąty panel dotyczył kulturowych transferów. Dr Katarzyna Cytlak z Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu zaprezentowała postać Marcosa Kurtycza – mało znanego w Polsce artysty, który miał ogromny wpływ na rozwój performansu w Meksyku. Co ciekawe, Kurtycz był emigrantem z Polski i ofiarą antysemickiej nagonki z 1968 roku. W Meksyku silnie

akcentował swoją tożsamość wschodnioeuropejską, natomiast w Polsce występował jako radykalny artysta z Meksyku. Panel zamknął referat dr Małgorzaty Reinhard-Chlandy, poświęcony artystce Dianie Dyjak Montes de Oca, mającej związki z Polską.

Ostatni panel dotyczył relacji między meksykańską sztuką a literaturą w kontekście zimnej wojny. Lucas Pawelek z University of South Carolina mówił o nostalgii, buncie i pamięci w meksykańskim i polskim malarstwie ściennym. Jonas Hernegger z Ludwig-Maximilians-Universität w Monachium zaprezentował doskonały referat na temat swoich badań nad pojęciem realizmu magicznego – używanego wobec literatury Ameryki Łacińskiej po 1945 roku oraz malarstwa z okresu Republiki Weimarskiej (być może termin ten został przeniesiony przez europejskich emigrantów).

Konferencję zakończył referat Anielki Mroczek, która wykorzystała twórczość Eleny Poniatowskiej – jednej z najważniejszych pisarek Meksyku, w której płynie krew polskiego króla – do analizy prac związanej z Meksykiem Any Mendiety.

Wydarzenie było transmitowane na żywo na Facebooku Instytutu Historii Sztuki, Ossolineum oraz Ambasady Meksyku w Polsce (pierwszy dzień – ok. 1000 wyświetleń, drugi dzień – ok. 1700 wyświetleń). Nagranie jest dostępne na tych profilach.

Wydruk plakatów i programów konferencyjnych był możliwy dzięki wsparciu Wrocławskiego Centrum Akademickiego. Studentki z Instytutu Historii Sztuki ochoczo rozwieszały plakaty w przestrzeni miejskiej. Kolację dla uczestników wydarzenia zasponsorowała restauracja Tequillarnia. Po zakończeniu konferencji zagraniczni goście zostali oprowadzeni po Wrocławiu przez dr. Marka Kwaśnego i mgr Aleksandrę Podlejską.

Jerzy Uścińowicz

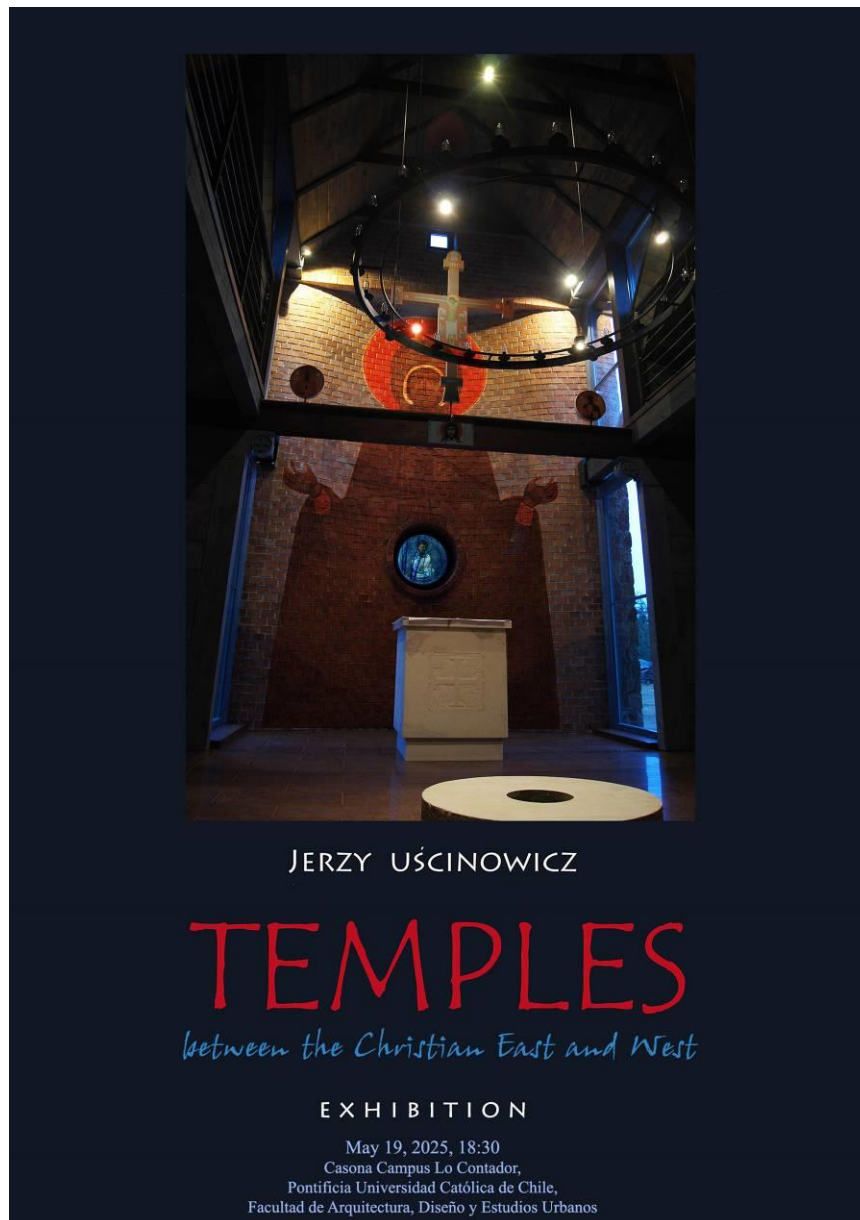
Politechnika Białostocka, PISnSS

Świątynia - pomiędzy Chrześcijańskim Wschodem i Zachodem – w Santiago de Chile

Sztuka pograniczy

Ci, co mają bezpośrednią, żywą styczność ze sztuką, zwłaszcza w trakcie jej tworzenia, to wiedzą. Prawdziwa sztuka spada z nieba. Zstępuje do nas niczym święte anioły. Tak jest od zawsze w porządku Boskim. W pionie, a nie w poziomie. Ostatnio jednak, a dzieje się tak już od ponad wieku, wędruje intensywnie sztuka po świecie także poziomo. Zaczęła podróżować częściej i dalej. Szczególnie na obszarach pogranicza kultur. Przekracza różne granice. Przechodzi bez trudu ponad nimi, sankcjonując ich istnienie i walcząc z nimi zarazem. Znacząc podziały i niwelując je zarazem.

Pogranicze w tej wędrówce sztuki po świecie nie jest li tylko kategorią terytorialną, narodową czy kulturową. Jest w niej nawet bardziej kategorią silnego, wewnętrznego napięcia, w którym, żyjące w różnych kulturach wspólnoty duchowe, zmuszone są do ciągłego sankcjonowania swojej tożsamości, do nieustannego samookreślania się i wyznaczania granic nie do przekroczenia. To na pograniczach wyostrzają się różnice i panuje samoświadomość lokalnej odmienności ludzi. Ustanawiane są ramy i wzorce ich duchowego życia. Tworzą się ideowe wartości żywej Tradycji kultury wspólnot – lokalne i uniwersalne. Sztuka ma na tym pograniczu najsilniejszą potrzebę samoidentyfikacji. I tutaj też, poprzez graniczny kontakt różnych wspólnot, paradoksalnie najczęściej dochodzi do niespotykanych gdzieindziej eksperymentów. Dochodzi do syntez i wymiany wartości, do żywego ekumenizmu. Ekumenizmu pojmowanego szeroko, zgodnie z grecką etymologią tego słowa, jako „wspólnoty zamieszkiwania ziemi”. Ona jest na pograniczu wartością w kulturze najcenniejszą.



Plakat wystawy autorskiej prof. arch. Jerzego Uścińowicza *pt. Świątynia - pomiędzy Chrześcijańskim Wschodem i Zachodem* w galerii Campus Lo Contador

Choć dziś wydaje się, że żywe, wspólne spotkanie religii w świątynnym kulcie jedyne Boga nie jest jeszcze możliwe, bo na poziomie teologii i filozofii nie są one do tego przygotowane, to mamy już dziś klimat ku temu o wiele bardziej korzystny niż dawniej. I nie jest to jedynie wola wprowadzenia jakiś nowych, obowiązujących wszystkich zasad i wspólnych deklaracji etycznych, motywowanych potrzebą „wyjścia z twarzą” przed Bogiem. To zdaje się proces naturalny. Religie mają dziś sobie po prostu więcej do powiedzenia. Są bardziej skłonne do dialogu, do ujawniania swoich wartości, do pokazywania swojego bogactwa, swojej, uitorowanej przez wieki, drogi do



Wystawa autorska prof. arch. Jerzego Uścińowicza *pt. Świątynia - pomiędzy Chrześcijańskim Wschodem i Zachodem* w galerii Campus Lo Contador, w dawnej kaplicy chrześcijańskiej położonej w Escuela de Arquitectura UC Pontifical Catholic University of Chile.

Boga. Dawniej spotkanie to było prawie niemożliwe, bo wszystkie religie żyły w dużym dystansie, w izolacji, a niekiedy wrogości. Dziś w świecie sieciowej informacji, coraz częściej ujawnia się ich prawdziwe, żywe zainteresowanie. A wraz z wyostrzeniem i rozbudowaniem świadomości ekumenicznej, odbieramy żywe symptomy wymiany wartości i różnych form kultu oraz różnych też form nowej, innej od dawnej, sztuki. W duchu tradycji pogranicza wchodzi ona dziś odważniej do naszych świątyń. Klinem wbija się pomiędzy wytyczone dawniej granice kultur. Prowokuje teologiczną i estetyczną refleksję, wymusza dialog, wymianę idei i wartości, poszukuje syntez. To sztuka wielu różnych rodowodów, różnych tradycji lokalnych i uniwersalnych. Sztuka rdzenna kultur pierwotnych, sztuka antyczna, sztuka Starego i Nowego Rzymu, sztuka Wschodu i Zachodu, sztuka Judaizmu i Orientu, ornamentacji i abstrakcji, wreszcie sztuka wyzwolonej kreacji XX wieku. To sztuka ekumeniczna, nieograniczona do żadnej konfesji. To sztuka wędrująca ponad granicami kultur, sztuka wymiany i wzajemnego przepływu charyzmatów.



Wykład prof. arch. Jerzego Uścińowicza pt. *„The Twin Paradox. Tradition as Innovation in the Borderland Between Christian East and West in Poland* w audytorium Escuela de Arquitectura UC Pontifical Catholic University of Chile.

Czy jest to sztuka duchowej jedności – przy różnych orientacjach kultur i przy wspólnych aspiracjach religijnych człowieka? Czy jest to sztuka ekumenicznego „spotkania w prawdzie i miłości”?

Santiago

Miałem wyjątkową przyjemność takiego spotkania. Dokonało się na pograniczu wielu sztuk. Tej prehistorycznej, rdzennej, prekolumbijskiej sztuki plemion tubylczych. Tej późniejszej, katolickiej, wprowadzonej gwałtownie do Chile w czasach podboju przez hiszpańskich konkwistadorów. Tej jeszcze późniejszej sztuki XVIII-wiecznej. Czy też tej nowoczesnej, XX-wiecznej sztuki wielokulturowej i wieloreligijnej. Choć kształtowanie się tego swoistego pogranicza odbywało się niekiedy dość brutalnie, ze szkodą dla naturalnej ewolucji sztuki rdzennych ludów tubylczych Mapucha, Atacameño, Araucano, Diaguita czy Inków, bo ich sztuka została podczas podboju i nawracania na religię kolonizatorów, fizycznie wyeliminowana, to

genetyczne związki duchowe z tą sztuką, zwłaszcza we współczesnej sztuce chilijskiej, pozostały. Widać je nie tylko w świątyniach, muzeach i galeriach. Jest ona w krwiobiegu kultury od dawna niemal wszędzie, zwłaszcza wprost na ulicy, na parterach elewacji i muralach domów, a nawet kościołów.

Pretekstem do spotkania były poprzedzające je nieco wcześniejsze przedsięwzięcia wystawowe i konferencyjne w Fordham University w Nowym Jorku w 2023 r., w Stacji Polskiej Akademii Nauk w Rzymie w 2024 r. i w kaplicy zamkowej Świętej Trójcy, w Muzeum Narodowym i na Katolickim Uniwersytecie Lubelskim Jana Pawła II w Lublinie, w 2025 r. To obecne spotkanie, w Santiago de Chile, było jednak szczególne. Zorganizowane zostało w galerii Campus Lo Contador, w dawnej kaplicy chrześcijańskiej położonej obecnie w Escuela de Arquitectura UC Pontifical Catholic University of Chile, w uniwersytecie, którego rektorem przez parę kadencji był nasz Ignacy Domeyko. Trudził się tu z sukcesem chcąc zaszczerpić wysokie standardy edukacji i tradycji akademickiej przeniesionej wprost z Uniwersytetu w Wilnie.

Wystawa powstała na zaproszenie Instituto de Estética UC, MOA International y MOA Museum of Art (Japón) i Escuela de Arquitectura UC Pontifical Catholic University of Chile. Została sfinalizowana dzięki zaangażowaniu prof. Claudii Raffo Calderón, prof. Claudii Liry Latuz i prof. Gabrieli Manzi oraz władz rektorskich i dziekańskich Pontifical Catholic University of Chile, a także – w szczególności – Masahiko Hiraizumi, prezydenta Mokichi Okada Association MOA International y MOA Museum of Art w Japonii. Kuratorami wystawy byli wspólnie: prof. Claudia Raffo Calderón i prof. Bogusław Podhalański. Współorganizatorem był Wydział Architektury Politechniki Białostockiej. Wystawa eksponowana jest od dnia 16 maja 2025 r. do dziś dnia. Jej wernisaż odbył się dnia 19 maja o godz. 18.30, po wykładzie otwartym wygłoszonym przeze mnie w tej uczelni, na zakończenie pierwszego dnia Coloquio interdisciplinario Internacional: *Naturaleza, experiencia estética y lugar/espacio sagrado: diálogos espirituales Este y Oeste en Latinoamérica*. Wystawa trwać będzie do końca miesiąca, po czym zostanie przekazana do zasobów MOA Museum of Art

Japon, w celu jej ekspozycji w MOA Muzeum w Limie, w Peru, a później w Japonii.

Wystawa *Świątynia - pomiędzy Chrześcijańskim Wschodem i Zachodem* była pierwszym etapem cyklu, który rozpocząłem w Santiago de Chile, w stolicy kraju o niezwykle bogatej, różnorodnej i głęboko zakorzenionej chrześcijańskiej tradycji religijnej, gdzie rdzenne, etniczne sacrum pogranicza do dziś zdumiewa cały świat. Mnie urzekło od razu. Santiago to miasto Świętego Jakuba, miasto ludzi głębokiej wiary oraz żywego kultu i uwielbienia dla Bogurodzicy. Matka Boża jest we wszystkich pracach, przy których się trudziłem. Jest patronką kreacji, bo jest dawczynią nowego życia, rodzicielką Boga Zbawcy świata, które człowiek stara się nieudolnie naśladować, dążąc do zbawienia swojej duszy. Jak mówi pradawny troparion Bogurodzicy Dziewicy „Błogosławiona jest Ona pomiędzy niewiastami i błogosławiony jest Owoc Jej życia – Jezus Chrystus”. Wystawę poświęciłem więc Bogurodzicy-Znak, a poprzez jej wstawiennictwo i opiekę, także wszystkim niewiastom – matkom, żonom i córkom. Poświęciłem ją swojej żonie Margaricie, przedwcześnie powołanej przez Boga, swojej matce Raisie i córce Marcie.

Przekaz

Architektura i sztuka przedstawiona na wystawie jest zapisem moich 40. lat pracy w sferze architektury sakralnej i miejsc duchowych. Jest przekazem wartości, stanowiących sferę nieustannych dociekań, poszukiwań i intuicji – w przestrzeniach świętych, świątyniach, miejscach kultu i pamięci. Wyrastają one z mojego stałego przekonania, że architektura i sztuka sakralna ma silnie zakorzeniony w sobie pierwiastek duchowy, który stanowi niezbędny warunek realizacji aspiracji religijnych człowieka i jego eschatologicznego spełnienia. Poprzez teologiczną ekspozycję prawd wiary oraz hermeneutykę Tradycji i jej metodykę działania, zakodowaną w strukturach archetypowo-symbolicznych kultu – na dyskursywnym i

intuitywnym poziomie komunikacji języka architektury i sztuki oraz nauki – umożliwia dostęp do tych pokładów rzeczywistości duchowej, które w inny sposób są nieosiągalne. To dzięki nim dostępne są one poznaniu i ludzkiej intuicji duchowej. Stanowią żywy język religii. Są jej systemem gramatyki. Dzięki nim religia może się w pełni wypowiedzieć przez sztukę. Są podstawą jej komunikacji – nieustannego przechodzenia od doświadczenia estetycznego, do doświadczenia religijnego – w spełnieniu podstawowego celu soteriologicznego człowieka i świata. Budowania świata przemienionego. Sztuka ta, by być autentycznym opisem rzeczywistości teofanicznej, by być źródłem doświadczenia duchowego i metafizycznego, nie zaś jedynie spekulacją intelektu czy naturalistycznym przedstawieniem rzeczywistości, powinna być sztuką symboliczną, nośnikiem „prawdy Bożej”. Jest wtedy teologią.



Wystawa autorska prof. arch. Jerzego Uścińowicza pt. *Świątynia - pomiędzy Chrześcijańskim Wschodem i Zachodem* w galerii Campus Lo Contador

Praca ta namaszczone została przez status środowiska, w którym dane jest mi żyć. To środowisko pogranicza kultur, narodów, religii, a w przypadku architektury i sztuki sakralnej – pogranicza Wschodu i Zachodu oraz wielkich religii monoteistycznych: chrześcijaństwa, judaizmu i islamu. Jest to architektura i sztuka teologicznego spotkania i dialogu religii. Jest więc

nośnikiem jego uwarunkowań – różnorodności oraz współczesnej wymiany wartości i ekumenicznej potrzeby budowania wspólnoty – *oikoumene*, w łonie Chrześcijaństwa i innych religii monoteistycznych. Wystawa dotyczy wykonanych i w większości zrealizowanych już projektów architektury ponad 40 świątyń: cerkwi, kościołów, molenn, kaplic i miejsc duchowych, a także architektury ich wnętrz i ikonografii. Dotyczy zespołów monastycznych, parafialnych, cmentarnych i memorialnych. Dotyczy ikonostasów, kiotów, krzyży, pomników, nagrobków, form liturgicznych. Powstały one dla kościołów: prawosławnego, rzymskokatolickiego, staroobrzędowego, ewangelickiego – w Polsce, Białorusi, Rosji, Niemczech i Stanach Zjednoczonych. Wśród nich są świątynie konwertowane i ekumeniczne. Są memoriały, kenotafiony i ohele żydowskie. Są teatralne misteria, muzejony oraz pomniki pamięci i inne „miejsca duchowe”. Są obiekty nowoprojektowane, jak i te podnoszone z ruin, restaurowane, poddawane konserwacji i rewitalizacji. Wszystkie łączy ich duchowy, kultowy i memorialny status. Łączy je wspólny duch ekumenicznego spotkania. To on wiedzie w sztuce do prawdy, dobra i piękna, które nieustannie próbuje zdobyć.

Wystawa stara się ujawnić przekaz wartości semantycznych i estetycznych w kategoriach rozumienia i uobecniania teologicznej treści i sensu form architektury i sztuki. Przekaz ten jest sposobem przechodzenia z poziomu estetyki do poziomu religii. Jest – jak powiedział Św. Grzegorz z Nyssy – *„Niemą sztuką, która umie mówić”*. Forma i treść architektury świątyni są dla niej jak jej dwie natury, funkcjonujące w niej „bez rozdzielenia” i „bez zmieszania”, w hipostatycznej unii wspólnej przestrzeni wartości. W intencjach twórczych są one na naszej polskiej ziemi wartościami ekumenicznego spotkania pomiędzy chrześcijańskim Wschodem i Zachodem.

Otwarcie

Na wernisażu wystawy obecnością swą zaszczyliły służby dyplomatyczne Ambasady Polskiej w Chile w osobach chargé d'affaires

Mileny Łukasiewicz i konsula Piotra Lorocho, a także rektorzy, dziekani, dyrektorzy instytutów, profesorowie i studenci Pontifical Catholic University of Chile. Oficjalną delegację stanowili kapłani Ortodoksyjnego Kościoła Katolickiego Antiochii w Santiago de Chile. Siostrzane życie duchowe ortodoksji zachodniej i wschodniej, katolicyzmu i prawosławia w Chile, zwłaszcza w Santiago, jest naturalne. Widać je w świątyniach, w miejscach ekumenicznego kultu, na cmentarzach. Widać w zbiorowych, kilkudziesięcioosobowych chrztach i masowym przystępowaniu do Świętej Komunii. Byłem tego świadkiem podczas Liturgii.

Podczas otwarcia wystawy było wiele wystąpień – tych oficjalnych i nieoficjalnych, stanowiących o naturalnym, rodzącym się ekumenicznym dialogu – w „spotkaniu w prawdzie i miłości”. Nie był to jedynie dialog wymiany myśli, ale także dialog twórczych intuicji, asocjacji powstałych w spotkaniu z kulturą inną niż своя własna. Szczególne w tym kontekście było wystąpienie kuratorki wystawy, prof. Claudii Raffo Calderón, podczas jej otwarcia: „Jestem bardzo wdzięczna za zaszczyt powiedzenia kilku słów



Wernisaż wystawy przed wejściem do kaplicy Escuela de Arquitectura UC Pontifical Catholic University of Chile w Santiago. Od lewej: Piotr Lorocho, Masahiko Hiraizumi, prof. Claudia Raffo Calderón, prof. Jerzy Uścińowicz, Milena Łukasiewicz; prof. Bogusław Podhalański, prof. Claudia Lira Latuz, prof. Elvira Pérez, dr Federico Aguirre.

z tej okazji. Bardzo dziękuję naszemu gościowi, polskiemu architektowi Jerzemu Uścińowiczowi, za przyjęcie naszego zaproszenia i przebycie



Delegacja duchownych i wiernych Ortodoksyjnego Kościoła Katolickiego Antiochii w Santiago de Chile

połowy planety, aby podzielić się swoimi pięknymi dziełami dla naszej wiedzy, refleksji i przyjemności, z jego wystawą *Świątynie - między chrześcijańskim Wschodem a Zachodem*. Dziękujemy również profesorowi dr Bogusławowi Podhalańskiemu za zaprezentowanie pracy profesora Uścińowicza w Rzymie w zeszłym roku oraz architektce i academiczce Gabrieli Manzi, dzięki której trafiła ona w nasze ręce. Przede wszystkim chciałabym powiedzieć, że w zeszłym tygodniu miałam przyjemność, wraz z architektem Juanem Manuelem Gálvezem, podzielić się z profesorem Uścińowiczem doświadczeniem jego pierwszej wizyty w Ameryce Południowej, w Chile i odwiedzić kilka dzieł architektonicznych w Santiago. Jego prośba brzmiała: "Głównie miejsca święte". W ciągu jednego dnia odwiedziliśmy klasztor Benedyktynów, kościół Dominikanów i świątynię Bahai. Z tego dnia pozostało wiele refleksji i odnowionych spojrzeń dzięki wymianie wrażeń i wielu pytań, które muszę zgłębić. Chciałabym dziś podkreślić rozległą wiedzę i doświadczenie ekumeniczne profesora Uścińowicza, z zadowoleniem

przyjmującego terytorialną rzeczywistość współistnienia różnych religii. A ponadto ważny i liczny wkład świętych miejsc modlitwy i spotkania z Bogiem, skoncentrowany w pracy architekta, któremu towarzyszy wiara. Byłam zaskoczona rodzajem odpowiedzi na potrzebę, która moim zdaniem jest nieodłączną częścią duchowej kondycji człowieka, na przestrzenie kontemplacji i ciszy, umożliwiające głębokie połączenie z Bogiem poprzez piękno jego ikonografii, symbolikę i delikatność detali w tworzeniu jego wnętrz oraz dbałość o kulturowy i naturalny kontekst otoczenia, eksponowany w jego pracach. Było to bardzo wzbogacające doświadczenie dla mnie jako chilijskiej architekt i powtarzam, że pozostało mi wiele tematów do zbadania. Mam nadzieję, że wystawa wszystkim się spodoba, a w dalszej części seminarium z niecierpliwością czekam na podzielenie się wrażeniami i wnioskami. Dziękuję”.

Moje spotkanie i dialog wartości spełniły się. Dały nadzieję na wypełnianie głównej idei i symbolicznego przesłania wystawy – spotkania w „prawdzie i miłości”, w każdej świątyni tego świata. Jest ono dziś, w czasach narastającej agresji, nienawiści i wojen, bardzo potrzebne. Zwłaszcza religii.

fot. Daniela Canales

Magdalena Wichtowska

Wystawa *Tadek Beutlich: On and Off the Loom* w Ditchling Museum of Art + Craft w Anglii

W Ditchling w południowej Anglii od 18 stycznia do 22 czerwca 2025 r. trwa wystawa prezentująca twórczość Tadka Beutlicha (1922-2011), innowacyjnego artysty tkaniny, grafika i pedagoga o polskich korzeniach, który większość swojego życia spędził w Wielkiej Brytanii.

Miejsce jest nieprzypadkowe, bowiem niewielkie (2000 mieszkańców) miasteczko Ditchling od początku XX wieku stanowiło centrum rzemiosła, przyciągając artystów i rzemieślników z całego kraju.

Miejsce to może poszczycić się długą i bogatą historią, sięgającą czasów anglosaskich. Pierwsza wzmianka o Ditchling pochodzi z 765 r. Swój artystyczny i rzemieślniczy charakter zyskało, gdy w 1907 r. przeniósł się tam rzeźbiarz i litograf Eric Gill, a za nim dołączyli inni rzemieślnicy, którzy w 1921 r. założyli Gildię św. Józefa i św. Dominika – rzymskokatolicką wspólnotę gromadzącą artystów, ale także rzemieślników zajmujących się złotem, rzeźbą, ceramiką i tkaniną. Gildia funkcjonowała przez prawie 70 lat i została rozwiązana w 1989 r. Historia miasteczka i sprzyjająca, twórcza atmosfera sprawiły, że w Ditchling zamieszkało wielu artystów, m.in. Sir Frank Brangwyn, Louis Ginnett oraz Charles Knight, kaligraf Edward Johnston który zaprojektował krój czcionki londyńskiego metra, czy pionierka tkactwa ręcznego Ethel Mairet.

Ethel Mairet zbudowała w 1919 r. w Ditchling swój dom i warsztat, nazwany Gospels, w którym gościła najznamienitszych artystów w tkaninie oraz szkoliła tkaczy i osoby zajmujące się farbowaniem tkanin. Była w znacznej mierze farbiarką i tkaczką-samoukiem, zainteresowaną nowymi technikami ale także ratującą umiejętności zapomniane podczas rewolucji przemysłowej. Gospels było miejscem, w którym spotykali się tkacze podziwiani przez Mairet ale także inne osoby które uczyły się w szkołach artystycznych i przybywały do niej na wizytę by pogłębić swoją wiedzę. Wśród nich był także

Beutlich który wraz z innymi studentami został tam zaproszony przez swoją ówczesną nauczycielkę Barbarę Sawyer podczas jego nauki w Camberwell School of Art. Metody Mairet i jej sposób myślenia zrobiły na Beutlichu ogromne wrażenie, zainteresował się tam również nowymi materiałami, takimi jak nieprzędzona juta czy sizal, oraz możliwością naturalnego barwienia włókien.

Wiele lat później sam Beutlich zamieszkał i pracował w Ditchling (w latach 1967-1970). Po śmierci Mairet zarząd powierniczy zajmujący się Gospels chciał stworzyć w nim szkołę dla tkaczy, jednak, gdy to okazało się niemożliwe, postanowiono, że powinien zamieszkać tam artysta zajmujący się tkaniną by kontynuować tradycje artystyczne tego miejsca – Beutlich zgodził się na kupno domu wraz z warsztatem w Ditchling.

Samo muzeum w Ditchling powstało w 1985 r., gdy siostry Joanna i Hilary Bourne zakupiły budynek szkoły wiktoriańskiej i otworzyły tam pierwsze muzeum – Ditchling Museum, w którego kolekcji znalazły się prace lokalnych artystów, którzy byli rodzicami dzieci, z którymi w dzieciństwie bawiły się siostry. W 2007 r. rozpoczęła się dyskusja nad przyszłością muzeum, częściowo spowodowana kiepskim stanem budynku; z powodu wagi kolekcji rozpoczął się projekt jego odnowy, a sześć lat później, po gruntownych pracach Sir Nicholas Serota, Dyrektor Tate, otworzył (ponownie) muzeum pod nową nazwą Ditchling Museum of Art + Craft. Otworzenie Muzeum przez tak ważną osobę w środowisku artystycznym podkreślało istotną rolę tej instytucji w budowaniu i docenianiu brytyjskiego rzemieślnictwa w regionie. Dziś Muzeum skupia się na przedstawianiu artystów i rzemieślników, którzy zapisali się w historii miasteczka.

Obecna ekspozycja prezentująca twórczość Beutlicha zabiera widzów do początków historii artysty, podkreślając fakt bycia potomkiem niemieckiego ojca i polskiej matki, co już na zawsze zaznaczyło go byciem „na granicy”, czy to tożsamościowej, czy to artystycznej. Odbiorca poznaje losy Beutlicha, od dzieciństwa we Lwówku, przez przeprowadzkę do Poznania oraz przymusowe zaciągnięcie do armii niemieckiej po wybuchu drugiej wojny światowej. Jako jeńiec wojenny, zgłosił się na ochotnika i dołączył do Korpusu Polskiego Armii Brytyjskiej która stacjonowała we Włoszech. Dzięki temu Beutlich miał



il. 1. Budynki Ditchling Museum of Art + Craft

szansę na kilkumiesięczną naukę artystyczną w Rzymie. Wystawa pokazuje kilka jego szkiców z okresu włoskiego. Stamtąd przeniesiono go do Anglii, gdzie rozpoczął naukę w Sir John Cass School of Art w Londynie. W 1948 r. zobaczył wystawę francuskiego gobelinu w Victoria and Albert Museum, gdzie pokazywano tkanie na żywo i to wydarzenie wstrząsnęło nim na tyle, że Beutlich postanowił, że to właśnie będzie jego drogą artystyczną. Samodzielnie stworzył sobie małą ramę i zaczął się sam uczyć technik tkania. Następnie zapisał się do Camberwell School of Art by kontynuować zgłębianie tego medium. Gdy skończył naukę, został pedagogiem na tej uczelni, pracując tam przez kolejne 24 lata i kształcąc przyszłe pokolenia artystów tkaniny.

Wystawa ukazuje początki twórczości w tkaninie Beutlicha, gdy wyplatał płasko i tradycyjnie, skupiając się głównie na naturze, w tym ptakach czy insektach, prezentując prace takie jak np. *Grasshopper (Konik polny)*, z 1955-1958 z wełny i lnu, która należy do kolekcji Muzeum w Ditchling. Podkreślona została rola polskich motywów folklorystycznych Beutlicha w tym okresie i sentymentalnych inspiracji zaczerpniętych z sielankowego dzieciństwa w otoczonej naturą Lwówku.

Ukazane są również jego drzeworyty które tworzył w tym okresie. Odbiorca może dowiedzieć się, że Beutlich odnosił sukcesy również na tym polu i wystawiał je równie często; nierzadko również drzeworyty stanowiły punkt wyjścia do tworzonych później gobelinów. Opisano również jego niekonwencjonalne metody, np. przy braku maszyny drukarskiej, artysta stworzył własnej roboty prasę – stojąc na klockach które były z kolei umieszczone na papierze i w ten sposób tworzył grafiki. Kolejnym pomysłem artysty było umieszczenie kamieni w pudełku oraz użycie małego rollera który pomagał mu w tworzeniu. Stworzył więc swoją małą maszynę drukarską. Grafiki Beutlicha cieszyły się popularnością szczególnie w latach 60. ubiegłego wieku, gdy pionierska firma wydawnicza, Editions Alecto, zaprosiła go do współpracy. Beutlich tworzył grafiki dla tej firmy w latach 1963-1974, co dawało mu regularne dochody, a sprzedane prace trafiały nierzadko do Stanów Zjednoczonych.



il. 2, 3. Widok wystawy „Tadek Beutlich: On and Off the Loom”



il. 4. Widok wystawy „Tadek Beutlich: On and Off the Loom”

Opisano również epizod artystyczny na Malcie, gdzie w latach 60. Beutlich pracował tam nad projektowaniem tradycyjnych skandynawskich dywanów rya, ucząc tamtejsze kobiety technik tkackich. Zaproszono do tego projektu również innych artystów takich jak francuski surrealista Jean Cocteau, czy fińska artystka Leena-Kaisa Halme.

Wystawa skupia się również na latach 1967-1970, w których Beutlich mieszkał i tworzył w Ditchling, w warsztacie Gospels. Był to jeden z najlepszych i najbardziej owocnych okresów jego życia, podczas którego zaczął eksperymentować z materiałami i rozmiarem prac. Gospels posiadało dwa duże studia o wysokich sufitach które wręcz zachęcały do tworzenia monumentalnych, ciężkich tkanin i w dużej mierze nowe otoczenie, w którym zaczął funkcjonować artysta wpłynęło na dalszy kształt jego twórczości. Ogromna przestrzeń, którą mógł dysponować Beutlich zmieniła jego podejście do pracy i jej organizacji. Zwiększenie skali prac pociągnęło za sobą zmianę w ich tworzeniu - wiele z tych prac było tak duże, że Beutlich zmuszony był zatrudniać osoby, które wykonywały tkaniny według jego projektów. W tym okresie pracowało w jego studio około sześć-siedem asystentek, z okolicy które wykonywały jego projekty przez kilka godzin w godzinach porannych. Jedną z takich asystentek była Fay Hankins która pracowała z Beutlichem do momentu jego wyprowadzki z Ditchling. Beutlich cenił sobie jej towarzystwo, jako że podobnie jak on, lubiła pracować w ciszy.

Po jego wyprowadzce, Hankins założyła swój własny warsztat i kontynuowała tworzenie tkanin, które sprzedawały się w galeriach i u projektantów mody. Stworzone tam przez Beutlicha prace odniosły największe sukcesy na rynku międzynarodowym i cieszyły się największym uznaniem krytyków, np. *Archangel* (*Archanioł*), praca pokazana podczas wystawy *Deliberate Entanglements* w Los Angeles w 1971 r., ważnego wydarzenia, które wpłynęło na postrzeganie tkaniny w kategoriach medium artystycznego. Kolejną taką pracą, którą można podziwiać na wystawie w Ditchling, jest odrestaurowana tkanina *Dream Revealed* (*Sen ujawniony*) stworzona w Gospels w 1968 r. którą wystawiono na drugim Międzynarodowym Biennale Tkaniny w Lozannie w 1969 r. Pracę zakupił architekt Christoph Bon, przeznaczając ją do swojego domu w południowej Francji.



il. 5. *Dream Revealed* (*Sen ujawniony*), 1968

Monumentalne prace Beutlicha wpisały się w szerszy trend w sztuce tekstylnej, w ramach którego tkane kompozycje stawały się coraz bardziej rozbudowane przestrzennie, anektując otoczenie i zyskując wyraźnie rzeźbiarską formę. Beutlich jednak w tym okresie zachował charakterystyczną dla siebie wrażliwość i finezję, której czasami brakowało u innych twórców pracujących w tym dynamicznym i ekscytującym okresie dla tego medium.

Był to bardzo intensywne lata dla artysty, w których sprzedawał wiele prac. Jego popularność konsekwentnie wzrastała. Było to trudne dla nieśmiałego i wycofanego z natury Beutlicha którego przerosły liczne kontakty, konieczność prowadzenia niekończących się rozmów i spotkania się z różnymi osobami, brak wykonywania samodzielnie swoich prac i dzielenie swojego studia z innymi osobami. „Jestem introwertykiem. Lubię pracować samodzielnie, a nie być otoczony ludźmi”, mawiał. Nałożyły się na te trudności coraz większe nakłady finansowe które należało poświęcać na starzejące się budynki Gospels. W 1974 r. Beutlich sprzedał Gospels i wraz z rodziną wyjechał do Hiszpanii. Otworzyło to nowe perspektywy i nowe inspiracje: samotnicza praca pośrodku niczego, gdzie nikt nie znał artysty, brak warsztatu, który zmuszał do nowego pomysłu na pracę i lokalne materiały: trawa esparto i tanie włókno z pobliskiego targu. Eksperymentował z wymyślaniem nowych technik, tworząc małe, zawijane formy, skupiające się na naturze. Wrócił niejako do korzeni.

W 1980 r. jednak Beutlich przeniósł się z powrotem do Wielkiej Brytanii, mieszkając najpierw w małej miejscowości Rochester by ostatecznie osiąść w Folkestone. Kontynuował prace z okresu hiszpańskiego, z czasem przekształcając formy organiczne w prace figuratywne. W Ditchling można obejrzeć przykłady prac z tego okresu. Artysta tworzył grupki ludzi, wyrażające często przerażenie, udrękę i zagubienie. Na wystawie można zobaczyć przykłady prac z tego okresu, np. *Queueing II (Kolejka II)* z 1997 r. Stworzona z trawy esparto, waty i kleju PVA, przedstawia grupkę ok. 20 postaci stojących w kolejce. Niektóre osoby mają szeroko otwarte usta, zawieszone w niemym krzyku, inne z otepiałą bezsilnością stoją i czekają. Praca ta narzuca skojarzenia z czasami wojny i towarzyszącym jej powszechnym głodem, anonimowością pojedynczego człowieka, który w masie ludzi próbuje otrzymać jedzenie, żeby przetrwać. Chociaż sam artysta nie komentował interpretacji tych prac, krytycy doszukiwali się porównań do



il. 6. Fragment pracy *Queueing II (Kolejka II)*, 1997

do prac Goyi i Boscha, oraz nawiązań do trudnego okresu wojennego. Beutlich pod koniec życia tworzył obsesyjnie setki szkiców, z formami organicznymi, z twarzami, ciałami. Wydaje się, że w ostatnich latach próbował rozliczyć się z ciemnym okresem służenia w armii niemieckiej i wszystkimi doświadczeniami, przez które musiał przejść. Jego spuścizna pozostaje cały czas żywa, w pracach osób, na które wpłynął i które uczył. W Wielkiej Brytanii postrzegany jest jako jeden z najważniejszych artystów tkaniny dwudziestego wieku.

Z okazji wystawy w Ditchling Museum of Art + Craft odbywają się różne wydarzenia towarzyszące. Na początku wystawy można spróbować samodzielnie utkać prostą formę, a prezentowane materiały tłumaczą i obrazują główne techniki tkackie. 15 maja odbyło się w muzeum wydarzenie z Timem Johnsonem, angielskim artystą, który opowiadał o swoich badaniach nad Beutlichem i swojej twórczości zainspirowanej nieopublikowanym rękopisem Beutlicha, który opisuje jego odkrywcze techniki „Free warp tapestry” (gobelin z „uwolnioną” osnową).

22 maja natomiast odbył się panel dyskusyjny moderowany przez Dyrektorkę Muzeum, Stephanie Fuller, w którym wystąpiły specjalistka ds. grafiki i właścicielka galerii opiekująca się spuścizną po Beutlichu, Emma Mason, oraz autorka tego artykułu. Panel skupiał się na życiu i inspiracjach artysty, a panelistki próbowały zdefiniować spuściznę Beutlicha. Doceniono

ogromną innowacyjność w myśleniu artysty oraz niezwykłą inwencję i spryt w wymyślaniu nowych technik i sposobów tworzenia, odważnego sięgania po nigdy wcześniej niestosowane materiały, szczególnie te wynikające z niedoborów. Autorka artykułu opowiedziała o interpretacji dzieł artysty pod kątem polskich wątków, szczególnie Polskiej Szkoły Tkaniny, wspominając podobieństwa w tworzeniu oraz podobne postrzeganie świata i uniwersalnej kondycji człowieka. Podkreślona została również ogromna rola Beutlicha w kształceniu kolejnych pokoleń artystów tkaniny; wśród publiczności obecna była nawet dawna uczennica artysty. Beutlich był otwartym i cierpliwym pedagogiem; uważał, że człowiek najlepiej uczy się przez obserwację sposobów pracy innych ludzi; praktyka w jego ocenie zawsze przewyższała teorię. Jego książka *The Technique of Woven Tapestry* do dziś jest pozycją po którą chętnie sięgają młodzi adepci tkaniny. Mimo osiągniętego w świecie sztuki uznania pozostał osobą niezwykle skromną, dzięki czemu zrzeszał wokół siebie darzących go szacunkiem uczniów.



il. 7. Emma Mason, Stephanie Fuller, Magdalena Wichtowska

Dyskutując na temat kariery artysty i jego wpływu na dalsze pokolenia artystów tkaniny, panelistki próbowały dowieść jego pozycji jako jednego z

czołowych artystów pracujących w tym medium, które w jego przypadku charakteryzowało się wrażliwością i umiejętnością bezpośredniego trafiania do odbiorcy. Sama wystawa w Ditchling Museum of Art + Craft jego świetną okazją, żeby przekonać się o tym osobiście.

Fotografie zostały wykonane przez autorkę artykułu.

Bibliografia

Mason, Emma. „Tadek Beutlich. Innovations in Textile & Print“, Bread and Butter Press, 2022

„Tadek Beutlich. Off the Loom!”, ed. Timothy Wilcox, Brighton & Hove Libraries and Museums, 1997

„Tadek Beutlich. Textile artist, weaver & printmaker“, Bread and Butter Press

Informacje z ekspozycji „Tadek Beutlich: On and Off the Loom” w Ditchling Museum of Art + Craft

<https://www.ditchlingmuseumartcraft.org.uk/our-collection/history/>

<https://www.visitditchling.co.uk/ditchling/>

Monika Szczygieł-Gajewska

Leon Vilaincour, Malarskie zapisy ginącego świata

NOTA BIOGRAFICZNA

W wiktoriańskim domu, położonym w pobliżu Polskiego Ośrodka Społeczno-Kulturalnego w Londynie, znajduje się dawna pracownia artysty polskiego pochodzenia, Leona Vilaincoura. Jej wnętrze wypełnia liczna kolekcja, składająca się z obrazów olejnych, akwareli i rysunków¹. Jego prace znajdują się również w prestiżowych brytyjskich zbiorach, m.in. w Tate Britain i British Art Council Collection.

Leon Vilaincour urodził się 17 czerwca 1923 roku w Krakowie, w zasymilowanej rodzinie żydowskiej. Jego rodzice Zygmunt Pauker i Gustawa Löffelholz poznali się w Wiedniu². Ojciec służył jako oficer w armii austriackiej, matka wraz z siostrami prowadziła salon mody na wzór paryskiego domu Lanvina. Przed wojną mieszkali przy ulicy Grodzkiej, zajmując drugie piętro w kamienicy.

Kraków we wspomnieniach Vilaincoura był „*jak mniejsza Praga*”³. Od końca XVIII wieku Polska znajdowała się częściowo pod zaborem austriackim, stanowiąc fragment Imperium Austro-Węgierskiego. Wiedeń miał ogromny wpływ na życie i obyczaje mieszkańców w jego obrębie, m.in. tradycja kawiarni przybyła do Krakowa właśnie z austriackiej stolicy⁴.

¹ Kolekcja jest zarządzana przez rodzinę artysty.

² Gustawa Löffelholz, matka Leona kształciła się w Wiedniu na krawcową dworską, kiedy poznała jego ojca. Jego rodzice rozstali się, gdy Leon był małym dzieckiem.

³ Linda Sandino, *Identity, Voice and Translation in the Life and Work of Leon Vilaincour*, [w:] „Migrating Histories of Art Self-Translations of a Discipline” edytorzy: Maria Teresa Costa i Hans Christian Hönes, De Gruyter 2018, s.170. (...) *like a smaller Prague*(...)
Vilaincour 2003, cytata z nagrania 2A 05:59.

⁴ Artysta w wywiadzie z Lindą Sandino wspominał, że Polska była częścią imperium, nie pod jego zaborem. Oryginalny tekst: “(...) *we were all part of the Austro-Hungarian empire since the end of the 18th century. So Vienna is, was, up to a point and maybe still is, absolutely dominant in the influence on people’s lives, (...) and our habit of coffee houses was very much Viennese. All kinds of things were Austrian.*” Vilaincour 2003, 2A 05:59, nagranie [w:] Linda Sandino, op.cit.

Przed wojną Leon uczęszczał zarówno do polskiej, jak i do żydowskiej szkoły⁵. Fascynowały go znajdujące się w sąsiedztwie katolickie kościoły, m.in. franciszkanów i dominikanów. Z tego okresu zapamiętał też kolekcję dzieł sztuki, którą miał okazję zobaczyć w domu swojego przyjaciela⁶. W dzieciństwie, dwa lub trzy razy w roku, towarzyszył matce w podróżach do Paryża⁷, dzięki temu biegle władał zarówno językiem polskim, jak i francuskim. W jego domu często dyskutowano na tematy dotyczące polskiej i europejskiej historii. Później fascynowała go epoka Napoleona Bonaparte oraz związane z nią artefakty, szeroko pojęta historia Europy, a także kultura antyczna. Nie miał środków, aby tworzyć własną kolekcję dzieł sztuki czy cennych przedmiotów, dlatego zastępował to wielogodzinnymi wizytami w muzeach, podczas których wykonywał szkice interesujących go obiektów. Jego pasją było także kopiowanie detali ubiorów, zbroi i elementów wyposażenia kawalerii. Jedną z regularnie odwiedzanych przez Vilaincoura instytucji było paryskie muzeum w Pałacu Inwalidów⁸.

Ze względów bezpieczeństwa szesnastoletni Leon został wysłany do szkoły z internatem, zorganizowanej dla dzieci uchodźców w angielskim miasteczku Hove⁹. We wrześniu 1939 roku, kiedy odwiedzał matkę i ciotkę w Paryżu, wybuchła wojna. Udało mu się jednak przedostać do Anglii, podczas gdy jego matka i ciotka pozostały we Francji. Wkrótce otrzymał stypendium i rozpoczął naukę w Central School of Arts and Crafts w Londynie. Placówkę na czas trwania wojny przeniesiono do Northampton. W tym okresie, wraz z innymi studentami wykonał ilustracje do specjalnego wydania "Sonetów" autorstwa szesnastowiecznego poety Edmunda Spensera. Nie ukończywszy studiów zaciągnął się do armii brytyjskiej, jednak podczas szkolenia uległ

⁵ Linda Sandino, op.cit, s.166, Sandino przytacza wymianę informacji z Marią Vilaincour, z 22 czerwca 2016, i 26 lipca 2016 roku.

⁶ Informacja pochodzi od córki artysty Marii Vilaincour Baker, w czasie spotkania 24 lutego 2025 roku w Londynie, w dawnym domu i pracowni artysty w zachodnim Londynie.

⁷Gustawa regularnie jeździła do Paryża by kupować tkaniny i obserwować najnowsze trendy mody. Inspiracje czerpała m.in w domu mody Jeanne Lanvin przy Rue du Faubourg Saint-Honoré, do którego tłumnie przybywali paryżanie, by podziwiać najnowsze kreacje. Informacja zaczerpnięta z <https://gb.lanvin.com/pages/history-of-the-house> (ostatnia odsłona 05/02/2025).

⁸ Musée de l'Armée w Hôtel des Invalides w Paryżu.

⁹ Hove to małe nadmorskie miasteczko we wschodnim hrabstwie Essex. Matka Leona wraz z ciotką pozostały we Francji, gdzie przez cały okres wojny ukrywały się przed nazistami. Obie przeżyły wojnę.

wypadkowi. W tym czasie przyjął również francusko brzmiące nazwisko – „Vilaincour”.



il. 1. Projekt okładki do czasopisma „Our Time” 1947, Copyright© Vilaincour Collection

Po zakończeniu wojny artysta powrócił na studia i w ramach stypendium dla byłych żołnierzy studiował grafikę w Central School of Art and Crafts w Londynie pod kierunkiem artysty drzeworytnika Noela Rooke’a. Projektował wówczas dla wydawnictw Oxford University Press i Methuen, a także wykonał projekt graficzny okładki oraz dwa rysunki do kwietniowego numeru czasopisma „Our Time”¹⁰ (il.1). Wiosną 1947 roku, brał udział w ekspozycji grafiki w Art and Craft Exhibition Society w Guidhall Art Gallery,

¹⁰Piers Baker, Maria Vilaincour Baker, *A School of Life: Leon Vilaincour at Chelsea School of Art (1950-88)*, referat wygłoszony podczas konferencji Association for Art History Conference, Bristol, kwiecień 2024, w ramach sekcji: *Pedagogy and Practice: The Role and Influence of Immigrant Artist Teachers as Agents and Conduits of Cross-cultural Exchange: 1923 -1973 - 2023*, maszynopis, s. 2.

na której studenci z jego wydziału zaprezentowali ilustracje do „Piekle” Dantego.

PRACA PEDAGOGICZNA I WCZESNE POSZUKIWANIA TWÓRCZE

Pod koniec lat czterdziestych zainteresował go model pedagogiczny wprowadzony przez austriackiego filozofa i spirytualistę Rudolfa Steinera. Steiner propagował holistyczne metody nauczania, włączając do programu kreatywność i rękodzielnictwo inspirowane opowieściami, sztuką wizualną, poezją, zabawą. W 1948 do Central School dołączyła Roberta Cameron Smith, studentka snycerstwa i malarstwa, która przyjechała z Nowej Zelandii. Jej twórczość odzwierciedlała założenia filozofii Steinera - ukazywała miłość do natury i miejsc, a późniejszym okresie także szczególną więź z Morzem Śródziemnym i jego opiekuńczymi duchami. Vilaincour poślubił Robertę w tym samym roku.

W tym czasie uczył w Central School of Art w Londynie, a następnie, z polecenia Noela Rooke’a, kształcił polskich artystów, byłych żołnierzy, w Sir John Cass College¹¹.

Ukończywszy grafikę, nie czuł się w pełni usatysfakcjonowany, poszukiwał własnej drogi artystycznej, która dawałaby mu większe możliwości ekspresji. W 1950 roku napisał do Harolda Williamsona¹², ówczesnego dyrektora Chelsea School of Art, którego znał jeszcze z czasów nauki w Northampton, i wkrótce otrzymał posadę nauczyciela, w niepełnym wymiarze godzin na wydziale malarstwa. Pracował tam przez ponad trzydzieści lat, aż do 1988 roku. Uczelnię postrzegał jako „szkołę życia przypominającą antyczną Akademię Ateńską”¹³, w której raczej starał się pomagać studentom „odnajdować siebie”, niż skłaniać ich do podążania za najnowszymi, konformistycznymi trendami.

¹¹ Ibidem.

¹² Ibidem.

¹³ Richard Morphet, *Obituary* [w:] „Sunday Telegraph”, z 30 kwietnia 2016 roku.

Placówka ta wykształciła wielu znanych artystów, a jej dyrektorzy, Williamson i jego następca Sir Laurence Gowing, zapraszali wybitnych twórców jako nauczycieli – za kadencji Williamsona byli to m.in. Henry Moore i Graham Sutherland, natomiast za Gowinga - absolwenci Akademii Królewskiej tacy jak: Norman Blamey, Patrick Caulfield, Sheila Fell oraz Prunella Clough.

Wśród współpracowników Vilaincour'a w Chelsea znaleźli się inni emigranci: Susan Einzig na stanowisku wykładowcy¹⁴, Eric Doitch, który pracował jako nauczyciel w latach 60-tych, Hans Schleger był projektantem graficznym, a bliski przyjaciel artysty, Nicholas Sapięha prowadzący zajęcia z fotografii. W pracy pedagogicznej, Vilaincour przywiązywał dużą wagę do znajomości historii sztuki i zachęcał uczniów do studiowania nie tylko historii malarstwa, ale również biografii artystów oraz materiałów źródłowych. W tym celu współpracował z Michaeliem Doranem, bibliotekarzem akademickim, a także chętnie dzielił się swoją wiedzą z zakresu sztuki japońskiej, poezji oraz literatury francuskiej i polskiej.

Vilaincour cieszył się dużą popularnością wśród studentów. Jedną z jego uczennic, a następnie wykładowca na wydziale historii sztuki w Chelsea Art of School, Martha Kapos, wspominała go jako osobę dobroduszną, ale jednocześnie nadmieniła, że bywał powściągliwy i krytyczny, „(...)Był enigmatyczny, miał ogromną głębię doświadczenia i zrozumienia kulturowego, i zupełnie nieoczekiwaną wyobraźnię(...)”¹⁵.

Nielicznie zachowane obrazy z tego okresu charakteryzuje subtelna, przygaszona kolorystyka z dominantą zimnych, rozbielonych kolorów. W „Autoportrecie”¹⁶ z ok. 1947 roku (il. 2), artysta rozcierał kolory uzyskując efekt jednolitych, z pozoru miękko zarysowanych plam, które wzbogacał o grube pociągnięcia pędzla, by uwypuklić rysy twarzy oraz detale lśniąco

¹⁴ Susan Einzig przeniosła się z Camberwell do Chelsea. W swojej pracy pedagogiczno-artystycznej podkreślała znaczenie rysunku, poszerzała horyzonty studentów o zagadnienia związane z literaturą, filmem, muzyką i teatrem. Einzig przeszła na emeryturę w tym samym roku co Leon Vilaincour.

¹⁵ Informacje na temat pracy pedagogicznej oraz zamieszczony cytat pochodzą z: Piers Baker, Maria Vilaincour- Baker, *A School of Life*, op.cit, ss. 3-4.

¹⁶ „Breakfast - Dammarie-lès-Lys - chez Mlle Georges 1948-98”.

białej koszuli. W innym „Autoportrecie”¹⁷ z tego samego roku farbę nakładał impastami, przez co jego powierzchnia stała się niespokojna, jakby rozedrgana, nadając kompozycji dynamiki i uwydatniając silne kontrasty światłocieniowe¹⁸. Pomimo analogicznego czasu powstania, oba płótna odbiegają od siebie stylistycznie wskazując na intensywne poszukiwania własnej formy wyrazu.



il. 2 „Autoportret” ok. 1947, Copyright©Vilaincour Collection

¹⁷ „Autoportret” w zamyśle miał być „Martwą naturą”

¹⁸ Być może różnice są wynikiem przemalowań, jakich artysta dokonał w 1987 roku (informacja pochodzi od córki artysty).

W obrazie „Field near Dammarie-lès-Lys” namalowanym pod koniec lat czterdziestych, Vilaincour ocieplił nieznacznie paletę, a zarysowane miękko i jakby rozmyte formy budował przy pomocy dynamicznych, drobnych pociągnięć pędzla. W efekcie cztery sylwety ludzkie ukazane na tle tytułowego pola były sumaryczne, pozbawione indywidualnych cech i fragmentami zlewały się z tłem, tworząc jedność z krajobrazem. Obraz „Breakfast at Dammarie-lès-Lys” (il.3) utrzymany jest w podobnej konwencji, jednak artysta zastosował w nim żywszą kolorystykę. Dominujące jaskrawe żółcienie i jasne zielenie kierują uwagę widza na drugi plan, gdzie za oknem widoczny jest fragment ulicy i drzewo o bujnym listowiu. Roślinność została przedstawiona drobnymi, pointylistycznymi pociągnięciami pędzla, natomiast pozostałe partie obrazu, rozmytymi, nachodzącymi na siebie plamami lub finezyjnymi liniami podkreślającymi detale.



il.

il. 3. Breakfast - Dammarie-lès-Lys - chez Mlle Georges,
1948, Copyright©Vilaincour Collection

EKSPERYMENTY Z EKSPRESJONIZMEM i ABSTRAKCJA

W 1955 roku Vilaincour miał pierwszą wystawę indywidualną w Berkeley Gallery w Londynie. Brał też udział w prestiżowej ekspozycji *The Festiwal of Britain*, a od 1977 roku uczestniczył w letnich wystawach Akademii Królewskiej¹⁹. Wiosną 1964 roku odbyła się znacząca ekspozycja jego twórczości artysty w New Art Centre przy 41 Sloane Street w Londynie²⁰. Zaprezentował na niej osiemnaście płócien, które powstały w latach 1959-1963. Obrazy stylistycznie wpisywały się w nurt ekspresyjnej abstrakcji, a inspiracją dla nich była tematyka religijna, mitologiczna i motywy związane z prapoczątkami istnienia. Na ekspozycji widzowie mogli zobaczyć takie obrazy jak: „Pieta”, „Anioł nad wodą” (*Angel over water*), „Kielich” (*Chalice*) (il. 5), „Oczyszczenie” (*Purification*), „Wiejska świątynia” (*Village temple*) (il. 4), „Świątynia w skale” (*Temple in Rock*) „Pustelnik”, czy „Jaskinia pustelnika” (*Hermit's cave*).



Il 4. „Wiejska świątynia” (*Village Temple*); inny tytuł „Triptych - Rock Shrine”
Copyright©Vilaincour Collection

Fascynowały go także starożytne kultury i mitologia, czego wyrazem były płótna „Isis”, „Sphinx”, „Janus”, a także żywioły i materia „Księżyc” (*Moon*), „Słońce” (*Sun*), „Pierwiastki w skale” (*Elements in Rock*), „Czerwona rzeka” (*Red River*), czy „Niebieska rzeka” (*Blue River*) (il. 6). W niektórych dziełach dostrzec można analogie z twórczością Henriego Matisse’a i

¹⁹ Terence Mullaly, *An indictment of London*, [w:] „Telegraph”, 18th March 1982.

²⁰ Leon Vilaincour 13th February-7th March 1964, New Art Centre, London 1964.



Il. 5. “Kielich” (Chalice), 1962, The Art Council Collection, Copyright©Vilaincour Collection



il. 6. “Błękitna rzeka” (Blue River) 1963, Copyright©Vilaincour Collection

Georges'a Braque'a np. w płótnie „Chalice”²¹. Charakteryzowała je ciemna, niemal monochromatyczna kolorystyka, z dominacją kolorów ziemi: szeroka paleta brązów, szarości z akcentami ochry i czerwieni, wzbogaconych metalicznymi akcentami, które nadawały kompozycjom elegancji i splendoru. W niektórych kreacjach, rozległe, geometryczne płaszczyzny wily się na powierzchni płótna przybierając antropomorficzne kształty, wskrzeszając duchy nieożywionej przyrody. Doskonałym przykładem mogą być dwa obrazy *Rzeka*, w których tytułowa woda, malowana szerokimi pociągnięciami pędzla, ukazana została jako człekokształtny byt, który wylaniał się z gęstej, brunatnej materii otoczenia. W innych przybierały bardziej monumentalną formę symbolizując niezmiennosc i stateczność w przestrzeni, jak w obrazie „Wiejska świątynia”.

Przez kolejne lata artysta nieustannie pracował zamknięty w hermetycznym świecie swojego atelier. Był bardzo oddanym pedagogiem, ale jego pozbawiona przebojowości natura sprawiła, że prawie całkowicie zaniechał działalności wystawienniczej. W zaciszu londyńskiej pracowni powstawały kolejne dzieła, coraz bogatsze w motywy i struktury. W 1977 roku otrzymał Arts Council Major Award, nagrodę za całokształt pracy twórczej, a w 1981 roku przyznano mu Lorne Award. W 1996 roku zakupiono kolejną pracę do prestiżowej kolekcji narodowej gromadzonej przez British Art Council²².

PREZENTACJA W KNOEDLER KASMIN GALLERY, POSZUKIWANIA DROGI TWÓRCZEJ, MOTYWY, INSPIRACJE, INNOWACJE

Prawdopodobnie uznanie ze strony współpracowników, oraz otrzymane nagrody sprawiły, że Vilaincour zaczął uczestniczyć w wystawach

²¹ Obraz obecnie znajduje się w kolekcji Arts Council Collection (1966 ACA15), dostęp online: <https://artscouncilcollection.org.uk/artwork/chalice>

²² Obraz „Jean-Pierre Latz: Jeanne Lanvin”, został zakupiony do kolekcji Arts Council collection (ACC59/1996) dostęp online: <https://artscouncilcollection.org.uk/artwork/jean-pierre-latzjeanne-lanvine>

zbiorowych²³. W marcu 1982 roku, w Knoedler Gallery przy Cork Street w Londynie, miała miejsce ekspozycja jego twórczości. Recenzent Terence Mullaly określił ją jako „(...)jedną z najbardziej przejmujących wystaw indywidualnych w Londynie od dłuższego czasu(...)”²⁴.

Zaprezentowane obrazy olejne i akwarele zostały pozytywnie odebrane przez publiczność. Autor innej recenzji zwrócił uwagę na ich wyjątkowość, bogactwo motywów i dekoracyjność formy. Dostrzegał w nich wpływy prawosławnych ikon i echa ornamentyki cerkiewnych ołtarzy; odnotował ich wielowymiarowość, aluzje do historii, mitologii, spirytualizmu, oraz tęsknotę za czasami, kiedy kultura stanowiła ośrodek życia społecznego. Vilaincour’a określił jako idealistę twórcę swoistych epifanii „(...)Każde dzieło zbudowane jest na wzór hermetycznego teatru pamięci, aluzyjnego mnemonika dla złożonej idei, która dominuje nad nimi wszystkimi, która jest symbolizowana poprzez bogatą różnorodność powtarzających się postaci i przedmiotów(...)”²⁵. Zauważył, że sięgając po historyczne i duchowe motywy, artysta kreował elegie dla Europy i jej przemijającej świetności, która być może „(...)istniała tylko w umysłach narodu, przekazywana z pokolenia na pokolenie(...)”²⁶.

W obrazach pokazanych w Knoedler Gallery artysta znacznie odszedł od postimpresjonistycznej stylistyki. Przyznał, że ekspozycja w 1964 roku uświadomiła mu, iż nie była to droga, którą chciał kontynuować. W tym czasie interesowały go bardziej idee, niż sama sztuka²⁷, zaczął też sięgać po nową tematykę. Obrazy charakteryzowała zdyscyplinowana aranżacja przestrzeni, ulegały one pionowym i poziomym podziałom, oraz budowane były przy pomocy rozmaitych tekstur. Często naśladowały kolaże, jednak

²³ Na przełomie 1981 i 1982 roku brał udział w wystawie zbiorowej *Fragments against the Ruin* zorganizowanej przez British Art Council; w 1982 roku uczestniczył w *Basle International Art Fair* w Szwajcarii (New Art Centre London); w 1982 i 1983 roku wziął udział w *John Moores Liverpool Exhibition 13*, w Walker Art Gallery (otrzymał tam nagrodę); w 1983 roku uczestniczył również w wystawie *History Painting Today*, w Ian Birksted Gallery w Londynie; a także w *Tolly Cobbold Eastern Arts 4th National Exhibition* w Fitzwilliam Museum w Cambridge.

²⁴Terence Mullaly, op. cit.

²⁵ Mel Gooding, Leon Vilaincour, Knoedler, “London Reviews”, 1983, s.123

²⁶ Ibidem.

²⁷ Ibidem.

wszystkie elementy były namalowane, niektóre realistycznie. Na pierwszym planie dominowały bogate, precyzyjnie odtworzone detale, imitacje brokatów, zdobienia metalowych przedmiotów czy skupiska pereł.

Perły po raz pierwszy pojawiły się w obrazach Vilaincoura w połowie lat siedemdziesiątych, podczas jego pobytu w Szwajcarii. Początkowo pełniły funkcję czysto dekoracyjną jako imitacja ramy lub jako tło i nie miały wtedy szczególnego znaczenia, ani powodu, dla którego zaczął je malować. Pomimo, że obecne były również w obrazie „Madonna z dzieciątkiem” z początku lat siedemdziesiątych, stanowiąc inkrustacje płaszcza, dopiero pod koniec dekady, artysta oglądając wystawę sztuki rosyjskiej²⁸ zdał sobie sprawę, że perły z jego obrazów są analogiczne do zdobień ornatów i zawierają w sobie echa sztuki dawnych mistrzów. Sznury pereł coraz liczniej pojawiały się w przestrzeni jego płócien, przybierając formy obramowań lub elementów dekoracyjnych. Czasami pełniły rolę kurtyn, zakrywając znaczną część przedstawień, innym razem oglądane z dystansu, przypominały kolczugi. Spod ciężkich, perłowych kotar wyłaniały się portrety zadumanych lub śpiących bohaterów, malowanych w sepii lub czarno-białych jak ze starego albumu. Były też sceny rodzajowe lub religijne ukazywane w sąsiedztwie szklanych lub porcelanowych naczyń, skrawków ozdobnych tkanin, misternych dekoracji, metalowych ornamentów, fragmentów ubiorów, znaków heraldycznych, symboli, elementów uzbrojenia, motywów vanitas, czy kopii korespondencji lub wycinków z gazet. Wszystko spójnie koegzystowało na przestrzeniach płócien, poukładane i zestawione według zamysłu artysty, który niczym demiurg, kreował mikroświaty i uwieczniał swoje wizje. Na wystawie w Kasmin Gallery pokazano m.in. obrazy takie jak: „Imperium Zachodu-Oczekiwanie” (*Empire of the West- the Awaiting*) z 1977 roku; „Pokłon Trzech Króli” (*Epiphany*) z 1979-1981, oraz „Pamięć skały, Noc” (*Memory of the Rock, Night*) 1981 roku.

Twórczość Vilaincoura z tego okresu była eklektyczna. Dostrzegalne były w niej echa sztuki dawnej, m.in. w zastosowaniu złocień, kolorystyki i

²⁸ Katalog w języku angielskim „*Treasures from The Kremlin*”, Metropolitan Museum of Art, New York 1979 and the Grand Palais, Paris 1980.

podziałów nawiązujących do średniowiecznych ołtarzy. Obecne były także wpływy mistrzów flamandzkich poprzez stosowanie monochromatycznej kolorystyki i blików w niektórych partiach obrazów, oraz analogie do barokowych przedstawień memento mori. Jednak, budowanie formy przy pomocy impastów i szkicowość niektórych elementów wskazywały na tradycje postimpresjonistyczne, a pozbawione logiki zestawienia przedmiotów i sytuacji, tworzyły oniryczny klimat, zbliżając je do surrealizmu. W obrazach Vilaincoura (...) *tak jak we wspomnieniach czy w snach, łapiemy ulotne spojrzenia zaginionego świata i jego upiornych mieszkańców, widzimy jak przez szkło, ciemno i smutno*(...)²⁹. Motyw sepiowych lub czarno-białych fotografii wkomponowanych w obrazy wykazuje analogie do twórczości Williama Sickerta, a fragmenty listów na inspiracje Edwardem Collierem³⁰.

EKSPOZYCJA W SERPENTINE GALLERY, EUROPEJSKIE MOTYWY I BRAK AKCEPTACJI

W 1983 roku Leon Vilaincour miał kolejną ekspozycję indywidualną w prestiżowej, londyńskiej Serpentine Gallery, na której zaprezentował trzydzieści płócien z lat 1968-1983³¹. Z okazji wystawy powstał katalog zawierający teksty jego współpracowników z Chelsea School of Art³².

Motywy ukazane w obrazach były bardzo różnorodne. Wiele z nich powstało w oparciu o wspomnienia i doświadczenia artysty z czasów młodości.

²⁹ Mel Gooding, Leon Vilaincour, Knoedler, "London Reviews", 1983, s.123. Powołuje się on na biblijny cytat z Pierwszej Księgi do Koryntian. 13.12. *"For now we see only a reflection in a mirror; then we shall see face to face"*.

³⁰ Edward Collier (1662-1708), znany także jako Evert Collier, początkowo w okresie niderlandzkim sygnował prace Edwaert Colyer, ale później używał angielskiej wersji Edward Collier.

³¹ Dzieła były przemałowywane. Znaczna ich część powstała w latach 70. i we wczesnych latach 80. Jak widać w katalogu, niektóre prace powstały jeszcze w latach 6 i na początku 70.

³² Leon Vilaincour, *Serpentine Gallery Kensington Gardens London, 30th April-30th May 1983*, Art Council of Great Britain. Wstęp do katalogu napisał Myles Murphy, a autorem zamieszczonego wywiadu, którego mottem była fraza „Nigdy się nie ucz, nigdy nie zapominaj” (*Never to learn, never to forget*) był Nick Wadley. Pytania dotyczyły tematyki i motywów zawartych w poszczególnych płótnach, jak również poruszały kwestie techniczne i stylistyczne.

Z dzieciństwa w Polsce zapamiętał opowieści matki, zagorzałej monarchistki, która wspominała poranki w Wiedniu, kiedy o świcie, podziwiała cesarski orszak i samego Franciszka Józefa w karocy³³. Intrygowały go opowieści o wspaniałych imperiach: austro-węgierskim, francuskim za czasów Napoleona, czy o Królestwie Polskim sprzed rozbiorów. Pamiętał także figurkę Napoleona odlaną z brązu na podstawie obrazu Meissoniera, którą matka przywozła mu z Luwru. Kreując obrazy, posługiwał się utrwalonymi w pamięci motywami i symbolami, angażował bohaterów, wykorzystywał akcesoria i elementy dekoracyjne, zestawiał fragmenty minionych czasów, by snuć opowieści i wskrzeszać świetność przeszłości. W obrazie „Les Amis Réunis”³⁴, utworzył krąg przyjaciół włączając do niego osobistości z różnych epok i obszarów geograficznych, które w realnym świecie nie miały sposobności się spotkać.

Artysta wielokrotnie sięgał po tematykę historyczną. Na wystawie zaprezentowano pięć obrazów przedstawiających Joannę d’Arc, otoczoną postaciami, relikwiami i symbolami odnoszącymi się do historii Francji, szczególnie do czasów napoleońskich, a także do różnych aspektów życia samej Joanny d’Arc. Inspiracją do tego cyklu były zbiory z Pałacu Inwalidów i Muzeum Carnavalet w Paryżu, a także malowidła z Wersalu i Luwru. Jedno z płócien, *Jeanne d’Arc: Sidi-Bel-Abbès* z 1982 roku (il. 7), łączy dwa motywy: militarny – ponieważ Sidi-Bel-Abbès to miasto kojarzone z historią Legii Cudzoziemskiej oraz sakralny, widoczny w przedstawieniu samej Joanny. Jej postać nawiązuje bowiem do ikonografii Piękną Madonny³⁵. Zawieszona w pozornie nieokreślonej, niemal abstrakcyjnej przestrzeni, stylistycznie, wykazuje podobieństwa do płócien Klimta, w których bohaterki o anielskich twarzach trwają, otulone abstrakcyjną rzeczywistością. W odróżnieniu jednak od Klimta, w obrazach Vilaincoura tła nie tworzą biologiczno-geometryczne formy, lecz nakładające się przedmioty oraz liczne, stłoczone detale, które pomimo różnych proveniencji koegzystują w jednej przestrzeni obrazu.

³³ Informacja pochodzi z: Nick Wadley, *An interview with Nick Wadley*, op.cit.

³⁴ „Les Amis Réunis” tytuł pochodzi od nazwy osiemnastowiecznej łoża maseńskie.

³⁵ Joanna d’Arc z jego obrazu wykazuje analogie do XIV-wiecznej rzeźby Piękną Madonny z Wrocławia.



il. 7. Jeanne d'Arc: Sidi-bel-Abbès, 1982, Copyright©Vilaincour Collection

Postać Joanny ma również militarne konotacje. Po obu jej stronach znajdują się kurtyny z ozdobnych sznurów, odznak i medali, które w centralnej części odsłaniają jej sylwetę dając miejsce krucyfiksowi. Strzegą ją także po trzy włócznie, wpisane w tło z pereł, tworząc rodzaj architektonicznej oprawy. W kompozycji można dostrzec dewocjonalia, klejnoty, insygnia, znaki heraldyczne oraz chorągwie przedstawione w różnych skalach i perspektywach. Medale, odznaki i inne militaria nie tylko

podkreślają bohaterstwo d'Arc, prezentując ją jako symbol walki i inspirację do działań wojskowych, ale również nawiązują do wojen kolonialnych we Francji, m.in. w Syrii, Maroku, na Madagaskarze i w Indochinach.



il. 8. 'Kampania egipska' (Campagne d'Egypte / The Egyptian Campaign 1798/1801), 1982, Copyright©Vilaincour Collection

Często podejmowanym motywem była Kampania Napoleońska i sam jej przywódca. Obraz „Kampania Egipska” (*The Egyptian Campaign*) z 1982 roku (il. 8) koresponduje z wielkimi arcydziełami Girodeta, który tworzył swoiste apoteozy Bonapartego i jego współpracowników, umieszczając ich w epickich kontekstach³⁶. Vilaincour zastosował jednak odmienne środki wyrazu, gdyż jego bohaterowie ukazani zostali w oddzielonych kwaterach przypominających fazowane, kryształowe lustra, w których trwają niepokonani, ocaleni od zapomnienia, zatopieni w głębokim śnie, oczekując na sygnał, by powrócić do rzeczywistości. Efekt kryształu uzyskał stosując kolorowe bliki imitujące załamanie światła³⁷. Artysta przyznawał, że obrazy

³⁶ Nick Wadley, “*Never to learn, never to forget*”, An interview, [w:] “Leon Vilaincour, Serpentine Gallery 30 April-30 May 1983”, op. cit.

³⁷ Zarówno elementy rozszczonego światła, jak również zastosowanie motywu kryształowych lusterek ma źródło, nie tylko w sztuce dawnej, ale także w tradycjach postimpresjonistycznych. Nick Wadley zapytał artystę o proveniencję tej koncepcji

śpiących herosów były aluzją do jego procesu twórczego, który pochłaniał go tak mocno, iż przybierał formę twórczego amoku. Koncept kryształowych luster pojawił się w jego twórczości już pod koniec lat sześćdziesiątych. Artysta powracał do tego motywu na przestrzeni lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, czego przykładami są: „Złoty cesarz, pamiątka minionego czasu” (*The Golden Emperor, Souvenir of Time Past*) z 1969-79, czy „Po długiej nieobecności” (*After Long Absence*) z lat 1973-1979, czy „Pan” z 1977-1979 roku.

W obrazach obecne były także aranżacje pereł, które uzupełniały przestrzenie kompozycji lub stanowiły element dekoracyjny. W „Konnych grenadierach straży cesarskiej” (*Horse Grenadiers of the Imperial Guard*), figury umieszczone w centralnej części kompozycji flankowały panele z pereł, implikując interpretację sugerującą, że grenadierzy to drogocenni wspianali i niezwyciężeni wojownicy. Czasami malował postać odzianą w osiemnastowieczny kostium na szczudłach, która miała uosabiać „*kind of envoi*”³⁸ - pożegnania.

Na wystawie zaprezentował także polptyk *Vanitas*³⁹ (il. 9 i 10), składający z pięciu obrazów. Nie tylko tytuły, ale również forma obrazów mieściła się w kryteriach barokowych alegorii. Artysta ściśle przestrzegał zasad flamandzkich i hiszpańskich mistrzów dotyczących stosowanej atrybucji w przedstawieniach, ponownie wzbogacając je o motywy pereł. Jego obrazy zawierały insygnia sukcesów kampanii napoleońskiej kontrastując z symbolami śmierci - czaszkami i nekrologami. W swoich obrazach uwieczniał kandelabry z zapalonymi świecami, różnorodne emblemy, metalowe dekoracje, militaria czy fragmenty architektoniczne – symbole chwały, dostojeństwa i osiągniętych zaszczytów.

W trzech przedstawieniach głównym motywem był orzeł zaczerpnięty z napoleońskiej heraldyki; malował też chwosty i imitacje elementów

wskazując na tradycje postimpresjonistyczne, ale artysta zaprzeczał. Trudno jednak nie zgodzić się z Wadley’em, że Vilaincour stosował zapożyczenia niektórych technik i elementów kompozycyjnych z wielu źródeł m.in. postimpresjonistycznych.

³⁸ Nick Wadley, op.cit.

³⁹ Obrazy nawiązujące do przedstawień *Vanitas* (memento mori) pojawiły się w jego twórczości znacznie wcześniej.



il. 9. "Vanitas" (lewa część panelu pięcioczęściowego polipptyku)
Copyright©Vilaincour Collection



il. 10. "Vanitas" (prawa część panelu pięcioczęściowego polipptyku),
Copyright©Vilaincour Collection

pasmanteryjnych. W innych obrazach, zamiast portretów, pojawiały się ludzkie czaszki, umieszczane zazwyczaj w dolnej partii kompozycji, tworząc przygnębiający nastrój, który przypominał o *memento mori*. W dwóch zewnętrznych panelach obecne były fragmenty korespondencji o wymiarze symbolicznym, reprezentujące nadawców i odbiorców – osoby, które istniały w pamięci artysty: przyjaciół, znajomych, tych, o których tylko słyszał lub tych, których stworzyła jego wyobraźnia. Listy niedostarczone lub czekające na odbiór, zawieszane w czasie, stanowiły alegorię przemijania, przypominając również o kruchości ludzkiego istnienia. W obrazach obecne były rozmaite zapisy tekstowe tworząc malarskie kolaże. Oprócz fragmentów listów pojawiły się zaadresowane koperty ze znaczkami, wiadomości, lakoniczne zdania naniesione na skrawki papieru oraz nekrologi. Stłoczone w wyznaczonych obszarach obrazów, zazwyczaj w ich dolnej części, tworzyły rodzaj cmentarzyska.

Kluczem do jego twórczości z tego okresu może być wypowiedź z wywiadu Lindy Sandino, w której wzmiankuje on „Le Grand Meaulnes” Alaina Fourniera z 1913 roku. Ta poetycka powieść odzwierciedla oniryczne poszukiwania zaginionego świata. Przytaczając jej treść, Vilaincour zauważył, że nic w niej nie jest klarowne, a pierwsza część brzmi jak „część snu” „upiorny cień”⁴⁰. Artysta zakładał, że Fournier opisywał w niej czyściec, w którym życie było od nowa przeżywane przez ludzi, z którymi bohater był w kontakcie. Vilaincour wyrażał to samo przekonanie w stosunku do swoich dzieł⁴¹.

W innych obrazach bohaterowie różnych okresów historii i odległych regionów geograficznych zostali „poukładani” to w rytmiczne kwatery, to w puste obszary płócien. Większość z nich trwała w uśpionej, błogiej zadumie, pozbawiona wzajemnej świadomości. Jego przedstawienia wymykają się chronologii i dalekie są od logiki, stanowiąc artystyczną projekcję wspomnień, wiedzy i upodobań twórcy.

⁴⁰ Vilaincour 2003, 1B 16:01–26:15, L. Sandino, op. cit., s.170.

⁴¹ O czym świadczyły słowa (tekst oryginalny) „One would have to almost physically live oneself back into things one would only feel equanimity about if they actually belonged to somebody else”. Vilaincour 2003, 1B 16:01–26:15. L. Sandino, op. cit., s.170.

Vilaincour zaczął malować obrazy zawierające referencje historyczne na początku lat sześćdziesiątych⁴². Ukazywał w nich generałów, rycerzy na koniach, elementy husarskie, fragmenty zbroi, dekoracje oraz zapomniane monumenty pogrążone w niepamięci zapadłych prowincji Europy. Artysta przyznawał, że jego prace są kierowane wolą tworzenia, a nie emocjami, dlatego nie postrzegał swojego malarstwa jako aktu ekspresji. Jego obrazy powstawały z niezwykle żywych wspomnień, tak intensywnych, iż niemal słyszał głosy swoich bohaterów. Mawiał *„Nie chcę, aby wspomnienia pozostawały więźniem pamięci czy wyobraźni jednego człowieka”*⁴³.

Myles Murphy⁴⁴ pisał o pracach Vilaincoura *„Jest w nim poczucie tajemniczości i ponurego romansu (...) każdy obraz ma swój nastrój i styl. Następna czynność, powolna i skomplikowana, wydaje się polegać głównie na identyfikowaniu tego, co istnieje lub powoływaniu do istnienia wątków relacji między krnąbrnymi i ulotnymi zjawiskami a tym, co trwałe i istotne”*⁴⁵.

Na ekspozycji znalazły się również obrazy o tematyce religijnej, m.in. „Boże Narodzenie i świadkowie” (*Nativity and Witnesses*), czy dwie wersje „Sądu Ostatecznego i Zmartwychwstania” (*Last Judgment and Ressurrection*) (1977-1978) (il. 11 i 12)⁴⁶. Formą i kolorystyką dzieła te korespondowały z twórczością mistrzów średniowiecza. Dominowały w nich ochry imitujące złocenia, akcenty czerwieni oraz błękity naśladowujące lapis lazuli.

Kompozycja dwóch wersji Sądu Ostatecznego jest analogiczna do kwater ołtarzy, które artysta odtworzył w formie uchylonych skrzydeł, wprowadzając element poruszenia. Zastosował też hieratyzm, m.in.

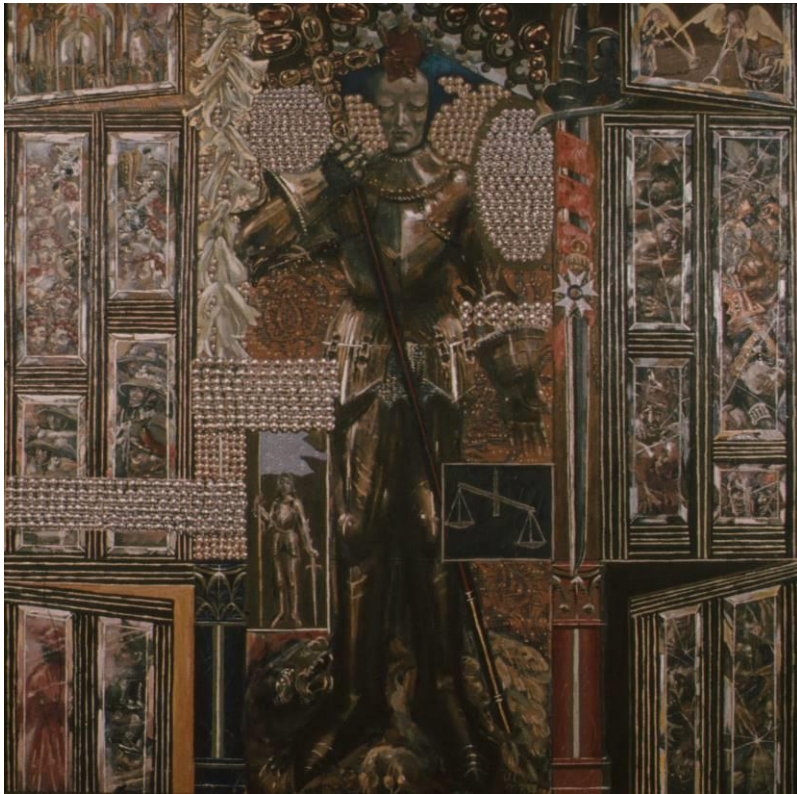
⁴²Wczesne płótna, w których pojawiały się pozornie abstrakcyjne referencje do Joanny D’Ark, zostały gruntownie przekształcone w radykalnie odmienne płótna zaprezentowane w Serpentine Gallery.

⁴³ Ibidem.

⁴⁴ Myles Murphy - artysta i wykładowca sztuki, dyrektor Wimbledon School of Art w Londynie.

⁴⁵ Myles Murphy, *Leon Vilaincour*, Exhibition catalogue, Serpentine Gallery, London 1983, p. 2. Oryginalny cytat “There is a sense of mystery and sombre romance as if the first thing known about each painting was its mood and style. The subsequent activity, slow and elaborate, would seem to be mainly one of identifying, identifying that which exists or bringing into existence the tenuous relationships between the wayward and evanescent appearances and that which is permanent and essential”.

⁴⁶ W jednej wersji obok św. Michała z włócznią i smokiem pojawia się Joanna d’Arc ze sztandarem i mieczem. Jest ona niewielkich rozmiarów, umieszczona po lewej stronie, w kwaterze, na wysokości nóg Archaniola.



il. 11. "Sąd Ostateczny i Zmartwychwstanie", (Last Judgment and Resurrection, wersja A), 1977-1878, Copyright©Vilaincour Collection



il. 12. "Sąd Ostateczny i Zmartwychwstanie" (Last Judgment and Resurrection wersja B), 1977-1978, Copyright©Vilaincour Collection

zwiększając kilkukrotnie skalę Archaniola w centralnej części obrazu, kontrastując go z niewielkich rozmiarów postaciami, które artysta poddał osądowi; gloryfikował, potępiał lub wyznaczał pokutę. Aniołowie z jego obrazów to parafrazy z płócien wielkich mistrzów m.in. z „Sądu Ostatecznego” Hansa Memlinga. Jednak ich wizerunki nie były wierną kopią pierwowzoru, ulegały bowiem przekształceniom i przyjmowały oblicza historycznych bohaterów.

Pomimo bogactwa motywów i ciekawej stylistyki obrazów, wystawa w Serpentine Gallery nie odniosła sukcesu. Aluzje do europejskiej spuścizny, dialogi z tradycjami malarskimi, unikalne koncepcje i solidny warsztat artystyczny nie znalazły uznania. Lakoniczna wzmianka w majowym numerze „Spectatora”, wyrażała krytykę i brak zrozumienia prezentowanych dzieł⁴⁷.

W późniejszym wywiadzie z Lindą Sandino artysta podsumował (...) *Myślałem, że to dzieło, które powstało w wirtualnej izolacji i jest nonkonformistyczne, przynajmniej kogoś zainteresuje; ale wkrótce, zdałem sobie sprawę, w każdym razie zwrócono mi uwagę, że nadszedł czas, kiedy tutaj [w Wielkiej Brytanii] stało się bardzo ważne by budować wizerunek narodowy i – taki, który będzie co najmniej dorównywał, jeśli nie rywalizował z Ameryką [...] Rzeczy, które się różnią, nie są potrzebne.[To rozczarowanie] Z pewnością nigdy nie przeszkodziło mi to w pracy, ale mnie zmotywowało, by działać bardziej równomiernie – i pomimo, że jestem osobą towarzyską(...)sprawiło, że wszedłem jeszcze bardziej w mój prywatny świat, który w pewnym stopniu stał się [pauza] nieprzenikniony. To bardzo dramatyczne stwierdzenie, ale tak było [...] Nie wpuszczałem żadnych gości do świata moich myśli*⁴⁸.

⁴⁷ John McEwen, *Leon Vilaincour*, [w:] „Spectator” 1983, 21st May, (recenzja wystawy).

⁴⁸ Vilaincour 2003, 5A 20:19 [w:] L. Sandino, op. cit, s. 172.

KONTEMPLACJA I APOTEOZA ŻYCIA, PREZENTACJA W SUSSEX

W połowie lat osiemdziesiątych powstał retrospektywny dyptyk „Życie 1984-1985” (*A Life*)⁴⁹. Na starannie zorganizowanej powierzchni płócien, ukazana została matka wraz z ciotką artysty, obok ulubionego, francuskiego aktora Louisa Jouveta i marszałka Józefa Piłsudskiego⁵⁰. Wizerunki nieświadomych siebie bohaterów, ukazanych w różnej skali, namalowane zostały w stylu starych fotografii. Pomiedzy nimi pojawiły się zarysy insygniów królewskich, a w prawym górnym rogu lewego panelu, widniał maleńki napis po polsku i ukraińsku cytując Gogola „*Być może pewnego dnia powrócą, pan i koń*”. Obrazy stylistycznie nawiązują do wcześniejszych płócien malowanych w analogicznej konwencji. Zestawione ze sobą sceny przesłaniała siatka białych linii, przypominająca kwatery kryształowych lusterek, co dodatkowo podkreślały kolorowe bliki, sugerujące rozszczep widma na iluzyjnych krawędziach. Dzięki zastosowaniu rozproszonego światła o różnym natężeniu, z powierzchni obrazów wyłaniały się rozmaite detale oraz imitacje pereł, które dzieliły lewy panel dyptyku tworząc ukośne pasy rozciągające się w poprzek kompozycji. Prawy panel pokrywały ich pozornie przypadkowe skupiska, tworzące geometryczne kształty, m.in. trójkąty czy owale. Obrazy oprawiono w delikatnie złożone ramy.

Z czasem paleta obrazów uległa znacznemu poszerzeniu i w rezultacie płótna stanowiły apoteozę „*nowej wolności użycia koloru*”⁵¹. Czyste, intensywne barwy były wydobywane z relatywnie ciemnego tła przy pomocy cienkich wijących się linii, długich pociągnięć pędzla lub szeroko nakładanych plam. Zabieg ten służył tworzeniu pierwszego planu, który przyjmował charakter malarskich szkiców.

⁴⁹ Dyptyk jest dostępny na stronie Tate Britain.

<https://www.tate.org.uk/art/artworks/vilaincour-a-life-t07338>. (Odsłona 01.03.2025).

⁵⁰ Vilaincour pamiętał, że po śmierci marszałka Piłsudskiego, jego ciało wystawiono na widok publiczny.

⁵¹ Paddy Kitchen, *Charged with Meaning, Leon Vilaincour Exhibition*, [w:] „Country life” z dn. 10.09.2009.

W tym czasie osłabło zainteresowanie artysty tematyką napoleońską, a płótna jak i licznie akwarele⁵², wypełniały sceny inspirowane rodzinnymi wyjazdami do Brukseli i Wiednia⁵³. W obrazach pojawiły się tętniące życiem wnętrza kafeerii, festiwale, karnawały, uliczne zabawy, karuzele z wirującymi kucykami, reklamy uliczne, fragmenty architektury oraz liczne portrety, popiersia, figury i pomniki. Doskonałym przykładem jest cykl obrazów „Real Coffee” (2003-2007), odtwarzający wiedeńskie, pełne przepychu kawiarnie, zapamiętane, jako ośrodki życia kulturalnego i wymiany intelektualnej. Ich kolorowe, przyćmione mrokiem wnętrza wypełniali goście⁵⁴ otoczeni bogactwem akcesoriów: rozświetlonych lamp, przeźroczystych szklanek i kieliszków, piętrowych pater pełnych wypieków, kwiatów w wazonach i bibelotów. Każdy z obrazów był odzwierciedleniem koncepcji, a nie realnego wydarzenia, Ludzie, niektórzy i przedmioty w jego malarskiej przestrzeni byli ucieleśnieniem jego podświadomych pragnień, by ponownie ich połączyć, tak aby mogli w alternatywnej rzeczywistości, korzystać z radości powtórnego życia. Obrazy Vilaincour’a zawierały także reminiscencje paryskich podróży z czasów dzieciństwa, czego przykładem jest „Jean Pierre Latz/Jeanne Lanvin” z 1993-1994, w którym odnotował wspomnienia wspólnej wyprawy do Paryża wraz z matką.

Obiekty z tego okresu zaprezentowano na ostatniej wystawie indywidualnej w Rye Art Gallery w Sussex w 1992 roku. Ekspozycja obejmowała dwadzieścia sześć obrazów olejnych oraz ponad dwadzieścia akwareli⁵⁵. Obok nielicznych płócien o tematyce historycznej z lat osiemdziesiątych, takich jak. tryptyk „Ritterhalle – Heldenhalle” i „Podróż do Sarajewa 1914” (*Journey to Sarajewo 1914*), przedstawiono także dzieła inspirowane wspomnieniami artysty, literaturą czy muzyką.

⁵² Akwarele były czasami pierwowzorem lub szkicem do późniejszych realizacji malarskich. Były wykonywane na dużych arkuszach specjalnego grubego papieru. Czasami artysta stosował techniki mieszane.

⁵³ W latach 80. i 90. Vilaincour przebywał z rodziną w Brukseli, a w 2000 roku w Wiedniu.

⁵⁴ Niektóre postacie ukazane w obrazach stanowiły portrety realnych osób, niektóre zaś były wymyślone.

⁵⁵ Martha Kapos, *Leon Vilaincour*, Rye Art Gallery, catalogue of exhibition 5th September - 4th October, Sussex 1992.

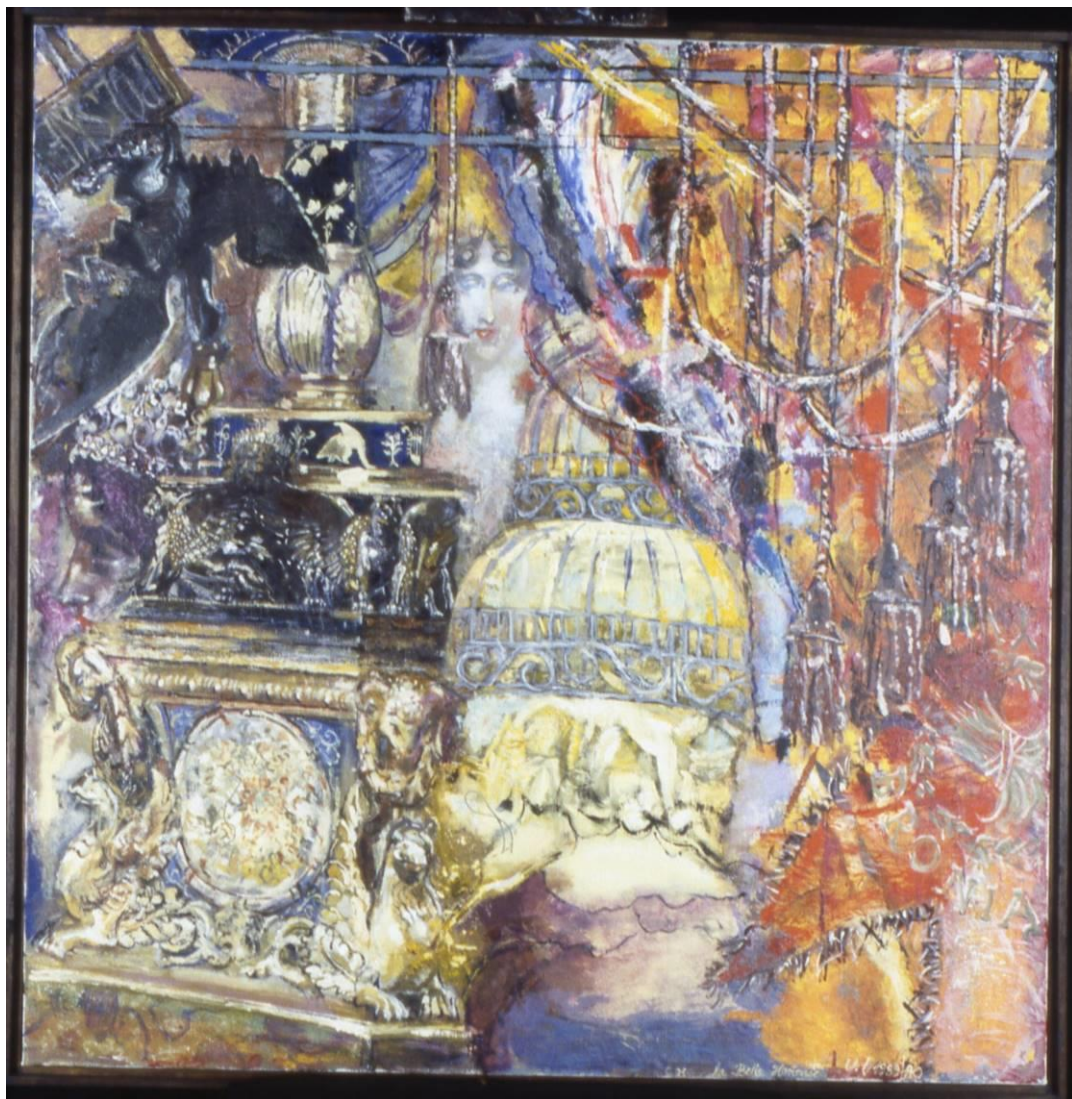
Charakterystycznym elementem tych prac było zaburzenie skali - przedmioty codziennego użytku przybierały monstrualne rozmiary, podczas gdy detale architektoniczne i fragmenty budynków ukazywane były w wersjach miniaturowych.

Jednym z przykładów był „Akordeonista, żółty wazon Gallé i nagrania” (*Accordionist, Yellow Gallée Vase and Records*) z 1991-1992 roku, należący do cyklu ponad dwudziestu obrazów z motywem tego instrumentu. Po lewej stronie kompozycji ukazano zarys muzyka z akordeonem, a nad nim płyty winylowe z nagraniami przedwojennej piosenki w wersjach polskiej i niemieckiej. Po prawej stronie dominował przeskalowany, żółty szklany wazon Gallé. Wszystkie elementy przedstawienia, wylaniały się z płataniny barwnych linii, które szkicowo kreśliły sylwetki i detale, dając wyobraźni przestrzeń do interpretacji.

Inny obraz z tego cyklu „Akordeonista z lampą z Sambourne” (*Accordionist with Sambourne Lamp*), prezentował postać z instrumentem na pierwszym planie, nad którą górowała gigantyczna baza tytułowej lampy. Vilaincour zastosował tu także motyw koralikowych przesłon po obu stronach kompozycji, nawiązując do wcześniejszych przedstawień z perłowymi kotarami.

Motyw *lampy Sambourne* łączył ten obraz z innym cyklem, podkreślając sentymentalne znaczenie tego przedmiotu dla artysty. Lampa pojawiła się m.in. w „Sambourne Lamp, La Belle Hortense” (il. 13) z 1989-1990 roku⁵⁶. Obraz zachowany do dziś jest ilustracją splendoru paryskich wnętrz, bogatych w liczne elementy dekoracyjne i symbole luksusu. Po lewej stronie kompozycji opada ognista zasłona, przed którą rozciąga się siatka białych sznurów zakończonych ozdobnymi frędzlami. Po prawej widnieje złożona baza lampy, opracowana na wzór architektonicznego elementu,

⁵⁶ W 1985 roku wydano powieść „La Belle Hortense” Jacques’a Roubaud, jednakże tytuły są zbiegiem okoliczności a tytuł obrazu Leona Vilaicoura odnosi się do przyrodniej córki Napoleona - Hortense de Beauharnais. Studiując głębiej jej biografię w obrazie artysty można doszukiwać się szerszego kontekstu dotyczącego bohaterki. (Informacja pochodzi od córki artysty Marii Vilaincour).



il. 13. „Lampa Sambourne, Piękna Hortensja” (Sambourne Lamp; La Belle Hortense (Hortense de Beauharnais)’ 1989-1990, Copyright©Vilaincour Collection

wzbogacona kolorową, emalierską dekoracją. Centralnie umieszczony, rozświetlony abażur Sambourne⁵⁷ przypomina kopułę, spod której wydobywają się lśniące, niemal nieziemskie byty. Uzupełnieniem całości jest wojskowy sztandar zwieńczony motywem orła. Ptak wczepiony jest szponami w tabliczkę z napisem *Polskie* w lewym górnym rogu. Koresponduje to z

⁵⁷Inspiracją Leona Vilaincoura były zachowane dziewiętnastowieczne lampy w Sambourne House w Londynie. W latach siedemdziesiątych XX w Liberty Sambourne w Londynie projektowano lampy, które miały bogato zdobione abażury z jedwabiu bądź satyny, pokryte motywami roślinnymi, jednakże jest to zbieg okoliczności i nie miały one nic wspólnego z lampami w Sambourne House w Londynie. Nie były także przedmiotem zainteresowania artysty. (Informacja pochodzi od Marii Vilaincour).

umieszczonym po przeciwległej stronie proporcem, z napisem *Broniq*. Ta oniryczna wizja wprowadza widza w rozkoszny, ospały klimat zawieszonych w przestrzeni fragmentów artystycznych kreacji. Wśród zagmatwanych motywów w kompozycji dostrzegalne są również dwie odsłony tytułowej Hortensji. Pierwsza en face umieszczona w centrum kompozycji wylania się z kopuły abażuru i podstawy lampy. Jej blada karnacja zostaje ożywiona przez czerwień drobnych ust i zarys półprzymkniętych oczu. Nad jej głową znajduje się ognisty kształt przypominający nakrycie głowy. Druga odsłona pokazuje profil Hortensji, po lewej stronie obrazu, który zlewa się kolumnową podstawą lampy. Szara kolorystyka twarzy, przypominająca cień, kontrastuje z pierwszym, odważnym, reprezentacyjnym wizerunkiem. Inspiracją obrazu była postać przyrodniej córki Napoleona - Hortense de Beauharnais. Dwa oblicza bohaterki mogą stanowić aluzję do jej biografii. Hortensja zmuszona do poślubienia holenderskiego króla Ludwika Bonaparte, musiała opuścić Paryż by zamieszkać i porzucić dotychczasowe, beztroskie życie. Swoje małżeństwo i pobyt w Holandii porównywała do więzienia. Obraz może również odnosić się do innych aspektów jej burzliwego i pełnego sekretów życia.

W późnej fazie twórczości Vilaincour parafrazował słynne dzieła malarskie m.in. „Straż nocną” Rembrandta czy „Ofelię” (2001) Johna Everetta Millais’a. Sięgał także po tematy związane z II wojną światową i inspirował się literaturą. Wśród dzieł, do których odnosił się w swojej twórczości, znalazła się m.in. powieść Katherine Anne Porter „Statek szaleńców”⁵⁸, oraz encyklika Piusa XI „Mit Brennender Sorge” (1937)⁵⁹. Wykorzystywał również motywy z obrazów innych mistrzów, przykładem może być „Cormatin z butem hrabiego Moszyńskiego” (*Cormatin with Count*

⁵⁸ Książka była ekranizowana przez Stanley’a Kramera w 1965 roku. Jednakże alegoria *statku szaleńców* ma dłuższą genealogię sięgającą czasów antycznych. Po raz pierwszy motyw ten pojawił się w VI Księdze „Republiki” Platona, a następnie został uwieczniony przez Hieronima Boscha w obrazie o tym samym tytule. Przykładów jest znacznie więcej i jako że artysta sięgał do różnorodnych źródeł inspiracji, niewykluczone, że także dzieła te w pewnym stopniu mogły stanowić dla niego natchnienie.

⁵⁹Richard Morphet, *Leon Vilaincour, Obituary*, [w:] „The Telegraph” 2016, z dn. 30 kwietnia. <https://www.telegraph.co.uk/obituaries/2016/04/30/leon-vilaincour-artist--obituary/> (odsłona 12/03/2025)

Moszynski's boot) z 1996 roku, w którym odtworzył but z portretu Matejki, znajdującego się w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie.

Na początku lat 90., a także po 2010 roku, stworzył cykl kapliczek przydrożnych *Shrines* m.in. „Podwójna kapliczka ze szczygłem” (*Double Shrines with Goldfinch*) (1991-1992), „Kapliczka nadrzewna z księżycem i drabiną” (*Tree Shrines with Moon and Ladder*) (1990-1991). Obrazy z tego okresu zmierzały ku abstrakcji i dopiero przy wnikliwszej analizie dostrzegalne w nich były subtelne, ukryte formy figuratywne. Charakteryzowały się krzykliwą kolorystyką i impastami, gdyż farby czasami, nakładane były prosto z tuby. Pociągnięcia pędzla były cienkie, nerwowe, tworząc na powierzchni obrazu barwną pajęczynę - jak w kompozycji „*Kermesse with Vienna and Flanders*” (*Festiwal z Wiedniem i Flandrią*) z 2003-2004 roku (il.14).



il. 14. „Festiwal z Wiedniem i Flandrią” (*Kermesse with Vienna and Flanders*) 2003-2004, Copyright©Vilaincour Collection

Niektóre obrazy z tego okresu były czysto abstrakcyjne, jak płótno „Podróż zimowa” (*Winterreise*) z 2014 roku, którego powierzchnię pokrywały splecione linie białej niebieskiej farby nakładanej nerwowymi pociągnięciami pędzla. Chłód został przełamany akcentami żółci i czerni w prawym górnym rogu, co przywołało na myśl zamieć śnieżną. Obraz powstał z inspiracji cyklem pieśni Schuberta, odzwierciedlając ich melancholijny, przepełniony nostalgią nastrój, a nie na podstawie poezji Müllera, na której cykl ten został oparty.

Vilaincour rzadko uczestniczył w wystawach, świadomie odmawiając przynależności do ugrupowań artystycznych i stowarzyszeń. Unikał podporządkowywania się cudzym oczekiwaniom, do końca pozostając wiernym swoim przekonaniom, co dawało mu poczucie godności. Uważał, że współczesny świat nie docenia jednostki ani indywidualizmu.

Leon Vilaincour pozostał aktywnym twórcą aż do końca swojego życia. Zmarł 8 lutego 2016 roku w Londynie. W jego dawnej pracowni wciąż znajdują się przygotowane do pracy narzędzia, farby oraz niedokończone obrazy, świadczące o jego niegasnącej pasji i oddaniu sztuce.

KONCEPT NARRACYJNEJ TOŻSAMOŚCI, FILOZOFICZNY WYMIAR SZTUKI LEONA VILAINCOURA

Jesienią 2003 roku, w pracowni artysty w zachodnim Londynie, przeprowadzono serię wywiadów, łącznie trwających około dwunastu godzin, w ramach projektu „National Stories Collection” realizowanego dla Biblioteki Narodowej⁶⁰. Nagrania prowadziła Linda Sandino, autorka późniejszego artykułu. Początkowo artysta odmówił udziału na piśmie, tłumacząc, że nie pasuje do grona pozostałych twórców biorących udział w przedsięwzięciu,

⁶⁰ *Life history recording of Leon Vilaincour*, interviewed by Linda Sandino, 2003–2004, Artists’ Lives © British Library, catalogue reference C466/177, tapes 01–12. Więcej informacji www.bl.uk/nls/artists (odsłona 05/02/2025).

ponieważ jego prace nie wpisywały się w narodowy charakter założenia. Według jego córki, Marii Vilaincour, zawsze miał on poczucie wyobcowania⁶¹.

Ta odmienność stanowiła dominujący aspekt jego narracji, zarówno w wypowiedziach słownych jak i artystycznych. Leon Vilaincour od wczesnych lat stykał się z wielokulturowością, co głęboko ukształtowało jego postawę jako człowieka i twórcy. Dorastanie w międzywojennej Polsce pozostawiło w nim trwałe ślady w postaci zamiłowania do polskiej poezji, literatury i muzyki. W londyńskiej pracowni, na półkach jego biblioteki, znajdowała się kolekcja dzieł polskich pisarzy; obok „Trylogii” Sienkiewicza, dzieł Mickiewicza i Zbigniewa Herberta, obecne były książki Józefa Czapskiego, Szysko-Bohusza, a także zbiory poezji Czesława Miłosza, Jana Lechonia, oraz Juliana Tuwima. Artysta wyznał: *„Mam dużo polskiej poezji, to dla mnie prawdziwa uczta, bo to cudowny język. Jest taki elastyczny i całkowicie nieprzewidywalny. Można przestawić kolejność słów w zdaniach i można te słowa podzielić(...)możesz odłączyć przedrostek lub przyrostek od podstawy słowotwórczej i możesz je dołączyć losowo do innej. Możesz odłączyć część rzeczownika i dołączyć do czasownika lub do przysłówka lub przymiotnika i to może zmienić cały sens zdania. Myślę, że niektóre (języki) Europy wschodniej są takie, myślę, że taki jest węgierski i w mniejszym stopniu niemiecki. Z tego, co słyszałem im bardziej na zachód tym bardziej rygorystyczne zasady ma język i jest mniej przystosowany do tych płynnych podziałów i przekładań, zatem polska poezja jest dla mnie bardzo ważna”*⁶².

⁶¹ Maria Vilaincour, córka artysty mieszkająca w Londynie, na prywatnym spotkaniu ze mną 24 stycznia 2025 roku wraz z mężem Piersem Bakerem i synem Adamem Bakerem wprowadzali mnie w arkana życia i twórczości Leona Vilaincoura.

⁶² *“I have a lot of Polish poetry, which really feeds me a great deal because it’s a wonderful language. It’s so flexible and so utterly unpredictable. The grammatical parts of sentences can be split up, the words can be divided – [...] and you take parts of these, maybe a root less, but certainly prefix and suffix, and you can attach them almost at random. You can take a part maybe of a noun and you can attach it to a verb, or to an adverb or an adjective, and it can change the entire sense of sentence. I believe some other East European [languages] – Hungarian I believe is like that; German to a much lesser extent. From what I’ve heard the further you go west in Europe, the more rigid language is and it’s un-adapted to these very fluid divisions and reassembling, so Polish poetry is very important to me.”* Vilaincour 2003, 2A 02:30. Fragment zamieszczony [w:] Linda Sandino, op.cit, s.171.

Przykładem inspiracji może być obraz w oparciu o jeden z wierszy Stanisława Wierzyńskiego ze zbioru „Siedem podków” 1998-1999 roku⁶³.

Znaczną część biblioteki artysty stanowiły dzieła w języku francuskim m.in. „Le Grand Meaulnes” Alaina Fourniera. Vilaincour posiadał również książki pisarzy austriackich i niemieckich. Szczególnie cenił twórczość Stefana Zweiga i Artura Schnitzlera. Był także miłośnikiem muzyki klasycznej, słuchał m.in. Szymanowskiego, Chopina i Schuberta. Czuł dumę ze swoich korzeni, które dawały mu możliwość swobodnego łączenia różnych tradycji na płaszczyźnie sztuki, prowadząc widza w fascynującą podróż do jego wewnętrznych światów.

Rzeczywistość ukazywana w obrazach Leona Vilaincoura odbiegała od powszechnie przyjętej, logicznej koncepcji czasoprzestrzeni. W swoich kompozycjach umieszczał postacie, wydarzenia i przedmioty pochodzące z odmiennych okresów i obszarów geograficznych, splatając je z personalnymi wątkami różnych dekad. Fragmenty architektury z jednego miejsca sąsiadowały z elementami pochodzącymi z odległych miast czy krajów. Przedmioty zapamiętane z rozmaitych scenerii wplatał w inne, zupełnie niezwiązane sytuacje, czasami sprowadzając je do roli symbolu. Ta z pozoru chaotyczna kombinacja miała jednakże sens z perspektywy twórcy, który kreował nowe okoliczności, decydując kto, z kim i gdzie „przebywał”.

Kompozycje Vilaincoura często zawierały kontradycje; dobro przeciwstawiało się złu, poczucie niezależności, uwikłaniu. Taka forma narracji dawała mu możliwość splatania i odnajdowania spójności w przypadkowych wypowiedziach i zdarzeniach. W swoich plastycznych opowieściach powracał do przeszłości, ale powroty te budziły w nim niepokój, ponieważ minione wydarzenia wciąż były dla niego żywe, niemal fizycznie odczuwalne. Wspomnienia miały dla niego wymiar istnienia, trwającego w teraźniejszości i przyszłości, podważając spójność chronologiczną i linearność czasową biograficznego dyskursu⁶⁴. Artysta w wywiadzie z Sandino wyznał, że jego życie przypominało zlepek kilku wcieleń, których

⁶³ Kazimierz Wierzyński, „Siedem podków”, New York 1953.

⁶⁴ Linda Sandino, op. cit. s.169.

doświadczenia sprawiały mu „*niemal fizyczny ból*”⁶⁵. Twierdził, że powroty do nich są możliwe tylko wtedy, kiedy stajemy się zdystansowani, „*odczuwając je, jako doświadczenia należące do kogoś innego*”⁶⁶.

Łączył elementy przeszłości, z terażniejszością, ponieważ według jego logiki, bardziej do niej pasowały. Ten irracjonalizm usprawiedliwiał twierdząc, że „*To daje mi wielką szansę wykorzystania wolności fantazji, pozwolenia myślom na przyniesienie ich własnych naturalnych połączeń, bez żadnych ograniczeń wynikających z jakiegokolwiek konieczności*”⁶⁷.

W obrazach Vilaincoura można odnaleźć echa heideggerowskiej koncepcji doczesności (*Zeitlichkeit*)⁶⁸, ponieważ artysta posługiwał się najbardziej autentyczną formą doświadczania czasu - czasu pozbawionego substancjalności. Połączenia różnych kontekstów życia i historii sprawiły, że w jego dziełach „przyszłość”, „przeszłość” i „teraźniejszość” nie funkcjonowały jako odrębne byty, lecz współtworzyły spójną jedność.

Pisząc o twórczości Leona Vilaincoura, Linda Sandino odwołała się do koncepcji *narracyjnej tożsamości* Paula Ricoeura (1913–2005) Według tego filozofa „*Narracja konstruuje tożsamość bohatera. (...) Kiedy człowiek podejmuje narrację, kiedy potrafi opowiedzieć swoje życie, buduje swoją tożsamość*”⁶⁹. Artysta czynił to nieustannie, malując cykle obrazów, w których zapisywał swoje doświadczenia, obserwacje, dzielił się swoją wiedzą i przemyśleniami, ukazywał różne perspektywy miejsc i wydarzeń, prezentował, różne oblicza ludzi, którzy istnieli w teatrze jego pamięci.

Teoria narracyjnej tożsamości wskazuje sposób, w jaki może być tworzona. Wedle jej założenia, snując opowieści o wydarzeniach z naszego życia, opowiadając o naszych planach, oczekiwaniach, przywołując wspomnienia i tworząc z tych elementów spójną całość, tworzymy coś, co

⁶⁵ Ibidem, s.168.

⁶⁶ Ibidem.

⁶⁷ Vilaincour 2003, 5A 06:25., Sandino, op. cit, s.175.

⁶⁸ Paul Ricoeur, *Time and narrative*, t.1, London/Chicago 1990, s. 61. Oryginalny tekst: (...) *Heidegger reserves the term temporality (Zeitlichkeit) for the most original form and the most authentic experience of time, that is, the dialectic of coming to be, having been, and making present. In this dialectic, time is entirely desubstantialized. The words "future", "past" and "present" disappear, and time itself figures as the exploded unity of the three temporal ecstasies.*

⁶⁹ Paul Ricoeur: *Oneself as Another*, London/Chicago 1992, ss. 147–8.

Ricoeur określa mianem „*poczucia siebie*”. Jeśli opowieści są bezustannie powtarzane, modyfikowane lub zmieniane, życie narratora nabiera sensu.

Na przestrzeni kilku dekad, Vilaincour kreował właśnie takie malarskie narracje, nieustannie poszukując idealnej formy wyrażania siebie i tworzenia własnej historii. Obrazy wielokrotnie przemalowywał i modyfikował, oddalając nowe wersje od pierwowzorów, co czyni z nich przykłady „twórczego paradoksu Tezeusza” i stanowi interesujący problem badawczy.

TECHNICZNE ARKANA PROCESU TWÓRCZEGO

Artysta szczególną wagę przywiązywał do procesu tworzenia obrazów, poczynając od przygotowania podłoża, poprzez długotrwały „rytuał” nakładania kolejnych warstw farby, poddając swoje dzieła nieustannym „ulepszeniom”.

Samodzielnie przygotowywał podłoża do swoich obrazów⁷⁰. Jak wynika z analizy obrazu „1804-1995” z 1995 roku⁷¹, przeprowadzonej przez Sama Hodge’a w Tate, wynika, w latach osiemdziesiątych artysta zakupił w Russel&Chapple duże ilości grubego, belgijskiego, lnianego płótna, które wystarczyło mu na kilka lat⁷². Szare połacie materiału naciągał na specjalnie przygotowane blejtramy, pokrywał klejem ze skóry królika, a następnie białą warstwą gruntu⁷³. Na rogach rewersów przykręcał dodatkowe elementy dystansujące, chroniące świeżo malowane powierzchnie przed kontaktem z innymi obrazami⁷⁴.

Malował używając farb olejnych *Winsor* i *Newton* zmieszanych z dodatkami innych mediów⁷⁵ w celu przyspieszenia procesu schnięcia. Był to

⁷⁰ W opisie z galerii Tate jest informacja, że artysta przygotowywał płótna przy pomocy asystenta, jednak córka artysty wyjaśniła, że wykonywał je bez niczyjej pomocy.

⁷¹ Obraz jest odzwierciedleniem twórczości z tego okresu.

⁷² Pisał o tym w maju 1998 roku, w sekcji poświęconej technice Sam Hodge [w:] <https://www.tate.org.uk/art/artworks/vilaincour-1804-1995-t07341> (odsłona: 07/02/2025).

⁷³ Prawdopodobnie podkład alkidowy Robersona. Tamże.

⁷⁴ Nie zgadza się z tym Maria Vilaincour, co wskazuje, że zdarzało się to incydentalnie.

⁷⁵ Dodane podłoże składało się z jednej części zagęszczonego na słońcu oleju lnianego i jednej części lakieru damarowego, zmieszanego z jedną częścią benzyny lakowej z

niezmiernie istotny faktor w jego pracach, ponieważ obrazy budowane były z wielu warstw, kolejno nakładanych po wyschnięciu poprzednich. Farby nanosił różnymi sposobami; czasem tworzył grube impasty przy pomocy pędzli lub szpachli, innym razem aplikował je przy pomocy gąbek lub wałków uzyskując delikatne półprzezroczyste i gładkie powierzchnie. Niekiedy zdrapywał nałożoną warstwę drewnianymi końcówkami pędzli, by odkryć pierwotne pokłady materii malarskiej lub stosował przetarcia osiągając ten efekt w bardziej subtelny sposób. Niektóre dzieła wzbogacał złotą farbą, nakładając ją w miejscach impastów, co nadawało im elegancji i splendoru. Kiedy uznał obraz za skończony, pokrywał go lśniącem werniksem, pozostawiając subtelne zacieki na powierzchni.

Zarówno Leon Vilaincour, jak i jego żona sami wykonywali ramy do swoich dzieł. Składały się one z dwóch listew krawędziowych o różnej głębokości, które ze sobą łączono nakładając jedną na drugą, a następnie pokrywano lśniącą lub matową bejcą.

Większość prac artysty była sygnowana w prawym, górnym rogu lub jego sąsiedztwie, gdzie umieszczał swój inicjał, (np. VL) datę i czasami tytuł pracy. Czasami, w górnej partii blejtramu rysował także maleńkie obrazki ołówkiem⁷⁶. Na rewersie płócien artysta czasami malował pędzelkiem nazwisko, data i tytuł obrazu.

ZAKOŃCZENIE

Twórczość Leona Vilaincora nie doczekała się gruntownego opracowania. Rodzina artysty jest w trakcie katalogowania dzieł oraz stworzyła stronę internetową poświęconą jego twórczości. Obrazy powstałe na przestrzeni siedmiu dekad mają różne formaty - większość dzieł mierzy około 150 x 120 cm, ale niektóre obiekty są znacznie większe. Duża ich liczba posiada sygnatury i daty, a czasem również tytuły wkomponowane w

niewielkimi dodatkami kopalowego werniksu i wosku pszczelego. Mieszał to z równą częścią podłoża alkidowego *Liquin* przed dodaniem go do farby olejnej.

⁷⁶ Maria Vilaincour przypuszcza, że dotyczy to wyłącznie pracy z kolekcji Tate, ponieważ dotychczas nie była świadoma, że takie rysunki artysta wykonywał. Informacja skłania do dalszych badań.

przedstawienie, lub na jego rewersie. Z relacji spadkobierców wynika, że Vilaincour często przemałowywał swoje obrazy, co sprawia, że precyzyjne prześledzenie ewolucji stylistycznej i technicznej jego twórczości jest zadaniem złożonym i obarczonym ryzykiem błędów.

Obrazy Leona Vilaincoura reprezentują szerokie poszukiwania artystyczne zarówno w obrębie stylu, technik jak i tematyki. Wczesne dzieła zawierają motywy religijne, spirytualne oraz refleksje nad prapoczątkami ludzkiego istnienia. W kolejnych latach artysta stosował referencje do historii i polityki europejskiej, łącząc je ze wspomnieniami z czasów dzieciństwa i młodości. Następnie w jego twórczości pojawiła się apoteoza życia i jego różnych aspektów, co wyraźnie wpłynęło na kolorystykę obrazów. W późniejszym okresie w jego obrazach obecne były odniesienia do tematyki wojennej i Holocaustu.

Jego płótna wypełnione były akcesoriami z różnych okresów czasu i rozmaitych miejsc, głównie z Polski, Francji i Austrii pomimo, że dorosłe życie spędził w Anglii. W obrazach odnaleźć można fragmenty architektury, wyposażenia wnętrz, elementy dekoracyjne, zwyczajnie: wycinki z czasopism, listy i cytaty z różnych źródeł. Wśród tego bogactwa kultury materialnej umieszczani byli przyjaciele i członkowie rodziny artysty, postacie, o których usłyszał oraz znamienne osobistości obecne w historii Europy, od gotyku karolińskiego, poprzez Napoleona Bonaparte aż po postacie kultury i polityki XX wieku.

Jego dzieła stanowią swoistą formę narracji, w której zaburzone zostało poczucie czasu i przestrzeni. Artysta w pozornie irracjonalny sposób zestawiał ze sobą wydarzenia tworząc subiektywną kreację rzeczywistości, transcendentálną przestrzeń, w której odbywa się zmysłowa uczta, na której możemy sobie rozkoszować bogactwem motywów, przesłań i kolorów.

BIBLIOGRAFIA

Hodge Sam, *Leon Vilaincour*, Tate, May 1998, [w:]

<https://www.tate.org.uk/art/artworks/vilaincour-1804-1995-t07341>

(odsłona: 7/02/2025)

Martha Kapos, *Leon Vilaincour*, Rye Art Gallery, catalogue of exhibition 5 September - 4th October 1992, Sussex 1992.

Karpiński Piotr, *Paul Ricoeur: W poszukiwaniu tożsamości człowieka. Osoba i jej tożsamość*, [w:] „Fides et Ratio” 2013, nr 4(16).

Karpf Anne, *The Human Voice: The Story of a Remarkable Talent*, London 2006, p. 182.

Kitchen Paddy, *Charged with Meaning, Leon Vilaincour Exhibition*, [w:] „Country life” z dn. 10.09.2009.

Letnie wystawy królewskiej Akademii Sztuk Pięknych Kronika 1868-2018, London 2018.

Letter from Leon Vilaincour to Prunella Clough, Tate Ref. 200511/1/1/66.

Life history recording of Leon Vilaincour, interviewed by Linda Sandino, 2003–4, Artists’ Lives © British Library, catalogue reference C466/177, tapes 01–12. [w:] www.bl.uk/nls/artists (odsłona: 07/03/2025).

Morphet Richard, *Leon Vilaincour. Artist. Obituary*, [w:] “Sunday Telegraph”, 30 April 2016. <https://www.telegraph.co.uk/obituaries/2016/04/30/leon-vilaincour-artist--obituary/> (odsłona: 19/03/2025).

Mullaly Terence, *An indictment of London*, [w:] “Telegraph”, 18th March 1982.
Murphy Myles, *Leon Vilaincour*, Exhibition catalogue, Serpentine Gallery, London 1983.

Richard Morphet: A Listener’s Perspective: on hearing Leon Vilaincour’s recording made with

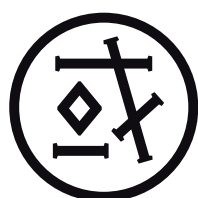
Paul Ricoeur, *Time and narrative*, t.1, London/Chicago 1990.

Paul Ricoeur: *Oneself as Another*, London/Chicago 1992.

Sandino Linda, in: National Life Stories Annual Report and Accounts 2005/2006, in partnership with the British Library, London 2006, p.10.

Sandino Linda, *Identity, Voice and Translation in the Life and Work of Leon Vilaincour*, [w:] "Migrating Histories of Art Self-Translations of a Discipline". Edytorzy: Maria Teresa Costa i Hans Christian Hönes, De Gruyter 2018.

<https://www.vilaincour.org/> (odsłona: 07/03/2025): The Vilaincour Collection official website.



**POLSKI
INSTYTUT
STUDIÓW
NAD SZTUKĄ
ŚWIATA**