

SZTUKA I KRYTYKA



ART AND CRITICISM

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

nr 7-8 (154-155) lipiec-sierpień

2025

SZTUKA I KRYTYKA / ART AND CRITICISM

Komunikat Zarządu

Polskiego Instytutu Studiów nad Sztuką Świata

2025, nr 7 – 8 (154-155) lipiec-sierpień

Pod redakcją:

Jerzego Malinowskiego, Grażyny Raj i Marcina Teodorczyka (sekretarz)

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

Adres redakcji:

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

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

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

Projekt okładki: Łukasz Aleksandrowicz

Copyright by Polish Institute of World Art Studies

ISSN 2544-9281

Zarząd prosi o wpłacanie składek i darowizn na konto Instytutu

24 1940 1076 3101 7420 0000 0000

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

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

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

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

Spis treści:

Informacje, konferencje, wystawy:

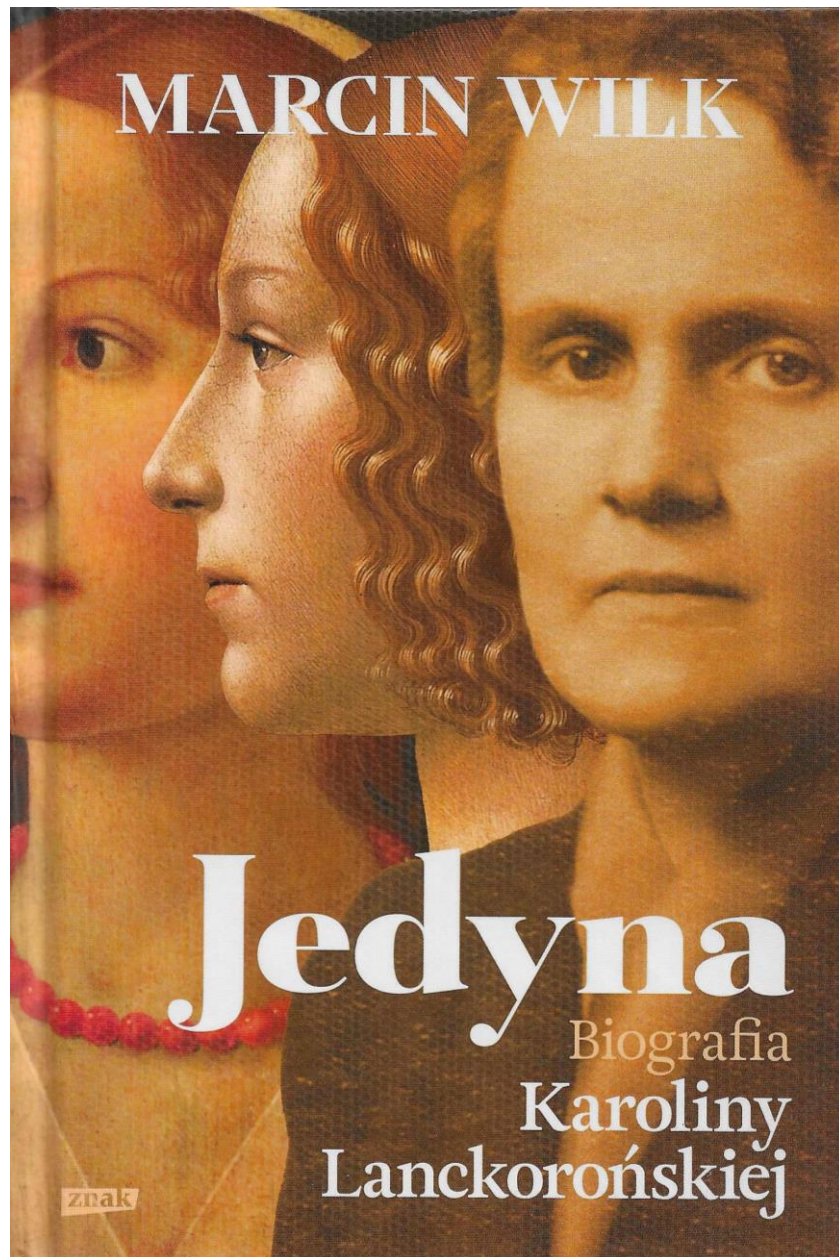
- Marcin Wilk, *Jedyna. Biografia Karoliny Lanckorońskiej*, Wyd. Znak, Kraków 2025
- *Odzwierciedlenia i przekształcenia. Tożsamość artysty w zmieniającej się rzeczywistości politycznej XX wieku* – konferencja Toruń 21-23. 10. 2025
- *Polska Sztuka Użytkowa w latach 1945-1989* – spotkanie Warszawa 30. 10. 2025
- *Józef Jarema 1900–1974. „O” jak oko*. Wystawa monograficzna w Muzeum Regionalnym im. dr. Stanisława Kadyiego w Jaśle. 30. 08- – 12. 12 2025

Artykuły:

- Piotr Majewski, *O przeszłości dla przyszłości z perspektywy dnia dzisiejszego (Z prac konwersatorium „Muzea polskie w XX wieku”)*
- Dorota Morawetz, *Ambalaże – De-Ambalaże. Tildy Swinton i Oliviera Saillarda Gry z Kostiumem. Refleksje Wokół Performance’u ”Embodying Pasolini”*
- Lidia Gerc, *W muzeach i galeriach Wiednia*

Nowe książki:

- Krzysztof K. Pawłowski, *Wokół Doliny Rodanu. Geneza ukształtowania średniowiecznej przestrzeni miejskiej. Refleksje architekta*, red. Grażyna Raj, PISnŚS Seria Mała 2, Warszawa – Toruń 2025
- „Architektura kultur lokalnych pogranicza. Pogranicze Polski, Litwy, Białorusi i Ukrainy” tom V – *Sacrum w ruinie*, red. naukowy Jerzy Uścińowicz, Politechnika Białostocka, Białystok 2025



Redakcja naukowa: dr Iwona Dadej, dr hab. Elżbiera Orman, prof. IH PAN
Społeczny Instytut Wydawniczy Znak, Kraków 2025

Wsparcie finansowe Fundacji Lanckorońskich oraz Nagrody Krakowa
Miasta Literatury UNESCO przez Krakowskie Biuro Festiwalowe
ze środków Gminy Miejskiej Kraków

Mecenaska sztuki, podróżniczka, arystokratka. A to tylko część prawdy.

Wszystkie życia Karoliny Lanckorońskiej

Dwunastoletnia Karla kupuje z ojcem we Florencji fotografię *Dawida*. Michał Anioł staje się wtedy jej pierwszą prawdziwą miłością. Sztuka pozwala jej przetrwać najgorsze.

Od dzieciństwa niczym posąg wykuwana przez ojca. Zawsze wiedziała, co należy robić, potrzebowała działać. Żyła w trzech stuleciach, w centrum burzliwego XX wieku. Hartu ducha ani ironicznego humoru nie pozbawił jej nawet pobyt w obozie Ravensbrück. Jej losy to jednak nie tylko opowieść o odwadze i poświęceniu dla innych, ale też wyjątkowa historia uprzywilejowania.

Sześć lat pracy, tysiące godzin w archiwach, niezliczone kilometry w drodze. Marcin Wilk odmalowuje portret obywatelki świata, bezkompromisowej patriotki, kobiety, która żyła z godnością – tak jak chciała. Przywraca historii Karolinę Lanckorońską. Nieugiętą. Tajemniczą. Jedyną.



Marcin Wilk – literaturoznawca, publicysta, promotor kultury. Autor popularnych książek: *Tyle słońca*. *Anna Jantar*. *Biografia*. *Kwiatkowska*. *Żarty się skończyły*. *Pokój z widokiem*. *Lato 1939* i *Lepszy gatunek*. *Psio-ludzkie historie*. Prowadzi w sieci lubiany profil książkowy – Wyliczanka.



Cena 69,99 zł

E-book dostępny na
woblink.com

ISBN 978-83-240-6860-9



9 788324 068609 >

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

Polska Sztuka Użytkowa w latach 1945-1989

Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata i Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie zapraszają na sesję naukową pt. *Polska Sztuka Użytkowa w latach 1945-1989*, która odbędzie się **30 października 2025 roku** od godziny 9:00 w Sali Showroomu Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie w kordegardzie Pałacu Czapskich **przy ul. Krakowskie Przedmieście 5, 00-068 Warszawa**. Przedmiotem spotkania będzie twórczość i działalność artystów, projektantów i architektów, w tym ich udział w wystawach i konkursach w kraju i zagranicą. Obejmą one zagadnienia szkolnictwa, życia artystycznego, kontaktów zagranicznych, piśmiennictwa i krytyki artystycznej, pracowni artystycznych, technik i technologii, organizacji produkcji i handlu, kolekcji muzeów i zbiorów prywatnych. Podczas Pierwszego Spotkania szczególna uwaga poświęcona zostanie okresowi od 1945 do 1989 roku.

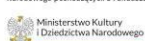
Projekt zakłada także rozpoznanie oraz integrację polskiego środowiska naukowego, wykładowców szkół artystycznych, pracowników muzeów i kolekcjonerów, współpracę z zagranicznymi partnerami (uniwersytety, muzea, stacje naukowe), działalność badawczą, w tym przygotowanie opracowań naukowych i dokumentacyjnych, poświęconych historii sztuki użytkowej w Polsce w europejskim kontekście.

Sesja rozpoczyna serię seminariów i konferencji poświęconych rzemiosłu artystycznemu, sztuce użytkowej (stosowanej, dekoracyjnej, zdobniczej), wzornictwu (designowi), projektowaniu wnętrz, wystawiennictwu, architekturze przemysłowej (produkcji), architekturze użyteczności publicznej (ekspozycji).

Zgłoszenia na konferencję uprzejmie prosimy przesłać na adresy mailowe: biuro@world-art.pl oraz instytut.world.art@gmail.com **do 19 września 2025 roku**. Zgłoszenie powinno zawierać: imię i nazwisko, stopień/tytuł naukowy, afiliację, tytuł wystąpienia i abstrakt o objętości pół strony znormalizowanego tekstu. Na wygłoszenie referatu podczas konferencji przewidziane jest 20 minut. Lista wyłonionych referatów zostanie ogłoszona do **30 września 2025 roku**. Organizatorzy planują publikację pokonferencyjną.



Dofinansowano ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa
Narodowego pochodzących z Funduszu Promocji Kultury



Patronat medialny:



Józef Jarema 1900–1974. „O” jak oko

Wystawa monograficzna w Muzeum Regionalnym im. dr. Stanisława Kadyiego w Jasle

Muzeum Regionalne w Jaśle zaprasza na wystawę zorganizowaną w 125. rocznicę urodzin Józefa Jaremy pokazującą bogactwo i różnorodność jego twórczości. Prezentowane prace pochodzą z kolekcji rodzeństwa Christiana i Véronique Leprette'ów. Uzupełniają je dzieła autorstwa Apolinarego Kotowicza z kolekcji Muzeum Regionalnego w Jaśle, doświetlające związek Jaremy z tym miastem.

Józef Jarema uczęszczał do Gimnazjum Męskiego w Jaśle, gdzie w 1918 r. zdał egzamin maturalny. Wykładający w tej szkole Apolinary Kotowicz był pierwszym nauczycielem rysunku młodzieńczego Jaremy – przyszłego studenta malarstwa w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych oraz artysty aktywnego zarówno w dziedzinie sztuk plastycznych, jak i teatru.

Sztuka Józefa Jaremy przybliży rozmaite trendy artystyczne XX wieku. Jarema współpracował z wieloma awangardystami, pozostając wiecznym eksperymentatorem i poszukując nowych formuł w sztuce. Dał się poznać jako animator życia artystycznego w Polsce, Francji, krajach Bliskiego Wschodu i we Włoszech. Jest jednym z najciekawszych i najbardziej wszechstronnych artystów polskich XX wieku, wciąż jednak pozostaje za mało rozpoznany w historii sztuki. Wystawa zorganizowana w Muzeum Regionalnym w Jaśle oraz towarzyszący jej katalog, finansowany ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego, który ukaże się dokładnie w dniu 125. urodzin artysty (4 października 2025 r.), pozwolą w dużym stopniu uzupełnić tę lukę.

Na wystawie „O” jak oko prezentowane są przede wszystkim prace Józefa Jaremy: rysunki, gwasze, obrazy olejne, reliefy, tapiserie, projekty i szkice, a także związane z nim dokumenty i fotografie. Osoby zwiedzające ekspozycję mają też możliwość obejrzenia jedyne wywołanego fragmentu filmu eksperymentalnego, nad którym artysta pracował przez kilkanaście lat. Z kolei sam Jarema został uwieczniony na taśmie filmowej przez Christiana Leprette'a – to nagranie również można zobaczyć na wystawie. Ważny kontekst tworzą prace artystki Marii Sperling, z którą Jarema spędził ostatnie 24 lata życia i z którą podejmował wiele ważnych działań artystycznych.

Józef Jarema 1900–1974. „O” jak oko. Wystawa monograficzna w Muzeum Regionalnym im. dr. Stanisława Kadyiego w Jaśle. Czas trwania: 30 sierpnia – 12 grudnia 2025 r. Kuratorki: Barbara Czajka, Karolina Czerska

Piotr Majewski

Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego, PISnSS

O przeszłości dla przyszłości z perspektywy dnia dzisiejszego (Z prac konwersatorium „Muzea polskie w XX wieku”)

Konwersatorium „Muzea polskie w XX wieku” działa w Polskim Instytucie Studiów nad Sztuką Świata od marca 2023 r. Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata jest, na podstawie decyzji Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego nr 513/Kat/2017 z 25 października 2017 r., jednostką naukową. Status Instytutu jako jednostki badawczej o charakterze „innego podmiotu prowadzącego głównie działalność naukową w sposób samodzielny i ciągły”, został po pozytywnym zaopiniowaniu przez Komisję Ewaluacji Nauki potwierdzony decyzją Ministra Edukacji i Nauki nr DN-WIN.8801.77.2022.KS z 18 lipca 2022 r.

W trakcie spotkań konwersatorium „Muzea polskie w XX wieku” poruszane są następujące zagadnienia metodologiczne i obszary tematyczne (w ujęciu chronologicznym): źródłoznawstwo; dziedzictwo zaborów i II Rzeczpospolita (kolekcjonerstwo prywatne jako substytut państwowości, tworzenie państwowych instytucji i zbiorów muzealnych jako przykłady modernizacji państwa); doświadczenie II wojny światowej (okupacyjny nadzór nad muzeami, muzea w działalności władz polskich w kraju i na uchodźstwie); okres powojenny (centralizacja zarządzania muzeami oraz ideologizacja ich programu).

Formą prezentacji tak ujętych zagadnień są wystąpienia, wśród których należy wyróżnić następujące: dra Łukasza Bukowieckiego (Uniwersytet Warszawski), „Muzeum a kłopotliwe dziedzictwo. Na przykładzie zbioru ludzkich czaszek w Muzeum Człowieka we Wrocławiu”; Maurycego Gawarskiego (PISnSS), „Muzeum Historii Polski – kontekst miejsca (Cytadela Warszawska w ujęciu historycznym oraz współczesnym)”; Karoliny Grobelskiej (b. kustoszki Muzeum Szkoły Głównej Gospodarstwa Wiejskiego, współtwórczyni Stowarzyszenia Muzeów Uczelnianych), „Muzeum uczelniane w przestrzeni uniwersytetu. Przykład Muzeum SGGW w Warszawie”; dra

hab. Piotra Majewskiego, prof. ucz. (UKSW, PISnSS), „Muzea polskie w latach 1918-1939 – przygotowania na wypadek wojny”; tegoż, „Akcja Pruszkowska. O ratowaniu dóbr kultury po Powstaniu Warszawskim (październik 1944 – styczeń 1945)”; dra Mariusza Klareckiego (b. kuratora Pałacu pod Blachą), „Zrabowana Warszawa. Opowieść o pasjonatach i ich utraconych kolekcjach”.

Od września 2024 r. konwersatorium działa pod patronatem Stowarzyszenia „Forum Edukatorów Muzealnych”.

*

Punktem wyjścia do wskazania najważniejszych wątków historii muzeów w Polsce po 1945 r. jest zarysowanie systemu polskiego muzealnictwa przed 1939 rokiem oraz konsekwencji II wojny światowej dla tego obszaru kultury instytucjonalnej.

Cechą charakterystyczną muzealnictwa w II Rzeczypospolitej było organizacyjne zróżnicowanie, z wyraźnym deficytem muzeów organizowanych przez administrację rządową: naturalna konsekwencja przewlekłego stanu bezpieczeństwa w latach zaborów. Dane Głównego Urzędu Statystycznego wskazują, iż w 1939 r. działało w Polsce 175 muzeów (rządowych – 3, samorządowych – 38, organizacji pozarządowych – 81, wyższych uczelni, kościołów i związków wyznaniowych – 53). Ówczesne muzealnictwo można opisać jako sektor kultury w procesie modernizacji, na którą składały się: tworzenie prawno-organizacyjnych ram działalności (Ustawa z 28 marca 1933 „O opiece nad muzeami publicznymi”, „Dziennik Ustaw Rzeczypospolitej Polskiej” 1933, nr 32, poz. 279); tworzenie państwowych kolekcji (Państwowe Zbiory Sztuki); budowa nowych gmachów muzealnych (np. Muzeum Narodowe w Warszawie, Muzeum Śląskie w Katowicach); inwentaryzacja zbiorów (Centralne Biuro Inwentaryzacji Zabytków Sztuki w Polsce); kształcenie kadr.

Następstwem okupacji niemieckiej (zważywszy przebieg powojennych granic Polski skutki tego systemu okupacyjnego były kluczowe) była trwała dewastacja muzealnych ruchomości i nieruchomości na poziomie 50% stanu z 1939 r. Równie istotne okazało się wprowadzenie przez niemieckiego

okupanta niezgodnego z normami prawa międzynarodowego systemu „prawnego”, umożliwiającego konfiskatę dóbr kultury (Verordnung über die Beschlagnahme von Kunstgegenständen im Generalgouvernement, 16.12.1939, „Verordnungsblatt für das Generalgouvernement”, 1939, 209) oraz centralizacja nadzoru nad muzeami w formie Hauptverwaltung der Museen (Główny Zarząd Muzeów) w strukturach „rządu” GG. Potrzebę centralizacji zarządzania muzeami dostrzegano jednak również w konspiracyjnych strukturach Delegatury Rządu RP na Kraj, gdzie powstała koncepcja Naczelnej Dyrekcji Muzeów i Ochrony Zabytków.

Politykę wobec muzealnictwa w Polsce po roku 1945 należy postrzegać w kontekście polityki kulturalnej państwa komunistycznego, z zastrzeżeniem, iż obszar muzealnictwa nie był jej priorytetem (jak np. literatura czy sztuki wizualne). Na politykę wobec muzeów złożyło się przede wszystkim upaństwowienie („nacionalizacja”) ich majątku ruchomego i nieruchomego (z wyjątkiem kościołów i związków wyznaniowych, z zastrzeżeniem niskiej formalnoprawnej jakości dokonywanych przekształceń własnościowych). Typowa dla systemu zarządzania państwem była centralizacja nadzoru nad muzeami, tworząca z nich instrument zideologizowanej edukacji oraz (re)dystrybucji dóbr kultury. Nadzór ideologiczny nad działalnością programową muzeów (np. tematyką wystaw) sprawował wydział (zwykle Wydział Kultury) Komitetu Centralnego Polskiej (od 1948 r. – Zjednoczonej) Partii Robotniczej oraz jego odpowiedniki terenowe. Wtórny wobec ideologicznego nadzór administracyjnych należał do departamentów Ministerstwa Kultury i Sztuki (Dekret Polskiego Komitetu Wyzwolenia Narodowego z 15 września 1944 r. „O zakresie działania Resortu Kultury i Sztuki”, „Dziennik Ustaw Rzeczypospolitej Polskiej”, 1944, nr 5, poz. 25).

Elementem w tym systemie specyficznym było funkcjonowanie do 1951 r. wspomnianej Naczelnej Dyrekcji Muzeów i Ochrony Zabytków, w skład której wchodziły m.in. Wydziały: Muzeów, Pomników Martyrologii Polskiej, Ochrony Zabytków, Rewindykacji i Odszkodowań. Kierowana przez Stanisława Lorentza, była strukturą co do zasady ekspercką, zatrudniającą osoby o dorobku zawodowym ukształtowanym w instytucjach przedwojennych,

działających w konspiracyjnych komórkach Delegatury Rządu, zdystansowanych do powojennych realiów ustrojowych. Jako instytucję niespójną z systemem scentralizowanego zarządzania Dyrekcję zlikwidowano, a nadzór administracyjny nad muzeami trwale przejęło Ministerstwo Kultury i Sztuki (wykonywany bezpośrednio przez Departament Muzeów, Centralny Zarząd Muzeów, okresowo łącznie z kompetencjami z obszaru ochrony zabytków).

W pierwszej powojennej dekadzie represje wobec środowiska muzealnego miały również wymiar personalny, skutkujący aresztowaniami i wyrokami więzienia (dotknęły np. historyka sztuki Michała Walickiego), czy też nękającymi działaniami operacyjnymi organów bezpieczeństwa (np. sprawy o kryptonimach: „Ciagnik”, „Muzeum” – ta ostatnia odnosząca się do Stanisława Lorentza i Muzeum Narodowego w Warszawie).

Po 1945 r. nadzór nad muzeami realizowany był zasadniczo w prawno-organizacyjnej łączności z obszarem ochrony zabytków. Wynikało to z dwu przesłanek. Po pierwsze, kontynuacji przedwojennych rozwiązań prawnych – rozporządzenia Prezydenta RP z 6 marca 1928 r. „O opiece nad zabytkami” („Dziennik Ustaw Rzeczypospolitej Polskiej” 1928, nr 29, poz. 265), które obowiązywało do czasu wprowadzenia ustawy z 15 lutego 1962 r. „O ochronie dóbr kultury (i muzeach)” („Dziennik Ustaw Rzeczypospolitej Polskiej” 1962, nr 10, poz. 48, ze zm.). Zniosła ona również przedwojenną Ustawę „O opiece nad zbiorami publicznymi”, stanowiącą jednak po 1945 r., wobec wspomnianych zmian ustrojowych, faktycznie prawo martwe. Nota bene osobny akt prawny regulujący funkcjonowanie muzeów powstał ponownie dopiero po 1989 r. (Ustawa „O muzeach” z 21 listopada 1996 r., „Dziennik Ustaw Rzeczypospolitej Polskiej” 1997, nr 5, poz. 24). Druga przesłanka miała wymiar praktyczny i związana była z lokalizacją dominującej ówczesnie statystycznie liczby muzeów w obiektach „znacjonalizowanych” przez państwo i uznanych za zabytkowe (przede wszystkim w następstwie reformy rolnej z 1944 r.), których „muzealizacja” stała się tym samym szansą na ocalenie ich substancji materialnej oraz kulturowej; fakt ten stanowi również jedno z wyjaśnień niskiej, w

porównaniu do okresu po 1989 r., liczby inwestycji muzealnych w postaci budowy nowych obiektów.

Cechą powojennej polityki wobec muzeów jest trudność w określeniu jej cezury końcowej. Rok 1989, symbolizowany obradami „okrągłego stołu” i tzw. wyborami kontraktowymi, wyznaczył kres jej ideologicznego kontekstu. Finałem w wymiarze organizacyjno-prawnym było wprowadzanie w l. 90. XX w. reform samorządu terytorialnego, oznaczające przyporządkowanie statystycznej podówczas większości muzeów właściwym jednostkom samorządu terytorialnego (dane Głównego Urzędu Statystycznego, liczba muzeów w 1997 r.: 588, w tym – samorządowych 434, organizacji pozarządowych – 42, kościołów i związków wyznaniowych – 22).

Funkcjonując w realiach ustrojowych państwa komunistycznego, muzea stały się instrumentem zideologizowanej edukacji, niekiedy – infrastrukturalnym zapleczem represji (np. składnice „nacionalizowanych” dóbr kultury). Umożliwiająca powyższe centralizacja zarządzania stwarzała zarazem, poprzez swój komponent ekspercki (zaangażowanie przedwojennych pracowników muzeów), szanse na ocalanie ruchomych i nieruchomych dóbr kultury, narażonych na zniszczenie, zwłaszcza w latach chaosu i niestabilności 1944–1947 (opisanych w książce Marcina Zaremby *Wielka trwoga. Polska 1944-47. Ludowa reakcja na kryzys*. Warszawa 2012). Wskazane jest również w tym trudnym ciągu do skonkludowania obszarze badań, dostrzeżenie roli muzeów jako miejsc zatrudnienia osób, którym realia ustrojowe odebrały własność oraz utrudniły kontynuowanie formacji intelektualnej, wyrosłej z doświadczeń II Rzeczypospolitej.

Literatura przedmiotu (wybór)

- K. Barańska, *Muzeum w sieci znaczeń. Zarządzanie z perspektywy nauk humanistycznych*, Kraków 2013;
- T. Dobrowolski, *Zagadnienie muzealnictwa*, „Biuletyn Historii Sztuki i Kultury”, 1946, nr 3-4;
- D. Folga-Januszewska, *Historia powołania i rola Polskiego Komitetu Narodowego ICOM w latach 1947-1958*, „Muzealnictwo”, 2019, nr 60;
- D. Folga-Januszewska, *Kongresy muzeów i muzealników*, „Muzealnictwo”, 2015, nr 56;
- J. Hanula, *Polityka muzealna Polskiego Komitetu Wyzwolenia Narodowego*, „Muzealnictwo”, 2018, nr 59;
- M. L. Kamińska, *Polska Centralna Zbiornica Muzealna na Województwo Gdańskie*, „Muzealnictwo”, 2018, nr 59 (cz. 1); 2019, nr 60 (cz. 2);
- M. L. Kamińska, *Powojenne składnice przemieszczanych dóbr kultury w Polsce*, „Muzealnictwo”, 2016, nr 57;
- M. L. Kamińska, *Wawelska i warszawska – największe powojenne składnice przemieszczanych dóbr kultury w Polsce*, „Muzealnictwo”, 2017, nr 58;
- P. Kułak, *Wydział Muzeów i Pomników Martyrologii Polskiej*, „Muzealnictwo”, 2019, nr 60;
- P. Majewski, *Kryptonim Muzeum i inne... O możliwości wykorzystania źródeł zgromadzonych w Instytucie Pamięci Narodowej do badań nad dziejami polskiego muzealnictwa po roku 1945*, „Muzealnictwo”, 2023, nr 64;
- P. Majewski, *Muzea*, w: „Rocznik Kultury Polskiej 2018”, Warszawa 2018;
- B. Mansfeld, *Dwa zjazdy muzealne we Lwowie*, „Muzealnictwo”, 1993, nr 35;
- B. Mansfeld, *Związek Muzeów w Polsce (1914-1951)*, „Muzealnictwo”, 1990, nr 33;
- A. Merta-Staszczak, *Rady muzealne jako nadrzędne jednostki organizacji muzeów i ochrony zabytków w Polsce w latach 1918-1939*, „Ochrona Zabytków”, 2021, nr 2;
- Ministerstwo Kultury i Sztuki w dokumentach 1918-1998*, oprac. A. Siciński i in., Warszawa 1998;

- A. Murawska, *Związek Muzeów w Polsce*, „Muzealnictwo”, 2015, nr 56;
Muzea kościelne wobec nowych wyzwań, red. N. Błażejczyk, P. Majewski, Warszawa 2019; *Muzea, muzealia, muzealnicy. Ważne rozmowy*, red. P. Jaskanis, Kraków 2016;
Muzeum w kulturze pamięci Rzeczypospolitej Obojga Narodów. Antologia najwcześniejszych tekstów, t. 1: 1766–1882, t. 2: 1882–1917, red. T. F. de Rosset i in., Toruń 2020;
- M. Niezabitowski, *Muzealnik a wspólnota pamięci*, „Muzealnictwo”, 2019, nr 60;
- J. Pruszyński, *Blaski i cienie odbudowy i zagospodarowania zabytków. Perspektywa prawnicza*, „Kwartalnik Architektury i Urbanistyki”, 1993, z. 3-4;
- W. Szpilewska, *Problemy muzealnictwa w okresie przemian systemowych*, „Muzealnictwo”, 1995, nr 37;
- A. Tołysz, *Muzeum sztuki współczesnej w okresie dwudziestolecia*, „Muzealnictwo”, 2016, nr 57;
- M. Treter, *Muzea współczesne. Studium muzeologiczne. Początki, rodzaje, istota i organizacja muzeów. Publiczne zbiory muzealne w Polsce i przyszły ich rozwój*, Warszawa [1917] 2019.

Dorota Morawetz
PISnSS

Ambalaze – De-Ambalaze.
Tildy Swinton i Oliviera Saillarda Gry Z Kostiumem
Refleksje Wokół Performance’u
Embodying Pasolini



il. 1. - *Embodying Pasolini*, Festiwal Malta, Poznań, 2025, fot. Dorota Morawetz

W MOMENCIE WCHODZENIA WIDZÓW W PRZESTRZEŃ WYDZIELONĄ Z OLBRZYMIEJ HALI NR 2 MIĘDZYNARODOWYCH TARGÓW POZNAŃSKICH ZNAJDUJE SIĘ JUŻ W NIEJ PERFORMERKA, UBRANA W BIAŁY FARTUCH DO KOLAN ZAWIĄZANY NA PLECACH, NA DŁONIACH MA BIAŁE BAWELNIANE RĘKAWICZKI, JAKICH UŻYWA SIĘ W GALERIACH I MUZEALNYCH ARCHIWACH DLA ZABEZPIECZENIA DELIKATNYCH DZIEŁ SZTUKI. PO CHWILI POJAWIAJĄ SIĘ DWAJ MĘŻCZYŻNI, TAKŻE W BIAŁYCH KRÓTKICH FARTUCHACH I

REKAWICZKACH, WNOSZĄ DUŻE TEKSTUROWE PUDŁO, KTÓRE USTAWIAJĄ NA PODŁODZE, A ONA PRZYSTĘPUJE DO OTWIERANIA GO I ROZPAKOWYWANIA. ODRZUCIWSZY POGNIECIONE PAPIEROWE ARKUSZE, WYDOBYWA Z WNETRZA OWINIĘTE W BIAŁY PAPIER ROZMAITEJ WIELKOŚCI I KSZTAŁTÓW MNIEJSZE PAKUNKI, KTÓRE, ODARTE Z OKRYWAJĄCYCH WARSTW, UJAWNIAJĄ SVOJE ORYGINALNE RZEŹBIARSKIE FORMY, A TE OKAZUJĄ SIĘ DREWNIANYMI MODELAMI SŁUŻĄCYMI DO KSZTAŁTOWANIA RÓŻNORODNYCH NAKRYĆ GŁOWY. ODSŁANIAJĄC JE KOLEJNO, KAŻDĄ DELIKATNIE UNOSI I PRZYGLĄDA SIĘ JEJ Z UWAGĄ, PO CZYM Z PIETYZMEM USTAWIA NA DWÓCH PROWIZORYCZNYCH STOŁACH. POMAGAJĄ JEJ W TYM OBAJ MEŹCZYŹNI, KTÓRZY TEŻ WYNOSZĄ OPRÓŻNIONE JUŻ PUDŁA. WSZYSTKO ODBYWA SIĘ W ABSOLUTNEJ CISZY, NIE MA SŁÓW, JEDYNIE GESTY POROZUMIEWANIA SIĘ I CAŁKOWITA KONCENTRACJA NA WYKONYWANYCH CZYNNOŚCIACH. PO UŁOŻENIU TYCH NIECODZIENNYCH PRZEDMIOTÓW W GŁĘBI SCENY KOBIETA WYCHODZI KROKIEM NAŚLADUJĄCYM CHÓD MODELKI, TRZYMAJĄC SIĘ PROSTEJ LINII ZARYSOWANEJ CENTRALNĄ OSIĄ PAPIEROWEGO WYBIEGU, PO CZYM WYKONUJE ZDECYDOWANY SKRĘT POD KĄTEM PROSTYM TUŻ PRZED ZAMYKAJĄCĄ PERSPEKTYWĘ TEJ DROGI ŚCIANĄ, BY ZA MOMENT ZA NIĄ ZNIKNAĆ. TAK ZARYSOWANA TRAJEKTORIA BĘDZIE WYZNACZAĆ OGÓLNE RAMY, W KTÓRYCH PRZEBIEGAJĄ POTEM KOLEJNE SEKWENCJE POKAZU.

Embodying Pasolini to czwarta wspólna realizacja dwóch niezwykłych osobowości, Oliviera Saillarda i Tildy Swinton. W swym kolejnym artystycznym spotkaniu połączyli oni świat muzeów i mody ze światem filmu i sztuk wizualnych, realizując pomysł, który zrodził się tuż przed pandemią. Premiera odbyła się już latem 2022 roku w Rzymie, w Mattatoio in Testaccio, dawnej rzeźni na zboczu Monte dei Cocci przekształconej w teatr. W grudniu tego samego roku spektakl był prezentowany w Fondazione Sozzani w Paryżu w ramach festiwalu sztuki współczesnej – Festival d’Automne. Prezentowany tylko jeden raz w roku w różnych miejscach, w czerwcu 2025 roku trafił do Poznania na Festiwal Malta stając się najważniejszym jego artystycznym wydarzeniem, a bilety na zaplanowane spektakle zniknęły w ciągu kilku godzin od rozpoczęcia sprzedaży. Świadczy to oczywiście o wielkiej popularności Tildy Swinton, ale też o ukierunkowanym głównie na jej obecność na Festiwalu marketingu, który pozostawiał niesłusznie w cieniu

gwiazdy osobę Oliviera Saillarda, wcielającego od kilkunastu lat w życie swój koncept badania mody i ubioru za pomocą performance'u.



il. 2. – *Embodying Pasolini*, Festiwal Malta, Poznań, 2025, fot. Dorota Morawetz

Maltańską edycję spektaklu oglądałam dwukrotnie i odniosłam wrażenie, że publiczność w większości nie spodziewała się, w czym będzie miała okazję uczestniczyć. Ludzie kupowali bilety, by zobaczyć na żywo znaną z wielu filmów wspaniałą aktorkę i wydaje się, że doznawali pewnego rozczarowania, bo Tilda nie grała tu żadnej roli, a to, na co patrzyli, nie było przedstawieniem teatralnym *sensu stricto*, jakiego prawdopodobnie oczekiwali.

Skoro więc nie był to teatr, to warto się zastanowić, jak nazwać taką formę artystyczną, w której z założenia nie wykonawcy są najważniejsi, ale nieożywione elementy ubraniowe, w tym wypadku konkretne kostiumy filmowe, a efektem jest nowa jakość, która tworzy się w wyniku działań skierowanych na te obiekty oraz napięć powstających pomiędzy żywym

ciałem i nie-ludzkim przedmiotem, którego zasadniczą funkcją było jednak zaprojektowane dla konkretnej rzeczywistości semantycznej ubieranie ciała aktora.

Być może performance jest tu najbardziej adekwatnym terminem, choć bardziej widzę to jako formę łączącą oba wymienione gatunki scenicznej obecności w konwencji postdramatycznej kontrolowanej improwizacji, budującej narrację i nieoczekiwane konteksty znaczeniowe. Można by nazwać takie wydarzenie niekonwencjonalnym pokazem mody, rodzajem *défilé*, paradą kostiumów. Ale nie, żadna z tych kategorii nie daje się jednoznacznie przypisać temu, czego jako widzowie mogliśmy doświadczać podczas 50-minutowej obserwacji Tildy Swinton jako Tildy Swinton, konfrontującej swoją osobę i swoje ciało z kostiumami, które budowały niegdyś niezwykle mocno oddziałującą warstwę wizualną filmów Pasoliniego, podejmującej próby zbadania ukrytego w nich potencjału. Bardziej może należałoby więc rozpatrywać ten eksperyment jako rodzaj poetyckiej refleksji nad kostiumem traktowanym jako żywy organizm zdolny do dialogu i nadpisywania znaczeń na zastanych narracjach.

Sami twórcy używają jednak chętnie również określenia *living exhibition*, mając na uwadze poruszanie i animowanie tych kostiumów oraz fakt, iż jest to prezentacja „w drodze”, odbywająca się w rozmaitych miejscach i krajach. Nie bez znaczenia jest także element improwizacji i zaskoczenia, który jest udziałem samych wykonawców, wynikający z różnych warunków przestrzennych, w jakich odbywają się te pokazy oraz pojawiających się w związku z tym odmiennych stanów emocjonalnych, które prowokują nie zawsze dokładnie takie same reakcje performatywne na prezentowane kostiumy.

Spisując moje wrażenia, pozostanę przy wymiennym używaniu określeń performance, pokaz lub spektakl, mając świadomość ich niepełnej w tym wypadku precyzyjności i rozedrgania.

Obserwuję od dłuższego czasu drogę, naukową i artystyczną, Oliviera Saillarda i odnajduję w jego podejściu do mody i ubioru, a tym razem także kostiumu, bardzo mi bliskie, a nawet pokrywające się z moimi własnymi przemyśleniami i odczuciami zainteresowania, jak również pewną wspólnotę

w działaniach praktycznych, jakie w tym obszarze zdarza mi się podejmować w niezależnych od teatru i projektowania kostiumu przedsięwzięciach artystyczno-badawczych.

Zaznaczam, że jestem ogromną wielbicielką talentu, urody i przede wszystkim niesamowitego magnetyzmu aktorki Tildy Swinton, która po raz pierwszy urzekła mnie, gdy lata temu oglądałam ją w filmie *Orlando* [1992, reż. Sally Potter], wcielającą się w rozmaite żyjące na przestrzeni wieków postaci, zmieniającą wciąż tożsamość, płeć, wiek i epoki, w których jako bohaterka filmu nakręconego według powieści Wirginii Woolf poruszała się jej wielowymiarowa, niejednoznaczna postać. Od tamtej pory już tylko zachwycam się nią coraz bardziej, podziwiając również jej gotowość do podejmowania nie tak częstych w profesji aktorskiej praktyk, jak uczestnictwo w projektach z obszaru sztuk wizualnych. Czuję się jednak w obowiązku uwypuklić w kontekście opisywanego wydarzenia rolę i znaczenie Oliviera Saillarda, autora tego i kilku wcześniejszych podobnych projektów, w których używa on performance'u jako specyficznej metody badawczej, problematyzującej istotę ubioru i mody.

Olivier Saillard i Tilda Swinton współpracują od 2012 roku, kiedy powstało ich pierwsze wspólne dzieło *The Impossible Wardrobe* [*Nieemożliwa garderoba*], a aktorka improwizowała w nim z bezcennymi i autentycznymi strojami wydobytymi z muzealnych magazynów, noszonymi przez słynne postaci historyczne, jak Maria Antonina, Napoleon, czy artystyczne osobowości, jak Elsa Schiaparelli, Salvadore Dali i inni. Performance ten zapoczątkował trylogię, której kolejnymi członami były *Eternity Dress* [*Sukienka wieczności; Wieczna sukienka*] z 2013 i *Cloakroom* [*Szatnia*] z 2014. Motorem i pomysłodawcą niecodziennego przedsięwzięcia, przełamującego konserwatorsko-muzealnicze przyzwyczajenia w obchodzeniu się z historycznymi ubiorami, od początku był właśnie Saillard, który jako dyrektor Palais Galiera zaczynał badać modę na swój sposób, poddając ją niekonwencjonalnym działaniom, polegającym na dekonstrukcji pokazu mody oraz technik krawieckich i odwracaniu znaczeń w konceptualno-poetyckich eksperymentach, przybierających formę kilka razy

powtarzanego pokazu w formule *quasi*-teatralnej lub, lepiej, z pogranicza performance`u i spektaklu.

Olivier Saillard jest historykiem mody i jej kuratorem, uprawiającym swą dziedzinę w sposób nowatorski poprzez prowadzenie niepraktykowanych wcześniej, przynajmniej nie w muzeach, rozważań na temat istoty *fashion*. Swoją fascynację ubiorem, erudycyjną wiedzę historyczną o nim i jego formach, swoje doświadczenie praktyczne, biorące się z bezpośredniego obcowania z nim jako materialnym artefaktem i obiektem muzealnym, przekuwa w oryginalne wizualne formy, stając się również sam artystą, reżyserem i performerem, a w końcu nawet projektantem. Jako absolwent historii sztuki Uniwersytetu w Marsylii został mianowany w 1995 roku kuratorem tamtejszego Muzeum Mody, gdzie przez 5 lat kwestionował zastane konwencje prezentacji mody, co zresztą wiązało się wówczas ze sprzeciwami ze strony środowiska muzealno-konserwatorskiego, a nawet narażaniem się samym projektantom mody. W 2000 roku został szefem programowym wystaw mody w paryskim Musée des Arts Décoratifs [MAD], gdzie dał się poznać jako komisarz szeregu spektakularnych wystaw, wśród których najgłośniejsze to Couturier Superstar czy Christian Lacroix, *histoires de mode*. Jest też autorem kilku książek o modzie [m.in. *Histoire ideale de la mode contemporaine*, 2009, ed. Textuel]. Od 2010 pełnił funkcję dyrektora Palais Galliera – Muzeum Mody Miasta Paryża, stając się także twórcą serii performance`ów, których tematyka krążyła zwykle wokół mody i ubioru. Od 2017 roku jest dyrektorem Fundacji Azzedine Alaïa, a ostatnio został mianowany także dyrektorem artystycznym domu mody J. M. Weston¹. Kurator ponad stu wystaw [28 w samym Palais Galliera, także w formule Palais Galliera hors de Murs, podczas kilkuletniego remontu zabytkowej siedziby Muzeum], w tym znakomitej retrospektywy Azzedine Alaïa i retrospektywnej wystawy Comme des Garçons – White Drama oraz wystawy Balenciaga Fashion Collector, obie w paryskich Les Docks – Cité de la Mode et du Design w 2012 r., czy w końcu Yohiji Yamamoto, prezentował ubrania rozrzucone po podłodze, zawieszone obok kamiennych rzeźb, a nawet, o

¹ <https://momus-paris.com/pages/olivier-saillard?srsId=AfmBOorS26qLpSUM5hQ5pEv9NTbw10T3R5-uAMDa-Tv1VCV-eW79U>.

zgrozo!, pozostawione na zewnątrz szklanych gablot, by zwiedzający mogli je dotknąć i przymierzyć.

Od samego początku zawsze starałem się robić rzeczy inaczej [O. S.]²

Zgodnie z tą deklaracją Olivier Saillard, pełniąc odpowiedzialne funkcje w instytucjach muzealnych, jednocześnie rozwijał swoją własną działalność eksperymentalno-badawczą nad modą, ubiorem i kostiumem, przybierającą formę niekonwencjonalnych i efemerycznych zdarzeń artystycznych. Zaprosił do współpracy słynne aktorki [Tilda Swinton i Charlotte Rampling – wystąpiły razem w 2016 roku w wydarzeniu/performance *Sur-exposition* (Prześwietlenie – w znaczeniu używanym w fotografii), dotyczącym nie tylko fotografii mody, ale też fotografowania w ogóle], znane niegdyś modelki lub inne osoby, niezwiązane ani z modą, ani z filmem. W 2018 stworzył swoją własną kolekcję w formule *quasi-haute couture*, nazwaną *Moda Povera* [w nawiązaniu do powstałego w końcu lat 60. XX w. i popularnego w następnej dekadzie nurtu *arte povera*], w której, sięgając do specyficznych umiejętności – krawieckiego *savoir-faire*, nobilitował zwykłe ubrania, jakimi są taśmowo produkowane T-shirty, do rangi unikatowych współczesnych kreacji, poprzez drapowanie ich nowej formy przy zastosowaniu metod słynnej w latach 30. XX w. wielkiej *couturière* Madame Grès. Do wykonania tej kolekcji Saillard zatrudnił żyjące jeszcze krawcowe, które pracowały dla tej wybitnej projektantki, współtworząc jej niepowtarzalne kreacje, inspirowane starożytną Grecją.

Moda Povera jako concept jest kontynuowana w obecnie szerzej zakrojonym projekcie edukacyjnym – jak określa go sam autor – i ma swoje kolejne numerowane edycje, z których ostatnia, *Moda Povera V: Les vêtements de Renée*, jest bardzo osobistym aktem celebracji pamięci poprzez ubiory, które należały do jego zmarłej matki, a którą miałam okazję oglądać w lipcu tego roku w Paryżu, w przestrzeniach nowo otwartego po remoncie Grand Palais.

² T. Ellen, *Lifestyle*, rozmowa z O. Saillardem, <https://www.standard.co.uk/lifestyle/olivier-saillard-interview-fashion-a3989536.html> [dostęp 29.06.2025].

Embodying Pasolini jest więc kolejnym ogniwem konsekwentnej drogi badania ubioru i historii krawiectwa, ale także efektem inspiracji RoMaison – włoskim projektem wystawienniczym z 2020 roku, który pokazywał rzemiosło najbardziej prestiżowych rzymskich studiów kostiumograficznych od strony powiązania ich produkcji z wielkim krawiectwem i wzajemnych obustronnych inspiracji płynących z obu dziedzin. Jest też wyrazem fascynacji kreacjami zaprojektowanymi przez Danilo Donatiego do filmów Piera Paolo Pasoliniego wykonanych w rzymskich *ateliers* w latach 60. i 70., kiedy te obrazy powstawały. To coś nowego w zainteresowaniach Saillarda, który dotąd w swych przedsięwzięciach eksplorował raczej przestrzeń mody. Jak tłumaczy:

Chciałem odłożyć na bok codzienną modę i zaryzykować z ubraniami z teatru lub filmu [O. S.]

Kostiumy wybrane do tej realizacji z filmografii Pasoliniego [*Ewangelia według świętego Mateusza*, *Król Edyp*, trylogia życia: *Dekameron*, *Opowieści Kanterberyjskie*, *Kwiat tysiąca i jednej nocy*, *Ptaki i ptaszyska*, *Chlew*, *Salò, czyli 120 dni Sodomy*] w swej syntetycznej formie, ekspresyjnej barwie i fakturze wykraczają jednak poza historyczny realizm filmowy, obrazując raczej jakieś ogólne idee, co w pewnym sensie zbliża je do umownego i wyposażanego w symboliczne kody znaczeniowe kostiumu, z jakim mamy do czynienia w teatrze.

W trakcie spotkania z twórcami podczas Festiwalu Malta w Poznaniu, w Wielkiej Sali CK Zamek, Tilda Swinton mówiła, że to kostium filmowy jest jej szczególnie bliski, ponieważ film jest dla niej najważniejszym medium aktorskim, od niego zaczynała swoją karierę [jej debiut to film Dereka Jarmana, *Caravaggio*, z 1986 roku] i pozostała mu wierna, nie występując raczej w teatrze. Podkreślała, że kostium w bardzo istotny sposób tworzy warstwę wizualną filmu, ale równocześnie jego byt jest tylko chwilowy, znika po nakręceniu obrazu, często nawet może pozostać niezauważony. Zdarza się bowiem, że wspaniale wypracowany, sporządzony wedle najlepszego

krawieckiego rzemiosła, pojawia się na ekranie przez krótki moment, czasem zaledwie ułamek sekundy, często gdzieś na obrzeżach kadru lub też może po



il. 3. Spotkanie z twórcami *Embodying Pasolini*, Tildą Swinton i Olivierem Saillard w Centrum Kultury Zamek w Poznaniu, czerwiec 2025, fot. Dorota Morawetz

prostu wypaść z filmu w procesie poprodukcyjnego montażu. Ta specyfika kostiumu, jego efemeryczność, przemijalność, przy równoczesnym podziwie dla wielkości, godnej *haute couture*, sztuki jego wykonawców prowadziły dwójkę twórców, historyka kostiumu i entuzjastę mody oraz zjawiskową gwiazdę kina przez ich niezwykle eksperyment, polegający na odmiennym od zwyczajowego, dla niego jako muzealnika, a dla niej jako aktorki, kontakcie z kostiumami, w którym to one stają się bohaterem i podmiotem działań.

Chodzi o odkrywanie innej wartości ubioru, ponieważ te elementy są wykonane tylko na jeden film – są jak pomniki ciszy [O. S.]

Pomnikowa monumentalność oraz cisza towarzyszyły poruszeniom artystów podczas pokazu, traktowanego przez jego autorów jako hołd dla zmarłego przed 50 laty w tragicznych okolicznościach reżysera, z którego twórczości wybrali kilka najgłośniejszych obrazów, wydobywając z włoskich magazynów na światło dzienne najcenniejsze egzemplarze, ale również takie, które najbardziej pobudzały ich wyobraźnię. Wybierali niekoniecznie te najbardziej emblematyczne, kierując się bardziej intuicją niż konkretnymi tytułami, nazwiskami aktorów, którzy je nosili, czy postaciami, jakie odgrywali. Chcą wierzyć nawet, że to kostiumy ich wybrały, a nie odwrotnie. Aktorka w trakcie spektaklu dialoguje z nimi, starając się odnaleźć w tych pozbawionych życia obiektach żywe istoty, które zamknięto jak zwierzęta w zoo [to jej własne porównanie] i pozbawiono ich wcześniejszej egzystencji. Poprzez swoje własne ciało, obce jednak przecież tym kostiumom, staje się wrażliwym medium próbującym przechwycić dawne energie, zapachy, emocje, nawiązując bezpośredni kontakt z ich materią i fakturą poprzez wachanie, dotykanie, przykładanie do siebie, rzadziej dosłowne ubieranie.



il. 4. - *Embodying Pasolini*, Festival d'Automne, Paryż, 2022, fot. Gabriela Morawetz

Warto zauważyć, że mimo przyjętej konwencji naukowo-badawczego dystansu, zaznaczonej choćby w wyglądzie performerów, którzy występują w białych roboczych uniformach tworzących neutralne tło, uwypuklające barwne kostiumy, aktorce nie zawsze udaje się utrzymać neutralność własnych emocji. Nie jest to z jej strony zimny ogląd, jaki w pewnym sensie cechuje gesty i poczynania muzealnego konserwatora Saillarda, który jako *spiritus movens* całej tej performatywnej narracji, jaką obserwujemy, inicjuje kolejne sekwencje i nadaje im rytm. Przynosząc w przestrzeń działań scenicznych kolejne kostiumy, wprawia je niejako w stan wybudzania, ale bezpośrednia reakcja emocjonalna należy już do Tildy, która uruchamia cały mechanizm swoich aktorskich intuicji, podświadomych reakcji i spontanicznych odruchów, odpowiadając niejako na to, co „mówią do niej” te – jak je sama nazywa – istoty.

Tilda wyzwala niejako to, co w kostiumach jest zapisane z ich pierwotnego i właściwie unikatowego bytu filmowego, odnajduje niewidoczne ślady noszących je poprzedników, aktorów lub statystów, wcielających się w filmowe postaci. Śledzimy z uwagą i zapartym tchem każdy jej gest, poruszenie, grymas twarzy lub uśmiech, które wytwarzają napięcia i skupiają uwagę na nieuchwytnym przepływie energii pomiędzy aktorką i poruszonymi przez nią tajemniczymi bytami, jakby z innego świata.

Mimo pewnego marginesu nieprzewidywalności aktorka i jej sceniczni partnerzy poruszają się w ramach dokładnie zaplanowanej partytury. Ich ruchy są precyzyjne, dokładne, wymierzone, wyważone i wielokrotnie powtarzane.

OLIVIER SAILLARD WNOSI NOWY PAKUNEK, KTÓRY ROZKŁADA NA PODŁODZE, PO CZYM PODAJE TILDZIE KOLEJNY KOSTIUM. TYM RAZEM JEST TO CZERWONA SZATA. ONA PRZYCISKA JĄ RĘKOMA DO TORSU, A ON PRZEWIĄZUJE JĄ SZNUREM WOKÓŁ BIODER ŁĄCZĄC W TEN SPOSÓB Z CIAŁEM AKTORKI [DOSŁOWNIE PRZYWIĄZUJĄC JĄ DO NIEJ]. POTEM ZARZUCA TILDZIE NA RAMIONA PELERYNĘ, W KOŃCU PRZYNOSI WYSOKIE BIAŁE NAKRYCIE GŁOWY PRZYPOMINAJĄCE TIARĘ PAPIESKĄ. CHWILA ZATRZYMANEGO RUCHU, KILKUSEKUNDOWEJ POZY, COŚ JAK STOPKŁATKA, PO CZYM PERFORMERKA ODDAJE SZATĘ PARTNEROWI, ALE POZOSTAWIWSZY TIARĘ NA GŁOWIE OBNOSI TEN ELEMENT, IDĄC KROKIEM MODELKI WZDŁUŻ CENTRALNEJ LINII



il. 5. - *Embodying Pasolini*, Festival d'Automne, Paryż, 2022, fot. Gabriela Morawetz

WYZNACZONEJ TAŚMĄ ŁACZĄCĄ CZĘŚCI PAPIEROWEGO WYBIEGU. WYCHODZI, PO CZYM POWRACA Z BIAŁĄ PŁACHTĄ, KTÓRĄ ROZPOŚCIERA Z PRZODU PAPIEROWEJ DROGI, PRZYGOTOWUJĄC MIEJSCE DLA KOLEJNEGO CENNEGO OKAZU WNOSZONEGO PRZEZ SAILLARDA I JEGO ASYSTENTA. ROZPOCZYNA SIĘ OBDUKCJA LEŻĄCEGO NA PODŁODZE KOSTIUMOWEGO KORPUSU, POZBAWIONEGO W TEJ SYTUACJI CZYTELNEJ FORMY. TILDA W OKULARACH I Z NOTESEM W DŁONIACH ZACZYNA ZADAWAĆ PYTANIA ODNOSZĄCE SIĘ DO TEGO ARTEFAKTU. STAJEMY SIĘ ŚWIADKAMI MUZEALNEJ PROCEDURY KONSERWATORSKIEJ ZMIERZAJĄCEJ DO OPISANIA I OCENY OBIEKTU. ODCZYTYWANE SĄ NAZWY JEJ KOLEJNYCH ETAPÓW, PODCZAS KTÓRYCH PERFORMERZY WSPÓLNIE USTALAJĄ ODPOWIEDZI NA WYMIENIONE W FORMULARZU MUZEALNYM KWESTIE DOTYCZĄCE KOSTIUMU. TILDA PODAJE JEGO NUMER INWENTARZOWY – SOS 001, POWÓD SPORZĄDZENIA RAPORTU: PERFORMANS „*EMBODYPING PASOLINI*” – LIVING EXHIBITION [ŻYJĄCA WYSTAWA]; PADA PYTANIE O NAZWĘ OBIEKTU: CO TO JEST? CZY TO PŁASZCZ? MOŻE PONCHO? – ZAPYTUJE T. JEDNAK O. S. PRECYZUJE: PŁASZCZ. NAZWISKO ARTYSTY: DANILO DONATI; ROK POWSTANIA: 1967 [KOSTIUM POCHODZI Z FILMU „KRÓL EDYP”]. TERAZ CZAS

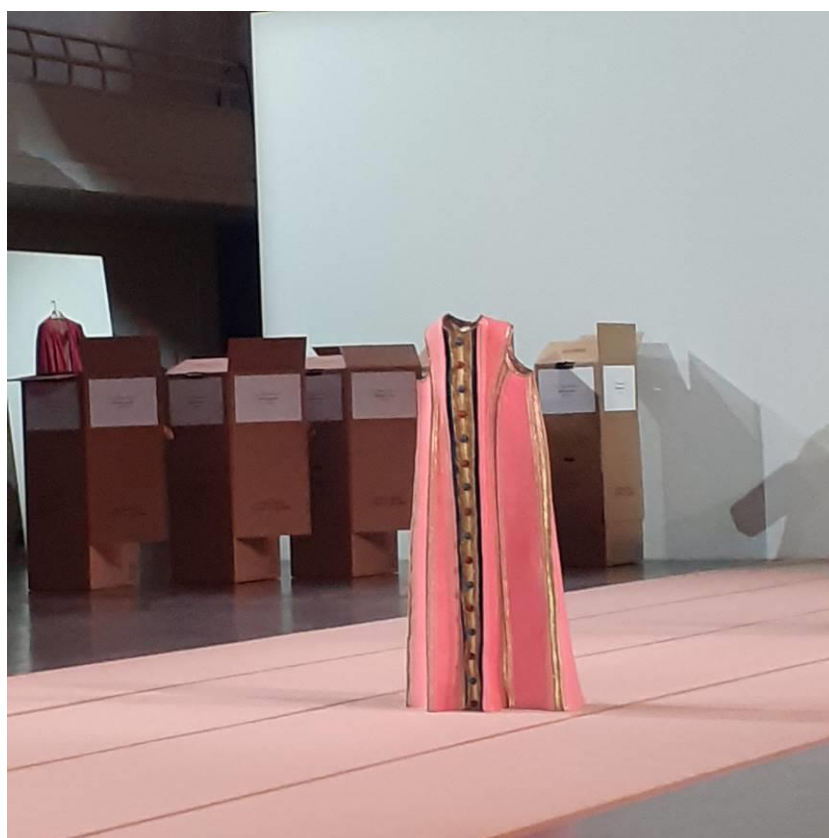
NA OPIS KOSTIUMU, SZUKAJĄ WSPÓLNIE NAJWŁĄŚCIWSZYCH OKREŚLEŃ: DŁUGI, CZARNY [SŁYCHAĆ IN BLACK POWTARZANE KILKAKROTNIĘ]; REKOMENDACJE DOTYCZĄCE PRZECHOWYWANIA: FLAT [NA PŁASKO] – MÓWI SAILLARD. STAN ZACHOWANIA – GOOD [DOBRY], CZYSTOŚĆ – NIEZBYT CZYSTY – ODPOWIADA S. Z DELIKATNYM ZAŻENOWANIEM. ZAPACH: OBYDWOJE WĄCHAJĄ. S. MÓWI: DRZEWA, T. MÓWI: SKAŁY. STAN SZWÓW: DELIKATNY, WRAŻLIWY. PO ZAKOŃCZENIU OGŁĘDZIN SKŁADAJĄ I WYNOSZĄ PAKUNEK ZA KULISY, TROCHĘ TAK, JAKBY WYNOSILI MARTWE CIAŁO [CZŁOWIEKA, ZWIERZĘCIA...?].



il. 6. *Embodying Pasolini*, Festiwal Malta, Poznań, czerwiec 2025, fot. Dorota Morawetz

Pracę nad zbudowaniem spektaklu poprzedziły głębokie badania archiwistyczne, w których Olivier Saillard odkrywał sposoby, w jaki były tworzone kostiumy Donatiego. Projektant sam farbował wszystkie tkaniny, a nawet wymyślił maszynę do tkania sfilcowanej wełny, która była często używanym przez niego nietypowym w krawiectwie tworzywem, podobnie jak

grube i sztywne tkaniny dywanowe. To jest bardzo istotne, bo te kostiumy są zwykle mocno pofałdowane, mięsiste, ciężkie, bywają też sztywne, trudne do założenia, niewygodne. Pasoliniemu chodziło – jak podkreśla Saillard – o osiągnięcie efektu hieratyczności postaci, a choć jego filmy z lat 60. były jeszcze czarno-białe, zawsze przywiązywał wielką wagę do ekspresji koloru, która jest oczywista, gdy oglądamy dzisiaj te kreacje na żywo, jednak w obrazie filmowym nie zawsze mogło to być zauważalne. Ten mocny wyraz kostiumu był Pasoliniemu potrzebny na planie, by uzyskać wysoki stopień nasycenia odpowiednimi emocjami aktorów i otoczenia. Wiele z tych kreacji nie wygląda zresztą nawet na szczególnie dobrze wykończone, najważniejsza była siła ich oddziaływania, ich monumentalna bryła i posagowość sylwetki osiągana często poprzez ciężar materiału i uproszczoną zgeometryzowaną formę. Przywodzą na myśl średniowieczne malarstwo lub rzeźbę.



il. 7. – *Embodying Pasolini*, Festiwal Malta, Poznań, czerwiec 2025, fot. Dorota Morawetz

Spektakl toczy się w niemal kompletnej ciszy, przerywanej tylko niekiedy pojedynczymi słowami Tildy lub krótką wymianą uwag pomiędzy nią a partnerem i skupia się wokół demonstrowania barwnych strojów na białej sylwetce aktorki, odzianej w prosty płócienny uniform, niby na pustym malarskim płótnie, które sugerowane jest również przez biały prostokątny blejtram, zbliżony kształtem do filmowego kadru, zamykający umowny wybieg. Odniesienie do wybiegu mody nie jest bez znaczenia i często było powtarzane we wcześniejszych realizacjach Saillarda. Aluzja do pokazu mody ma tutaj również swoją wagę, ponieważ to, co się odbywa przed widzami, to jakiś rodzaj prezentacji, parady, *défilé* kolejno wnoszonych na scenę, a potem z niej wynoszonych kostiumów i rekwizytów.

Uwagę zwraca powtarzająca się, jak *leitmotiv*, przez cały spektakl obecność opakowania jako środka służącego zabezpieczeniu dzieł, który równocześnie też oddziałuje na wyobraźnię widzów i podtrzymuje napięcie. Wszystkie pojawiające się na scenie ubrania lub nakrycia głowy są najpierw zapakowane, owinięte w kilka warstw papieru lub przykryte tkaniną, niekiedy złożone dodatkowo w pudłach. Kojarzy się to nieodparcie z Kantorowskimi ambalażami. Partytura performance'u przewiduje ich odpakowywanie, odrzucanie z nich tej papierowej skrywającej je skorupy, spod której dopiero wyłania się właściwy przedmiot. Cały czas mamy do czynienia z grą pomiędzy zapakowanym i odpakowanym, zakrytym i odkrytym, ambalażem i deambalażem. W opakowaniu tkwi pewna dwoistość, bo z jednej strony proteguje, chroni, ale równocześnie zawiera zagadkę, prowokując do odkrywania, odsłaniania i wydobywania tego, co kryje się wewnątrz. Tilda to jasno pokazuje poprzez momenty zawahań i niepewności tego, co może ukazać się po usunięciu opakowania.

Aktorka, użyczając swego ciała, przywraca kostiumom właściwą lub przynajmniej zbliżoną do właściwej, formę [*embodying* – ucieleśniając!], pozostając tutaj jedynie żywym manekinem [dawna francuska nazwa modelki to *mannequin*!], Saillard zaś jest raz w roli kierującego procedurą konserwatorską muzealnego kustosa, kiedy indziej asystenta wspomagającego Tildę w kolejnych przymiarkach ubiorów, których jednak

aktorka nie zakłada naprawdę na siebie, ale tylko służy swoim ciałem, torsem, rękami, głową, do ich zaprezentowania, szybkiego, momentalnego, ulotnego, jak w błyskawicznie przelatującej przed oczami migawce filmowej



il. 8. *Embodying Pasolini*, Festival d'Automne Paryż, 2022, fot. Gabriela Morawetz

]

[uważny obserwator współczesnych pokazów mody może mieć skojarzenia z awangardowymi prezentacjami Comme des Garçons czy Victora & Rolf]. Czasem stoi nieruchoma jak manekin krawiecki [jej biała płócienna suknia jest zresztą nawiązaniem do krawieckiego próbnego *toile*, podzielona precyzyjnie narysowanymi kreskami oznaczającymi linie konstrukcyjne lub miejsca ciąć i szwów] lub jak papierowa sylwetka-wycinanka dla małych dziewczynek, na którą nakłada się na płasko elementy strojów, a ona co najwyżej ułatwia to poprzez specyficzne gesty rąk, tworząc formę wieszaka lub przybierając wystudiowane, czasem nawet dziwaczne pozy. Oczywiście sposób, w jaki to robi, jest bardzo istotny, gdyż chodzi tu o zaakcentowanie

ulotności, widmowej nieostrości każdego z tych ubiorów, których semantyczna wartość w obecnym ich stanie, wyrwanych z magazynowego uśpienia filmowych artefaktów, jest zamazana albo całkowicie zanikła, i że to co jest pokazywane, to jednak, bez kontekstu filmowej narracji i środowiska planu filmowego oraz aktora w roli konkretnej postaci, jest tylko jakąś nieożywioną, martwą formą, resztką, pozostałością, śladem...



il. 9. *Embodying Pasolini*, Festival d'Automne, Paryż, 2022, fot. Gabriela Morawetz

Tilda pokazuje to w próbach przyjmowania póz zatrzymywanych w kilkusekundowym kadrze, wykonywania gestów lub przybierania min dezorientujących widza i dekonstruujących postaci lub raczej wyobrażenia o nich, jakie mogłyby się zrodzić w kontekście rekonstruowania w pamięci dawno zapomnianych scen i estetycznych wrażeń z nimi związanych. Wyciągnięty na tę krótką chwilę z tekturowego sarkofagu, z szarego pudła o formie kojarzącej się z trumną, lub z białego pakunku, przypominającego worek na martwe ciało, pozornie ożywa podniesiony znów do roli okrycia dla

żywego człowieka, ale szybko powraca do swego statusu odrzuconego i niepotrzebnego już nikomu muzealnego eksponatu, który ostatecznie każdorazowo zostaje wyniesiony za kulisy, w domyśle powraca na kostiumowe cmentarzysko, jakim jest teatralny, filmowy, muzealny czy jakiegokolwiek inny magazyn kostiumów.

Magazyny, te miejsca, w których znajdują się setki wyeksploatowanych ubiorów, zbitych w zwartych szeregach, niedostępnych i obiecująco tajemniczych zawsze mnie fascynowały! W tych pozbawionych życia, przypominających ludzkie, a jednak zwisających smutno z wieszaków, kształtach tkwi mgliste wspomnienie ciał tych, którzy je wcześniej nosili, dla których były ubraniem w czasie trwania nieistniejących już spektakli lub kręcenia filmów. W porzuconych, nieużytecznych, niekiedy bezkształtnych formach ciało zanikło, roztopiło się. Jednak przedmioty te nigdy nie były dla mnie martwe, może co najwyżej uśpione. Zdawało się, że oczekują tylko w tej kostiumowej poczekalni, w stanie jakiejś hibernacji, na szansę „ożywienia”, wybudzenia do drugiego innego życia.

Podejrzewam, że podobne emocje inspirowały Oliviera Saillarda i Tildę Swinton, gdy okazało się, że dla ich projektu zamknięte od lat w archiwach kostiumy z filmów Pasoliniego można dość łatwo wydobyć na światło dzienne [oczywiście jeśli się poznało we Florencji historyczkę mody Clarę Pamphili, która akurat opiekuje się spuścizną zmarłego w 2001 roku Donatego] i jeszcze raz uczynić bohaterami przedstawienia, ale już zupełnie innego od tych, dla których powstały.

Nieobojętne są tu same filmy i tematy, do jakich się odnosiły. Zwłaszcza ostatni obraz Pasoliniego *Salò, czyli 120 dni Sodomy*, kontrowersyjny i zakazany w wielu krajach film, wydaje się rezonować w kontekście współczesności, gdyż zapisana jest w nim wizja świata, który zaistniał w nie tak w końcu odległej przeszłości i w którym reżyser pokazał jedną z możliwych dróg, tę, która została już raz w rzeczywistości obrana, a którą – jak podkreślali twórcy podczas spotkania w Zamku – wielu obecnie zdaje się znowu podążać, wizję świata straszliwą i przerażającą. Artyści postavili w tej ostatniej sekwencji performance`u lustro, w którym Tilda przygląda się

przymierzanym strojom, atrakcyjnym i eleganckim sukniom, ulegając w pierwszej chwili ich pozornie niczym nieskażonemu urokowi. Zwrócenie uwagi na kreacje z filmów Pasoliniego, z zapisaną odtwarzaną przez niego historią, która zdarzyła się naprawdę, staje się rodzajem przypomnienia i przestrogi przed tym, co może znowu się wydarzyć. Opowiadają o tym piękne i delikatne materie ubrań, nasiąknięte jednak dawnymi znaczeniami, oraz subtelne gesty i wrażliwe reakcje Tildy, która w pierwszej chwili uwiedziona ich wizualną atrakcyjnością, za moment jednak znów porażona zamkniętym w nich negatywnym potencjałem, odrzuca je w końcu, dystansuje się od nich, zdegustowana wywoływanymi przez nie skojarzeniami z brutalnymi scenami i odrażającymi postaciami, zapamiętanymi z oglądanego kilkakrotnie dzieła włoskiego reżysera. Tilda zbliża się do nich, podziwiając ich estetyczne piękno, a równocześnie odpycha je po chwili, porażona płynącą z nich energią zła, gdy przypomina sobie, „w jakich nikczemnych i sadystycznych scenach brały udział”³.

Tak jak we wcześniejszych realizacjach przedmiotem zainteresowania Saillarda była moda i różne jej aspekty, tak w *Embodying Pasolini* na pierwszym planie znalazł się kostium badany pod kątem relacji, jakie wytwarzają się pomiędzy nim a żywym ciałem [wykonawcy/aktora] oraz jego sprawczości w innym, nowym, specjalnie dla nich wytworzonym kontekście. Saillarda i Swinton interesuje wpływ, jaki kostium wywiera na gesty i ruchy, a nawet mimikę aktora poprzez swą formę, ale także to, co zostało w nim zapisane z pierwotnego kontekstu, w jakim był używany.

W moim przekonaniu ważna jest również pamięć aktora, który nosi w sobie, w swoim ciele, w mózgu, nerwach, sercu, zapisane części poprzednich swych ról i postaci, w które się wcielał. W kontekście innego, nieznanego mu kostiumu, połączenia go z własnym ciałem, pamięć ta uruchamia pewne przeżyte już wcześniej gesty, odruchy, emocje, które nakładają się na aktualne odczucia, wytwarzając nowy, inny, czasem nieprzewidywalny efekt performatywny, a w konsekwencji też wizualny i semantyczny.

³ Z rozmowy Jakuba Wojtaszczyka z Tildą Swinton i Olivierem Saillardem, *Zwierzęta sceniczne*, „Tygodnik Powszechny”, nr 29, 16-22 lipca 2025.



il. 10. – *Embodying Pasolini*, Festival d'Automne, Paryż, 2022, fot. Gabriela Morawetz

TILDA ZBLIŻA SIĘ DO STOŁU I ZACZYNA ROZPAKOWYWAĆ PAKUNEK, ROZWIĄZUJE TASIEMKI BIAŁEGO POKROWCA. WYŁANIA SIĘ Z NIEGO CIEMNOZIELONA, GRUBA TKANINA, ZAPEWNE SUROWA, MOŻE SFILCOWANA WELNA, ZABARWIONA NA TEN INTENSYWNY ODCIEŃ. T. ZBLIŻA SIĘ, PRZYGLĄDA SIĘ MATERII KOSTIUMU, JEGO FAŁDOM, NACHYLA NAD NIM, WĄCHA, DOTYKA. ASYSTENCI W TYM CZASIE PRZYNOSZĄ DWA BIAŁE POSTUMENTY, KTÓRE KLADĄ PO OBU STRONACH STOJĄCEJ POŚRODKU WYBIEGU AKTORKI. POTEŁ PODNOSZĄ WSPÓLNIE CIĘŻKĄ SZATĘ I STAJĄC NA POSTUMENTACH ZARZUCAJĄ JĄ NA RAMIONA TILDY. WIDAĆ, ŻE KOSTIUM JEST BARDZO CIĘŻKI, OPADA GĘSTYMI MIĘSISTYMI FAŁDAMI DO ZIEMI. TILDA WYPOWIADA TYTUŁ FILMU, Z KTÓREGO POCHODZI KOSTIUM: „THE CANTERBURY TALES” [„OPOWIEŚCI KANTERBERYJSKIE”]. SŁYCHAĆ DŹWIEK JAKBY TYKAJĄCEGO ZEGARA I CICHĄ MUZYKĘ. SZATA WYGLĄDA JAKBY BYŁA SPORZĄDZONA ZE SPALONEGO MIEJSCAMI SŁOŃCEM MCHU, ZEBRANEGO Z LEŚNEJ POLANY. PO CHWILI NIEMEJ I POSĄGOWEJ PREZENTACJI ASYSTENCI ZDEJMUJĄ Z T. SZATĘ, OSTROŻNIE PRZENOSZĄ JĄ NA BOK I UMIESZCZAJĄ NA JEDNYM Z USTAWIONYCH TAM WCZEŚNIEJ MANEKINÓW. WYDAJE SIĘ, ŻE JEST TO SZCZEGÓLNICIE CENNY EKSPONAT, WYMAGAJĄCY SPECJALNYCH PROCEDUR W OBCHODZENIU SIĘ Z NIM, JAK Z PRZEDSTAWICIELEM JAKIEGOŚ RZADKIEGO OKAZU GINĄCEGO GATUNKU.



il. 11. *Embodying Pasolini*, Festiwal Malta, Poznań, 2025, fot. Dorota Morawetz

Artystka w sposób niezwykle przekazuje swoją osobliwą relację z kostiumem. Ona go budzi z uśpienia, dotyka, ożywia, sprawdza, jaki jest jego ciężar, materia i zapach, wytwarzając w ten sposób jakąś aurę związaną z pamięcią zdarzeń dawno minionych, odgrywanych niegdyś ról, których kombinacja tu i teraz wytwarza nową jakość i nowy kontekst, przenosząc tkwiące w nich historie z przeszłości w teraźniejszość.

TILDA PRZYGLĄDA SIĘ MANEKINOM WNIESIONYM PRZED CHWILĄ, PODCHODZI DO LUSTRA I ODSŁANIA JE. OPIS NA PRZYPIĘTEJ KARTCE ODNOSI SIĘ DO FILMU „SALÒ, 120 DNI SODOMY”. ZACZYNA ODRZUCAĆ PAPIERY Z MANEKINÓW I ODSŁANIAĆ KOSTIUMY, KTÓRE SĄ KREACJAMI W DUCHU LAT 30.-40. XX W. ZBLIŻA SIĘ DO JEDNEJ Z NICH, WĄCHA JĄ, POTEM ZDEJMUJE JĄ Z MANEKINA, ZNOWU PRZYBLIŻA DO NIEJ TWARZ, PRZYKŁADA DO SIEBIE I PODCHODZI DO LUSTRA, JAKBY PRÓBOWAŁA WYOBRAZIĆ SOBIE, JAK MOGŁABY W NIEJ WYGLĄDAĆ. PO CHWILI ZIRYTOWANA, ODRZUCA JĄ NA BOK I WYNOŚI POZOSTAŁY PO NIEJ PUSTY MANEKIN. TO SAMO DZIEJE SIĘ Z DRUGIM MANEKINEM, NA KTÓRYM ZNAJDUJE SIĘ BIAŁA SUKNIA Z TRENEM, Z PÓLPRZEŹROCZYSTEJ TKANINY SZYFONOWEJ Z

WELUROWYM WZOREM W KWIATY, ZDEJMUJE JĄ DELIKATNIE Z OBITEGO SZARYM LNEM KORPUSU I PRZYGLĄDA SIĘ JEJ, ROZŁOŻYWSZY NA RĘKACH, JAKBY TRZYMAŁA BEZWŁADNE CIAŁO. POTEM ZNÓW PRZYMIERZA DO SIEBIE PRZED LUSTREM, CHCĄC MOŻE WCZUĆ SIĘ W POSTAĆ, DO KTÓREJ NALEŻAŁA TA KREACJA. ALE JEDNAK PO CHWILI, JAKBY POCZUŁA DOTYK ZŁA, ODRZUCA JĄ I WYNOSI KOLEJNY OPUSTOSZAŁY MANEKIN. SYTUACJA POWTARZA SIĘ W PODOBNYM SCHEMACIE KILKAKROTNIĘ Z POZOSTAŁYMI KOSTIUMAMI, AŻ WSZYSTKIE ZNAJDĄ SIĘ PORZUCONE NA PODŁODZE POŚRÓD POMIĘTYCH PAPIERÓW.

PO TYCH PRZYMIARKACH NA SCENIE-WYBIEGU ŚCIELĄ SIĘ POGNIECIONE ARKUSZE PAPIERU I PORZUCONE FRAGMENTY UBRĄŃ. OBRAZ DESTRUKCJI, UPADKU...?

TILDA BIERZE JESZCZE DO RĄK OSTATNI ZAWIESZONY ZA LUSTREM WIESZAK Z KRÓTKĄ, BIAŁĄ SUKIENKĄ DZIEWCZĘCĄ, DEMONSTRUJE JĄ ROZŁOŻONĄ NA RĘKACH, POTEM NIESIE JĄ JAKBY TO BYŁO POZBAWIONE ŻYCIA CIAŁO I UKŁADA DELIKATNIE NA STOLE. OKRYWA TERAZ PAPIERAMI POROZRZUCANE NA PODŁODZE UBRANIA, JAKBY PRZYKRYWAŁA CIAŁA POLEGŁYCH PO WŁAŚNIE STOCZONEJ BITWIE, W KOŃCU ZASŁANIA BIAŁĄ PŁACHTĄ LUSTRO, ZAMYKAJĄC TYM SYMBOLICZNYM GESTEM GRĘ ODBIĆ I ZNIEKSZTAŁCEŃ, POWTÓRZEŃ I PRZESUNIEĆ, URUCHOMIONĄ W TYCH PRÓBACH OŻYWIENIA DAWNO ZAPOMNIANYCH, ZAMKNIĘTYCH W TEKSTUROWYCH KLATKACH BYTÓW, W KTÓRYCH SAMA – JAK MÓWI – DOSTRZEGA JAKIEŚ ŻYJĄCE ISTOTY, TROCHĘ JAKBY TO BYŁY ZWIERZĘTA, Z KTÓRYMI SIĘ BAWI. TE OSTATNIE SPRAWIAŁY JEDNAK BARDZIEJ WRAŻENIE DZIKICH BESTII.

MOŻE JEDNAK LEPIEJ NIE BUDZIĆ DEMONÓW PRZESZŁOŚCI...?!

AKTORKA SCHODZI Z WYBIEGU, WSUWA STOPY W CZARNE PANTOFLE POZOSTAWIONE PRZY JEGO KRAWĘDZI⁴. POWRACA NA WYZNACZONĄ PAPIEREM DROGĘ, KTÓRĄ JUŻ IDZIE JEJ NA SPOTKANIE OLIVIER, NIOSĄC PRZED SOBĄ WIESZAK Z ZESTAWEM ZŁOŻONYM Z BIAŁEJ MĘSKIEJ KOSZULI, CZARNEJ MARYNARKI I CZARNEGO KRAWATA ORAZ RÓWNIEŻ CZARNY SŁOMKOWY KAPELUSIK. PODAJE TILDZIE, A TA ZAKŁADA GO NA GŁOWĘ, ODBIERAJĄC OD SAILLARDA WIESZAK Z UBRANIEM, PO CZYM ODWRACA SIĘ I WYCHODZI JUŻ OSTATNI RAZ WYZNACZONĄ TRASĄ W GŁĄB SCENY, ZNIKAJĄC ZA ZAMYKAJĄCĄ PRZESTRZEŃ BIAŁĄ ŚCIANĄ. JEJ PUSTA PŁASZCZYZNA POZOSTAJE JAK ZNAK ZAPYTANIA...

CISZA... I WRESZCIE BRAWA, TROCHĘ NIEPEWNE, POWOLI NARASTAJĄCE...

⁴ W wersji paryskiej z 2022 r. Tilda Swinton nie zdejmowała czarnych pantofli, tak jak robiła to podczas edycji na Festiwalu Malta.

PO CIĘŻKICH I PESYMISTYCZNYCH NASTROJACH ZWIĄZANYCH Z POPRZEDZAJĄCĄ SEKWENCJĄ SPEKTAKLU TO PRZYPOMNIENIE NA KONIEC BOHATERA FILMU PTAKI I PTASZYSKA, NIECO CHAPLINOWSKIEGO TOTÒ, MIAŁO MOŻE WPROWADZIĆ NUTĘ OPTYMIZMU I WIARY W CZŁOWIECZEŃSTWO.



il. 12. *Embodying Pasolini*, Festival Malta, Poznań, 2025, fot. Dorota Morawetz

Lidia Gerc

Uniwersytet Mikołaja Kopernika; PISnSŚ

W muzeach i galeriach Wiednia

Oferta kulturalna Wiednia jest ogromna i zróżnicowana. Także w tym sezonie jest wiele do zobaczenia. Muzea i galerie wiedeńskie nie ustają w staraniach o przyciągnięcie uwagi publiczności. Kuszą zarówno stałymi wystawami z najbardziej znanymi dziełami sztuki, jak i wystawami czasowymi. Najpopularniejsze i najbardziej znane muzea, takie jak Kunsthistorische Museum (KHM), Albertina, Belweder, MuseumsQuartier z Leopold Museum i Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien (Mumok) na czele (il. 1), oferują po kilka wystaw, nie wliczając do tego wystaw stałych. Poza tym jest Pawilon Secesji prezentujący artystów współczesnych z całego świata, Wien Museum, otwarte po wielkiej przebudowie w 2023 roku, opowiadające w przystępny sposób o rozwoju i historii Wiednia (il. 2) oraz niedawno otwarte Heidi Hort Collection w specjalnie do tego celu przystosowanej kamienicy na wprost Albertiny. Nie można wreszcie pominąć MAK Museum Angewandte Kunst (MAK), mieszczącego się od 1871 r. w pięknym gmachu przy Ringu, który zaprojektował Heinrich von Ferstel¹, niedaleko dawnego Ministerstwa Wojny² i słynnej restauracji Plachutta³ położonej po skosie po drugiej stronie Ringu. W kompleksie Hofburga (Cesarskiej rezydencji Habsburgów), jednym z największych zespołów pałacowych, znajdującym się w sercu miasta, jest kilka muzeów, są to m.in. Skarbiec Cesarski, a jednym z jego najważniejszych eksponatów jest Korona Świętego Cesarstwa Rzymskiego Narodu Niemieckiego, którą koronowano władców od 2. połowy X w. oraz austriacka korona cesarska z 1602 r., która stała się koroną cesarstwa

¹ Heinrich von Ferstel (1828-1883), austriacki architekt, restaurator, aktywny w licznych projektach w czasie przebudowy Wiednia w 2. poł. XIX w., m.in. Kościół Wotywny, Palais Ferstel, Museum für Kunst und Industrie, Sommerpalais für die Fürstenwitwe in Wien 9., Alserbachstraße 14-16; w Polsce zaprojektował ewangelicki kościół Zbawiciela w Bielsku-Białej.

² Budynek przy Stubenring 1, wzniesiony w l. 1909-1913 wg proj. Ludwiga Baumannsa, obecnie siedziba trzech ministerstw.

³ Plachutta – rodzinna restauracja, słynna z tradycyjnej austriackiej kuchni, przede wszystkim z Tafelspitz – gotowanej wołowiny.

Austrii od 1804 r. W skrzydle Nowego Hofburga, w sąsiedztwie Austriackiej Biblioteki Narodowej, można odwiedzić Weltmuseum, oferujące wystawy stałe z eksponatami pozaeuropejskiej sztuki ludowej. W Muzeum tym otwarto niedawno wystawę czasową, z entuzjazmem przyjętą przez prasę „Wer hat die Hosen an?” („Kto nosi spodnie?”). Pokazano na niej historię i rozmaite formy, jakie w poszczególnych epokach i miejscach świata nadawano tej części stroju. Kunstforum na Freyungu to kolejny ważny punkt na kulturalnej mapie Wiednia. Galerię tę zlokalizowano w budynku na rogu ulic Freyung i Renngasse, tam na parterze mieści się od 1989 r. sala wystawowa Bank Austria Kunstforum Wien. Jej otwarcie nastąpiło w 1990 r., a funkcjonowanie placówki zainicjowała wystawa prac Egona Schielego. Do 29.06.2025 r. pokazywano w niej prace holenderskiego fotografa Antona Corbijna („Anton Corbijn. Favourite Darkness”). A to przecież nie wyczerpuje listy wiedeńskich muzeów i galerii. Spróbujmy omówić kilka z nich, których nie wypada pominąć, odwiedzając Wiedeń.

Kunsthistorisches Museum Wien (MHS)

Wiedeńskie Muzeum Historii Sztuki (il. 3) przy Maria-Theresien-Platz szczyci się posiadaniem nie tylko jednej z najważniejszych kolekcji dzieł sztuki europejskiej, ale i wnętrzem. Zaraz po wejściu wita nas reprezentacyjna sala z równie okazałą klatką schodową, na której podeście dzielny Tezeusz pokonuje centaury. To praca Antonia Canovy⁴, najbardziej cenionego rzeźbiarza z 2. połowy XVIII i początku XIX w. Specjalnie dla tej grupy rzeźbiarskiej, która została zamówiona przez dwór cesarski, wzniesiono w Volksgarten, ogrodach przyległych do Hofburga, niewielki budynek zwany Świątynią Tezeusza. W 1890 r. rzeźba znalazła się w swoim obecnym miejscu przeznaczenia – na półpiętrze pięknej klatki schodowej KHM, którego okazały gmach wzniesiono wg projektu architektów Gottfrieda Sempera⁵ oraz Carla Hasenauera⁶ jako część Forum Cesarskiego (naprzeciw stanął bliźniaczy

⁴ Antonio Canova (1757-1822), włoski rzeźbiarz, malarz i architekt, jeden z dwóch (obok Bertela Thorvaldsena) najbardziej cenionych rzeźbiarzy końca XVIII i 1. połowy XIX w.

⁵ Gottfried Semper (1803-1879), niemiecki architekt i krytyk sztuki, szczególnie upodobał sobie styl neorenesansowy, w którym projektował swoje budynki. Do jednych z jego najbardziej znanych prac należy budynek opery w Dreźnie, zwany Operą Sempera.

⁶ Matthias Carl Borromäus Hasenauer (1833-1894,) austriacki architekt doby historyzmu,

budynek Naturhistorisches Museum Wien (Wiedeńskiego Muzeum Historii Naturalnej). Wśród wystaw stałych, możemy podziwiać prace takich mistrzów jak: Peter Paul Rubens, Rembrandt, Johannes Vermeer, Peter Bruegel, Tycjan, Rafael, Caravaggio, Diego Velázquez oraz Albrecht Dürer, a lista sławnych nazwisk jest dużo dłuższa. To jedna z największych i najważniejszych kolekcji malarstwa europejskiego, z pracami z początków XV w., przez renesans i barok, aż po czasy Marii Teresy. Tworzenie galerii rozpoczęto w XVI w. i kontynuowano przez kolejne stulecia. Decydujący wpływ na jej charakter mieli kolekcjonerzy z rodu Habsburgów, tacy jak arcyksiążę Ferdynand II (1529-1595), cesarz Rudolf II (1552-1612) i arcyksiążę Leopold Wilhelm (1614-1662). Już w 1781 roku, po przeniesieniu kolekcji do Pałacu Belwederskiego, została udostępniona publiczności, a po ukończeniu gmachu znalazła się na Maria-Theresien-Platz, gdzie znajduje się i rozwija do teraz. Na parterze tego pięknego Muzeum w prawym skrzydle umieszczono zbiory antyczne – Antikensammlung z rzeźbami, ceramiką, elementami architektonicznymi, mozaikami antycznych Greków i Rzymian (il. 4). Połączona z nimi wcześniej kolekcja monet znalazła się w zbiorach numizmatycznych z monetami i medalami, które licząc ponad 600 000 obiektów tworzą dziś jedną z najważniejszych i największych kolekcji tego typu. Münzkabinett znajduje się na drugim piętrze Muzeum (il. 5). Nie mniej ciekawe są zbiory egipsko-orientalne – Ägyptisch-Orientalische Sammlung), liczące ponad 18 500 obiektów, wśród których są eksponaty związane z pochówkiem (nie brak tu mumii), papirusy, rzeźby i eksponaty z życia codziennego antycznego Egiptu, a także obiekty z południowej Arabii, które w Wiedniu znalazły się za sprawą odkryć Eduarda Glasera⁷ z jego podróży do Jemenu w 1894 r. Po lewej stronie na parterze znajduje się Kunstkammer (il. 6) ze zbiorami rzemiosła złotniczego. Wśród około 2 200 obiektów są prace wykonane w złocie, kości słoniowej, kamienne naczynia, brązy i wiele innych niepowtarzalnych, wirtuozersko wykonanych arcydzieł rzemiosła złotniczego.

⁷ Eduard Glaser (1855-1908), austriacki arabista i archeolog. Był pierwszym Europejczykiem, który eksplorował południową Arabię. Więcej na jego temat m.in w: W. Dostal, *Eduard Glaser: Forschungen im Yemen: Eine quellenkritische Untersuchung in ethnologischer Sicht*, Wien 1990.

Muzeum regularnie organizuje wystawy specjalne. W tym sezonie można było podziwiać „Die große Frühjahrsausstellung pt. Arcimboldo – Bassano – Bruegel. Die Zeit der Natur” („Wielką wiosenną wystawę: Arcimboldo – Bassano – Bruegel. Czas natury”) (il.7), w której obok prac stanowiących własność Muzeum pokazano obiekty wypożyczone m.in. z muzeów Nowego Jorku, Londynu, Watykanu, Amsterdamu, Waszyngtonu, Drezna, Monachium i Budapesztu. Wystawa oprócz arcydzieł Pietera Bruegla Starszego, Giuseppe Arcimboldo, Jacopo i Leandro Bassano prezentowała także dzieła innych artystów z XVI w. (nie mniej znanych), wśród nich m.in. studia roślin Leonarda da Vinci, Albrechta Dürera, oprócz malarstwa, grafiki i rysunku na wystawie znalazły się też wczesne druki książek z ilustracjami anatomii zwierząt i zielniki, gobeliny z motywami florystycznymi, instrumenty i narzędzia badawcze, takie jak zegary, globusy i inne ówczesne przyrządy naukowe. W zamyśle autorów była prezentacja tego, w jak rozmaity sposób odnosili się artyści do ujmowania w swoich pracach pór roku i relacji twórców do natury. U Bruegla mamy wielką przestrzeń z krajobrazem i ludźmi, Arcimboldo zestawiał charakterystyczne dla danej pory roku elementy i stworzył z nich alegoryczne portrety; członkowie rodziny Dal Ponte znanej jako Bassano (od nazwy miasta Bassano w północnych Włoszech) uczynili z pór roku motyw przewodni swoich prac. Kolekcja KHM obejmuje 86 obrazów tej artystycznej rodziny w tym dzieła synów Jacopo - Leandra i Francesca. Wystawę, trwającą od 11.03 do 29 czerwca br., firmował obraz Arcimbolda, łączący wszystkie cztery pory roku (w jednej postaci)⁸. Jednym z pomysłodawców i współautorów wystawy był m.in. nowy dyrektor generalny KHM, Jonathan Fine.

Zupełnie inna jest wystawa pt. „*Prunk & Prägung: Die Kaiser und ihre Hofkünstler*” („Splendor i monety: Cesarze i ich nadworni artyści”), w której pokazano 70 obiektów sztuki medalierskiej i numizmatycznej, wykonanych w ostatnich 400 latach. Wśród wybranych na wystawę obiektów znalazły się obok medali, monety, obrazy, rzeźby w kamieniu, kości słoniowej i wyroby złotnicze – głównie z dawnych habsburskich (lotaryńskich) zbiorów KHM, które uzupełniono obiektami z Gabinetu Monet Staatliche Museen w Berlinie

⁸ <https://wien.orf.at/stories/3296097/>, KHM.

i Tiroler Landesmuseen-Betriebsgesellschaft. Kuratorem wystawy jest Heinz Winter (13.02.2024-26.10.2025).

Osobną wystawę zorganizowano niezwykłemu twórcy, jakim był Daniel Neuberger (1621-1680). Ten wszechstronny artysta zajmował się niemal wszystkimi dziedzinami sztuki, w tym rzeźbą, grafiką, malarstwem i literaturą. Na wystawie pt. „Wachs in seinen Händen. Daniel Neuberger's Kunst der Täuschung” („Wosk w jego rękach. Sztuka iluzji Daniela Neubergera”) pokazano niezwykle prace tego artysty wykonane w wosku. Są to plastyczne formy, dokładnie opracowane miniaturowe dzieła sztuki. Wyrzeźbione w wosku maleńkie figury, szkielety i opowieści można oglądać w specjalnie dla tej wystawy wydzielonych salach Muzeum (il. 8). Jednym z bardziej frapujących eksponatów jest słynny cesarski automat – to naturalnej wielkości woskowa figura cesarza, którą podobno artysta wykonał dla wiedeńskiego skarbcza i która – wyposażona w ukryty mechanizm – poruszała się, wywołując w tamtym czasie z pewnością ogromną sensację. Wśród wybranych prac, które artysta wykonał, pracując na dworze cesarskim w Wiedniu dla Ferdynanda II i jego synów, możemy podziwiać 60-częściowy cykl *Metamorfozy Owidiusza* i alegoryczne przedstawienie śmierci cesarza Ferdynanda III. Obiekty te dowodzą wirtuozerii Neubergera, jaką osiągnął on w sztuce rzeźbienia maleńkich form w wosku. Kuratorami wystawy byli Johanna Diehl, Barbara Goldmann, Paulus Rainer i Konrad Schlegel (11.02.2025 do 9.06.2025).

Poza głównym budynkiem KHM do kompleksu tego Muzeum należą m.in. Ephesos Museum, ulokowane w skrzydle Neue Hofburg, z artefaktami z Samotraki, odkrytymi w czasie wykopalisk prowadzonych przez austriackich archeologów w latach 1873 i 1875 (il. 9). Dalej znajdują się zbiory zbroi cesarskich (Hofjagd- und Rüstkammer) i starych instrumentów muzycznych (Sammlung alter Musikinstrumente) (il. 10). Filie KHM są jeszcze w Schönbrunn – Kaiserlichen Wagenburg (muzeum Powozów Cesarskich) z wystawami: „Victoria! Ein Hofwagen und seine bewegte Geschichte” (24.10.2024–6.07.2025), „Kaiserin Elisabeth von Österreich. Die Lady Diana des 19. Jahrhunderts” (15.03.–30.11.2025) oraz „Imperial Speed. Hochgeschwindigkeits-Fahrzeuge der Habsburger 1814–2014” (13.03.–

1.12.2025) (il. 11) i w Innsbrucku, gdzie także obok wystawy stałej są organizowane wystawy czasowe.

Belvedere Museum Wien

Belweder, który z dawnej rezydencji Eugeniusza Sabaudzkiego stał się siedzibą Habsburgów, z czasem został przekształcony w jedno z najbardziej znanych na świecie muzeów. Do dziś słynie m.in. ze swojej kolekcji dzieł Gustava Klimta, z najbardziej popularnym *Pocałunkiem*, prezentowanym w Górnym Pałacu. Obecnie na wystawie stałej, która została przekształcona w 2023 r., o nazwie „Schau! Die Sammlung Belvedere von Cranach bis EXPORT” można oglądać zarówno znane prace, jak i najnowsze nabytki, a także te dzieła, które przez wiele lat spoczywały w ogromnym magazynie tego Muzeum⁹. Oprócz wspomnianego Klimta zaprezentowano prace ze średniowiecza i baroku w zestawieniu z takimi artystami, jak Claude Monet, Vincent van Gogh czy Auguste Rodin. Ułożona chronologicznie wystawa prowadzi zwiedzających od średniowiecza do lat 70. XX wieku.

W Dolnym Pałacu zorganizowano dwie wystawy. „Die Welt in Farben. Slowenische Malerei 1848–1918” („Świat w kolorach. Malarstwo słoweńskie 1848-1918” – czyli od rewolucji w 1848 r. do upadku Monarchii Habsburskiej). Wystawa ta prezentuje – zgodnie z zapowiedzią – prace słoweńskich artystów, przekazane niegdyś przez Austrię do kraju ich twórców. Obecnie, znowu (czasowo) w Wiedniu, mogą zaprezentować się w pełnej krasie, przypominając wybitnych, a wciąż jeszcze mało znanych szerszej publiczności twórców z tego kraju. Pokazano m.in. prace Jožefa Tominca, Jožefa Petkovšeka, Ivana Kobilca oraz grupy artystów czynnych około 1900 r., znanych jako Słoweńscy impresjoniści, skupionych wokół Riharda Jakopiča, Ivana Grohara, Matija Jama i Mateja Sternena, którzy przez długi czas mieli wpływ na późniejszą sztukę¹⁰. Wystawa pokazuje również więzi łączące słoweńskich artystów z Wiedniem, który w tym okresie był także ich stolicą, tu też mieszkali lub bywali (il. 12). Kuratorzy: Markus Fellingner i Barbara Jaki oraz Michel Mohor i Miroslav Haľák.

⁹ Muzeum prezentuje niewielki procent posiadanych w swoich zbiorach prac.

¹⁰ Wystawa powstała we współpracy z Narodową Galerią Słowenii (NGS).

Wystawą budzącą ogromne zainteresowanie publiczności jest „Gustav Klimt – Pigment und Pixel. Erforschung der Kunst durch Technologie” („Gustav Klimt – Pigment & Pixel. Odkrywanie sztuki za pomocą technologii”) (il. 13). Wystawa jest efektem prac przeprowadzonych w celu odtworzenia malowideł, które Gustav Klimt wykonał dla zaprojektowanego przez Heinricha Ferstela¹¹ gmachu Uniwersytetu Wiedeńskiego przy Ringu. Nazwane „Obrazami Wydziałowymi” (Fakultätsbilder), były to cztery alegoryczne przedstawienia czterech ówczesnych wydziałów uczelni: Filozofii, Medycyny, Prawa (il. 14) oraz Teologii. Alegorie te miały zdobić sufit Wielkiej Sali Ceremonialnej Uniwersytetu Wiedeńskiego. (Jedynie obraz Teologii powierzono Franzowi Matschowi¹², obraz ten jako jedyny zachował się i znajduje się w Sali Posiedzeń Wydziału Teologii). Prace namalowane przez Klimta wywołały ogromne kontrowersje, dlatego artysta postanowił, przy wsparciu rodziny Lederer¹³, odkupić te prace. W 1939 roku po anszlusu Austrii obrazy Klimta z tej kolekcji zostały przejęte przez państwo i przewiezione do zamku Immendorf w Dolnej Austrii, który został spalony wraz z przechowywanymi tam dziełami sztuki w 1945 r. W ramach projektu Belvedere, we współpracy z Google Arts & Culture, po blisko czterech latach badań i przy użyciu sztucznej inteligencji odtworzono te obrazy. Szczególnie zaskakująca okazała się kolorystyka w pracach Klimta, mocno odbiegająca od tej, którą zastosował w swojej pracy Matsch. Ponadto rozpoznano rośliny, którymi inspirował się w swoich pracach Gustav Klimt i zainicjowano program, w którym rośliny te mają stworzyć Ogród Belvedere. Kurator: Franz Smola (20.02.-7.09.2025).

W będącym częścią Belvedere – Belvedere 21 (budynek przy Arsenalstraße 1) prezentowana jest sztuka najnowsza, przygotowano tam wystawę: „Hans Haacke. Retrospektywa”. Hans Haacke, urodzony w 1936 roku w Niemczech i tworzący w Nowym Jorku, jest artystą konceptualnym, zajmującym się m.in. procesami stojącymi za obiektem, interakcją, zredefiniowaniem relacji

¹¹ Heinrich Ferstel (1828-1883), austriacki architekt, do jego najbardziej znanych prac oprócz gmachu Uniwersytetu Wiedeńskiego należy Votivkirche (kościół Wotywny).

¹² Franz von Matsch (1861-1942), austriacki malarz i rzeźbiarz.

¹³ August Lederer (1857-1936), austriacki przedsiębiorca pochodzenia żydowskiego, kolekcjoner i mecenas sztuki, szczególnie upodobał sobie prace wiedeńskiej Secesji, a przede wszystkim gromadził dzieła Gustava Klimta.

między sztuką a społeczeństwem. Wywarł duży wpływ na kolejne pokolenia artystów. Wystawa przypomina twórczość Haackego, która mimo upływu lat wciąż jest aktualna, a odnosi się do wpływów kapitału i ideologii na różne aspekty życia. Retrospektywa miała na celu pokazanie wszechstronności jego działań artystycznych od prac z 1959 roku do dzisiaj. Oprócz wielu już kultowych dzieł artysta zaprezentował też projekty przygotowane specjalnie na austriacką wystawę. Kurator Luisa Ziaja (1.03-9.06.2025).

Na wystawie „Maria Hakenkamp” pokazano ponad 100 prac tej urodzonej w Austrii w 1959 r. artystki. Są na niej fotografie, prace wykonane na papierze fotograficznym, slajdy, wideo oraz instalacje. Kuratorki: Stefanie Reisinger, Ana Petrović (21.03-31.08.2025).

Albertina

To galeria założona w 1776 roku przez księcia Alberta Sasko-Cieszyńskiego¹⁴ i jego żonę Marię Krystynę Habsburg¹⁵, zlokalizowana w pałacu należącym niegdyś do pary książęcej. Kolekcja ta obejmuje około miliona rysunków i grafik od renesansu do współczesności, wśród nich do najbardziej znanych należy grafika Albechta Dürera *Zając*. W 2007 r. Albertina otrzymała depozyt pod nazwą „Die Sammlung Batliner”, który stał się kanwą do stworzenia stałej wystawy. Kolekcję tę tworzyli od lat 60. XX wieku Rita i Herbert Batliner¹⁶. Zgromadzili oni prace m.in. Pabla Picasso, Paula Cézanne’a, Claude’a Moneta, Auguste’a Renoira, Edgara Degas, Henri Toulouse-Lautreca, Georges’a Braque’a, Henri Matisse’a, prace artystów zrzeszonych w „Die Brücke” i „Der Blaue Reiter” oraz rosyjskiej awangardy, m.in. Nataliji Gonczarowej, Ljubow Popowej, Michaiła Łarionowa, Kazimierza Malewicza. O randze kolekcji świadczą m.in. słowa byłego prezydenta Austrii Heinza Fischera:

¹⁴ Albert Sasko-Cieszyński (1738-1822), książę cieszyński i saski, królewicz polski – syn Augusta III i Marii Habsburżanki.

¹⁵ Maria Krystyna Habsburżanka (1742-1798), czwarta córka Marii Teresy i Franciszka Lotaryńskiego.

¹⁶ Rita i Herbert (1928-2019) Batliner – obywatele Lichtensteinu, przedsiębiorcy, od lat 60. kolekcjonowali dzieła sztuki nowoczesnej. Stworzyli jedną z największych prywatnych kolekcji malarstwa z tego okresu, liczącą około 500 dzieł sztuki; od 2007 r. w Albertinie w stałym depozycie.

„Kilkadziesiąt lat temu poznałem i bardzo szanowałem dr. Batlinera i jego żonę. Jako prezydent federalny miałem przyjemność spotykać się z nim wielokrotnie i wyrażać mu wdzięczność za jego wspaniałe wsparcie dla Muzeum Albertina, a tym samym dla naszej Republiki Austrii. Był wspaniałym mecenasem”¹⁷.

W dolnych salach Albertiny zorganizowano wystawę „Matthew Wong – Vincent van Gogh. Letzte Zuflucht Malerei” (Matthew Wong – Vincent van Gogh. Malowanie jako ostatnia deska ratunku)¹⁸, w której zestawiono ze sobą pracę Matthew Wonga (1984-2019), kanadyjskiego artysty o chińskich korzeniach z pracami van Gogha. Według „New York Timesa” Wong był jednym z najbardziej utalentowanych malarzy swojego pokolenia¹⁹, a jego twórczość powstawała pod wielkim wpływem Van Gogha. Na wystawie pokazano 44 obrazy i 12 rysunków artysty. Obaj uwieczniali na pracach bardzo silne emocje, cierpieli na zaburzenia psychiczne i obaj popełnili samobójstwo. Wong chorował na depresję, był w spektrum autyzmu i stwierdzono u niego zespół Tourette’a (zmarł w wieku 35 lat), Van Gogh, jak wiemy, cierpiał na epizody psychotyczne, miewał halucynacje, popełnił samobójstwo w wieku 37 lat. Kuratorów do takiej formuły – zestawienia obu artystów mogły zainspirować słowa Wonga: „Widzę w nim siebie. Niemożliwość przynależności do tego świata”²⁰. Wystawa powstała we współpracy z Muzeum Van Gogha w Amsterdamie, Kunsthaus Zürich i Fundacją Matthew Wonga. Koncepcja wystawy opiera się na pomysłe Joosta van der Hoevena, który był kuratorem wystawy w tej formule w Amsterdamie i w Zurychu (gdzie pokazywano wystawę po raz drugi) kuratorami byli Jonas Beyer i Philippe Büttner. Albertina była trzecim miejscem, goszczącym tę wystawę (14.02-19.06.2025).

Na wystawie „Jenny Saville. Gaze” pokazano wielkie płótna Jenny Saville Urodzona w 1970 r. w Wielkiej Brytanii, uznawana jest za jedną z czołowych brytyjskich artystek o międzynarodowej sławie, którą zyskała swoją pierwszą indywidualną wystawą w Królewskiej Akademii Sztuki w Londynie w 1997 r.

¹⁷ <https://www.albertina.at/en/exhibitions/monet-to-picasso/>.

¹⁸ Wystawę tę pokazywano wcześniej w Van Gogh Museum w Amsterdamie.

¹⁹ <https://www.newyorker.com/goings-on-about-town/art/matthew-wong>.

²⁰ https://kunsthausrelaunch8251-live-a33132ecc05c-1c0f54b.divio-media.net/documents/MM2_Wong_vanGogh_DE.pdf.

Jej prace koncentrują się na ciele i ludzkich twarzach. Saville zestawia malarstwo z rysunkiem, płótna uzupełnia węglem i kredą. Wystawa prezentowała kilka prac z przedstawieniami ciała, ale większość to twarze – portrety i autoportrety. To pierwsza indywidualna wystawa Saville w Austrii. Prezentowała rozwój jej malarstwa przez ostatnie dwadzieścia lat oraz prace najnowsze, które nie były jeszcze pokazywane. Zaproszenie tej artystki wpisało się w program realizowany przez Albertinę – organizowania wystaw indywidualnych artystkom o międzynarodowej sławie (21.03-29.06.2025).

Albertina Modern

To Muzeum otwarte w 2020 r. w historycznym budynku z 1865 roku, który w latach 2017-2020 został poddany przebudowie i modernizacji. To dawny Künstlerhaus przy Karlsplatz. Muzeum prezentuje sztukę współczesną i najnowszą. W swoich zbiorach ma 60 tys. prac 5 tys. artystów i jest jednym z największych muzeów sztuki współczesnej na świecie²¹. Obecnie są tam wystawy czasowe m.in.: „Remix. From Gerhard Richter to Katharina Grosse” (11.04-7.09.2025) oraz „Damien Hirst. Rysunki” (7.05-12.10.2025). Na wystawie „Remix...” zaprezentowano jedną z najważniejszych prywatnych kolekcji sztuki – Kolekcję Viehof, skupiającą się przede wszystkim na pracach niemieckich artystów, związanych z Nadrenią, głównie z jej centrami w Kolonii i Düsseldorfie. Na potrzeby wystawy wybrano prace 24 artystów zajmujących się malarstwem i rzeźbą po 1960 r. Można było zobaczyć m.in. takie obiekty, jak: *Neuschwanstein Castle* Gerharda Richtera, *Cupida* Sigmara Polkego, *Pathfinder* Corinne Wasmuht, prace Josepha Beuysa. Albertina Modern oferuje wiele wystaw jednocześnie, a jej program jest bardzo bogaty (il. 15).

Leopold Museum (Muzeum Leopoldów)

Jedno z ważniejszych muzeów wiedeńskich zlokalizowanych w Dzielnicy Muzeów (MuseumsQuartier), wzniesione dla prywatnej kolekcji Rudolfa (1925-2010) i Elżbiety Leopold (1926-2024). Rudolf Leopold rozpoczął tworzenie kolekcji w latach 50. XX wieku. Na początku lat 90. XX wieku

²¹ <https://www.albertina.at/en/albertina-modern/about/albertina-modern/>.

wynegocjował z rządem utworzenie Fundacji – wniósł do niej dzieła sztuki, rząd środki finansowe. Zgodnie z zapisami Fundacja miała na celu zachowanie kolekcji Leopoldów, udostępnienia jej publiczności i naukowe jej opracowanie. To otwarte w 2001 roku Muzeum może poszczycić się największym zbiorem prac Egon Schielego, znaczną liczbą prac Gustava Klimta i austriackich artystów, takich jak: Oskar Kokoschka, Richard Gerstl, Alfred Kubin, Koloman Moser, Albin Egger-Lienz, Carl Moll, Herbert Boeckl, Anton Faistauer, Anton Kolig, Ferdinand Georg Waldmüller, Anton Romako oraz Josef Hoffmann i wielu innych. Oprócz malarstwa i grafik w jego zbiorach znajdują się przedmioty użytkowe różnego rodzaju, meble, rzeczy należące do artystów XIX i XX wieku, oryginalne obiekty z tego czasu i wyroby z Wiener Werkstätte, które uzupełniają kolekcję wystawienniczą Muzeum (il. 16).

16 marca 2019 roku otwarto przearanżowaną wystawę stałą „Wien 1900. Aufbruch in die Moderne” („Wiedeń 1900. Narodziny modernizmu”). Pokazuje ona Wiedeń z około 1900 r. i jego atmosferę. Za pomocą 1 300 eksponatów pochodzących z kolekcji własnej Muzeum Leopoldów oraz z wypożyczeń z innych muzeów austriackich i międzynarodowych oddano artystyczną i kulturalną atmosferę Wiednia tego okresu (są tu m.in. prace Hansa Makarta, Gustava Klimta, Emila Schindlera, Kolomana Mosera, Josefa Hoffmanna, Richarda Gerstla, Egon Schielego, Maxa Oppenheimera i wielu innych). Wybrane eksponaty (obrazy, grafiki, zdjęcia, dokumenty, meble, rzemiosło artystyczne, w tym szkło, ceramika, tekstylia i skóra) uzupełniono komentarzem. Zaaranżowano historycznie niemal całe pomieszczenia z meblami, dekoracjami i uzupełniającym je rzemiosłem artystycznym. To jedna z największych i bogato reprezentowanych wystaw, pokazująca całościowo Wiedeń przełomu wieków, jego sztukę, tworzących ją artystów i życie intelektualne. Nad ostatecznym wyglądem wystawy pracowało wiele osób. Kuratorem wystawy jest Hans-Peter Wipplinger we współpracy ze specjalistami z innych dziedzin sztuki i kultury (Andrea Amort – taniec, Bazon Brock – estetyka, Monika Faber – fotografia, Allan Janik – filozofia i ekonomia, Stefan Kutzenberger – literatura, Diethard Leopold – geneza kolekcji, Monika Meister – teatr, Therese Muxeneder – muzyka, Ernst Ploil –

sztuka użytkowa, Ivan Ristić – architektura, August Ruhs – psychologia, Burghart Schmidt – filozofia i Thomas Zaunschirm – historia sztuki).

Oprócz tej imponującej wystawy Muzeum Leopoldów organizuje także wystawy czasowe. Bardzo dużą popularnością cieszyła się wystawa „Egon Schiele. Ostatnie lata” (il. 17). Zgodnie z tytułem pokazano materiały, prace, zdjęcia, listy i inne dokumenty związane z ostatnimi latami artysty (1914-1918). Był to czas wojny i czas zmian w życiu prywatnym artysty. Schiele rozstał się ze swoją partnerką Wally Neuzil, ożenił się z Edith Harms, trafił do wojska, choć służył poza frontem, dotknęły go okropieństwa wojny. Wystawa zabiera nas w podróż do tego czasu poprzez obrazy, zachowane listy, archiwalia, zdjęcia bliskich i wybrane fragmenty wypowiedzi artysty, tworząc całościową opowieść o jego ostatnich latach. Na wystawie obok wyselekcjonowanych prac pokazano niepublikowany wcześniej dziennik Edith Schiele, żony artysty. Do tej wystawy kuratorzy wybrali blisko 130 prac z krajowych i międzynarodowych kolekcji, w tym wielki portret malarza Alberta Parisa von Gütersloha z 1918 r. (ob. w Minneapolis Institute of Art w Minnesocie) oraz cztery prace na papierze, nigdy jeszcze niepokazywane w tym Muzeum. Schiele kojarzy się nam przede wszystkim z postaciami przedstawionymi w nienaturalnie wykrzywionych pozach, specyficzną dla niego kolorystyką i tematyką. Tu pokazano znacznie więcej, tworząc bardziej intymny portret artysty i jego bliskich. Wśród licznych prac jest także ta, na której artysta namalował swoją żonę złożoną chorobą w szóstym miesiącu ciąży – dzień przed śmiercią (27 października) na hiszpańską gripę, Egon umarł trzy dni później – 31 października 1918 roku, w wieku zaledwie 28 lat. Wystawie towarzyszy obszerny komentarz uzupełniający informacje o prezentowanych obiektach i ich kontekście (il. 18); kuratorzy: Kerstin Jesse, Jane Kallir, asysta Simone Hönigl (28.03-12.06.2025). Kolejna wystawa zorganizowana w tym Muzeum to ciesząca się równie dużą popularnością „Biedermeier. Eine epoche im Aufbruch” („Biedermeier. Początek epoki”). Na wystawie zebrano prace z czasów od kongresu wiedeńskiego (1814-1815) do rewolucji 1848 r. To czas, w którym do głosu doszło mieszczaństwo. Życie i obyczaje tej rosnącej w siłę grupy społecznej stały się obiektem zainteresowania artystów. Pojawiły się sceny rodzajowe przedstawiające życie

codzienne tych ludzi, czasem bardzo ubogich, krajobrazy i nastrojowe widoki. Pokazano także weduty z tego czasu i co ciekawe, nie tylko Wiedeń był uwieczniony na obrazach, ale także inne miasta ówczesnej monarchii – Budapeszt, Praga, Lublana, Wenecja, Mediolan i ich okolice. Pokazano m.in. prace takich artystów, jak Georg Waldmüller, Friedrich von Amerling, Miklós Barabás, József Borsos, Antonín Machek, František Tkadlík, Francesco Hayez and Giuseppe Tominz (il. 19). Na wystawie tej można było zobaczyć około 190 obiektów ściągniętych z Austrii i międzynarodowych kolekcji, są wśród nich obrazy, grafiki, meble, rzemiosło artystyczne, stroje, dzięki czemu uzyskano niemal pełny i spójny obraz epoki (il. 20). Kurator: Johann Kräftner, pomoc kuratorska i koordynacja projektu: Lili-Vienne Debus (10.04.2025–27.07.2025).

Mumok

Ogromna bryła budynku Mumok (Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien – Muzeum Sztuki Współczesnej Fundacji Ludwiga w Wiedniu) w kompleksie MuseumsQuartier²², a położona w niedalekim sąsiedztwie Muzeum Leopoldów, ma także bogatą i często zmieniającą się ofertę wystawienniczą. Podobnie jak wspomniane Muzeum Leopoldów, Mumok w obecnym gmachu został otwarty w 2001 r. Wcześniej jego siedziba znajdowała się dawnym Austriackim Pawilonie przygotowanym na Światową Wystawę w Brukseli w 1858 r. (obecnie Belveder 21) oraz w Pałacu Lichtensteinów. Dzięki depozytowi z kolekcji (1979) Petera i Irene Ludwig²³ zbiory Muzeum Sztuki Współczesnej znacząco się powiększyły.

Obecnie Muzeum gości kilka wystaw. Jedna z nich, „Pop-art”, eksponuje m.in. prace Andy’ego Warhola, Claesa Oldenburgera, Roberta Rauschenberga i

²² MuseumsQuartier, kompleks realizowany w latach 1998–2002, współtworzy kilkanaście instytucji kulturalnych, oprócz omawianych Leopolds Museum i MUMOK, są Kunsthalle Wien, Halle E+G, ZOOM Kindermuseum, Wien-Extra-Kinderinfo, Tanzquartier Wien, Architekturzentrum Wien, poza tym w kompleksie ulokowano galerie, pracownie artystyczne i przestrzenie multimedialne, a także mieszkania dla artystów i pokoje gościnne oraz restauracje, kawiarnie i księgarnie.

²³ Peter (1925–1996) i Irene (1927–2010) Ludwig pobrali się w 1951 r. Peter pracował dla fabryki czekolady, po jej sprzedaży pozostał w tej branży, tworząc Ludwig Schokolade. Zgromadzili kolekcję obejmującą ponad cztery tysiąclecia od artefaktów antycznych, średniowiecznych rzeźb, w latach 50. XX wieku skupili się na kolekcjonowaniu sztuki współczesnej z Niemiec, Francji, od 1967 r. amerykańskiej, sowieckiej, chińskiej, kubańskiej i z Ameryki Łacińskiej.

Jaspera Johnsa, Fluxus i nowy realizm z pracami m.in.: Daniela Spoerriego, Nam June Paika, Yoko Ono, George'a Brechta i Marcela Duchampa. Ważnym punktem w Muzeum jest Wiedeński Akcjonizm – to radykalny ruch będący jednym z najważniejszych austriackich ruchów artystycznych współtworzących międzynarodową awangardę, którą dokumentują prace Rudolfa Schwarzkoglera. Oprócz nich spośród zbiorów Muzeum wybrano dzieła tak znanych artystów, jak Pablo Picasso, Paul Klee i Piet Mondrian.

„Never Final! The Evolving Museum” to wystawa poświęcona prezentacji zbiorów gromadzonych w latach 1979-1989 (przede wszystkim pop-artu i fotorealizmu) i kierunku rozwoju Muzeum. Tytuł wystawy to cytata z przemówienia z 1979 r. Herthy Firnberg²⁴, która definiuje Muzeum i jego zbiory jako coś, co ulega ciągłym zmianom. Wystawa prezentuje obiekty, na których początkowo budowano kolekcję, ale także, zgodnie z zapowiedzią zawartą w tytule, ma mieć format otwarty na wzajemne relacje pomiędzy obiektami a widzem. To wystawa, w której pokazano, w jakim kierunku rozwijała się kolekcja. I tak obok prac Paula Klee, Wassily'ego Kandinsky'ego, Františka Kupki znalazły się prace Daniela Spoerriego, Nikki de Saint Phalle, Johanna Ittena, Dona Eddy'ego i wielu innych współczesnych twórców; kuratorzy: Marie-Therese Hochwartner i Dieter Ronte (28.03.2025-12.04.2026).

Szczególną wystawą jest „Park McArthur. Kontakt M”, która prezentuje obiekty zgromadzone w latach 2010-2020, a powiązane z niepełnosprawnościami i różnymi zależnościami z tego wynikającymi. Wystawa jest efektem współpracy między Muzeami Mumok i Abteiberg w Mönchengladbach i można ją oglądać jednocześnie w obu muzeach, co pozwala doświadczać jej w tym samym czasie w różnych miejscach. Kuratorzy: Matthias Michalka – Mumok, Suzanne Titz i Alke Heykes –

²⁴ Hertha Firnberg (1909-1994), austriacka polityk, socjaldemokratka, była bibliotekarką i asystentką na Uniwersytecie Wiedeńskim. Kiedy w 1970 r. Bruno Kreisky utworzył gabinet, Firnberg została ministrem bez teki, ale utworzyła ministerstwo nauki i badań, stając pierwszym ministrem nauki Austrii i drugą kobietą ministrem w historii Austrii po Grete Rehor. Podczas swojej kadencji jako minister (1970-1983) należała również do rządu federalnego Kreisky'ego, który wprowadził reformę uniwersytetów (Ustawa o organizacji uniwersytetów z 1975 r.).

Museum Abteiberg, Mönchengladbach. Wystawa jest otwarta od 14 marca do 7 września 2025.

To nie jedyne wystawy, które przygotował Mumok. Kolejna to otwarta 5 czerwca „Friedrich Kiesler. Endless House”, prezentująca dorobek artystyczny austriacko-amerykańskiego architekta, scenarzysty, designera i teoretyka sztuki. Kiesler (1890-1965) był jednym z najważniejszych wizjonerów architektury XX wieku.

Od 7 lipca trwa wystawa „Jongsuk Yoon. Kumgangsán”, prezentująca prace koreańskiego artysty, łączącego tradycje sztuki Wschodu i Zachodu, przede wszystkim koreańskie Sansuhwa (malarstwo gór i wody)²⁵.

Museum für angewandte Kunst (MAK) – Muzeum Sztuki Użytkowej

Muzeum to zostało założone w 1863 r. na wzór londyńskiego South Kensington Museum, ob. Viktoria and Albert Museum. W 1871 roku zbiory MAK znalazły stałą siedzibę w obecnym gmachu, zaprojektowanym przez Heinricha Ferstela przy Ringu (Stubenring 5). _Od tego czasu Muzeum sukcesywnie powiększa swój stan posiadania i podobnie jak inne wiedeńskie muzea, obok wystaw stałych organizuje wystawy czasowe. Od wiosny MAK przygotował siedem wystaw stałych i kilka wystaw czasowych.

Do jednej z ważniejszych wystaw stałych należy „VIENNA 1900. Design/Arts and Crafts 1890–1938”. Wśród prezentowanych obiektów są meble, przedmioty codziennego użytku, takie jak zastawy stołowe – porcelana i sztucce, szkło, tapety, tkaniny, również plakaty i malarstwo z tego czasu. Zgromadzone i zaprezentowane obiekty zabierają nas w podróż do czasu ich powstania. Wśród twórców kształtujących wizerunek tej epoki byli artyści, designerzy, architekci i wizjonerzy. Wiedeński modernizm reprezentują m.in. Koloman Moser, Gustav Klimt, Otto Wagner czy Dagobert Peche (temu artyście poświęcono osobną wystawę). „Vienna 1900” zawdzięcza swoją formę architektowi Michaelowi Embacherowi, który zaprojektował ją w 2013 r. Organizował obiekty, kierując się chronologią. Zaczął od wyparcia historyzmu pod koniec XIX wieku aż do 1938 r., czyli dojścia nazistów do

²⁵ Informacje o nadchodzących wystawach także na stronie <https://www.mumok.at/ausstellungen/aktuell>.

władzy w Austrii. Po kolei możemy podziwiać meble Wagnera, Mosera i Adolfa Loosa. Dzięki zestawieniu różnych obiektów – obrazów, mebli, designu możemy zrozumieć, czym była ówczesna idea Gesamtkunstwerku (syntezy sztuk) i wiedeński modernizm, w jakim kierunku rozwinał się ekspresjonizm. Są tu najbardziej cenione projekty Wiener Werkstätte (których pełna nazwa po polsku brzmiałaby: Spółdzielnia Produkcyjna Rzemieślników Artystycznych, w skrócie: Warsztaty Wiedeńskie), oraz jej produkty – zastawy Waerndorfer Josefa Hoffmanna, rysunek Klimta do mozaiki ściiennej Pałacu Stocleta w Brukseli o długości 8 m (il. 21).

„Azja” to wystawa stała, prezentująca gromadzone w Muzeum obiekty z tego kontynentu. Za koncepcję wystawy odpowiada japoński artysta Tadashi Kawamata. Zaproponował on zupełnie nowy sposób prezentacji eksponatów, który skalą, jego zdaniem, ma bardziej odpowiadać widzowi. Prezentacja obiektów w wysokich, wykonanych z niestругanego drewna gablotach, prowadzenie widza przez wyznaczoną wąską ścieżkę, informacje o obiektach umieszczone na ścianach i na szkle gablot, różnymi charakterami odręcznego pisma, sprawiają, że wszystko razem może wydawać się nieco kontrowersyjne. Poza prezentowaną na wystawie ceramiką chińską, emaliowanymi obiektami z metalu, malarstwem tybetańskim uwagę przyciągają obiekty japońskie przygotowane na Światową Wystawę w Wiedniu w 1873 r. (jest tu m.in. wielki talerz z dekoracją autorstwa Kawamoto Masukichiego (1831-1907) z kobaltowo-błękitną górą Fuji).

Kolejna stała wystawa: „Renaissance, Baroque, Rococo” została zaprojektowana przez austriackiego artystę Franza Grafa. W prostych gablotach możemy oglądać szkła, w tym weneckie, oraz piękne koronki z ich delikatnym ornamentem, tworzone od XV do XVII w., w samym zaś centrum jednej z sal wydzielono zamknięte pomieszczenie, w którym odtworzono rokokowe wnętrze, co jest pomysłem bardzo udanym.

MAK Design Lab oferuje spojrzenie na design jako na coś więcej niż tylko projektowanie obiektów, to także droga do szukania nowych rozwiązań, idei i wprowadzania zmian. Na wielkiej powierzchni (2000 m²) są prezentowane współczesne projekty z wielu dziedzin, obiekty analogowe i cyfrowe (il. 22). Do ciekawych obiektów należy wydrukowany w 3D rower towarowy, a także

zaprojektowana przez Margarete Schütte-Lihotzky (1897-2000), pierwszą austriacką architektkę, tzw. frankfurcka kuchnia z pełnym umeblowaniem i oryginalną kolorystyką (il. 23).

„Historicism Art Nouveau” to wystawa stała, za której kształt odpowiada amerykańska artystka Barbara Bloom. Projekt został zrealizowany w 1993 r., po ponownym otwarciu muzeum. Od tamtego czasu do teraz wystawa ta zachowała się w niemal niezmienionej formie. Jej motywem przewodnim są fotele z giętego drewna – ich twórca Michael Thonet, wprowadzając nową technikę i używając jej do swoich mebli, zyskał niesłychany rozgłos i sukces. Za kolejną stałą wystawę „Empire styl, Biedermeier” odpowiada amerykańska artystka Jenny Holzer. Wystawa ta pokazuje sztukę związaną z mieszczaństwem, stali się oni nową grupą odbiorców, dla nich tworzono towary, meble, przedmioty, które wcześniej były dostępne tylko dla arystokracji. W ten sposób ukształtował się nowy, niezwykle popularny styl, na który wystawa rzuca nowe światło poprzez zestawienie – tu na wystawie symbolicznie ustawione naprzeciw siebie dwa fotele – jeden empirowy, drugi biedermeierowski. Oba, tak różne, pochodzą z tego samego czasu i warsztatu Josepha Ulricha Danhausera, ojca słynnego później malarza Josepha Franza. Meble wraz z rzemiosłem użytkowym, gablotami pełnymi porcelanowych zastaw, szkiele i sreber pokazują bogate i niejednorodne oblicze tego okresu. Wystawę tę powinien zobaczyć nie tylko specjalista od designu czy mebli, ale każdy, kto choć trochę interesuje się przemianami w sztuce tego czasu.

„PECHE POP. Tracing Dagobert Peché in the 21st Century” to jedna z tych wystaw czasowych, na którą koniecznie trzeba zwrócić uwagę. Dagobert Peché (1887-1923) jest austriackim twórcą uważanym za najbardziej pomysłowego przedstawiciela Wiedeńskich Warsztatów. W opozycji do geometrycznych kształtów nadawanych obiektom sztuki użytkowej przez takich artystów, jak Hoffmann czy Moser, Peché nadawał swoim obiektom złożony kształt, często czerpiąc inspirację z natury i niczym nieograniczonej fantazji. W swojej publikacji *Der brennende Dornbusch (Płonący krzew)* nawoływał do zerwania z użytecznością na rzecz nowej formy artystycznej. Eksperymentował z różnymi materiałami – szkłem, ceramiką, srebrem,

tkaniną meblami i tapetami. Powstałe meble, wzorzyste tkaniny, fantazyjne projekty zebrano na wystawie i udostępniono publiczności. Można było zobaczyć, jak artysta zamienia przedmioty codziennego użytku w atrakcyjne i fantazyjne dzieła sztuki. Kuratorom udało się zgromadzić blisko 800 obiektów, archiwaliów, zdjęć, dzięki którym można przekonać się, jak nowatorskim i wszechstronnym artystą był Peché i jak wielki wpływ wywarł na design XX i XXI w. Pokazany na wystawie bogaty i wielostronny dorobek artystyczny tego twórcy był ważnym miejscem dla osób w jakikolwiek sposób zainteresowanych designem, projektowaniem i sztuką współczesną. Kuratorzy wystawy (11.12.2024–11.05. 2025): Claudia Cavallar oraz Anne-Katrin Rossberg.

Secesja

Od lat niezmiennie promuje sztukę najnowszą i artystów z całego świata, często przy tym szokując nieco konserwatywny Wiedeń. Pawilon Secesji przy Friedrichstraße 12 to piękny i ozdobny gmach, ze złotą, ażurową kopułą, który każdego dnia przyciąga wzrok tłumów spacerujących do Naschmarkt oraz wzdłuż Linke Wienzeile i Rechte Wienzeile. Odwiedzających budynek zaskakuje surowe, niemal pozbawione ornamentów białe wnętrze. W sali głównej na parterze zorganizowano wystawę „Yuki Okumura” (il. 24). Białe, neutralne i zamknięte wnętrze Sali Secesji stało się kanwą, na której Yuki Okumura snuł swoją opowieść, korzystając z obiektów codziennego użytku, takich jak odkurzacze, butelki z wodą, elementy kojarzące się z trwającą budową. Rozstawione gdzieś na Sali, pozostawiały dużo przestrzeni dla widza, dla odpowiedniego odbioru form, wrażenia niedokończonego dzieła – przestrzeni w trakcie przekształcania. Wystawie towarzyszył pokaz filmu *Wilhelm as Hauptraum (Wilhelm jako główna przestrzeń, 2025)* utrwalającego rozmowę, jaką przeprowadził artysta z Wilhelmem „Willim” Montibellerem, który ponad 20 lat był szefem zespołu technicznego Secesji. To, co podkreślił w nagraniu artysta, to znaczenie i formy, jakie Willi przez lata swojej pracy nadawał przestrzeni wystawienniczej. Wchodzący do sali widz nie od razu widzi film, najpierw jego uwagę przyciągają obiekty i głos rozlegający się z głośników. Ekran jest odwrócony, co zmusza go do przejścia po wystawie,

zanim trafi na prezentowane wideo. Okumura zaangażował we współtworzenie wystawy pracowników Secesji (z zespołów sprzątających, technicznych, edukacyjnych, ochrony etc.), a wyniki ich pracy natychmiast uwieczniał²⁶. Kuratorka wystawy: Bettina Spörr (8.03-18.05.2025).

„Aglai Konrad. Autofictions in Stone” to kolejna wystawa prezentowana w Secesji, w której głównym motywem – zgodnie z tytułem – jest kamień. Występuje on powszechnie w naturze i wokół, jest i był jednym z elementów budujących naszą przestrzeń. Artystka łączy ten naturalny element z naturalnym światłem, wpuszczonym do przestrzeni wystawienniczej. Aglaila Konrad, twórczyni pochodząca z Salzburga, zajmowała się do tej pory przede wszystkim fotografią, obiektem jej zainteresowań była najczęściej wielka przestrzeń i duże miasta, na wystawie prezentowanej w Secesji zaskoczyła widzów, przekierowując swoją i ich uwagę na powszechnie występujący wytwór natury. Granit, wapień, marmur z różnych stron świata, w różnych barwach wraz z fotografią tworzą współgrające obiekty. W pracy *Frauenzimmer/Antwerpen (Pokój damski/Antwerpia)* Konrad zestawia elementy szkła, łączy ze sobą elementy architektury, fotografii i ciała. Wspomniana praca składa się z lekko zabarwionych szklanych tafli, które są umieszczone w rzędzie, ich powtarzanie się nawiązuje do modułowego budynku, z którego pochodzą (CBR w Brukseli – zaprojektowanego przez Constantina Brodzkiego i Marcela Lambrichsa, pierwszego prefabrykowanego budynku w Brukseli, który powstał w latach 1967-1970) (il. 25). W kolejnym pomieszczeniu na czerwonych sofach umieszczono kamienie i fragmenty muru (il. 26). Konrad odnosi się do procesu rozbiórki obiektów architektonicznych, to te działania odcisnęły piętno na jej pracach. Na końcu wystawy w pudłach projekcyjnych Krisa Kimpe można było zobaczyć dwa filmy artystki: *Cretto* (2018), dokumentujący pracę Alberto Burriego z betonu na Sycylii, drugi *Concrete & Samples III Carrara* (2010) dotyczył miejsca, skąd wydobywany jest słynny marmur karraryjski. Kuratorka: Jeanette Pacher (8.03.–18.05.2025).

Na kolejnej wystawie „Ana Vaz. Meteoro”, w niewielkim pokoju na piętrze Secesji, na dużym ekranie wyświetlano serię filmów *Meteoro* (2023-)

²⁶ Więcej o wystawie na stronie: https://secession.at/big_white_playground.

powstałych we współpracy brazylijskiej autorki filmów Any Vaz z badaczką Maïą Tellit Hawad, francuskim pisarzem Olivierem Marboeufem z Gwadelupy i portugalską artystką Isabel Carvalho. Filmy, utrwalone na czarno-białej taśmie, koncentrują się na dwóch miastach – Paryżu i Porto. Obrazom towarzyszą głosy karaibskiego konserwatora kolei Davida Terriata i Oliviera Marboeufa, autora tekstu *Déesse (Bogini)*. W cyklach tych przeplata się apokaliptyczna wizja świata z obrazami ze stacji Saint-Lazare, szkieletami zwierząt, górami śmieci, morzem złomowisk, te zebrane fragmenty i szczegóły w połączeniu z głosami tworzą własną narrację (il. 26). Kuratorem wystawy był Damian Lentini (8.03.–18.05.2025).

Mówiąc o Secesji, nie można pominąć obiektu, który od lat przyciąga do niej nie tylko koneserów sztuki najnowszej. Chodzi oczywiście o słynny *Fryz Beethovena*, wykonany przez Gustava Klimta. Powstał w 1902 r. na XIV Wystawę Austriackiej Secesji jako interpretacja malarska *IX Symfonii* Ludwiga van Beethovena. Początkowo znajdował się po lewej stronie sali, do której najpierw trafiali odwiedzający, i po spełnieniu swojej funkcji jako efemeryczne dzieło miał być zniszczony. Tak się jednak nie stało, ponieważ *Fryz* został zakupiony przez kolekcjonera sztuki Carla Reininghausa²⁷. Podzielony na osiem części, przez 12 lat był przechowywany w magazynie, w 1915 nabyli go August i Serena Lederer, wówczas posiadacze największej kolekcji prac Klimta. W 1938 r. wywłaszczono Ledererów, podobnie jak inne rodziny żydowskiego pochodzenia. W 1972 roku Bruno Kreisky zakupił *Fryz* dla Austrii. Źle przechowywany i przenoszony, był w bardzo złym stanie, w 1982 roku został odrestaurowany pod kierunkiem Manfreda Kollera z Federalnego Urzędu Zabytków w Wiedniu. W 1985 roku po generalnym remoncie Secesji stworzono pomieszczenie, w którym cykl jest stale prezentowany (il. 28).

²⁷ Carl Reininghaus (1857-1929), pochodził z bogatej rodziny, miał dochody m.in. z fabryki farb, był kolekcjonerem i mecenasem sztuki. Posiadał jedną z najważniejszych kolekcji sztuki w Styrii na przełomie wieków, w tym obrazy Hansa Makarta, Hansa Thomy i Wilhelma von Kaulbacha, po przeprowadzce do Wiednia skoncentrował swoją działalność kolekcjonerską na pracach modernistów.

Heidi Corten Collection

Na zakończenie przeglądu wiedeńskich wystaw chciałabym jeszcze zwrócić uwagę na niedawno otwartą Galerię, której powstanie z uwagą śledziła lokalna prasa. W odrestaurowanym i specjalnie przystosowanym wnętrzu Stöcklgebäude, na wprost Albertiny, w dawnym biurze arcyksięcia Fryderyka, otwarto w czerwcu 2022 r. Galerię Heidi Horten. Jej założycielką była Heidi Goëss-Horten (1941-2022), która z rozwagą i znawstwem gromadziła dzieła sztuki od modernizmu do współczesności. W jej zbiorach znalazły się m.in. dzieła Gustava Klimta, Egon Schielego, Marca Chagalla, Pabla Picassa, Andy'ego Warhola, Gerharda Richtera, Georga Baselitza, Roya Lichtensteina i wielu innych. Galeria zajmuje trzy piętra, z centralnym holem i dwiema otwartymi platformami (il. 29 i 30). W jej wnętrzach jest prezentowana wystawa czasowa „Ekspresjonizm eksperymentalny – Schiele spotyka Nosferatu” z pracami m.in. Ericha Heckela, Ernsta Ludwiga Kirchnera, Emila Noldego i Maxa Pechsteina, Herberta Boeckla, Helene Funke, Oskara Kokoschki, Maxa Oppenheimera, Egon Schielego, Helene von Taussig i wielu innych. Oprócz sztuk wizualnych wystawa koncentruje się również na filmie niemy – nowym, jeśli nie wiodącym medium tamtych czasów, dodatkowo ilustrowanym plakatami, kadrami filmowymi i fragmentami klasyków, takich jak *Das Cabinet des Dr. Caligari* czy *Nosferatu – eine Symphonie des Grauens*, a także filmów mniej znanych szerokiej publiczności, jak *Orlac's Hände* czy *Der müde Tod*. Za koncepcję wystawy są odpowiedzialni znani w Wiedniu kuratorzy: Agnes Husslein-Arco (była dyrektor Belwederu), Rolf H. Johannsen i Roland Fischer. Od kwietnia jest tam też prezentowana wystawa „Vienna, Vienna, only you. Wigand – Alt – Oláh”, poświęcona pracom Balthasara Wiganda, Rudolfa von Alta i Stefana Oláha (30.04.–1.10.2025).

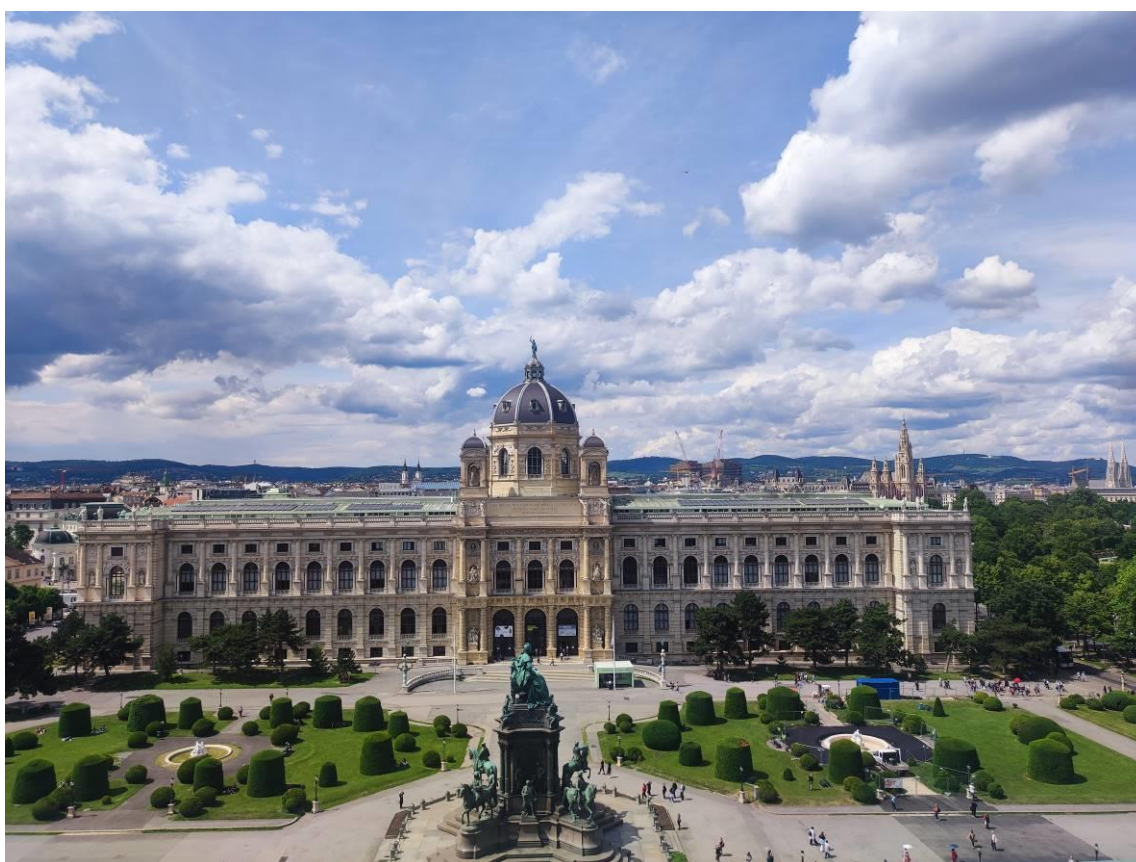
Wymienione wystawy nie wyczerpują bogatej oferty kulturalnej, jaką ostatnio przygotowano w Wiedniu. Część z omówionych wystaw już jest zastępowana następnymi. Wiedeń i jego oferta zmienia się niemal codziennie, czas do Wiednia!



il. 1. MuseumsQuartier - widok z Museum Leopoldów



il. 2. Wien Museum, wnętrze



Il. 3. Kunsthistorisches Museum - Muzeum Historii Sztuki (dalej KHM),
widok z dachu na bliźniaczy budynek Muzeum Historii Naturalnej



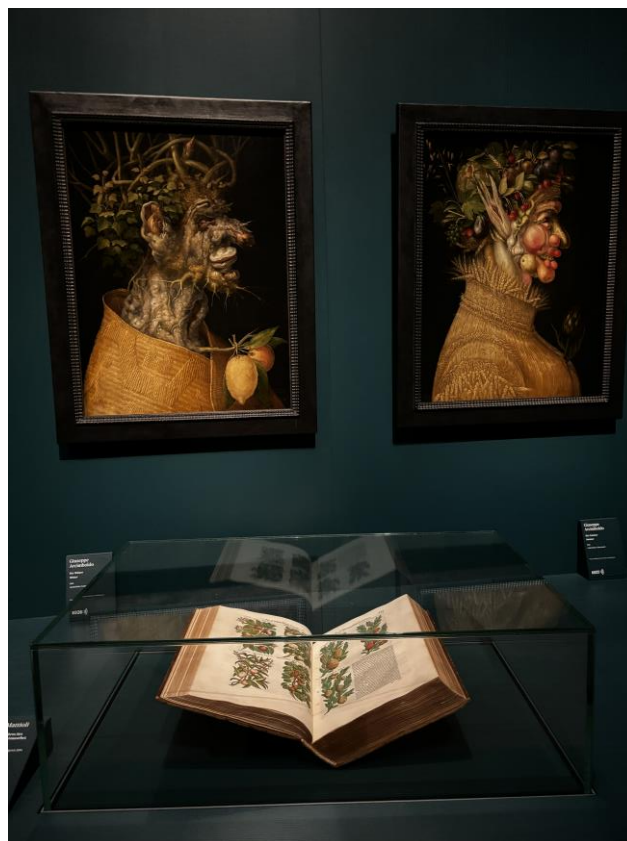
il. 4. KHM – Antikensammlungen (Zbiór Antyków)



il. 5. KHM – Münzkabinett (Gabinet Numizmatyczny)



il. 6. KHM – Kunstkammer



il. 7. KHM – Wystawa „Arcimboldo – Bassano – Brueghel. Die Zeit der Natur”



il. 8. KHM – Wystawa „Wachs in seinen Händen. Daniel Neubergers Kunst der Täuschung”



il. 9. KHM – Ephesos Museum



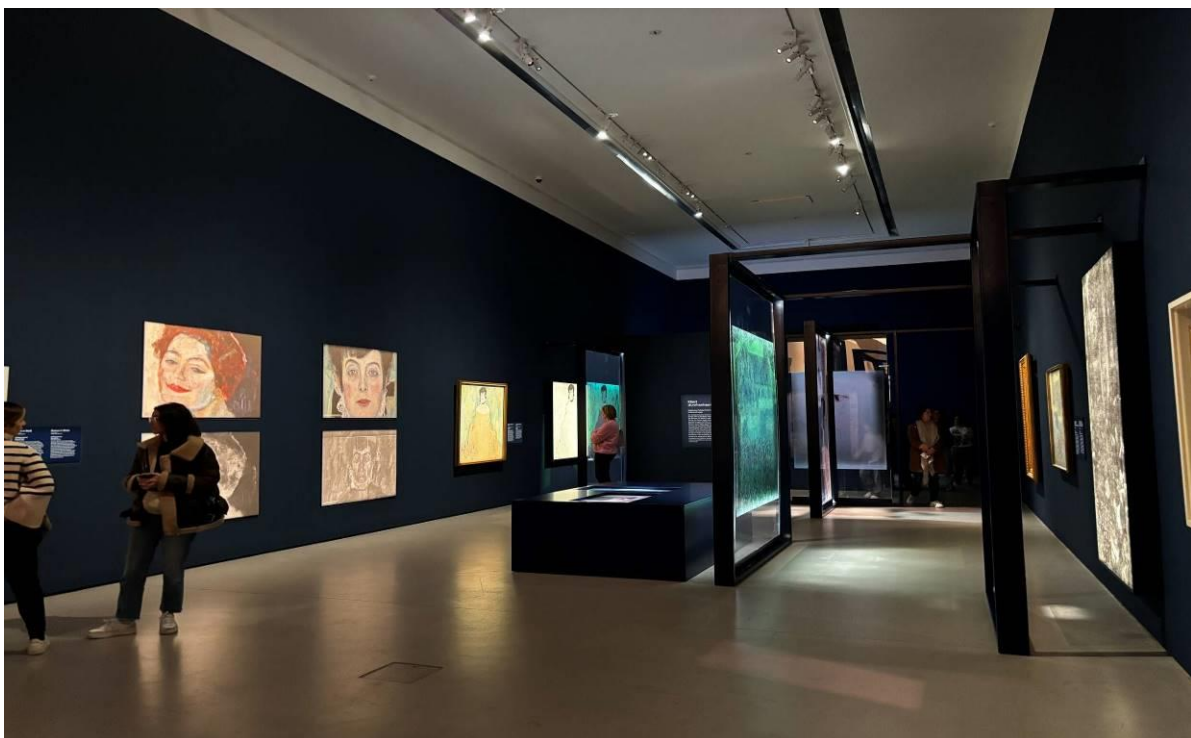
il. 10. KHM – Zbiór Instrumentów muzycznych



il. 11. Kaiserliche Wagenburg – Muzeum Wozowni Cesarskiej



il. 12. Belvedere – „Die Welt in Farben. Slowenische Malerei 1848-1918



il. 13. Belvedere – Wystawa „Gustav Klimt – Pigment und Pixel. Erforschung der Kunst durch Technologie”



il. 14. Belvedere – Wystawa “Gustav Klimt – Pigment und Pixel” – cyfrowa rekonstrukcja “Prawa”



il. 15. Albertina Modern – Wystawa “Wunderkammern”



il. 16. Muzeum Leopoldów – Wystawa “Wiedeń około 1900”



il. 17. Muzeum Leopoldów – Wystawa „Egon Schiele - ostatnie lata”



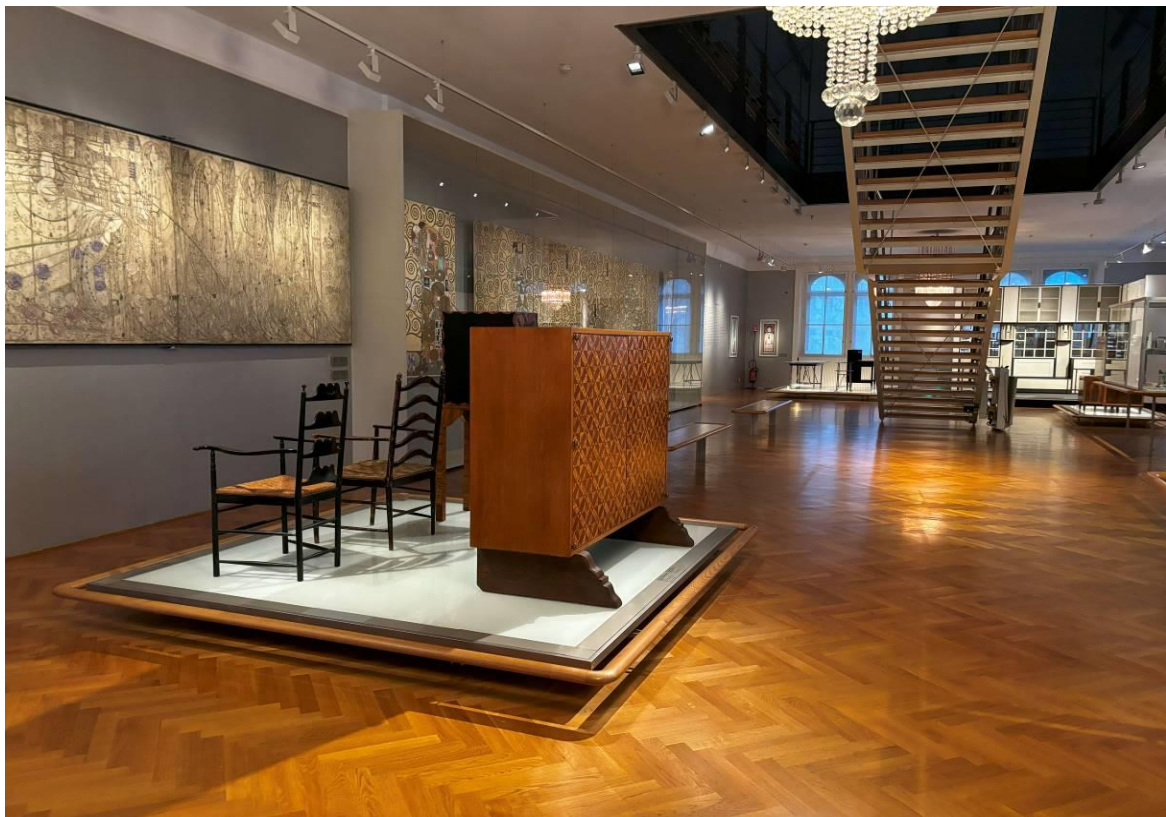
il. 18. Muzeum Leopoldów – Wystawa „Egon Schiele - ostatnie lata”



il. 19. Muzeum Leopoldów – Wystawa „Biedermeier. Eine Epoche im Aufbruch”



il. 20. Muzeum Leopoldów – Wystawa „Biedermeier. Eine Epoche im Aufbruch”



il. 21. Museum für angewandte Kunst (MAK) – Muzeum Sztuki Użytkowej – Wystawa „Vienna 1900. Design / Arts and Crafts 1890-1938”



il. 22. MAK – Wystawa „MAK Design Lab”



il. 23. MAK – Wystawa „MAK Design Lab” – tzw. Kuchnia frankfurcka wg projektu Margarete Schütte-Lihotzky



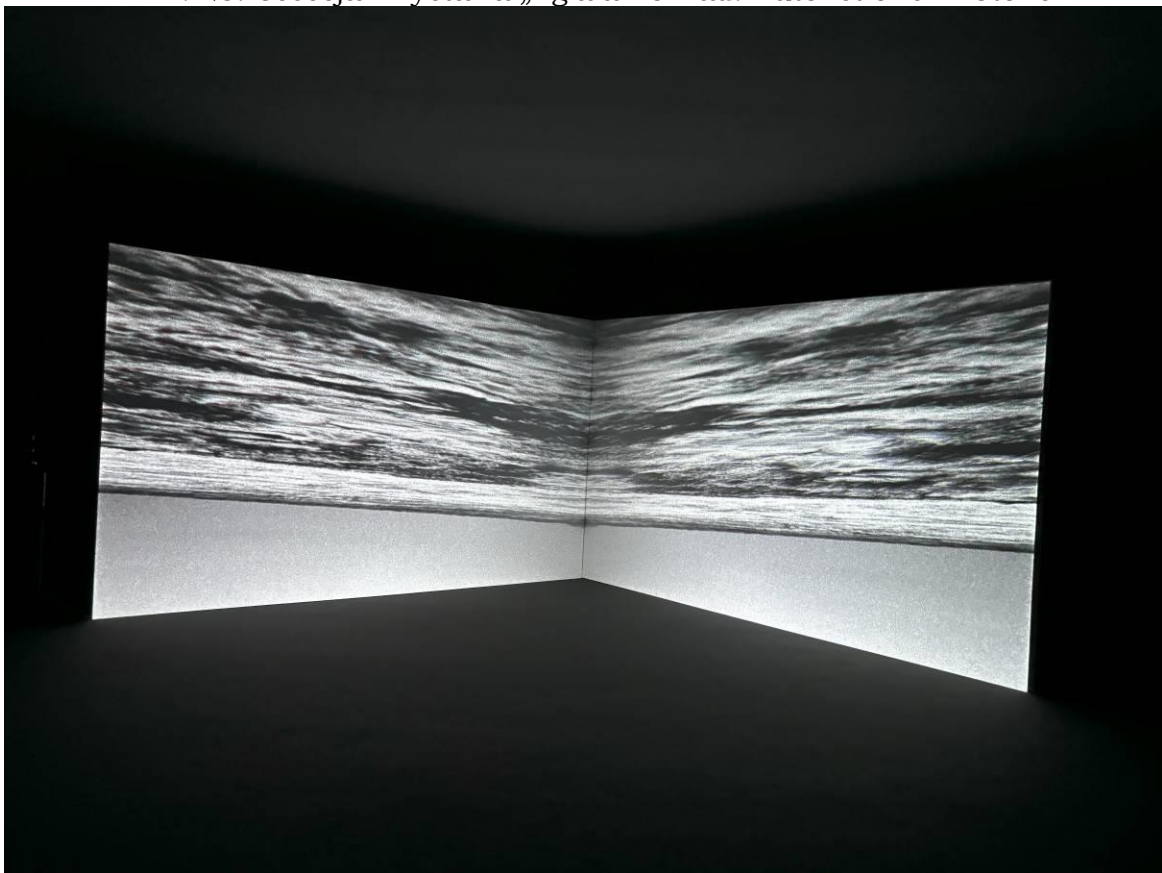
il. 24. Secesja – Wystawa Yuki Okumura



il. 25. Secesja- Wystawa „Aglai Konrad. Autofictions in Stone”



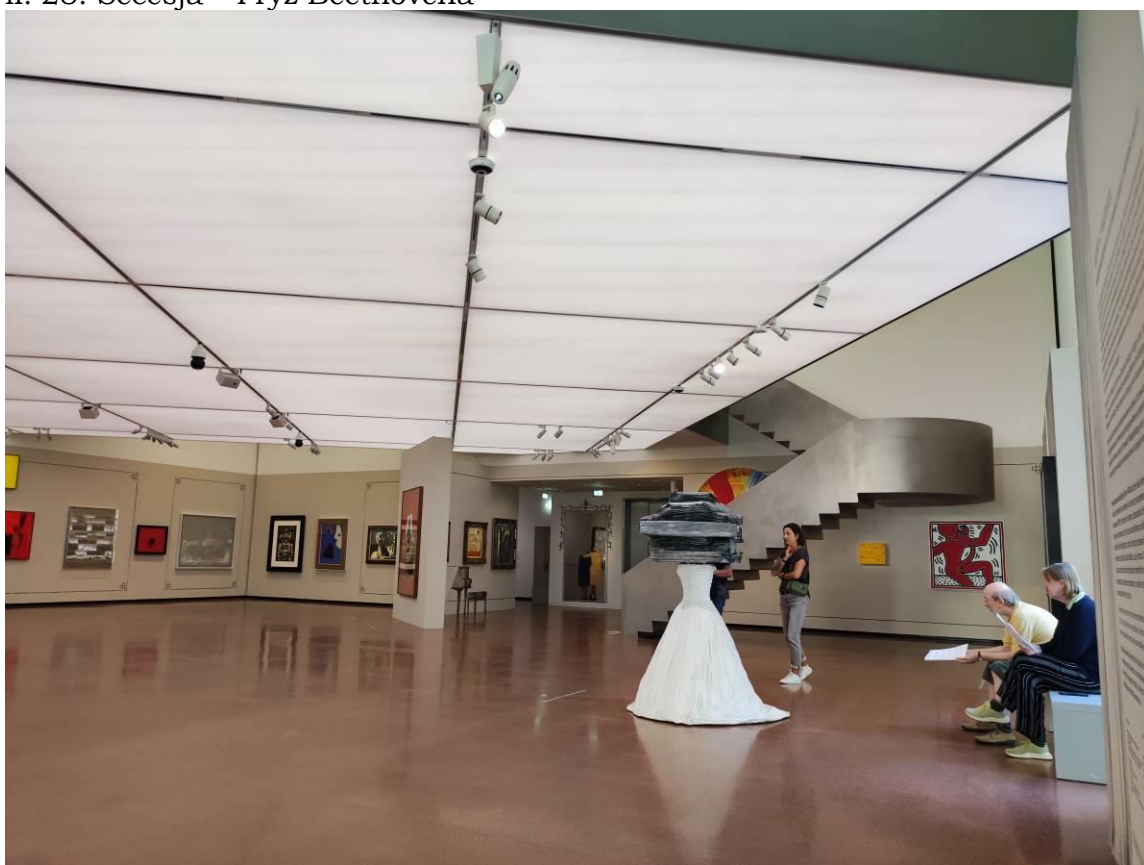
il. 26. Secesja- Wystawa „Aglai Konrad. Autofictions in Stone”



il. 27. Secesja – Wystawa „Ana Vaz. Meteoro”



il. 28. Secesja – Fryz Beethovena



il. 29. Heidi Corten Collection



il. 30. Heidi Corten Collection

NOWE PUBLIKACJE

Mała Seria nr 2

Redakcja Grażyna Raj

Przedmowa

Publikowana pozycja jest drugą w nowej „Małej Serii” Polskiego Instytutu Studiów nad Sztuką Świata i Wydawnictwa Tako. Seria w założeniu ma zawierać prace niewielkich rozmiarów, poświęcone kluczowym problemom sztuki światowej.

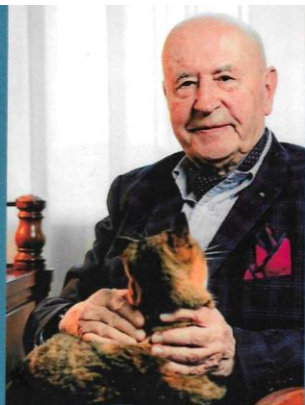
Pierwsza, *Nieznany Hermes polski* Teresy Grzybkowskiej z 2023 roku, jest nową interpretacją obrazu Rembrandta (około 1655), przedstawiającego jeźdźca w stroju lisowczyka na tle bezludnego, dzikiego pejzażu. Autorka ukazuje losy obrazu, niegdyś w kolekcji króla Stanisława Augusta, dziś w nowojorskiej Frick Collection, odwołując się także do badań polskich uczonych – Zdzisława Żygulskiego jun. i Juliusza Chrościckiego.

Autor obecnie wydawanej pozycji, Krzysztof Kazimierz Pawłowski, z wykształcenia architekt, jest wybitnym badaczem historii europejskiej, w tym polskiej, urbanistyki. Dorobek Profesora, przedstawiony na czwartej stronie okładki, obejmuje okres od średniowiecza do XX wieku. Podsumowaniem naukowej działalności są wydane ostatnio obszerne publikacje: *Urban Planning à la Française. One Thousand Years of Practice and European Innovations. Completing the Image*, vol. 1 *In Search of the Origins of European Urban Planning, Models of Medieval Spatial Organization in Southern France. From Circulades to Bastides* (Warszawa 2020); *Meandry badań nad kształtowaniem miasta. Geneza, niespodzianki, refleksje, czyli kwadratura koła* (Warszawa 2023) oraz *Przestrzeń a tożsamość miasta. Planowanie, ochrona, rewitalizacja* (Warszawa 2024). Publikowana pozycja jest dopełnieniem dorobku.

Profesora Pawłowskiego ze środowiskiem historyków sztuki łączy nie tylko przedmiot badań, lecz także osobiste losy. Jego matką była Jadwiga Puciata-Pawłowska (1902-1989), wybitna historyczka sztuki, profesor Wydziału Sztuk Pięknych Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu, autorka prac na temat polskiego malarstwa XIX i początku XX wieku, w tym monografii Jacka Malczewskiego, katalogu Konstantego Laszczki i opracowania *Dziennika Józefa Mehoffera*. Wykształciła w Toruniu kilka pokoleń historyków sztuki nowoczesnej, a także artystów, którzy odgrywając znaczącą rolę w polskiej kulturze, zachowali o niej wdzięczną pamięć. W Toruniu ukazały się w 2020 roku jej wspomnienia *Moje życie* (w opracowaniu syna i Alicji Saar-Kozłowskiej). W latach 70. poznałem w Warszawie Panią Profesor. Nie przypuszczałem jednak, że po dwudziestu latach zostanę Jej następcą – kontynuatorem jako profesor i kierownik Zakładu Historii Sztuki Nowoczesnej toruńskiego uniwersytetu.

Z prawdziwą przyjemnością polecam wszystkim książkę Krzysztofa Kazimierza Pawłowskiego *Wokół Doliny Rodanu. Geneza ukształtowania średniowiecznej przestrzeni miejskiej. Refleksje architekta*.

Jerzy Malinowski



fot. Emi Witstock

Prof. dr hab. Krzysztof Kazimierz Pawłowski (ur. 3 maja 1934) – architekt, urbanista, konserwator zabytków. W latach 1974-1982 zastępca Generalnego Konserwatora Zabytków, 1977-1978 wiceprzewodniczący Komitetu Dziedzictwa Światowego UNESCO, 1978-1981 wiceprezydent Międzynarodowej Rady Ochrony Zabytków ICOMOS, 1981-1984, a następnie 1993-2003 Prezes Polskiego Komitetu Narodowego ICOMOS. W latach 1982-1989 profesor gościnny w École d'Architecture i na Uniwersytecie Paula Valéry'ego w Montpellier, na Uniwersytecie Toulouse – Le Mirail oraz Centre National de la Recherche Scientifique. Autor licznych publikacji na temat ewolucji urbanistyki polskiej i europejskiej, w tym książek dotyczących rozwoju urbanistyki francuskiej. Odznaczony kawalerskim i oficerskim Ordre des Arts et des Lettres. W 2006 powołany w skład Francuskiej Akademii Architektury. Laureat Nagrody Fundacji Kronenberga im. Profesora Aleksandra Gieysztora (2006), Nagrody im. Profesora Jana Zachwatowicza (2012), ponadto odznaczony Krzyżem Komandorskim Polonia Restituta (2013), Złotym Medalem Gloria Artis (2012), Nagrodą Komitetu Architektury i Urbanistyki PAN im. Marka Witruwiusza (2018), Medalem Bene Merentibus SARP (2022) i Nagrodą Specjalną ZAiKS (2024).

Rodan uznawany za najpotężniejszą rzekę Francji w połączeniu z Saoną zapewniał od najdawniejszych czasów najkrótszą drogę od Morza Śródziemnego do Europy Północnej, która ułatwiała przekaz cywilizacji rzymskiej, a potem chrześcijaństwa. Rola Rodanu jako jednej z kolebek cywilizacji miejskiej w Europie jest powszechnie uznawana, niemniej ta hipoteza nie znajduje wystarczającego potwierdzenia w opracowaniach dotyczących ewolucji form kształtowania przestrzeni miejskiej.

Niniejsze studium stanowi niejako kontynuację rozpoczętych na obszarze langwedockim dociekań nad źródłami urbanistyki europejskiej.

Skoncentrowanie uwagi na genezie przestrzeni zurbanizowanej wczesnego średniowiecza wynika z faktu, że jest to zakres analiz pomijanych przez historyków wobec braku źródeł pisanych, jak i wyników badań archeologicznych, które są możliwe w bardzo ograniczonym zakresie. W tej sytuacji okazuje się, że pomocne mogą stać się analizy stanowiące zasadniczy element warsztatu architekta urbanisty, czyli badania struktury przestrzennej oparte na dostępnych dokumentach natury planistycznej.

Pojawiająca się w tytule informacja, że książka przedstawia refleksje architekta ma szczególne znaczenie, gdyż określa stosowane metody badawcze.

Dolina Rodanu jest traktowana jako punkt odniesienia – jako reper, pozwalający w tak niezwykle złożonym organizmie, jakim jest Francja, wskazać obszar, którego najbardziej rozpoznawalnym elementem zarówno w przestrzeni, jak i formowaniu się państwa jest Rodan. Rzeką, która przez bez mała dziesięć stuleci stanowiła granicę między Francją a Cesarstwem Rzymskim. Uznano za niezbędne wykroczenie poza ten nawet niezbyt konkretnie wyznaczony obszar również poza granice dzisiejszej Francji zarówno w celach porównawczych, jak i w poszukiwaniu źródeł, a niekiedy przykładów oddziaływania zastosowanych tutaj sposobów zagospodarowania przestrzeni.

Długo niedoceniana analiza morfologiczna może ułatwić i ukierunkować badania oparte na źródłach historycznych.

www.world-art.pl
www.tako.biz.pl



POLSKI
INSTYTUT
STUDIÓW
NAD SZTUKĄ
ŚWIATĄ

Cena: 49 zł
ISBN 978-83-66758-44-5



architektura kultur lokalnych pogranicza



POGRANICZE
POLSKI, LITWY, BIAŁORUSI I UKRAINY

Tom V: Sacrum w ruinie

Redaktor naukowy: prof. dr hab. inż. arch. Jerzy Uścińowicz

Wydawca serii: Katedra Architektury Kultur Lokalnych

Wydziału Architektury Politechniki Białostockiej, Białystok 2025

ARCHITEKTURA KULTUR LOKALNYCH POGRANICZA
— SACRUM W RUINIE? —
T. V

Spis treści

<i>Profanum vs. sacrum?</i>	7
1. Janusz Grycel Synagoga im. Rabina Samuela Mohilewera w Białymstoku – w poszukiwaniu optymalnego modelu rewitalizacji.....	9
2. Janusz Grycel Klasztor zakonu karmelitów w Lizbonie – żyjąca ruina w przestrzeni miasta	19
3. Agnieszka Januszkiewicz Drugie życie świątyni – przekształcenia architektury dawnej cerkwi wojskowej w Augustowie	29
4. Agnieszka Januszkiewicz Ruiny opuszczonej świątyni wojskowej	39
5. Юрій І. Криворучко Руйнування храмів у час війни в Україні у 2022–2024 роках.....	49
6. Aleksy Łapko Współczesne techniki rejestracyjne w konserwacji i restauracji ruin obiektów sakralnych	55
7. Natalia Maksymiuk Zachować sacrum – współczesne praktyki w ochronie i konserwacji świątyń.....	65
8. Piotr Trojnieł Bóżnice w Ciechanowcu na tle architektury synagogałnej Podlasia.....	83
9. Piotr Trojnieł Wielkie synagogi na terenie województwa podlaskiego w XIX i XX wieku	95
10. Jerzy Uścińowicz Katakumby supraskie i ich powstawanie z martwych.....	115
11. Jerzy Uścińowicz Sacrum w ruinie i po niej. Problem wypełnień interpretacyjnych.....	133

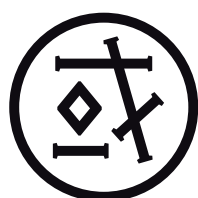
*Katedra Architektury Kultur Lokalnych Wydziału Architektury Politechniki Białostockiej
jest jedyną w Polsce placówką naukową skupioną na badaniu
kulturowych, narodowych i religijnych pograniczy (...)
Autorzy publikacji „Sacrum w ruinie?” – V tomu serii
„Architektura kultur lokalnych pogranicza – pogranicze Polski, Litwy, Białorusi i Ukrainy”,
skupili się na badaniach obiektów sakralnych zrujnowanych lub przekształconych –
rzymskokatolickich, prawosławnych oraz żydowskich.
Podjęli problematykę konserwatorską, traktowaną, jako wypracowanie wzorca postępowania
z obiektami w ruinie.
Tom poświęcony został relacjom między uznaniem dziedzictwa kulturowego za wartość
historyczną, naukową i artystyczną, a ochroną dziedzictwa duchowego (niematerialnego),
różnorodnie kształtującą się w lokalnych wspólnotach religijnych i narodowych.
Istotę tych relacji stanowi zachowanie autentyczności zabytku, czyli materialnych form,
a także przesłania ideowego, jako obiektu kultu religijnego.
Ważny wydaje się wzajemny stosunek zabytku i sztuki współczesnej,
z czym wiąże się zagadnienie rekonstrukcji i nowego przeznaczenia obiektu.
Tom przyciąga uwagę ujęciem szerokiej problematyki historycznej, historyczno-artystycznej
i konserwatorskiej, skupionej na architekturze religijnej Podlasia.*

Prof. dr hab. Jerzy Malinowski

*

*Na kontekst i motywy powstania monografii składają się zarówno okoliczności
wynikające ze współczesnego rozumienia miejsca i czasu, jak i przesłanki o charakterze
ponadczasowym – uniwersalnym – transkulturowym i transreligijnym.
Przedmiot pracy odnosi się tak do przykładów skupionych na spójnym
kulturowo i historycznie obszarze Podlasia,
jak i do przykładów z szerszego kontekstu – z terenu Polski i Europy.
Spoiwem uniwersalnym podejmowanych zagadnień są aspekty odnoszące się do problemów
etycznych, religijnych i społecznych. Korelacje między nimi wytyczają dyskusję kształtującą
współczesny stosunek do dziedzictwa różnorodnych kultur –
zachowanego również w postaci ruin (...)
Charakterystyka zawartości treści merytorycznych monografii pozwala uznać ją,
za zwarte tematycznie, oryginalne opracowanie. Różnorodność rozwiniętych w niej aspektów
odnosi się do aktualnej problematyki ochrony dziedzictwa kultury,
zachowanego w formie ruin budowli, a w szczególności ruin architektury sakralnej.
Autorzy poszczególnych rozdziałów prezentują w nich wyniki własnych, oryginalnych badań.
Na ich podstawie formułują wnioski wzbogacające wiedzę, a jednocześnie przydatne
w dyskusji toczony aktualnie w interdyscyplinarnym środowisku ekspertów,
zajmujących się ochroną, konserwacją i rewitalizacją zabytków architektury.
Warstwę teoretyczną monografii wzbogacają treści
odwołujące się bezpośrednio do realnych przykładów przekształceń założeń historycznych,
realizowanych we współczesnych uwarunkowaniach Podlasia, Polski i krajów europejskich.
Praca stanowi bardzo wartościowe kompendium odpowiedzi na pytania
towarzyszące podejmowanym inicjatywom ratującym ruiny architektury minionych epok.
Zawarte w niej przykłady realnych rozwiązań znacząco podnoszą jej walory aplikacyjne.*

Prof. dr hab. inż. arch. Jan Rabiej



**POLSKI
INSTYTUT
STUDIÓW
NAD SZTUKĄ
ŚWIATA**