

SZTUKA I KRYTYKA



ART AND CRITICISM

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

nr 9 (156) wrzesień

2025

SZTUKA I KRYTYKA / ART AND CRITICISM

Komunikat Zarządu

Polskiego Instytutu Studiów nad Sztuką Świata

2025, nr 9 (156) wrzesień

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:

Spotkanie z profesorem Krzysztofem K. Pawłowskim *Meandry badań nad kształtowaniem miasta*, SARP Warszawa. 16.10. 2025

Nowe wystawy

Konferencje:

10. Konferencja Sztuki Nowoczesnej *Odzwierciedlenia i przekształcenia. Tożsamość artysty w zmieniającej się rzeczywistości politycznej XX wieku*, CSW Toruń 21-22. 10. 2025

Spotkanie *Polska sztuka użytkowa w latach 1921-2004*, ASP Warszawa, 30.10. 2005

VII Konferencja Afrykańska, *Afryka – niewykorzystany potencjał IV*, Biblioteka Humanistyczna UŁ, ul. Lindleya 3/5, 9–11.10. 2025

Architektura Kultur Lokalnych Pogranicza, *Miejsca kultu i pamięci na pograniczu kultury i natury*, Stacja Naukowa PAN w Rzymie 21-22. 10. 2025

IX Międzynarodowa Konferencja Konserwatorska *Tekstyliia w zabytkach. Badania - konserwacja - innowacje / Textiles in Artifacts. Research - Conservation – Innovation*, CSW Toruń 15-17. 04. 2026

Publikacje - Call for Papers:

Journal of The Artistic Traditions of Non-European Cultures, *The Art of South Asia* (deadline: 31 May 2026)

Artykuły:

Elżbieta Orman, *Karoliny Lanckorońskiej portret niedokończony*

Anna Katarzyna Maleszko, *Ciemność i blask, czyli o pożytkach z cierpienia w samotnej wędrówce artysty*

Dorota Morawetz, *Paryskie spacer. Sztuka, moda i aura Paryża w 100-lecie wystawy 1925*

ODDZIAŁ WARSZAWSKI SARP
KOŁO KRYTYKI
SEKCJA ARCHITEKTURY
KRAJOBRAZU

POLSKI INSTYTUT STUDIÓW
NAD SZTUKĄ ŚWIATA

ZAPRASZAJĄ NA SPOTKANIE Z
PROFESOREM
KRZYSZTOFEM KAZIMIERZEM PAWŁOWSKIM
MEANDRY BADAŃ NAD KSZTAŁTOWANIEM
MIASTA
ZWIĄZANE Z PUBLIKACJAMI

MEANDRY BADAŃ NAD KSZTAŁTOWANIEM MIASTA.

GENEZA, NIESPODZIANKI, REFLEKSJE

CZYLI KWADRATURA KOŁA

NARODOWY INSTYTUT ARCHITEKTURY I URBANISTYKI &
POLSKI KOMITET NARODOWY ICOMOS, WARSZAWA 2023

PRZESTRZEŃ A TOŻSAMOŚĆ MIASTA

PLANOWANIE, OCHRONA, REWITALIZACJA

NARODOWY INSTYTUT DZIEDZICTWA, WARSZAWA 2024

WOKÓŁ DOLINY RODANU

GENEZA UKSZTAŁTOWANIA ŚREDNIOWIECZNEJ PRZESTRZENI MIEJSKIEJ.

REFLEKSJE ARCHITEKTA

POLSKI INSTYTUT STUDIÓW NAD SZTUKĄ ŚWIATA &
WYDAWNICTWO TAKO, WARSZAWA-TORUŃ 2025

16 października 2025 roku o godzinie 18

W Sali Lustrzanej OW SARP, Warszawa ul. Foksal 2

Wprowadzenie: prof. Jeremi T. Królikowski i prof. Jerzy Malinowski

Spotkanie może być prowadzone online. Link będzie podany na stronach OW SARP i PISnŚŚ

Wystawa

Singapur. Krystyn Olszewski: Miasto, Urbanistyka, Przyszłość



Wraz z Narodowym Instytutem Architektury i Urbanistyki zapraszamy do Muzeum Emigracji w Gdyni, gdzie od 17 września 2025 roku jest prezentowana wystawa poświęcona koncepcjom planowania przestrzennego Singapuru autorstwa polskiego architekta i urbanisty, Krystyna Olszewskiego. Kuratorem ekspozycji jest Piotr Woliński.

Początki dwudziestowiecznego Singapuru to historia metropolii mierzącej się z kryzysem gospodarowania przestrzenią miejską. Na skutek globalnych i rewolucyjnych przemian ekonomicznych i społecznych, niespotykanego wcześniej rozwoju technologii i przemysłu Singapur stanął w obliczu wyzwań związanych z gwałtownym rozwojem urbanizacji.

Naprawę miasta miała przynieść decentralizacja i budowa struktury złożonej z przestrzeni mieszkalnych, pracy i wypoczynku, części zintegrowanych w harmonijną całość, połączonych za pomocą rozbudowanego systemu transportowego.

W transformacji szczególną rolę odegrał Krystyn Olszewski, polski architekt i urbanista, który swoją pracą przyczynił się do stworzenia układu przestrzennego Singapuru.

Rozpoczęte wtedy długotrwałe, systematyczne i konsekwentne planowanie przestrzenne stało się podstawą budowy współczesnego miasta. W tamtej koncepcji urbanistycznej Singapuru kryje się nie tylko przeszłość, ale także przyszłość miasta, które stawia czoła wyzwaniom XXI wieku.

Wystawa potrwa do 1 lutego 2026 roku.

(fot. Urbanizacja okolic Orchard Road w Singapurze, w tle budynek Hilton Singapore Orchard, autor: Krystyn Olszewski, 1968-1973 lub 1978-1988, Archiwum rodziny Olszewskich)

Dofinansowano ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego

06.09 –
19.10.2025

warszawa
sãõ paulo
warszawa

brazylijski modernizm
Jerzego Zalszupina

Willa Gawrońskich
al. Ujazdowskie 23, Warszawa

godziny otwarcia:
12.00–19.00
wtorek – niedziela

obowiązuje rejestracja online:
www.visteriafoundation.pl
wstęp bezpłatny

organizatorzy:

v. visteria
f. foundation



casà zalszupin

partnerzy główni:

Perlage

GAC

veo®
TOBACCO FREE

partnerzy instytucjonalni:

Ministerstwo Kultury
i Dziedzictwa Narodowego

IZM
Instytut
Adama
Mickiewicza

AMBASADA
BRAZYLII
w Warszawie

IGR

2010

S&W

partnerzy medialni:

VOGUE

ELITE



SZTUKA AFRYKI

MAKONDE ze zbiorów polskich prywatnych i muzealnych

od 17 października do 7 grudnia 2025

Muzeum Miejskie w Żorach, ul. Muzealna 1/2

wernisaż: 16 października 2025, godz. 18.00

Fot. Piotr Szulski



MUZEUM
ETNOGRAFICZNE
W KRAKOWIE



INSTYTUT
HISTORII SZTUKI
Uniwersytet Łódzki



MUZE.ON
MUZEUM MIEJSKIE W ŻORACH

główny
wystawa



ŻORY



zory24.pl

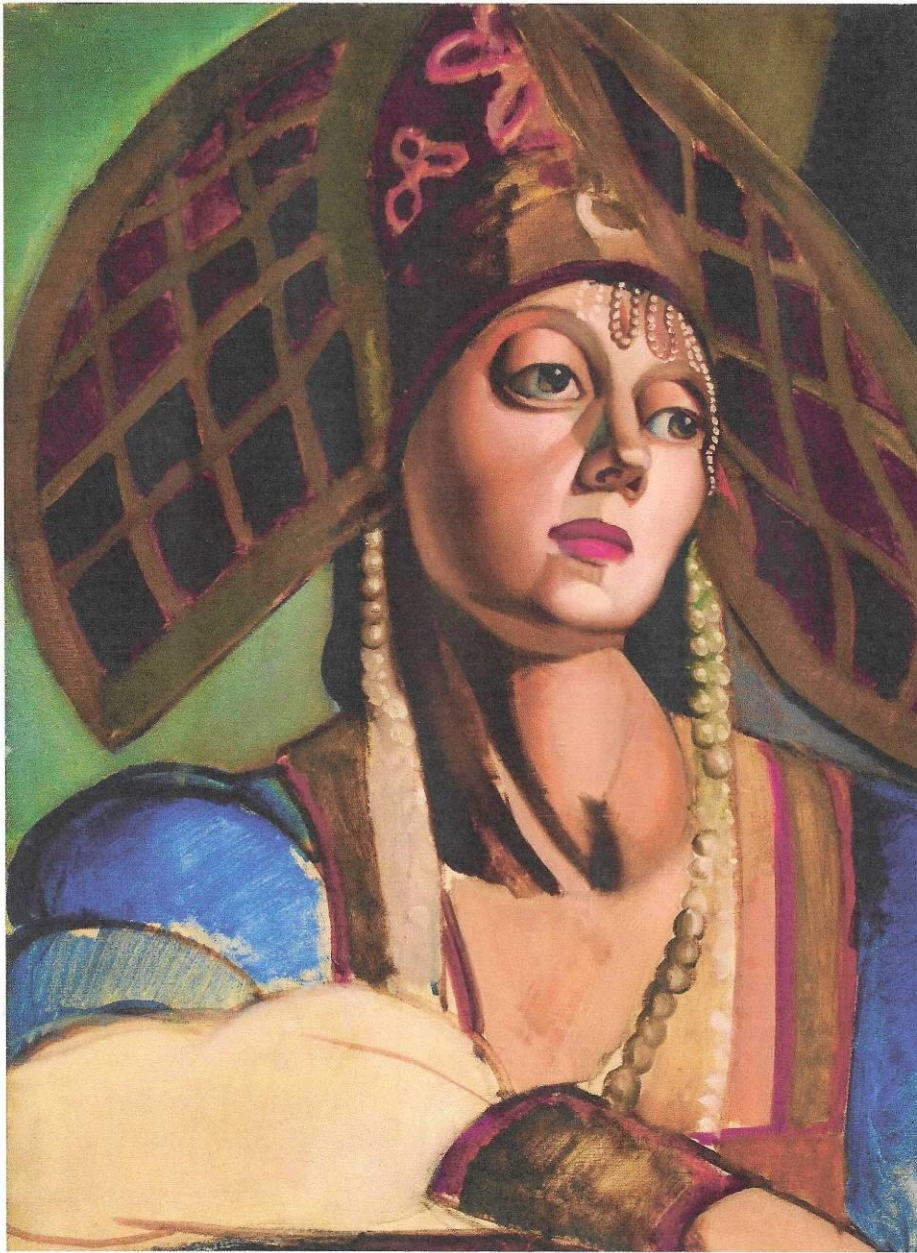
muzeum.zory.pl



[muzeum.miejskie.zory](https://www.facebook.com/muzeum.miejskie.zory)



[muze_on](https://www.instagram.com/muze_on)



Geneviève Rossillon
Chair

Fanny de Lépinau
Director

In the presence of

Agnieszka & Marek Roefler
Collector & Founder of Villa La Fleur

Jan Emeryk Rościszewski
Ambassador of the Republic of Poland in France

are pleased to invite you to the opening of the exhibition

L'ÉCOLE DE PARIS

Marek Roefler collection

THURSDAY, OCTOBER 16th, 2025
from 6:30 pm to 10:00 pm

Exhibition from October 17th, 2025 to February 15th, 2026

Curators

Artur Winiarski
Curator of the Marek Roefler Collection and
director of Villa La Fleur Museum

Alice S. Legé
Art History PhD, head of curatorial
at Musée de Montmartre

Invitation for two persons

RSVP required by Tuesday, October 14th, 2025

[Register](#)



Tamara de Lempicka, Danseuse russe 1924-1925, oil on canvas (detail), Collection Marek Roefler / Villa La Fleur © Tamara de Lempicka Estate, LLC / Adagp, Paris, 2025

MUSÉE DE MONTMARTRE
12, RUE CORTOT
75018 PARIS
TEL +33 (0) 1 49 25 89 39



adresse e-mail :

vernissage@museedemontmartre.fr

[Désinscription](#)

© 2025 musée de Montmartre. Droits réservés.



10 Konferencja Sztuki Nowoczesnej
Odzwierciedlenia i przekształcenia. Tożsamość artysty
w zmieniającej się rzeczywistości politycznej XX wieku
Centrum Sztuki Współczesnej „Znaki Czasu” w Toruniu
21-22 Października 2025

The 10th Conference on Modern Art
Reflections and transformations. The artist's identity
in the changing political reality of the 20th century
Centre of Contemporary Art „Znaki Czasu” in Toruń
October 21-22 2025

organizatorzy / organisers:

Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata oraz Katedra Historii Sztuki Nowoczesnej i Pozaeuropejskiej,
 Wydział Sztuk Pięknych Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu

Polish Institute of World Art Studies and the Department of History of Modern and Non-European Art,
 Faculty of Fine Arts at the Nicolaus Copernicus University in Toruń



21 października / 21 October

10.00 – 10.30

Otwarcie / the Opening

Prof. Jerzy Malinowski, Prezes Polskiego Instytutu Studiów nad Sztuką Świata,
em. profesor Wydziału Sztuk Pięknych UMK

O Konferencjach Sztuki Nowoczesnej w Toruniu

Dr hab., prof. Joanna Kucharzewska, Prorektorka Uniwersytetu Mikołaja Kopernika
ds. promocji i współpracy z otoczeniem społeczno-gospodarczym; PISnŚŚ

Dr hab. prof. Filip Pręgowski, Dziekan Wydziału Sztuk Pięknych UMK; PISnŚŚ

I.

10.30 – 10.50

Dr Małgorzata Geron, Wydział Sztuk Pięknych UMK; PISnŚŚ

*Od arystokraty do emigranta. Rzeźbiarska twórczość Augusta Zamoyskiego
w zmieniających się kontekstach*

10.50 – 11.10

Dr Renata Piątkowska, Muzeum POLIN; PISnŚŚ

*«Aux deux pays». Ostatnia fala polsko-żydowskiej emigracji artystycznej w Paryżu
przed wybuchem II wojny światowej*

11.10 – 11.30

Prof. Irena Kossowska, Wydział Sztuk Pięknych UMK; PISnŚŚ

Transcultural Pictorial Amalgam: The work of Zygmunt Turkiewicz

11.30 – 11.50

Magdalena Wichtowska, PISnŚŚ

Tkanina tego, co pomiędzy: Tadek Beutlich i poszukiwanie tożsamości poprzez tekstylia

11.50 – 12.10

Dr Katarzyna Cytlak, Wydział Sztuk Pięknych UMK; PISnŚŚ

Odkorzenianie. Poetyka relacji i tożsamości polsko-meksykańskiego artysty Marka Kurtycza

12.10 – 12.30

Dyskusja, kawa / Discussion, coffee break

II.

12.30 – 12.50

Dr Jarosław Hetman, Wydział Humanistyczny UMK

*Wschodnie rozwiązania zachodnich problemów. Odczytując twórczość Davida Fostera Wallace'a
poprzez refleksje Josepha Campbella na temat mitologii*

12.50 – 13.10

Dr Grzegorz Konecniak, Wydział Humanistyczny UMK

*Painterly Affinities and Artificial Intelligence: Reimagining Canadian Drama through
Machine Vision*

13.10 – 13.30

Adrián Kobetič, Faculty of Education, Trnava University; Ján Koniarek Gallery in Trnava

From Soviet Colony to Japanese Zen. A Postcolonial Perspective on Japanese Cultural Practices in the Art of the Second Half of the 20th Century in Czechoslovakia

13.30 – 13.50

Dr Magdalena Furmanik-Kowalska, Akademia WIT, Warszawa; PISnSŚ

Figura matki i ojca w sztuce chińsko-amerykańskich artystek / The Mother and Father Figure in the Works of Chinese-American Female Artists

13.50 – 14.10

Dr Anna Dzierżyc-Horniak, Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II, PISnSŚ

Okruchy przeszłości, szepty duchów. Mediacja i tożsamość w projekcie „Dissident Translations” Jane Jin Kaisen

14.10 – 14.30

Dyskusja / Discussion

14.30 – 15.00

Przerwa obiadowa / Lunch break

III. Online presentations

15.00 – 15.20

Xiangyin Gu, School of Arts & Humanities, Royal College of Art, London

Root/Route: Screen Memory, Familial Archives, and the Artist's Identity

15.20 – 15.40

Meng Yi, Institute for Art and Art Theory, University of Cologne

Hung Liu and the Politics of Dripping Memory: Visual Translation and Diasporic Identity

15.40 – 16.00

Dr Emma Gashinsky, Jerusalem Academy of Music and Dance

From Romania to Israel and Back: Migratory Aesthetics and Hybrid Identity in the Work of Romanian-Jewish Artists

16.00 – 16.20

Dr Alan Lechusza Aquallo [Lusieno / Maidu]

“Don't Silence the Sister,”. Sounding Realities of Female Native/Indigenous Hip Hop Artist

16.20

Dyskusja, zwiedzanie wystaw w Centrum Sztuki Współczesnej / Discussion, visiting exhibitions at the Centre for Contemporary Art

22 października / 22 October

IV.

9.30 – 9.50

Ada Szmulik, Instytut Historii Sztuki, Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego, Warszawa; PISnSŚ

Spiral Journey: miejsca kultu w twórczości szwedzkiej artystki i aktywistki Moniki Sjöö

9.50 – 10.10

Aleksandra Podgórska, Muzeum Narodowe w Poznaniu,

Marek Cecała – swój obcy

10.10 – 10.30

Dr Magdalena Maciudzińska-Kamczycka, Wydział Sztuk Pięknych UMK; PISnSŚ

Izrael w kolorze: Zoya Cherkassky-Nnadi i Nirit Takele

10.30 – 10.50

Joanna Żeromska, Universidad de Guadalajara

Nieoprawne obrazy – rzeczywistość miejsca w malarstwie Karola Palczaka

10.50 – 11.10

Dyskusja, kawa / Discussion, coffee break

V.

11.10 – 11.30

Dr Karolina Prymlewick, Muzeum Narodowe w Warszawie,

Wolty ideowo-formalne Jana Lenicy jako rysownika prasowego w latach 1947-1957

11.30 – 11.50

Dr Katarzyna Matul, Warszawa

Biennale Plakatu w Warszawie – międzynarodowe rezonanse i tożsamość w trakcie zimnej wojny

11.50 – 12.10

Dr hab., prof. Katarzyna Kulpińska, Wydział Sztuk Pięknych UMK; PISnSŚ

Zawodowcy w nowej rzeczywistości. Polscy graficy projektanci w krajach Europy Zachodniej i Ameryce Północnej w drugiej połowie XX wieku

12.10 – 12.30

Henryka Milczanowska, Fundacja [dla] Polskiej Sztuki Emigracyjnej 1939-1989, Warszawa

Plakat jako przestrzeń migracji: przypadek Alfreda Hałasy

12.50

Dyskusja, podsumowanie konferencji / Discussion, conclusion of the conference

Komitet organizacyjny / organising committee:

Prof. Jerzy Malinowski, Dr Małgorzata Geron, Dr Katarzyna Cytlak, Dr hab., prof. Filip Pęgowski.

Obrady konferencji odbędą się w sali kina „Centrum”, w Centrum Sztuki Współczesnej „Znaki Czasu” w Toruniu, ul. Wały Gen. Sikorskiego 13, w dniach 21-22 października 2025.

The conference will take place in the cinema „Centrum” at the Centre of Contemporary Art ‘Znaki Czasu’ in Toruń, Wały Gen. Sikorskiego 13, on 20-21 October 2025 >>> <https://csw.torun.pl/info/lokalizacja-4171/>

KINO-CENTRUM

Polska sztuka użytkowa w latach 1921-2004

Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata i Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie zapraszają na I spotkanie naukowe pt. Polska sztuka użytkowa w latach 1921-2004, które odbędzie się **30 października 2025 roku** od godziny 10:00 w Sali Showroomu Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie w kordegardzie Pałacu Czapskich **przy ul. Krakowskie Przedmieście 5, 00-068 Warszawa**.

Przedmiotem spotkań 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.

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.

Spotkanie w dniu 30 października 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 spotkanie uprzejmie prosimy przesłać na adres mailowy: biuro@world-art.pl. Zgłoszenie powinno zawierać: imię i nazwisko, stopień/tytuł naukowy, afiliację, tytuł wystąpienia i abstrakt o objętości pół strony znormalizowanego tekstu. Na wygłoszenie referatu przewidziane jest 20 minut. Lista wyłonionych referatów zostanie ogłoszona do **30 września 2025 roku**. Organizatorzy planują publikację pokonferencyjną.

Program spotkania „Polska sztuka użytkowa w latach 1921-2004”

Prof. Jerzy Malinowski (Prezes Polskiego Instytutu Studiów nad Sztuką Świata), *O badaniach polskiej sztuki użytkowej i designu w PISnŚŚ*

Prof. Jan W. Sienkiewicz (WSP UMK; PISnŚŚ), *Polacy na międzynarodowym Biennale Sztuki Dekoracyjnej w Monzie i Międzynarodowym Triennale Sztuki Dekoracyjnej, Przemysłu i Architektury Współczesnej w Mediolanie przed drugą wojną światową*

Dr Barbara Banaś (MN we Wrocławiu), *Znany, nierozpoznany, zapomniany. Henryk Gaczyński (1901-1985). Projekt badań monograficznych*

Dr Karolina Wolska-Pabian (MNW; PISnŚŚ), *Ceramika z pracowni Wandy Golakowskiej z ASP w Warszawie 1933-1971*

Kevin Barczak (PISnŚŚ), *Wystrój wnętrz i wyposażenie siedziby Filharmonii Pomorskiej w Bydgoszczy 1954-1958*

Dr Karolina Czerska (Instytut Filologii Romańskiej UJ), *Józef Jarema – uruchomianie obrazów*

Dr Dorota Grubba-Thiede (ASP w Gdańsku; PISnŚŚ), *Projekty prof. UMK Hanny Brzuszkiewicz dla Spółdzielni RZUT [1935-1996] (w kontekście pedagogiki rzeźby na Wydziale Sztuk Pięknych UMK w Toruniu od 1958 roku)*

Dr Joanna Dobkowska-Kubacka (PISnŚŚ), *HOFFLAND. Wzlot, apogeum, zmierzch. Analiza fenomenu*

Prof. Irma Kozina (ASP w Katowicach), *Wydział Form Przemysłowych ASP w Krakowie 1964-2004 (Krakowska Szkoła Projektowania)*

Dr hab., prof. Marta Branicka (ASP w Gdańsku), *Metody pedagogiki wzornictwa przemysłowego prof. Adama Harasa (1940-2018) z PWSSP/ASP w Gdańsku*

Dr Joanna Wojciechowska- Kuciemba (Lublin), *Produkcja mebli giętych w Europie Środkowo-Wschodniej po 1945 roku*

VII Konferencja Afrykańska

Afryka – niewykorzystany potencjał IV

9 – 11 października 2025

I dzień

11.00 Otwarcie konferencji

11.30 – 13.30 Rwanda

1. Sytuacja gospodarcza Rwandy. Wzrost gospodarczy
2. Warunki inwestowania w Rwandzie
3. Kultura Rwandy
4. Rwanda – kraj, który warto zobaczyć. Atrakcje turystyczne

Hans Eyong, *Implication of Foreign Aid Dynamics on the Economic Growth of Rwanda.*

14.00 – 16.00 Bezpieczeństwo

Mariusz Patey, *Wpływy rosyjskie w Afryce Wschodniej po śmierci Jewgienija Prigożyna.*

Jarosław Różański, OMI *Przyczyny i skutki trzeciej wojny domowej w Republice Środkowoafrykańskiej.*

II dzień

11.30 – 13.00 Regiony Afryki – podobieństwo i odmienność. Prowadzący: Konrad Czernichowski

dr Jędrzej Czerep, *Pęknięcie w Afryce Zachodniej – powstanie sojuszu państw Sahelu (AES) i rozłam w ECOWAS*

dr Konrad Czernichowski, Cleophas Charles, *Challenges and perspectives of the East African Community.*

Jean-Claude Nasenge, *Education and Economic Systems as Keys to Self Sufficiency in Rwanda*

Daniel Harison Rafenomanarivo, *A Comparative Analysis of Soft Power Strategies: The Role of Cultural Diplomacy in China's BRI vs. the EU's Global Gateway in Africa* (online).

Raphael Mkubya Wambura, *The Economic Impacts of the Small Agro-Processing Enterprises of the Household Income: Analysis of Rural-Urban Linkages in Madizini Township, Mvomero District, Tanzania* (online).

13.30 – 15.30 Działać w Afryce. Doświadczenia organizacji pozarządowych ze szczególnym uwzględnieniem Rwandy. Prowadzący: Anna Kister

Anna Grażyna Kister, *Kolejne etapy pomocy dla szkoły w Kunkujang (Gambia)*.

III dzień

11.00 – 11.30 Biznes w Afryce

Malwina Bakalarska, *Jak nie przez okno to przez drzwi, czyli jak polski biznes wchodzi do Afryki przez Zjednoczone Emiraty Arabskie*.

11.30-13.30 Sztuka afrykańska. Prowadzący: prof. Aneta Pawłowska

Evarist Fabian Chikawe, *Contemporary Tanzanian Art: Challenges, Institutions, and Global Perspectives* (online).

Safina Said Kimbokota, *Uhuru na Ubunifu: A Tanzanian Sculptor's Perspective* (on-line).

prof. Uł, dr hab. Aneta Pawłowska, *Między fascynacją a odpowiedzialnością. Problemy kolekcjonowania sztuki afrykańskiej w perspektywie polskiej i globalnej*.

dr Zofia Potakowska, *Współczesna sztuka Tanzanii – pokolenie młodych twórców*.

Konferencja odbędzie się w sali Iji de Lazari-Pawłowskiej powyżej Biblioteki Humanistycznej Uniwersytetu Łódzkiego przy ul. Lindleya 3/5.

Konferencji towarzyszyć będą różne powiązane tematycznie z Afryką wydarzenia.



ARCHITEKTURA KULTUR LOKALNYCH POGRANICZA

„Miejsca kultu i pamięci na pograniczu kultury i natury”

W dniach 21-22 października 2025 r. Katedra Architektury Kultur Lokalnych Wydziału Architektury Politechniki Białostockiej we współpracy z Sekcją Historii i Ochrony Dziedzictwa Kulturowego Komitetu Architektury i Urbanistyki PAN i Polskiego Instytutu Studiów nad Sztuką Świata, organizują międzynarodową konferencję naukową pt. *„Miejsca kultu i pamięci na pograniczu kultury i natury”*.

Odbędzie się ona w stacji Polskiej Akademii Nauk, przy ul. Vicoło Doria 2 w Rzymie.

Celem konferencji jest próba ukazania wyników interdyscyplinarnych badań naukowych w ich związku z praktyką projektowo-eksperymentalną, realizowanych w dyscyplinach architektura i urbanistyka oraz sztuki plastyczne i konserwacja dzieł sztuki, we współpracy z archeologią, naukami teologicznymi, naukami o Ziemi i środowisku, naukami o kulturze i religii oraz naukami o sztuce. Jednym z głównych wątków konferencji jest problematyka konserwacji i restauracji architektury i sztuki sakralnej oraz zespołów sepulkralnych i kommemoratywnych, w środowisku przyrodniczym.

Wyniki konferencji będą opublikowane w VI tomie monografii Katedry Architektury Kultur Lokalnych WAPB pt.: *Architektura kultur lokalnych pogranicza*”.

P R O G R A M

20.X.2025

Homagium O. prof. Bazylego Degórskiego, Angelicum

21.X.2025

Stacja Polskiej Akademii Nauk, ul. Vicoło Doria 2 w Rzymie

9.30-10.00 rejestracja

10.00-13.00 obrady – sesja I

13.0-14.00 przerwa (na lunch – we własnym zakresie)

14.00-17.30 obrady – sesja II

18.00 Koncert organowy w wykonaniu dra Emanuela Bączkowskiego w kościele Świętego Stanisława (V delle Botteghe Oscure 15, Roma)

22.X.2025

10.00-14.00 Sesja praktyczna III – problemy ruiny architektury sakralnej i jej przezwyciężenia

prof. arch. Roberta Franchi, *Dall'adorazione «in spirito e verità» alla basilica cristiana: la nascita della Chiesa cristiana*

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI, FIRENZE, ITALY

prof. dr hab. Józef Hernik, *Krajobrazy kulturowe Etiopii*

UNIWERSYTET ROLNICZY W KRAKOWIE,

prof. dr hab. arch. Gabriela Manzi-Zamudio, Sonia Haoa Cardinal, *Rapa Nui archeological and architectural news*

UNIVERSIDAD DE CHILE, MATA KI TE RANGI FOUNDATION, EASTER ISLANDS, CHILE

prof. dr hab. arch. Luziana Mirri, *Why the Christian Temple?*

FACOLTÀ TEOLOGICA EMILIA ROMAGNA, BOLOGNA, ITALIA

Ks. prof. dr hab. Andrzej Napiórkowski, *Bankructwo ateizmu i obojętności*

PAPIESKA AKADEMIA TEOLOGICZNA W KRAKOWIE,

ks. prof. dr hab. Piotr Szczur, *Kult Świętego Ignacego Antiocheńskiego w Antiochii Syryjskiej*

KATOLICKI UNIWERSYTET LUBELSKI JANA PAWŁA II W LUBLINIE

prof. dr hab. arch. Jerzy Uścińowicz, *Ruiny architektury i sztuki jako problem soteriologiczny*

POLITECHNIKA BIAŁOSTOCKA, BIAŁYSTOK,

prof. dr arch. Csanády Gábor Mátyás, *Certain issues concerning Salomon's Temple*

ÓBUDA UNIVERSITY, BUDAPEST, HUNGARY

dr hab. arch. Yuryi Kryvoruchko, prof. PB, *Miejsca kultu i pamięci w czasie wojny*

POLITECHNIKA BIAŁOSTOCKA, POLITECHNIKA LWOWSKA, LWÓW, UKRAINA

dr hab. Monika Bogdanowska, prof. PK, *Folwark pośrodku miasta. Historyczne folwarki klasztorne w przestrzeni zurbanizowanej*

POLITECHNIKA KRAKOWSKA, KRAKÓW

dr hab. arch. Kazimierz Butelski, prof. PK, *Architektura pokoleń. Dom rodzinny Domeyko*

POLITECHNIKA KRAKOWSKA, KRAKÓW

dr hab. arch. Bogusław Podhalański, prof. ANS, URK. *Ryszard Jaxa Malachowski, i jego kościoły w Limie*

AKADEMIA NAUK STOSOWANYCH W NOWYM TARGU, UNIwersYTET RolNICZY W KRAKOWIE,

dr hab. arch. Anna Wierzbicka, prof. PW, *Świątynia Pokoju. W poszukiwaniu uniwersalnego Sacrum*

POLITECHNIKA WARSZAWSKA, WARSZAWA

dr Lucjan Bartkowiak CR. *W oczekiwaniu na Dzień Pański. Pochówki chrześcijańskie jako miejsce objawienia Chwały Bożej*

WARSZAWA

dr arch. Mara Popescu, *Architecture across the borders: The Italian Lombard Romanesque legacy*

UNIVERSITATEA DE MEDICINĂ, FARMACIE, ȘTIINTE ȘI TEHNOLOGIE „GEORGE EMIL PALADE”,

TARGU MURES, ROMANIA

dr Emanuel Bączkowski, *Stefana Wrocławskiego preludia na organy – rok liturgiczny w muzyce organowej*

WARSZAWA

dr arch. Agata Korzeniowska, *Żywe skanseny – wyzwania i problemy na przykładzie wsi Osturnia i Chochołów*

POLITECHNIKA KRAKOWSKA, KRAKÓW

dr arch. Agnieszka Wójtowicz, *Wyzwania i problemy w chronionych krajobrazach*

POLITECHNIKA KRAKOWSKA, KRAKÓW

mgr arch. Anna Maria Cymborowska, *Between the train station and the church. Reflection on the cultural heritage at the edge of memory.*

NATIONAL INSTITUTE OF CULTURAL HERITAGE, KRAKÓW

Don Roberto Gauci, *The "replica" of the Anasthasis (Holy Sepulchre) in the maltese countryside*

GOZO, MALTA

mgr arch. Natalia Maksymiuk, prof. dr hab. arch. Jerzy Uścińowicz. *Kult w naturze. Eremicka polowa monasteru Zwiastowania NMP w Supraślu*

POLITECHNIKA BIAŁOSTOCKA, BIAŁYSTOK

IX Międzynarodowa Konferencja konserwatorska
„Tekstylia w zabytkach. Badania – konserwacja – innowacje” /
"Textiles in Artifacts. Research – Conservation – Innovation"
Toruń, 15-17 kwietnia 2026 r.

Katedra Konserwacji- Restauracji Papieru i Skóry, Wydział Sztuk Pięknych Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu oraz Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata zapraszają na **IX Międzynarodową Konferencję Konserwatorską „Tekstylia w zabytkach – badania, konserwacja, innowacje”**, która odbędzie się w dniach 15-17 kwietnia 2026 r. w Centrum Sztuki Współczesnej „Znaki Czasu” przy ul. Wały gen. Sikorskiego 13 w Toruniu.

Tekstylia stanowią nieodłączny element dziedzictwa kulturowego, niekiedy zupełnie niezauważalny, drugoplanowy, a jednak istotny w kontekście ochrony długofalowej obiektów zabytkowych. Ich pierwotne użytkowe przeznaczenie zyskiwało również niekiedy wyjątkową rangę jako istotny symbol władzy obok insygniów, ale także bogactwa, przynależności do określonej grupy społecznej, czy wreszcie jako element ważnych dóbr kultury, wyrobów rzemiosła artystycznego, archiwaliów, przedmiotów etnograficznych, mebli, akcesoriów i wielu innych. Kwestia połączenia różnych materiałów w obiektach zabytkowych, w których tekstylia współtworzą jedną całość, stanowi trudne wyzwanie, z jakim mierzą się m.in. konserwatorzy dzieł sztuki, kustosze czy archiwiści. Współpraca specjalistów z różnych dziedzin pozostaje nieocenionym wkładem w pełne zrozumienie problematyki samego materiału oraz jego połączenia z innymi w szerokim kontekście.

Konferencja poświęcona będzie zagadnieniom związanym z obiektami złożonymi, w których tekstylia stanowią jeden z elementów. Produkcja, handel i ich ochrona to powiązane ze sobą tematy, które łączą wiele wpływów i dziedzin, a te obejmują istotne nakładające się na siebie aspekty dziedzictwa materialnego i niematerialnego, kultury, wiedzy oraz najnowocześniejszych badań. W dobie dynamicznego rozwoju nauki i technologii konserwacja tekstyliów zabytkowych zyskuje zupełnie nowe narzędzia, metody i materiały. Na konferencji poruszone zostaną kwestie nowoczesnych (ale nie tylko) rozwiązań stosowanych w badaniach, konserwacji, rekonstrukcji, przechowywaniu i ekspozycji tekstyliów, zwłaszcza w przypadkach wymagających niestandardowego podejścia – np. w obiektach złożonych materiałowo, wielkoformatowych lub w stanie destrukcyjnym z uwzględnieniem wyzwań kulturowych i środowiskowych. Szczególna uwaga zostanie poświęcona innowacjom technologicznym i praktykom interdyscyplinarnym, które mają potencjał, by zmienić konserwację tekstyliów – zarówno w dużych instytucjach muzealnych, jak i w mniejszych pracowniach konserwatorskich.

Wydarzenie to będzie okazją do prezentacji wyników badań i doświadczeń, ale również do wymiany poglądów środowisk naukowych i praktyków zajmujących się tekstyliami, które stanowią nieodłączną część dziedzictwa materialnego i niematerialnego.

Bloki tematyczne:

- 1) Tekstylia w badaniach historii sztuki i kultury materialnej – obecność, znaczenie, konteksty;
- 2) Badania tekstyliów w zabytkach: znaczenie, metody, wyzwania;
- 3) Tekstylia w obiektach złożonych – połączenia różnych materiałów i ich konserwacja;
- 4) Innowacje w konserwacji tekstyliów – nowe materiały, technologie, strategie działania;
- 5) Ochrona tekstyliów w zabytkach – wyzwania techniczne i środowiskowe/ między nauką, praktyką i dziedzictwem;
- 6) Cyfryzacja, dokumentacja i udostępnianie zbiorów.

Do zgłaszania propozycji referatów zapraszamy konserwatorów, archeologów, historyków sztuki, kustoszy, archiwistów, antropologów, artystów oraz inne osoby zajmujące się tą tematyką. Przewidziany czas wystąpienia to 20 minut. Planowana jest również jedna sesja posterowa.

Wydarzeniu towarzyszyć będą wystawa zabytkowych obiektów tekstylnych w Collegium Maximum przy placu Rapackiego 1 w Toruniu oraz wycieczka studyjna Zespołu Staromiejskiego w Toruniu.

Nadsyłanie abstraktów: do 30.11.2025

Powiadomienie autorów o przyjęciu lub odrzuceniu propozycji wystąpień oraz posterów: 30.01.2026

Języki konferencji: polski, angielski

Opłata konferencyjna

Opłata konferencyjna zawiera wpisowe, udział w sesjach referatowo-posterowych, wyżywienie (16-16.04.2026), materiały konferencyjne – 600 PLN brutto; 450 PLN brutto – prelegenci; z opłaty zwolnieni są studenci

Noclegi rezerwowane są indywidualnie.

Propozycja do samodzielnej rezerwacji noclegu:

Hotel Uniwersytecki, Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu, Szosa Chełmińska 83A, 87-100 Toruń, tel. +48 56 611-28-00; +48 512 011-331

Opłatę należy uiścić do 15.02.2026. Brak wpłaty jest jednoznaczny z rezygnacją z udziału w Konferencji.

Rezygnacja z udziału w Konferencji po 28.02.2026 oraz nieobecność na Konferencji nie uprawniają do otrzymania zwrotu opłaty konferencyjnej.

CALL FOR PAPERS

Journal of *The Artistic Traditions of Non-European Cultures:* The Art of South Asia

We invite articles of experts of South Asia, art historians, Indologists, scholars of religion and culture, as well as representatives from associated fields of study that engage with the **Art of South Asia** – from Antiquity to modern times – in interconnected areas of broadly understood art, such as fine arts, iconography, architecture, literature on art and artistic treatises, visual arts, traditional dance and theatre, connections of art with religion and with intellectual culture, influences of South Asian art on, and its relationship to other regions, e.g. Central Asia, South-East Asia etc.

The articles will be published in a special issue of *The Artistic Traditions of Non-European Cultures* (ISSN: 2450-5692, <http://artistic-tradition-of-non-european-culture.world-art.pl/>), a journal devoted to study of non-European art and artistic culture and its artistic relationships with art of Europe. It is prepared and published by the Polish Institute of World Art Studies (<http://www.world-art.pl/>), which in 2025 celebrates the 25th anniversary of its foundation. The Institute has published 15 monographs devoted to the art of India as well as South and South-East Asia. These include eight monographs and collective volumes, together with materials from conferences organised by the Institute in its periodicals and publication series.

All manuscripts will be peer-reviewed. Manuscripts may contain colour or black-and-white plates.

- Article submission deadline: 31 May 2026
- Peer review notification: within two months after submission
- Volume Publication: end of 2026

Please see below for Author guidelines.

The editors have jointly published two volumes devoted to the Art of South Asia:

Art and Visual Culture of India [in the Polish original: *Sztuka i kultura wizualna Indii*]. Edited by Piotr Balcerowicz & Jerzy Malinowski. Wydawnictwo DiG, Warszawa 2010; table of contents: <https://dig.pl/index.php?s=karta&id=808>

Art, Myths and Visual Culture of South Asia. Edited by Piotr Balcerowicz in collaboration with Jerzy Malinowski. Manohar, Delhi 2011; table of contents: www.balcerowicz.eu/indology/South_Asian_Art_2011.pdf

The editors

Prof. Dr. **Jerzy Malinowski** (President of the Polish Institute of World Art Studies) <http://www.world-art.pl/>

Prof. Dr. **Piotr Balcerowicz** (Warsaw University), <http://balcerowicz.eu/>, <https://indologia.uw.edu.pl/o-katedrze/kadra/piotr-balcerowicz/>

Author guidelines

(1) Please send your article and illustrations (if any) to both addresses:

biuro@world-art.pl, piotrbalcerowicz1@gmail.com

(2) The manuscripts should be in English and approx. 15 pages in length, inclusive of footnotes, with illustrations (to a maximum of 7) and a bibliography. Scanned illustrations should have a high resolution of 300 DPI (or JPG) or higher. In case more text or illustration space is needed, please consult with us.

(3) The publication of all photographs of art works and documentation housed in libraries, museums or private collections requires the written permission of their legal owners.

(4) *Italics* should be applied to the following:

– all quotations in foreign languages, other than English, as well as single foreign terms;

– titles of works of art and literary works, titles of books, but not titles of articles;

(5) Please use normal (Roman) style for quotations in English, in quotation marks;

(6) British spelling should be followed.

(7) Footnotes and bibliography: bibliographic references in footnotes should have a unified form, as in the following example:

(7a) for books:

Reference in the footnote:

Yatim (2006: 12-24)

corresponds to the bibliographic entry:

Yatim 2006 = Othman Mohd. Yatim, Batu Aceh. *Early Islamic Gravestones in Peninsular Malaysia*, Museum Association of Malaysia, Kuala Lumpur 2006 (2nd ed.): 12-24.

(7b) for articles:

Reference in the footnote:

Eaton (2006: 240-245)

corresponds to the bibliographic entry:

Eaton 2006 = Eaton, Natasha: “Nostalgia for the Exotic: Creating an Imperial Art in London”, *Eighteenth-Century Studies*, 39/2 (2006): 227-250.

Reference in the footnote:

Cartier (1998: 22-27)

corresponds to the bibliographic entry:

Cartier 1998 = Michel Cartier, “Le despotisme chinois. Montesquieu et Quesnay, lecteurs de Du Halde”, in : *Chine entre amour et haine. Actes du VIIIe colloque de sinologie de Chantilly*, Michel Cartier (ed.), Paris 1998: 15-32.

(7c) For an exhibition catalogue:

Reference in the footnote:

Encounters (2004: 128-133).

corresponds to the bibliographic entry:

Encounters 2004 = *Encounters. The Meeting of Asia and Europe 1500-1800*, Anna Jackson, Amin Jaffer (eds.), exhibition cat., Victoria & Albert Museum, London 2004: 128-133.

(7d) For primary sources (unpublished):

Write the name of the archives or the library (put the original name in parentheses in Roman transcription and, if necessary, its abbreviation), city, signature of archival file, the title of the source, its date and folio (or page) number, marking it “r.” (recto) or “v.” verso) if required.

When the name of the archives is cited more than once, write out both the full version and the abbreviation the first time that it occurs.

(7e) Please do not use such bibliographic references as *ibid.*, *op. cit.* etc. in footnotes.

Titles in foreign languages should be supplied with their English translation in brackets.

The bibliography should be placed at the end of the paper.

The bibliography should mention only those works which are explicitly quoted or referred to in the paper.

Dr hab. Elżbieta Orman, prof. IH PAN

Karoliny Lanckorońskiej portret niedokończony

Znana w wąskim kręgu historyków sztuki i stypendystów Fundacji Lanckorońskich, „odkryta” została przez Polaków w 1994 roku, po przekazaniu obrazów z rodzinnej kolekcji Lanckorońskich do zamków królewskich w Krakowie i Warszawie, i po 2001 roku, kiedy ukazały się Jej *Wspomnienia wojenne*.

Karolina Lanckorońska (1898-2002) była historykiem sztuki, znawczynią włoskiego renesansu i baroku. Po mieczu spokrewniona z arystokracją polską, po kądzieli – z niemiecką. Kiedy w obozie koncentracyjnym w Ravensbrück wytykano jej niemieckie pochodzenie, powiedziała, że jest „kundlem europejskim”. Wszak płynęła w niej też krew arystokracji węgierskiej (rodziny Zichy) i rosyjskiej (Gołowinów). Najbardziej jednak czuła się Polką. Przed 1939 rokiem mieszkała w Wiedniu, we Lwowie, Rozdole, Komarnie i Rzymie, po zakończeniu wojny na stałe osiadła w Rzymie – caput mundi i tutaj została pochowana na cmentarzu Campo Verano.

Nie pozostawiła pamiątek. Fragmenty jej biografii musimy wyluskiwać ze *Wspomnień wojennych*, korespondencji i artykułów rozproszonych w prasie emigracyjnej. Napisano o niej setki artykułów i kilka opracowań książkowych, ostatnio ukazały się: bogato ilustrowany tom *Karolina Lanckorońska w służbie nauki i Polski* (Rzym 2022), pod redakcją dra Wojciecha Bilińskiego, i *Karolina Lanckorońska. Noblesse oblige* (2024, wyd. Zamek Królewski w Warszawie) w znakomitej i starannej redakcji dr Ewy Włoch.

Lanckorońska przeżyła kilka epok, od zaborów, kiedy Polski nie było na mapach Europy, poprzez niepodległą II Rzeczpospolitą i dwa totalitaryzmy, aż po ponowne odzyskanie niepodległości w 1989 roku. Jako 19-latka przeczuwała „świt” polskiej niepodległości, podając członkom Rady Regencyjnej ciasteczka podczas ich pobytu w pałacu Lanckorońskich w Wiedniu. W latach 90. pojechała ze swoim uczniem prof. Lechem

Kalinowskim na Monte Cassino, by pokłonić się żołnierzom II Korpusu i powiedzieć im, że „Ona jest już wolna”.

Choć w roku 1926 uzyskała na Uniwersytecie Wiedeńskim tytuł doktora, w roku 1936 habilitowała się na Uniwersytecie Jana Kazimierza we Lwowie, a w roku 1952 otrzymała tytuł profesora Polskiego Uniwersytetu na Obczyźnie (PUNO) w Londynie, można powiedzieć, że wzorem swojego ojca była raczej typem „prywatnego uczonego” w stylu dziewiętnastowiecznym. W wyniku wybuchu II wojny światowej, po trzyletnim okresie pracy na Uniwersytecie Jana Kazimierza, musiała przerwać wykłady z historii sztuki i opuścić Lwów. Później, w latach pięćdziesiątych (1952-1956), wykładała na PUNO. Z własnej inicjatywy organizowała „prywatne” seminaria, m.in. dla chłopów z Komarna, współwięźniarek w Ravensbrück, dla żołnierzy II Korpusu, wreszcie dla stypendystów Fundacji Lanckorońskich w Rzymie. Często oprowadzanie po zabytkach było pretekstem do nieszablonowego wykładu. Miała iście renesansowy umysł, niechętny fanatyzmowi politycznym i religijnym. Głęboko wierząca katoliczka i antyklerykałka, gorąca patriotka i przeciwniczka nacjonalizmu, powściągliwa w słowach – hojna w czynach, bezpośrednia, ale zawsze w gorsecie formy naturalnej elegancji. Nie eksponowała swojej zakrojonej na szeroką skalę działalności charytatywnej i filantropijnej na rzecz setek osób w Polsce i na emigracji. Jej dyskrecja wynikała z zasady, o której Cyprian Kamil Norwid pisał: „kto daje, musi zawsze zdejmować czapkę dając” (list z 21 IX 1863 r. do Karola Ruprechta).

Po wojnie poświęciła się bez reszty edycji źródeł do dziejów Polski w ramach serii „Elementa ad fontium editiones”. Wszystko to robiła pod auspicjami rzymskiego Istituto Storico Polacco, założonego wspólnie z profesorem Uniwersytetu Stefana Batorego w Wilnie ks. prałatem Walerianem Meysztowiczem. W przemówieniu 29 maja 1983 roku z okazji wręczenia Jej tytułu doktora honoris causa Uniwersytetu Jagiellońskiego tak uzasadniała konieczność pracy wydawniczej: „Walczymy o te dobra, które mają dla nas dziwną życiodajną siłę, stanowiącą o naszej, tak zupełnej inności od sąsiadów. [...] nasza humanistyka jest nam tarczą, chroniącą naszą tożsamość, naszą inność”.

Kilka dni temu ukazała się nakładem wydawnictwa ZNAK książka *Jedyna. Biografia Karoliny Lanckorońskiej*, niemal dokładnie w 23. rocznicę jej śmierci. To pierwsza całościowa próba zmierzenia się z opisem jej życia i działalności. Autor książki Marcin Wilk nie znał osobiście swojej bohaterki. Powoli z rozmów, literatury, fotografii i źródeł archiwalnych odkrywał postać Karoliny Lanckorońskiej – „jedyną” i niepowtarzalną.

Autor nie mógł opisać tembru głosu Karoliny Lanckorońskiej, sposobu prowadzenia rozmowy, jej gestów, uwag i pochwał, jej powitań i pożegnań. Jej przenikliwego spojrzenia, dla jednych paraliżującego, dla drugich fascynującego, kiedy z nieskrywanym zainteresowaniem pytała o pracę naukową, poglądy, sytuację rodzinną etc. Tak jak z uwagą patrzyła na obrazy, tak też oceniała wygląd swoich rozmówców, wyraz twarzy, gestykulację, sposób poruszania się, modulację głosu etc. Sceny utrwalające jej spostrzegawczość możemy znaleźć we *Wspomnieniach wojennych* (2001): w czasie przesłuchania w Stanisławowie przez Hauptsturmführera Hansa Krügera zauważyła, że „jego kciuk był prawie równej długości z palcem wskazującym”. Wzruszyła ją reakcja furmana z Rozdołu, ze „starą jak pieczone jabłko pomarszczoną twarzą”, który ucieszył się na jej widok. Przeraziła natomiast twarz jednej z sadystek z Ravensbrück, Szwajcarki Carmen Mory: „miała włosy i oczy czarne jak kruk, bardzo szerokie i cienkie zupełnie usta i dużą szczękę”, podobną do „prototypu diabolic Hieronima Boscha, tragicznego karykaturzysty flamandzkiego”.

Dla stypendystów Fundacji Lanckorońskich i historyków sztuki, bywalców gabinetu Istituto Storico Polacco przy via Orsini 19 w Rzymie, którzy poznali wielobarwną, niepowtarzalną i jak najdalszą od stereotypów Karolinę Lanckorońską, biografia Marcina Wilka będzie portretem niedokończonym. Zawsze bowiem znajdą się jakieś inne, nieopisane okrucuchy wspomnień, wrażeń i przemyśleń, każdy odbierał spotkanie z nią inaczej, nigdy obojętnie, nigdy powierzchownie. Może książka Marcina Wilka wywoła à rebours potrzebę napisania wspomnień z rozmów i spotkań z profesorem Lanckorońską, które zostawiły niezatarty ślad w ich pamięci.

Kraków, 25 sierpnia 2025

Anna Katarzyna Maleszko
PISnSS

Ciemność i blask

czyli o pożytkach z cierpienia w samotnej wędrówce artysty

Ręką chwyciłem
błyskawicę w ciemności
światło pochodni

Bashō, ze zbioru *Zokuminashiguri*, 1686¹

Pragniemy bliskości, otaczamy się ludźmi, ale nasza wędrówka przez życie jest podróżą samotną. Jest koniecznością zmierzenia się z samym sobą i wszystkim, co nam niesie los lub co sami na siebie ściągamy. Te dylematy rozwiązuje się w ciszy i spokojnej samotności.

Artyści odczuwają tę nieuchronność szczególnie intensywnie. Tworzenie to namysł w odosobnieniu, to bezdomność w świecie, który oferuje wiele złudnych schronień i pozornych ułatwień okazujących się pułapką. Tylko tak powstaje prawdziwa sztuka, a nie jej marne imitacje, jakie oferuje nam świat, odkąd zwyciężył pogląd, że „dziełem sztuki staje się wszystko, co potrafi skupić na sobie uwagę”². Nowe koncepcje i teorie, działające ożywczo, z czasem przyczyniały się do powstawania chaosu i zaprzeczenia samej istocie twórczości, jej wartości i znaczenia. Jak już wiele lat temu zauważył Wiesław Juszczak: „Trzeba było coraz głośniejsz krzyczeć lub wkładać coraz to inne stroje, żeby nie zginać i zarazem być bardziej zauważalnym w tłumie. Myślenie awangardy, z którą dopiero od niedawna usiłuje się naprawdę gruntownie dyskutować...”³

¹ Żuławska-Umeda (1983: 202).

² Porębski (1972: 271).

³ Juszczak (1995: 106).



il. 1. Sesshū Tōyō (1420-1506?), *Zimowy krajobraz*, ok. 1470-1480, Muzeum Narodowe w Tokio, fot. domena publiczna

Może dlatego ostatnimi czasy obserwujemy coraz częstszy powrót artystów do sztuki figuratywnej i do inspiracji przyrodą, poszukiwania piękna i tajemnicy Natury. W tych wędrówkach po starych – nowych (bo długo zapomnianych) ścieżkach artystom europejskim pomaga zetknięcie z tradycyjną sztuką Dalekiego Wschodu, zwłaszcza zaś z filozofią i poezją zen oraz monochromatycznym malarstwem *suibokuga* (il. 1). Dokonania i przemyślenia artystów i poetów z zamierzchłej, a także nieco mniej oddalonej przeszłości okazują się niezwykle aktualne i inspirujące. Wybór drogi prowadzącej do celu wiedzie nieuchronnie do samotności i bezdomności czekających twórców prawdziwie poszukujących Prawdy, starających się dotrzeć do istoty Bytu, do nazwania tego, co nieuchwytnie. Sztuka bowiem

„jest poznaniem, które ma nas [...] doprowadzić do progu niepoznawalnego. Jest odkrywaniem tego, co niepoznawalne w rzeczach pozornie znanych”⁴.



il. 2. Katsushika Hokusai (1760–1849), *Wędrowiec (Poeta Saigyō)*, ok. 1830, tusz na papierze, *kakemono*, Muzeum Narodowe w Warszawie

W Japonii i świecie zachodnim wciąż powraca się do poezji Saigyō. Imię to przybrał Sato Norikiyo (1118-1190), gdy postanowił zostać mnichem buddyjskim (il. 2). Żył u schyłku epoki Heian, gdy krajem szarpały bezustanne bratobójcze walki o władzę. Sam pochodził z rodu samurajskiego i służył w gwardii cesarskiej. Porzucił jednak życie wojownika i służbę dworską, stając się w wieku dwudziestu lat wędrownym mnichem. Zapuszczał się w miejsca bezludne, szukając spokoju, samotności i bliskiego kontaktu z przyrodą. Stapiał się z nią, czyniąc swą drogę modlitwą, pochwałą

⁴ Juszczak (1995: 115).

świata i dobra. Opiewał w wierszach miejsca, które odwiedził. Dlatego utwory te, choć utrzymane w obowiązującej wówczas konwencji poetyckiej, tchną prawdą i autentycznym przeżyciem. Stały się, jak i sama postać Saigyō, wzorem dla wielu pokoleń artystów.

Pragnę w dalekim
Samotnie gdzieś zamieszkać
Wśród skał wąwozie,
Oderwać się od ludzi
I oddać własnym myślom. (tłum. W. Kotański)⁵

Pięć stuleci później inny japoński poeta poszedł w ślady Saigyō i tak jak on stał się nieśmiertelny, zajmując poczesne miejsce w panteonie poezji nie tylko japońskiej, lecz także światowej. Bashō (Matsuo Manefusa, 1644-1694) jak Saigyō pochodził z rodu samurajskiego. Podobnie jak sławny poprzednik porzucił służbę, by poświęcić się twórczości, wybierając tułaczkę po kraju i skazując się na niedostatek. Mimo że miał wielu przyjaciół i wielbicieli, wybrał samotność i niezależność, by odnaleźć własną drogę. Uznał, że nie potrzebuje domu, bo cały kraj i wędrówka po nim są dla poety jedynym prawdziwym domem. Tak narodził się jeden z najwybitniejszych autorów *haiku*, którego wiersze weszły do kanonu literatury światowej. W Polsce znamy je dzięki znakomitym przekładom Agnieszki Żuławskiej-Umedy, wybitnej znawczynie życia i twórczości Bashō.

Poezja *haiku* wyrasta z filozofii zen. Jak napisała Agnieszka Żuławska - Umeda: „Porównanie z malarstwem zen nie jest przypadkowe, albowiem oba przejawy sztuki stworzone zostały przez tę samą myśl: chęć świadomego przeżycia momentu teraźniejszego. Dlatego mistrzowie *haiku* porzucali swoich bliskich, by pędzić dni w niestrudzonych wędrówkach i jako mnisi

⁵ Kotański (1961: 290).

buddyjscy ze spokojem oddać się prawu niestałości wszechrzeczy i zajrzeć w głąb czasu”⁶ (il. 3).



il. 3. Hakuin Ekaku (1685-1769), *Tenjin w drodze do Chin*, połowa XVII w., tusz na papierze, Minneapolis Institute of Art. fot. domena publiczna

il. 4. Unkoku Tohan (1635-1724), *Krajobraz z rzeką*, koniec XVII wieku, tusz i kolor na papierze, National Museum of Asian Art, USA, fot. domena publiczna

Tematyka malarstwa uprawianego przez mnichów zen krążyła wokół przyrody, podążając za wzorami wypracowanymi w chińskim malarstwie czasów dynastii Song. Zainteresowanie przyrodą brało się również stąd, że klasztory zen, usytuowane zwykle w malowniczym górzystym krajobrazie, były miejscami sprzyjającymi kontemplacji natury (il. 4). Mnisi mieli wiele okazji obserwacji przyrody, co później owocowało obrazami, w których próbowano odzwierciedlać „ducha” Natury, rozumianej jako istota bytu.

⁶ Żuławska-Umeda (1982: 5).

Ruch fal przyboju

Wśród różowych muszelek

Strzęp koniczyny

Bashō, 1689, tłum. A. Żuławska-Umeda



il. 5. Yosa Buson (1716-1783), *Pejzaż w stylu chińskim*, 1775, tusz i kolor na jedwabiu, Metropolitan Museum of Art, fot. domena publiczna

W XVIII wieku odrodzenie poezji *haikai* nastąpiło dzięki Yosa Busonowi (1716-1783), pochodzącemu z zamożnej rodziny chłopskiej mieszkającej w okolicach Osaki. Ten wielbiciel poezji Bashō jest zaliczany nie tylko do najwybitniejszych XVIII-wiecznych poetów *haiku*, lecz także do najznakomitszych malarzy *nanga* („malarstwo południowe”), nurtu, który powstał w intelektualnym miejskim środowisku (il. 5). Przedstawiciele *nanga*, skupieni przede wszystkim w Kioto, opierali swoją twórczość na teorii i dokonaniach malarstwa chińskich erudytów z czasów dynastii Yuan, Ming i Qing, odrzucając akademicki, poddany ścisłym regułom styl, reprezentowany przez szkoły Tosa i Kanō. Uprawiali głównie tuszowe malarstwo monochromatyczne, tworząc pejzaże wyraźnie inspirowane kompozycjami chińskich artystów oraz obrazy „kwiatów i ptaków” (*kachōga*). Prace te

cehuje swobodna technika, w której płynnym liniom towarzyszą zróżnicowane tonalnie lawowania. Ważną częścią kompozycji jest kaligraficzny napis zawierający, prócz sygnatury artysty, zwykle wiersz. Malarstwo *nanga* (czy *bunjinga*: „malarstwo literatów”) było w zasadzie pasją dobrze wyedukowanych amatorów, z których każdy prezentował indywidualny styl. Łączyła ich rozległa wiedza, wrażliwość na inspiracje płynące z przyrody i przemyśleń filozoficznych, widzenie sztuki jako sposobu na odkrywanie i zgłębianie istoty życia i świata, pojmowanych romantycznie i idealistycznie (il. 6).



il. 6. Yosa Buson (1716-1783), Letni pejzaż, 1774, tusz i kolor na jedwabiu, fot. domena publiczna

Yosa Buson też porzucił wygodne życie, by samotnie wędrować śladami Bashō. Podróżował całe dziesięć lat, by wreszcie osiąść w Kioto i poświęcić się malarstwu i poezji. Budując swój poetycki i malarski świat, opierał się na filozofii i estetyce zenistycznej, wzbogacając je o liryczne, racjonalne, a zarazem bardzo osobiste ujęcie rzeczywistości, w którym niebagatelną rolę odgrywały w malarstwie wzory chińskie, przetworzone jednak w typowo japoński – łagodny i dekoracyjny – sposób ujęcia.

Błyskawica –

Słyszać jak spada kropla

Rosy z bambusa

Buson, 1784, tłum. A. Żuławska-Umeda

W kulturze japońskiej jedną z najważniejszych cech jest wyraźna skłonność do niedopowiedzenia, niechęć do dosłowności. To zamiłowanie niedookreślenia również wywodzi się z filozofii i estetyki chińskiej, ale trafia we wrodzoną skłonność Japończyków, by niczego nie nazywać bezpośrednio, zbyt wyraziście.

Jak trafnie zauważył François Jullien: „...nieokreśloność w malarstwie zanurza krajobraz w nieobecności: formy się pojawiają, aby zaraz zniknąć, otwierają się na to, co odległe, co jest poza nimi. [...] Bogactwo nieokreśloności leży w możliwościach, jakie ona nam ofiarowuje: świadomego patrzenia i zgłębiania jej bez końca – zamiast natychmiastowego zaspokajania naszych powierzchownych upodobań, malarstwo nieokreśloności wzywa nasz umysł do nieustannego zanurzania się w niej coraz głębiej i głębiej. I tak oto obrazy i nasz umysł zmieniają się równocześnie, w harmonijnej zgodzie”⁷ (il. 7).



il. 7. Qu Ding (przypisywany), *Góry latem*, Północna Dynastia Song, ok. 1050, The Metropolitan Museum of Art, fot. domena publiczna

⁷ Jullien (2006: 108, 110).



il. 8. Uragami Gyokudo (1745-1820), *Pawilon nad strumieniem*, tusz na papierze, Asian Art Museum, San Francisco, fot. domena publiczna

il. 9. Uragami Gyokudo (1745-1820), *Śnieżny poranek*, tusz i kolor na papierze, Fundacja Kawabata Yasunari, Kamakura, fot. domena publiczna

Artyści japońscy wyznający zen pojęli, że świadome patrzenie i zgłębianie możliwe jest wtedy, gdy w ciszy i skupieniu kontemplujemy świat, wtapiamy się w niego, stajemy nim. Taka postawa sprawiała, że dokonywali trudnych wyborów, odrzucając dostatnie życie w imię wierności prawdziwej sztuce. Ostatnim przykładem takiej postawy, jaki chcę w tym szkicu przedstawić, jest twórczość Uragamiego Gyokudō (1745-1820), żyjącego pod koniec epoki Edo, gdy za progiem czekały już zmiany mające wstrząsnąć Japonią i radykalnie zmienić obraz kraju (il. 8 i 9).

Gyokudō pochodził ze starego zamożnego rodu samurajskiego z Bizen i przez wiele lat pełnił odpowiedzialną i wysoką funkcję na dworze daimyō Ikedy w Okayamie. Zajęcia artystyczne bardziej go jednak pociągały niż obowiązki

administracyjne i wreszcie w 1794 roku zrezygnował ze stanowiska. Wybrał tułaczkę i niedostatek, by wreszcie osiąść w Kioto i bez reszty poświęcić się malarstwu. Stał się ostatnim wybitnym przedstawicielem nurtu *nanga*. Malował wyłącznie pejzaże, w których czasami widzimy postać wędrującą ścieżką wśród gór. Tę sylwetkę samotnego podróżnika możemy chyba uznać za symbol postawy twórców poszukujących jedności z Naturą, dążących do „oświecenia”, olśnienia, dzięki któremu dotrą do zrozumienia istoty wszechrzeczy. Dla prawdy godzili się na wyrzeczenia, bezdomność i samotność.

Prawdziwa sztuka zawsze okupiona jest cierpieniem.

Już nikt nie idzie

Tą naszą drogą pustą

wszedł zmierzch jesienny

Bashō, 1694, tłum A. Żuławska-Umeda

Bibliografia

Jullien (2006: 108, 110) = François Jullien, *Pochwała nieokreśloności. Zapiski o myśli i estetyce Chin*, Kraków 2006

Juszczak (1995: 106) = Wiesław Juszczak, *Fragmenty*, Warszawa 1995

Kotański (1961: 290) = Wiesław Kotański, *Dziesięć tysięcy liści. Antologia literatury japońskiej*, Warszawa 1961

LaFleur (2003: 32) = William R. LaFleur, *Awesome Nightfall. The Life, Times, and Poetry of Saigyō*, Boston 2003

Porębski (1972: 271) = Mieczysław Porębski, *Ikonosfera*, Warszawa 1972

Watson Burton, *Saigyō. Poems of a Mountain Home*, New York 1991

Żuławska-Umeda (1982: 5, 202) = Agnieszka Żuławska-Umeda, *Haiku*, Ossolineum 1983

Dorota Morawetz

PISnSS

Paryskie spacery.

Sztuka, moda i aura Paryża w 100-lecie wystawy 1925

Rok 2025 jest dla Paryża szczególny, gdyż wyznacza 100-lecie Wystawy Sztuk Dekoracyjnych i Przemysłu Nowoczesnego [Exposition des Arts Décoratifs et Industriels Modernes] 1925 roku. Miasto celebryje tę rocznicę już od kilku miesięcy, organizując wystawy i wydarzenia wokół tego tematu. Główną rolę odgrywa w nich Musée des Arts Décoratifs [MAD Paris], które miało kluczowe znaczenie w promowaniu art déco, goszcząc salony Société des Artistes Décorateurs¹ i budując przez lata wyjątkowo bogatą kolekcję dzieł tego stylu. Jako *clou* tych obchodów zapowiada się ekspozycja **„1925-2025. Cent ans d’Art déco”**, której otwarcie zaplanowano na 22 października 2025 roku [trwać będzie do 26 kwietnia 2026 roku]. W ten sposób MAD świętuje, w imponującej współczesnej scenografii, 100-lecie pierwszej zbiorowej manifestacji stylu i jego późniejszy sukces. Wystawa, czerpiąc z obfitej kolekcji Muzeum, wzbogaconej o obiekty wypożyczone z innych ważnych instytucji oraz zbiorów prywatnych, zaprezentuje najbardziej emblematyczne dzieła. I, jak informuje komunikat prasowy, „[za]oferuje podróż do serca szalonych lat dwudziestych i arcydzieł ich dziedzictwa”, dając okazję do kontemplowania tego „śmiałego, wyrafinowanego i zdecydowanie nowoczesnego stylu w szerokim spektrum jego różnorodności i sprzeczności, poprzez pokazanie blisko 1000 obiektów, wśród których znajdują się rzeźbiarskie meble, cenna biżuteria, plakaty, rysunki i oczywiście kreacje mody”².

¹ Musée des Arts Décoratifs otworzyło swoje podwoje już w 1878 roku w murach Luwru, a następnie w Palais de l’Industrie w 1880 roku. Otwarcie to było jednak jedynie tymczasowe i przypadkowe, zależne od wystaw. Krytyk Albert Wolff nazwał je „improwowanym muzeum sztuk dekoracyjnych”. Muzeum zostało ostatecznie otwarte 29 maja 1905 roku.

<https://madparis.fr/29-mai-1905-l-inauguration-du-musee-des-arts-decoratifs-au-pavillon-de-marsan> [dostęp: 8.09.2025].

² Cent ans d’Art déco 1925-2025, Communiqué de presse, Musée des Arts Decoratifs, Paris.

Wystawa światowa 1925 roku okazała się apogeum obecnej już od lat 10. XX wieku w sztukach dekoracyjnych tendencji, która rozwinęła się silnie w latach 20., stając się wyrazem nowego stylu życia opartego na kulcie ruchu, sportu i wolności. Wystawa planowana na rok 1915 doszła do skutku dopiero dziesięć lat później, najpierw z powodu wybuchu I wojny światowej, a potem innych przeciwności³. Dekoratorzy, producenci, magazyny, domy towarowe, artyści, a nawet przedstawiciele innych krajów rywalizowali ze sobą o możliwość eksponowania swych najnowszych wyrobów w istniejących już paryskich budynkach lub wzniesienia własnych tymczasowych konstrukcji. Mimo tak szerokiej manifestacji nowy styl w tamtym czasie nie stanowił jednak jeszcze przedmiotu zainteresowania historyków sztuki, nie teoretyzowano na jego temat, nie prowadzono badań naukowych, a swoją powszechnie znaną dzisiaj nazwę zawdzięcza dopiero latom 60. i 70. ubiegłego wieku, kiedy to zaczęto wyciągać go z zapomnienia i doceniać jego niezwykle estetyczne i artystyczne walory, rozbudzając kolejne fale powracających mód, zarówno w projektowaniu wnętrz, jak i w stylach ubraniowych. Choć Wystawa odniosła niezaprzeczalny sukces publiczny, wywołała głębokie rozczarowanie wśród artystów i entuzjastów. Zarzucano jej „ostentacyjny luksus, brak programu socjalnego, efemeryczny charakter budynków, a co za tym idzie koszty, oraz oderwanie od współczesnego życia i jego nowych warunków technicznych, przemysłowych i społecznych”⁴.

Muzeum Sztuk Dekoracyjnych od końca lat 60. ugruntowywało swoją pozycję pioniera w odkrywaniu stylu art déco, zwłaszcza dzięki wystawie *Lata 25.*, która ożywiła zainteresowanie zarówno publiczności, jak i specjalistów. To odrodzenie trwało w kolejnych dekadach, w latach 70. napędzane dodatkowo przez takie wybitne postacie, jak Yves Saint Laurent, entuzjasta art déco i uznany architekt wnętrz Jacques Grange, który dla niego i Pierre’a Bergé zaprojektował nowy wystrój Château Gabriel, należącego niegdyś do Marcela Prousta.

³ <https://madparis.fr/l-exposition-de-1925/> [dostęp: 8.09.2025].

⁴ Op. cit.

Październikowa wystawa zapowiada się spektakularnie, a jej twórcy mają ambicję wprowadzenia widza w „żywą i zmysłową podróż, w której art déco ukazuje wszystkie swoje oblicza”. Podróż ta rozpoczynać się będzie wnętrzem legendarnego Orient Expressu w nawie głównej Muzeum, gdzie znaleźć się ma odtworzona kabina dawnego wagonu Étoile du Nord, zrealizowana przez Atelier Jodar i Studio MDA, oraz trzy modele współczesnego Orient Expressu, którego inauguracja była zapowiedziana na 2025 rok, zaprojektowane na nowo przez Maxime’a d’Angeaca.



il.1. Maxime d’Angeac, Wagon-bar du Nouvel Orient-Express 2020-2025, Maquette échelle 1 © Orient-Express

Francuski Orient Express przeżywał swój złoty wiek w latach 20. XX wieku. Dekorowany przez wybitnych artystów, takich jak René Prou oraz René i Suzanne Lalique, stał się ruchomym manifestem estetyki art déco. Sto lat później jego legenda ma się odrodzić w prezentowanym w wielkiej nawie Muzeum, naturalnej wielkości modelu wnętrza przyszłego Orient Expressu, którego projekt pozostaje w dialogu z oryginalną kabiną z 1926 roku, znajdującą się w zasobach MAD i, jak niegdyś tamten, ukierunkowany jest

na przyszłość, czerpiąc jednak z tradycji stylu i łącząc najlepsze tradycje artystycznego rzemiosła ze współczesnym designem i nowoczesnymi technologiami. Zorganizowana wokół obszernego planu chronologicznego i tematycznego, który rozwija się najpierw w nawie głównej, a dalej w galeriach drugiego i trzeciego piętra, wystawa eksploruje początki, apogeum oraz współczesne reinterpretacje art déco, prezentując wszystkie dziedziny twórczości artystycznej i dekoracji. Nie zabraknie również mody i sztuki tekstylnej, reprezentowanych przez takich artystów, jak Madeleine Vionnet, Sonia Delaunay, Jeanne Lanvin, a także innych obiektów i nawet aranżacji witryn sklepowych. Prezentowane dzieła, pokazywane szerokiej publiczności niekiedy po raz pierwszy, ucieleśniają estetykę luksusu art déco, gdyż nowoczesne w formach meble i przedmioty codziennego użytku, wykorzystując najcenniejsze techniki rzemiosła artystycznego, pozostawały zarezerwowane dla najbogatszych.



il. 2. Madeleine Vionnet, Dom Mody i Marie-Louise Favot nazywana Yo (1895-1986), projektantka firmy Michonnet, Dom Haftu, suknia zwana *Petits chevaux* lub *Vase grec* Paris, kolekcja zima 1921, krepa jedwabna haftowana perłami i złotą nicią © Les Arts Décoratifs /Christophe Delliére

Zgodnie z założeniami zespołu kuratorskiego [Bénédicte Gady – pełniąca obowiązki dyrektora MAD, aktualnie już mianowana dyrektorką, i Anne Monier Vanryb – kuratorka kolekcji modernistycznych z lat 1910–1960] wystawa ta ma stanowić coś więcej niż tylko hołd dla przeszłości – ma zachęcać nas, współczesnych, do ponownego przemyślenia art déco jako nieustająco płodnego źródła twórczości i innowacji.

Swoistym preludium do tych obchodów stał się, zorganizowany we wnętrzach Muzeum des Arts Décoratifs, wielki charytatywny **Bal d'été**, który odbył się 6 lipca. Jak podaje komunikat prasowy „Musée des Arts Décoratifs, instytucja poświęcona celebracji piękna w użyteczności, zaprojektowało swój pierwszy Bal Letni [...] jako ulotne dzieło sztuki, mając na celu zebranie wyjątkowych funduszy na swój program, a w szczególności na obchody 100-lecia Wystawy Art Deco z 1925 roku”.

Założeniem tego przedsięwzięcia, któremu patronował Komitet Honorowy z przewodniczącym Jean-Victorem Meyers'em [w jego składzie znalazły się, oprócz Lizzie i Jonathana Tisch, między innymi takie postaci, jak Athina Onassis, Paloma Picasso, Jordan Roth i Cindy Sherman], było wskrzeszenie tradycji pamiętnych bali, które stały się integralną część paryskiej historii i kultury. Odbywające się w pierwszym 30-leciu XX wieku wielkie fêtes gromadziły całą paryską śmietankę kulturalno-artystyczną [„tout Paris”], a wśród ich organizatorów znajdowały się największe osobistości tamtych czasów, w tym słynny krawiec Paul Poiret, którego wystawne imprezy przeszły do annałów, a jego wkład w estetykę art déco jest niepodważalny.

Poiret, będąc już uznanym twórcą mody, „uwolnił kobiety od gorsetów, ale skrępował im nogi” [proponując w latach ok. 1910 wrzecionowatą linię sukien, które były luźne górami i swobodnie opadały na biodra, nie wymagając gorsetu, natomiast w okolicy łydek gwałtownie się zwężały, pętając nogi w kostkach, co uniemożliwiało normalne chodzenie, kładąc kobietom drobić kroki]. Paul Poiret zasłynął nie tylko jako wielki krawiec-kreator, ale również jako admirator i kolekcjoner dzieł sztuki, a przy tym *bon vivant*, ekstrawagancki i mający skłonność do wystawnego życia organizator niezapomnianych imprez w ogrodach swej XVIII-wiecznej posiadłości. Szczególnie pamiętna była Fête de Bacchus z czerwca 1912 roku, na którą

przybył tłum złożony z 300 zaproszonych gości, a „szampan lał się strumieniami”. Wystąpił tam balet Carla Pallavicino, orkiestra grała kantaty Jean-Philippe’a Rameau, a udział w imprezie wzięła owiana legendą tancerka Isadora Duncan.



il. 3. Henri Manuel, Denis i Paul Poiret w kostiumach na Fête de Bacchus, 1912, fot. D. Morawetz

Tymi balami, opisanymi przez samego Paula Poireta w jego wspomnieniach zatytułowanych *En habillant une époque*, musiała zapewne inspirować się Sofia Coppola, której powierzone zostało kierownictwo artystyczne imprezy. W kontekście takiej tradycji fakt ten stanowi szczególne wyróżnienie, które reżyserka przyjęła „z entuzjazmem i dobrowolnie”, realizując własną, ambitną i wyrafinowaną, wizję artystyczną. Nagradzana autorka takich filmów, jak *Przekleństwa niewinności*, *Maria Antonina* czy *Priscilla* stworzyła w samym sercu Musée des Arts Décoratifs, w majestatycznej, wysokiej na trzy piętra i całkowicie na tę okazję przearanżowanej nawie, współczesną wersję Balu Letniego, przenosząc ideę ogrodu do wnętrza oraz wykorzystując z filmowym rozmachem takie dodatkowe elementy budowania nastroju, jak kwiaty, oświetlenie, grafika, zastawa stołowa. „Szukałam idealnej równowagi między atmosferą formalną i swobodną, a jednocześnie głęboko radosną” – wyjaśnia Coppola, która do realizacji swej wizji wciągnęła artystów i

projektantów współpracujących z nią wcześniej na planach filmowych, m.in. scenografa Stefana Lubrinę oraz kompozytora i florystę Thierry'ego Boutemy'ego, który pracował z nią przy *Marii Antoninie*.



il. 4. Pretty Yende – Bal d'été du musée des Arts décoratifs 2025 © Pascal Le Segretain

Ten szczególny wieczór zaszczyliło 300 osobistości [czyż może to mieć jakiś związek z liczbą gości na wspomnianym wyżej balu Poireta], głównie mecenasów sztuki, ale także artyści i słynne aktorki, wśród nich Penelope Cruz, Kirsten Dunst, Diane Kruger i Chiara Mastroianni, tancerze (Guillaume Diop, Benjamin Millepied) oraz projektanci (Jack McCollough, Lazaro Hernandez, Christian Louboutin i Pieter Mulier).

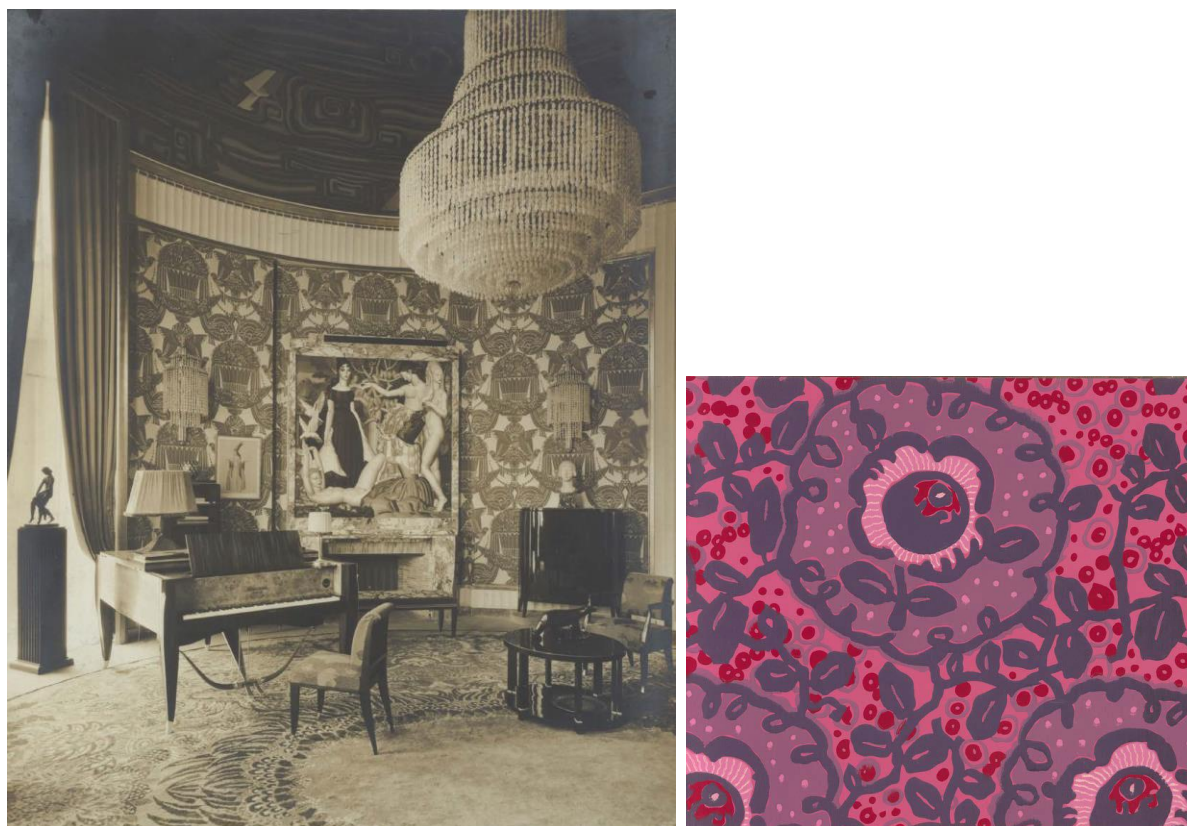
Nawiązując do zwyczaju zapraszania na takie fety znakomitych artystów, wieczór został urozmaicony występem zespołu Phoenix (którego członkowie byli rezydentami Muzeum w latach 2020-2022, kiedy to wyprodukowali i

nagrali swój kolejny album *Alpha Zulu*, częściowo wykorzystany podczas ceremonii zamknięcia Igrzysk Olimpijskich w 2024 roku). Udział wzięły też południowoafrykańska śpiewaczka operowa Pretty Yende i francuska harfistka Anaïs Gaudemard. Drugą część balu, otwartą dla młodych artystów i wybranych studentów szkół artystycznych, poprowadził DJ Falcon. Zaangażowanie i hojność uczestników napęliła muzealną kiesę na tyle, że zaplanowane dalsze wydarzenia będą mogły otrzymać stosowną oprawę, a równocześnie zostaną także zrealizowane inne ambitne założenia.

W dalszych planach przewidzianych już na drugą połowę 2026 roku Musée des Arts Décoratifs ma otworzyć w ramach stałych kolekcji nowe sale poświęcone art déco. W oczekiwaniu na wielkie otwarcia niemal od początku roku była wyczuwalna atmosfera zbliżającej się rocznicy.

Kiedy w marcu wpadłam do Paryża głównie po to, by zwiedzić głośną wystawę *Du Cœur à la Main* włoskiego duetu Dolce&Gabbana, w pozostającym ciągle jeszcze w remoncie Grand Palais [wróć do niej za chwilę], w MAD trwała już ekspozycja **„Ruhlmann, Décorateur”** [od 12 marca do 6 czerwca], poświęcona twórczości słynnego dekoratora i emblematycznej postaci sztuki dekoracyjnej, ponoć największego triumfatora Międzynarodowej Wystawy Sztuk Dekoracyjnych z 1925 roku. Jacques-Émile Ruhlmann (1879–1933), uznawany za symboliczną postać art déco, dał się poznać przede wszystkim jako projektant wyjątkowych mebli, ale jego geniusz twórczy wykraczał dużo dalej, gdyż wykazywał niezwykle talent do projektowania pozostających w ścisłej harmonii z jego meblami okładzin ściennych i tkanin. Ruhlmann kształcił się pod okiem swojego ojca, właściciela firmy produkującej farby, tapety i lustra. Kiedy w 1907 roku odziedziczył firmę, zaczął realizować swoje własne projekty, wprowadzając nową estetykę do wzorów tapet i nadruków na tkaninach wymyślanych przez siebie lub przez współpracujących z nim artystów. Na Międzynarodowej Wystawie Sztuki Dekoracyjnej i Przemysłowej w 1925 roku jego dzieła stały się ważnym punktem odniesienia, czyniąc projektanta jednym z najbardziej podziwianych dekoratorów. Efektem były więc ciekawe zlecenia. W latach 1924-1933 brał udział w aranżacji nowego Cité Universitaire Internationale

de Paris, gdzie pokoje studenckie były wykładane tapetami firmy Ruhlmann and Laurent [mieszczącej się przy rue de Lisbonne 27 w Paryżu].



il. 5. Anonim, Fotografia Wielkiego Salonu z Pawilonu Kolekcjonera na Wystawie Międzynarodowej Sztuk Dekoracyjnych i Przemysłu w Paryżu, 1925, odbitka żelatynowo-srebrna © Les Arts Décoratifs

il. 6. Jacques-Émile Ruhlmann dla Société française des papiers peints — próbka tapety malowanej w powtarzalny motyw, 1928-1930, papier, druk cylindryczny © Les Arts Décoratifs

Pośród blisko siedemdziesięciu eksponatów prezentowanych w MAD znalazło się 26 oryginalnych szkicowników z projektami, gotowe tapety oraz tekstylia, a także fotografie. Prezentowane na wystawie fotograficzne reprodukcje Maison des Provinces de France, pochodzące z archiwów Cité, świadczą o nowoczesności, komforcie i intymności pomieszczeń sygnowanych przez Ruhlmana. Można było tam zobaczyć tapety zdobione zgeometryzowanymi motywami kwiatowymi i stylizowanymi różami oraz podziwiać harmonijne kompozycje, jakie tworzyły one wraz z nowoczesnymi formami mebli i tkaninami obiciowymi. Przy okazji pokaz ten inaugurował nową Salę Rysunków, Tapet i Fotografii, stworzoną po to, by przybliżać publiczności

bogate muzealne zbiory prac na papierze, które ze względu na swoją delikatność nie mogą być na stałe eksponowane.

W marcu udało mi się odwiedzić jeszcze dwie inne wystawy, w których również obecne były wątki związane z art déco.

„La Saga des Grands Magasins”, prezentacja trwająca od listopada 2024 do początku kwietnia 2025 w la Cité de l’Architecture de Paris/ Palais Chaillot przy placu Trocadero, stanowiła nawiązanie i swoistą kontynuację wcześniejszej, zorganizowanej w zeszłym roku przez MAD w jego własnej siedzibie przy rue de Rivoli, **„La naissance de grands magasins, Mode, design, jouets, publicité 1852-1925”** [Narodziny wielkich domów towarowych. Moda, wzornictwo, zabawki, reklama 1852-1925]. Końcowa data okresu, na którym skupiała się tamta ekspozycja, wskazuje na interesujące nas wydarzenie, jakim była Wystawa światowa 1925 roku. Lata 20. były bowiem bardzo ważnym momentem w rozwoju wielkich domów towarowych, które stawały się od ponad pół wieku nowymi świątyniami nowoczesności i konsumpcjonizmu, a stan ten niejako konsekrowała Międzynarodowa Wystawa Sztuk Dekoracyjnych i Przemysłu z 1925 roku, podczas której każdy z wielkich grand magasins [te najbardziej znane to powstały jako pierwszy w 1852 roku Au Bon Marché i kolejne: les Grands Magasins du Louvre, Printemps, La Samaritaine i Galeries Lafayette] miał własny monumentalny pawilon, w którym promował swoje najwybitniejsze dzieła z zakresu meblarstwa, ceramiki, tekstyliów, szkła i innych przedmiotów dekoracyjnych.

O ile wcześniejsza ekspozycja, w Les Arts Decoratifs, skupiała się na społeczno-polityczno-ekonomicznych aspektach zjawiska, jakim były wielkie domy towarowe od czasów Drugiego Cesarstwa po połowę lat 30. XX wieku, i ukazywała, w jaki sposób śmiali przedsiębiorcy połowy XIX wieku, wykorzystując osiągnięcia techniki i efekty związanej z nimi rewolucji przemysłowej, zainicjowali nową koncepcję komercyjną i zrewolucjonizowali rynek handlu detalicznego, otwierając drogę do pojawienia się społeczeństwa konsumpcyjnego, o tyle to drugie spojrzenie na tę samą historię, w La Cité de l’Architecture de Paris, ukazywało ją z perspektywy architektonicznej, zakreślając daty złotego wieku owych „katedr nowoczesnego handlu”, jak je

nazwał w 1883 roku Emil Zola⁵, pokazując cechy charakterystyczne monumentalnych budowli ze szkła i żelaza, które stwarzały luksusowe otoczenie dla prezentacji produktów konsumpcyjnych, jaka wcześniej nie



il. 7. Georges Buffotot (1879-1955), fotograf – Pawilon Pomone magazynu Bon Marché na l'Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes w Paryżu, 1925, odbitka żelatyno-srebrowa © Les Arts Décoratifs

il. 8. Albin Salaün (1876-1951), fotograf – Pawilon La Maîtrise magazynu Galeries Lafayette na l'Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes w Paryżu, 1925, odbitka żelatyno-srebrowa © Les Arts Décoratifs

miała miejsca, choć poprzedzały ją rozmaite sposoby uatrakcyjniania przez indywidualnych handlarzy ich oferty handlowej.

Pierwsze paryskie domy towarowe powstawały w wyniku łączenia ze sobą dwóch lub więcej istniejących budynków i przystosowywania ich do potrzeb rozwijającego się handlu artykułami codziennego użytku i ubiorami przeznaczonymi dla szerokiego ogółu. Szybko zaczęły być zastępowane przez budowle specjalnie przeznaczone do tych celów, których projektowania podejmowali się renomowani artyści tego czasu. Ich narodziny były bezpośrednio związane z reformami strukturalnymi i proaktywną polityką gospodarczą wdrożoną przez Napoleona III w celu modernizacji Francji. Nowe budowle zagarniały przestrzeń centralnych miejskich dystryktów i

⁵ Emil Zola określił wielki dom towarowy jako „une cathedrale de commerce moderne” w swej powieści wydanej w 1883 roku, *Au Bonheur des Dames*, której tytuł był również nazwą wymyślonego przez pisarza domu towarowego opisanego jednak na podstawie własnych obserwacji istniejących w Paryżu domów towarowych i rozmów prowadzonych z architektem Frantzem Jourdain.

uczestniczyły w galopującej urbanizacji Paryża II połowy XIX wieku, dokonującej się zgodnie z koncepcjami barona Georges-Eugène'a Haussmanna w latach 1852-1870, stając się obiektami dynamizującymi miasto, a z czasem również turystycznymi atrakcjami.

Użycie żelaza i szkła pozwalało teraz na realizowanie gigantycznych konstrukcji o dużych oknach i otwartych przestrzeniach, zdolnych pomieścić tłumy kupujących, atrakcyjne lady i dodatkowe ogromne powierzchnie magazynowe.

Do lat 30. powstawały wciąż nowe tego typu wielkopowierzchniowe sklepy, starsze zaś modernizowały się, przybierając nowoczesny wystrój. Przykładem może być kultowy dzisiaj budynek La Samaritaine, wzniesiony na prawym brzegu Sekwany, którego fasada jest wspaniałym przykładem stylu art déco w architekturze. Został on zaprezentowany na wystawie w Cité bardzo wszechstronnie ze względu na ostatnią jego przebudowę. W 2005 roku był zamknięty z powodu zagrożenia bezpieczeństwa, potem – przejęty przez grupę LVMH – został poddany gruntownej renowacji i przebudowie, która pozwoliła otworzyć budynek w nowej odsłonie łączącej dawną architekturę z nowoczesną, dzięki czemu La Samaritaine przeistoczył się w znaczący kompleks kulturalno-handlowy, z galeriami sztuki, luksusowymi butikami, barami i restauracją. Nawiasem mówiąc, nie zachwyciłam się tą nową odsłoną ekskluzywnego domu towarowego, dzisiaj chętniej nazywanego galerią handlową, usytuowanego w samym centrum Paryża, tuż koło Luwru; mam wrażenie, że współczesne „nakładki” przydużyły piękną oryginalną przestrzeń z jeszcze secesyjnymi, ale już także nowoczesnymi, w stylistyce art-déco, motywami dekoracyjnymi wnętrza.

Tak czy inaczej, Andy Warhol nie mylił się w swej konstatacji, iż „pewnego dnia wszystkie domy towarowe staną się muzeami, a wszystkie muzea staną się domami towarowymi”. Słowa te stały się mottem zamykającym fascynującą podróż po architektonicznej historii wielkich domów towarowych, nie tylko w ich paryskiej kolebce, ale także w innych światowych stolicach oraz rozmaitych najdalszych zakątkach globu, jaką przygotowało Cité de l'Architecture/Paris.

Gdy wróciłam na rue de Rivoli, czekało mnie niecodzienne spotkanie z modą w Luwrze [sic!]. **Louvre-Couture, Objets d'art, objets de mode** to rodzaj interwencji w ramach stałej ekspozycji departamentu l'Objets d'art [Sztuk Dekoracyjnych], które posiada w swej kolekcji przedmioty artystyczne, meble rozmaitych form i materii z różnych epok, od czasów Bizancjum poprzez średniowiecze, aż po okres Drugiego Cesarstwa. Kuratorska koncepcja skupiła się na dialogu pomiędzy majstersztykami rzemiosła artystycznego i dekoracji wnętrz a blisko setką sylwetek i akcesoriów mody współczesnej od 1961 roku po dzień dzisiejszy. Pochodzące z archiwów i dziedzictwa francuskich oraz światowych domów mody, od najstarszych po powstałe całkiem niedawno, kreacje te wchodzą w delikatną i poetycką relację z historycznymi stylami sztuki dekoracyjnej poprzez tkaniny, formy, ornamentykę, kolorystykę i desenie. Autorzy tej niezwyklej ekspozycji bardzo precyzyjnie dobrali modele *haute couture* do charakteru wnętrz, w jakich miały one zaistnieć, by osiągnąć rzeczywiście chwilami zdumiewający efekt pełnego ich zanurzenia w atmosferze i kolorystyce zmieniającego się *entourage* oryginalnych wnętrz, poprzez które zwiedzający wędrują z busołą w postaci nakreślonych planów pomieszczeń z zaznaczonymi punktami, gdzie poszukiwać należy współczesnych, XX- i XXI-wiecznych kreacji. Niektóre z nich tak doskonale wpisują się w otoczenie, że zauważenie ich nastręcza pewnych trudności, inne od razu rzucają się w oczy, co powoduje, że widzowie stają się jakby uczestnikami jakiejś gry w przestrzeni Muzeum, a w efekcie jej eksploracji nie zawsze mogą uznać na koniec, że zdołali odnaleźć wszystkie umieszczone tam kreacje. Jedne z nich, jak się zdaje, są wynikiem bezpośrednich inspiracji projektantów określoną epoką, stylem czy formą, inne jednak są jakimś odległym echem, fantazmatem, sennym odbiciem, wspomnieniem form i emocji, może obserwowanych tylko w dawno widzianym filmie lub operowym spektaklu, albo w jakiś widmowy sposób obecnych w popkulturowej sferze wizualnej.

W tekście opublikowanym na stronie Luwru autorzy piszą: „Jeśli od czasów Paula Cézanne’a wiemy, że «Luwr jest książką, w której uczymy się czytać», to niewyczerpane źródło inspiracji nie ominęło jednego z najżywszych światów współczesnej twórczości: świata mody”. I dalej: „Coraz częściej

studia i monografie poświęcone wielkim nazwiskom mody nie wahają się kreślić estetycznych genealogii, które umieszczają te osobowości w perspektywie historycznej i artystycznej”⁶.



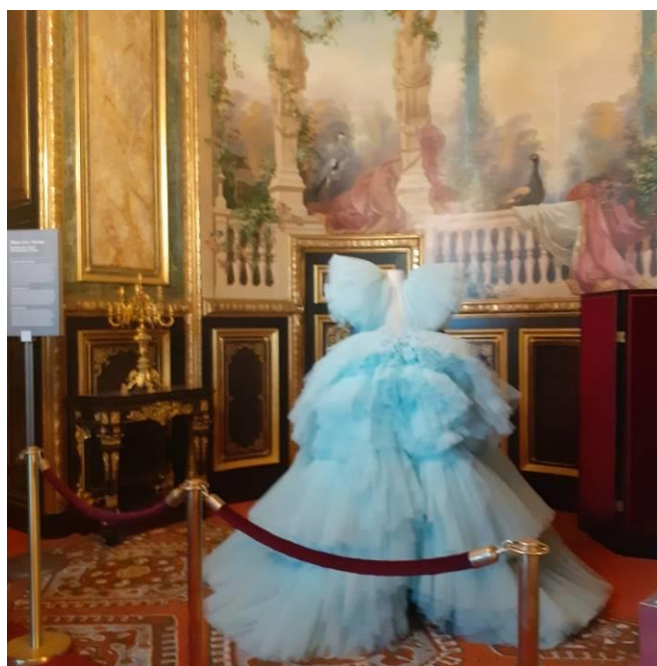
il. 9. John Galliano dla Christiana Diora, kolekcja haute couture wiosna/lato 2005 we wnętrzach z czasów Napoleona III, fot. D. Morawetz

To niezwykle muzealne wydarzenie trwające siedem miesięcy [od 24 stycznia do 24 sierpnia 2025], podczas których odwiedziło je ponad milion osób, miało być manifestacją nowego otwarcia, którego celem jest odnowa relacji Luwru z publicznością i zgromadzenie wokół kolekcji Muzeum nowej młodej publiczności. Kuratorem wystawy był Olivier Gabet, generalny konserwator zasobów Muzeum, dyrektor Działu Sztuk Dekoracyjnych i jego zespół. „Luwre jest *haute couture* z samej swojej istoty” – skomentował wielki sukces swej wystawy.

No ale i sam Paryż jest *haute couture*, nie będzie więc bez powodu, jeśli w tym miejscu powrócę do wspomnianej wcześniej wystawy **„Du Cœur à la Main. Dolce & Gabbana”**, która była przecież głównym motywem mojej

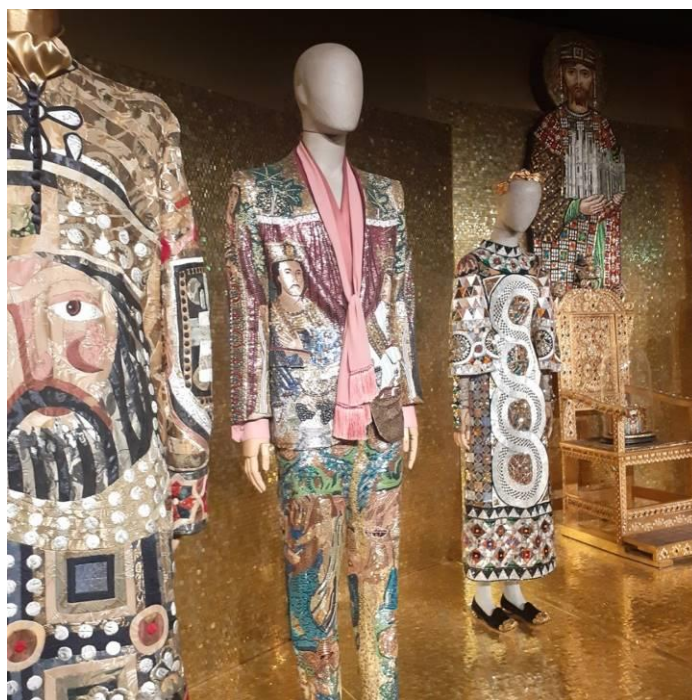
⁶ <https://www.louvre.fr/expositions-et-evenements/expositions/louvre-couture> [dostęp: 7.09.2025].

marcowej podróży, a pokazywała, podobne jak ta w Luwrze, niezwykle silne inspiracje łączące świat mody ze sztuką i rzemiosłem artystycznym, ograniczając się jednak tylko, i aż, do prezentacji kreacji słynnego włoskiego duetu projektantów Domenico Dolce i Stefano Gabbana, a nie jak tamta pokazując szerokie spektrum prac wielkich projektantów mody w kontekście muzealnej kolekcji. Obie jednak w jakimś sensie konkurują ze sobą wystawnością, jaka w przypadku Luwru jest całkowicie naturalna, gdyż wykorzystuje się tam istniejącą ekspozycję, w której zostają zanurzone sprowadzone ze świata *couture* najdoskonalsze modele, a zestaw ten skutkuje wytwarzaniem nowych estetycznych przeżyć oraz odnajdywaniem korespondencji mody i sztuki pośród naturalnej scenografii muzealnych wnętrz. Te zderzenia tworzą nowe konteksty i możemy sobie wyobrazić na przykład kręcony w tych wnętrzach historyczny film, którego realizatorzy zdecydowali się zmodernizować kostium tak, by – nawiązując do epoki – był on jednak całkowicie odrębną, współczesną kreacją [co nawiasem mówiąc dzieje się przecież na naszych oczach dzisiaj, gdy oglądamy produkcje filmowe czy ambitne telewizyjne seriale, w których zasady historycznej dokładności kostiumu są łamane na rzecz twórczego przetwarzania form w celu przybliżenia bohaterów dzisiejszemu widzowi].



il. 10. Giambattista Valli, kolekcja haute couture jesień/zima 2018/2019, fot. D. Morawetz

Inaczej ma się sprawa z pokazaniem wielkiego dorobku włoskich kreatorów, w odniesieniu do których sporządzono ogromną, przeładowaną chwilami, teatralno-operową scenografię, w wielu odsłonach ilustrującą tematy pokazów oraz źródła inspiracji, do jakich sięgają artyści. Imponująca aranżacja składa się z szeregu tematycznych scenerii stwarzających otoczkę i środowisko odpowiadające nastrojom i estetycznym odniesieniom usytuowanych w nich kreacji. Realizacja rzeczywiście niezwykła, przyćmiewająca przepychem, całkiem dosłownie nawet, z powodu wielkiej ilości złota, kryształów, cekinów, sztucznych kamieni itp., których odbłaski zwielokrotnione przez lustra, błyszczące mozaikowe posadzki i szyby tworzyły rozedrganą atmosferę przepychu, bogactwa materii i form, ale też przyprawiającego o ból głowy poczucia niepotrzebnego nadmiaru, jakby twórcy wystawy zatracili umiar w ambicji przedstawienia prawdziwych lub wyobrażonych źródeł kreacji D&G. Jest to [ciągle jest, ponieważ jeździ po świecie, wcześniej była pokazywana w Mediolanie, teraz jest w Rzymie] w efekcie wystawa bardzo ilustracyjna i można powiedzieć edukacyjna, gdyż towarzyszące poszczególnym sekwencjom teksty tłumaczą tradycje i obyczaje włoskie, miejsca i zjawiska, które stanowiły punkt wyjścia i pretekst dla tematów kolejnych pokazów.



il. 11. Fragment wystawy Dolce & Gabbana, Grand Palais, Paryż, marzec 2025, fot. D. Morawetz

Oczywiście, zachwycaly mnie poszczególne kreacje, chciałoby się powiedzieć kostiumy, gdyż wiele z nich miało cechy silnego steatralizowania, niesamowita inwencja autorów, w której znaczenie mają liczne odniesienia artystyczne i elementy kulturowe zaczerpnięte z malarstwa, architektury, rzeźby, dekoracji wnętrz czy sztuk scenicznych, doceniałam poczucie humoru projektantów i kunszt wykonawczy [włoskiej Alta Moda i Alta Sartoria]. Ale nadmiar wrażeń, wizualnych bodźców płynących ze wszystkich stron wprawiały w konsternację, a wielkoimperialny styl prezentacji, ocierającej się chwilami o kicz, raził. Może zresztą konwencja byłaby do zaakceptowania, gdyby nie zbity tłum ludzi poruszających się w żółwym tempie wzdłuż podestów z manekinami, blokujących bezpośredni dostęp do eksponatów i ograniczający widoczność.

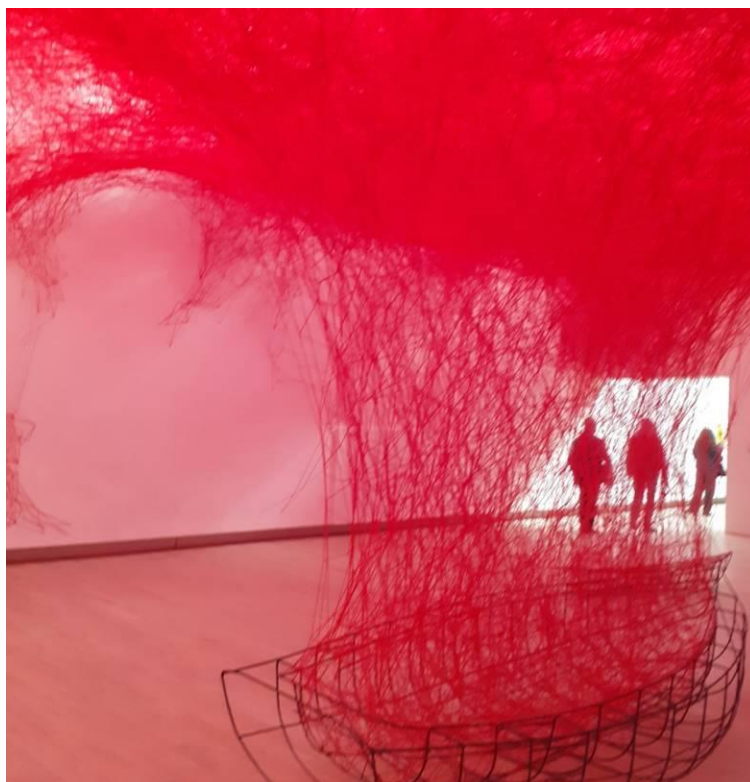


il. 12. Fragment wystawy „Du coeur a la main. Dolce & Gabbana”, Grand Palais, 2025, fot. D. Morawetz

Wielkie i spektakularne wystawy mody są od jakiegoś czasu „w modzie”, a frekwencja na nich jest napędzana przez różnego rodzaju chwyt

marketingowe, wydawnictwa i gadżety. Popularne wystawy generalnie są od jakiegoś czasu konstruowane tak, by przewinęło się przez nie jak najwięcej zwiedzających, co w pewnych okresach jest kompletnie zniechęcające, gdyż stanie w kolejkach i dobijanie się do eksponatów mało ma wspólnego z przyjemnością obcowania z dziełami sztuki, czymkolwiek by one były.

Znacznie przyjemniej czułam się więc, zwiedzając w sąsiednich salach Grand Palais **„The Soul Trembles. Chiharu Shiota”**, poruszającą wystawę, na którą zdążyłam na dzień przed jej zakończeniem, a która trwała od 11 grudnia 2024 do 19 marca 2025 roku i stanowiła rodzaj przedpremierowego pokazu przed planowanym na czerwiec ponownym otwarciem całego zespołu galerii w przestrzeni Grand Palais po kilkuletnim remoncie. Wydarzenie współorganizowane przez GrandPalaisRmn oraz Mori Art Museum Tokyo było pierwszą tak obszerną prezentacją we Francji artystki urodzonej w Osace [1972], a rezydującej w Berlinie, która zyskała światową sławę dzięki swym monumentalnym instalacjom z przeplatających się nici wełnianych wypełniających całą przestrzeń pomieszczeń wystawowych, czasem także oplatających przedmioty codziennego użytku, jak stoły, krzesła itp., stwarzającymi poetycko-oniryczne nastroje i angażującymi widza nie tylko emocjonalnie, ale też fizycznie. Na 1200 m kwadratowych galerii pokazane zostały, oprócz siedmiu tego rodzaju przestrzennych *environments*, także video-performances, fotografie, projekty scenograficzne [bardzo interesujące], rzeźby, makiety, rysunki. Prace Chiharu Shiota, odnoszące się do pojęcia czasowości, przemijania, pamięci i snów, powstawały w okresie trwającej kilka lat choroby artystki i w dużej mierze stanowią próbę przezwyciężania stanów przygnębienia, niepewności i lęków z nią związanych oraz szukania odpowiedzi na pojawiające się pytania dotyczące znikomości ciała oraz relacji ciała i duszy w kontekście przemijania. Niezwykłe i poruszające w swym ulotnym pięknie nitkowe konstrukcje wznoszą się swoim kruchym, przyczepionym do ścian i podłóg pajęczynowym bytem, jakby chcąc przez to zakotwiczenie w solidnym murze umocować swoje efemeryczne istnienie i sprawić, że razem z nim przetrwają.



il. 13. „The Soul Trembles. Chiharu Shiota”, Grand Palais, Paryż, marzec 2025, fot. D. Morawetz

Ciało, a raczej jego nietrwałość sugerowana poprzez nieobecność wszędzie tam, gdzie ciężar znaczeń umieszczany jest w porzuconych, znajdowanych, zużytych przedmiotach, jak tekturowe walizki, zniszczone buty, zardzewiałe klucze, zdezelowane okienne ramy i krzesła, zdaje się pozostawać w centrum zainteresowania artystki, która w szeregu prac szuka właśnie jego śladów i pamięci o nim. W instalacji *Memory of skin* z roku 2000, zbudowanej z przeskalowanych, gigantycznych i pobudzonych ziemią sukien, po których spływa woda, Shiota eksploruje ubranie jako „drugą skórę”, może nawet ważniejszą od prawdziwej, gdyż „ubranie jest zawsze blisko ciała i nasiąka codziennym życiem swego właściciela, staje się niejako nosicielem personalnej pamięci”⁷. Artystka kwestionuje ustalone pojęcia istnienia, obecności i transcendencji.

Ta wystawa zrobiła na mnie ogromne wrażenie, być może przez bliskość tych instalacji z przestrzeniami, jakie tworzy się na potrzeby teatru. Mają one

⁷ <https://www.templon.com/exhibitions/memory-under-the-skin/> [dostęp: 7.09.2025].

bardzo scenograficzny wymiar, co zresztą nie dziwi, gdyż artystka ma w swym dorobku sporo realizacji scenicznych.



il. 14. „The Soul Trembles. Chiharu Shiota”, Grand Palais, Paryż, marzec 2025, fot. D. Morawetz

Zupełnie inne nastroje panowały w okolicy Hal. La Bourse de Commerce, 18-wieczny budynek dawnej giełdy zbożowej, który od 2021 roku stał się nowym centrum sztuki współczesnej zorganizowanym wokół kolekcji biznesmana i słynnego kolekcjonera François Pinault, oraz Centre Pompidou pokazywały w marcu wystawy koncentrujące się wokół problematyki dekolonizacyjnej.

Kolejna odsłona kolekcji Pinault w imponującej przestrzeni La Bourse, odnowionej przez architekta Tadao Ando, tym razem skupiała się na artystach afroamerykańskich, pokazując ciekawe dzieła uznanych twórców z kręgu czarnej kultury amerykańskiej w ramach wystawy **„Corps et âmes”** [5.02.-18.08.2025].

Po raz pierwszy w Paryżu pokazywano dwa filmy Arthura Jafy, należące do kolekcji Pinault. Jeden, prezentowany w podziemnym Studio, *Love is the Message, the Message is Death* [2016], to filmowy kolaż rozmaitych obrazów, w którym mieszkający w Los Angeles artysta i filmowiec, czerpiąc z mass

mediów i popkultury, buduje swą własną estetykę kolażowego montażu, by uwydatnić ikoniczne postaci Afroamerykanów i kultowe przejawy ich kultury, które wrosły w historię i kulturę Ameryki, takie jak Aretha Franklin, Barack Obama, Martin Luter King, Miles Davis, pieśni gospel i wiele innych. Połączenie ze sobą w szybko zmieniających się kadrach obrazów tańca, pracy, walki i przemocy, poruszających się w łączącym wszystkich celebrytów i anonimowe osoby kole rozmaitych diachronicznie ukazywanych wydarzeń, jest próbą pokazania ich wspólnej tożsamości i dążenia do jedności.

Drugie wideo Jafy prezentowane w mniejszej sali, to *AGHDRA* (2021), będące serią ujęć poruszającej się rytmicznie niezidentyfikowanej materii oraz sekwencji muzycznych. Jest ono rodzajem kontemplacji czegoś na kształt oceanu zbudowanego jednak nie z wody, lecz z jakiejś czarnej nieokreślonej magmy, falującej w nieustannym ruchu jak morskie fale. Całość jednak wywołuje wrażenia wcale nie kojące, ale raczej przygnębiające i depresyjne, co dodatkowo pogłębia monotony, powtarzający się, stłumiony dźwięk w tle, obsesyjnie wciągający, podobnie jak sam obraz.

La Bourse to nie tylko zmieniające się co kilka miesięcy wystawy monograficzne, indywidualne i zbiorowe, pozwalające na obcowanie w ciągle nowych kontekstach z dziełami skupionymi w tym bogatym, liczącym 10 000 dzieł 350 artystów, zbiorze wielkiego kolekcjonera i znawcy sztuki, ale także projekcje, koncerty i konferencje. Każdorazowo można przy okazji podziwiać wspaniałą architekturę z jej monumentalną fasadą, wielką centralną Rotundą z rozległą kopułą skrywającą imponujący fresk, obejściem z niszami i witrynami, w których doskonale prezentują się obrazy i mniejsze obiekty, oraz podwójnymi spiralnymi schodami. Wszystko razem daje inspirujące przestrzenie, otwarte na niecodzienne artystyczne projekty.

Jak zapowiedział Jean-Jacques Aillagon, dyrektor generalny Pinault-Collection: „Bourse de Commerce będzie miejscem, w którym nieprzewidywalne stanie się oczywiste, miejscem odkrywania kreatywności w trakcie powstawania i zwierciadłem świata”.

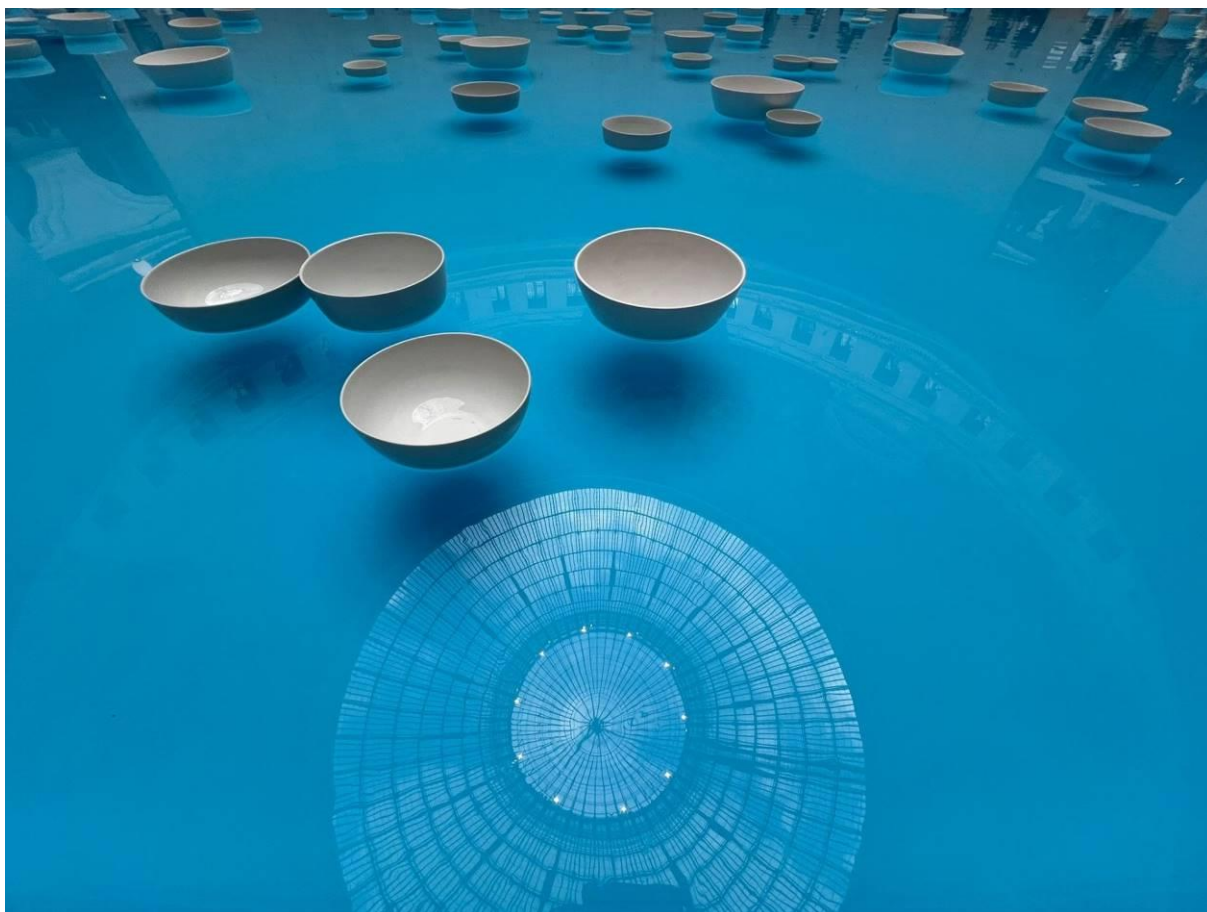


il. 15 i 16. Bourse de Commerce po przebudowie japońskiego architekta Tadao Ando, 2023, fot. D. Morawetz

Zapowiedź tę spełniała w ciągu letnich miesięcy [to już podczas mego lipcowego pobytu] immersyjna, multisensoryczna wodno-muzyczna instalacja, utrzymana w nastroju upalnego lata, francuskiej artystki Céleste Boursier-Mougenot, zatytułowana „Clinamen” [tytuł zaczerpnięty z fizyki epikurejskiej odnosi się do przypadkowości przebiegu trajektorii przedmiotów znajdujących się na powierzchni wody] i w formie nawiązującej do architektury przestrzeni.

Artystka przekształciła Rotundę w wielkie jezioro z błękitno-niebieską wodą, w której odbija się przenikające przez kopułę niebo, a po jej powierzchni pływają białe porcelanowe misy, wprowadzane w ruch przez delikatny prąd, co wyzwała melodyjne i relaksacyjne dźwięki. Ta instalacja w swej warstwie wizualnej jest jakimś odniesieniem do *Nenufarów* Moneta, choć równocześnie przekracza możliwości oddziaływania tych obrazów na percepcję widza, porywając go w rejony pojedynczego przeżycia i indywidualnej kontemplacji.

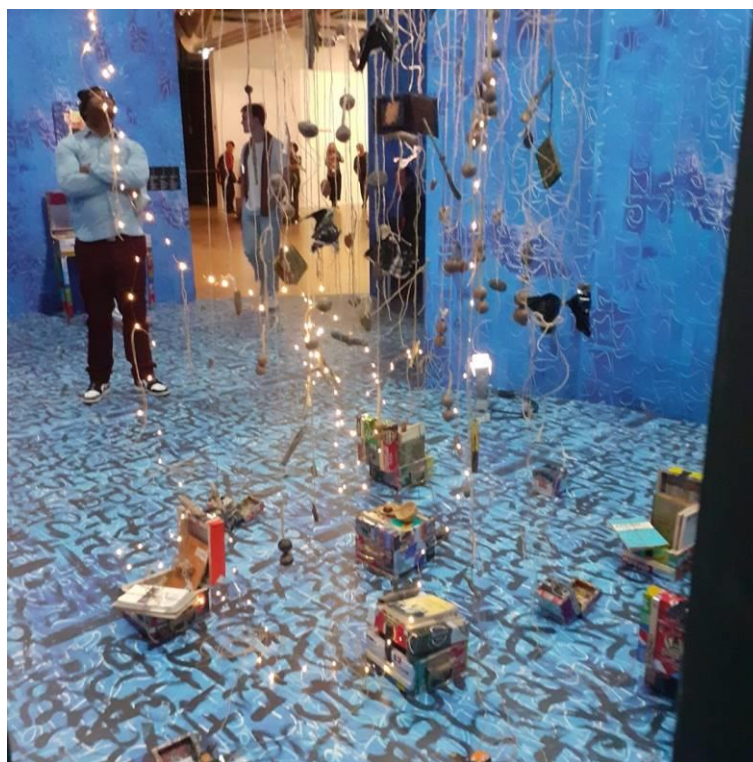
„Clinamen” była dostępna dla publiczności jeszcze do 21 września, natomiast już od października zapowiedziana jest nowa wystawa „Minimal”, w której będzie można prześledzić zrodzony ok. 1960 roku radykalny ruch artystyczny na przykładzie dzieł minimal artu z kolekcji Pinault, zestawionych z pracami z innych prestiżowych kolekcji [wystawa trwać będzie od 8.10.2024 do 19.01 2026].



il. 17. Céleste Boursier-Mougenot, „Clinamen”, Bourse de Commerce, Paris, lipiec 2025, fot. B. Valentine-Jambet

Powrócę jeszcze do wcześniejszego wątku i wystawy **„Paris Noir. Artistic circulations and anti-colonial resistance 1950-2000”** w Centre George Pompidou, której założeniem było prześledzenie obecności i wpływów czarnoskórych artystów we Francji w połowie XX do końca XX wieku. Zaprezentowano tu często niepokazywane wcześniej prace 150 twórców z Afryki, obu Ameryk i Karaibów, wśród nich Georges’a Corana, Eda Clarka, Beauforda Delaney’a, Minga Smitha i wielu innych. Okres, który interesuje kuratorkę wystawy, rozpoczyna się mniej więcej w roku 1947, kiedy powstał słynny magazyn „Présence Africaine”, i kończy upadkiem apartheidu i podziałów rasowych, kiedy to pojawia się nowy periodyk – „Revue noire”. Alicia Knock skupiła się na badaniu tworzenia się nowej świadomości tożsamościowej i poszukiwaniu transkulturowych języków artystycznych, akcentując znaczenie twórców pochodzenia afrykańskiego w redefinicji modernizmu i postmodernizmu oraz ich, często niedoceniany, wkład w

rozwój francuskiej sceny artystycznej. W centrum ekspozycji znalazła się instalacja w formie okrągłej matrycy, podejmująca motyw Czarnego Atlantyku, oceanu jako dysku, metonimii Karaibów i „Całego Świata”, w nawiązaniu do pojęcia ukutego przez martynikańskiego poetę Edouarda Glissanta, jako metafory paryskiej przestrzeni. Wystawa proponuje „żywą, a często nową mapę Paryża”⁸.



il. 18. „Paris Noir. Artistic circulations and anti-colonial resistance 1950-2000”, Centre George Pompidou, marzec 2025, fragment wystawy, fot. D. Morawetz

Prezentacja objęła różne gatunki twórczości – od malarstwa i rzeźby, poprzez fotografię i tekstyla, po instalacje i filmy. Eksplorowała rozmaite style – od surrealizmu, po abstrakcje afroatlantyckie i nową figurację oraz takie tematy, jak aktywizm antykolonialny, wpływ jazzu na sztuki wizualne albo wpływ czarnoskórych artystów na krajobraz kulturowy Paryża od lat 50. XX wieku po rok 2000. Wystawa, która odbywała się w Galerii 1, na poziomie 6, od 19 marca do 30 czerwca 2025, w zasadzie już po wyłączeniu niektórych części Centre Pompidou w związku z zaplanowanym remontem, odebrana

⁸ <https://www.centrepompidou.fr/en/program/calendar/event/VRo249Y> [dostęp: 9.09.2025].

[dostęp:

została jako istotne wydarzenie podejmujące problematykę przewartościowań paryskiej sceny artystycznej i unaoczniające potrzebę uzupełnienia tej części historii sztuki o wkład i znaczenie artystów z diaspory afrykańsko-karaibskiej w jej budowaniu, a także potrzebę kontynuowania badań i organizowania wydarzeń wokół tej tematyki.

W lipcu panowała w Paryżu już zupełnie inna, lżejsza atmosfera letniej kanikuły. Turystów równie dużo jak w marcu, ale chyba bardziej nastawionych na przebywanie na świeżym powietrzu niż w zamkniętych muzealnych wnętrzach, choć właśnie one okazują się najlepszym schronieniem przed lejącym się z nieba żarem. Tak więc oglądanie wystaw jest zdecydowanie przyjemniejsze.

Początek lipca to czas paryskiego Tygodnia Mody, z pokazami kolekcji *haute couture* oraz innymi ekskluzywnymi wydarzeniami rozgrywającymi się wokół mody. Poza prezentacjami renomowanych marek w Cour Carrée, na które wpuszczani są tylko zaproszeni goście, z okazji otwarcia tygodnia mody w Luwrze wieczorem 10 lipca miały miejsce ogólnie dostępne wydarzenia pod hasłem *La Nuit De La Mode*, które dawały szerszej publiczności możliwość uczestniczenia w zdarzeniach odkrywających na nowo powiązania sztuki i mody. Niektóre z nich miały związek z trwającą wciąż wystawą *Louvre Couture*, o której pisałam wcześniej. Przede wszystkim myślę tu o trzech performance'ach Jordana Rotha, który w swym spektaklu ***Radical Acts of Unrelenting Beauty*** [Radykalne akty nieustającego piękna] nawiązywał do aktualnej wystawy, a także do samej architektury Muzeum. Jordan Roth, brodwayowski producent, kolekcjoner haute couture, transgenderowy aktor i performer oraz bywalec wybiegów, postanowił wejść do Luwru nie jako zwiedzający, ale jako samoistne dzieło sztuki i w tym celu przygotował trzyczęściowy spektakl, w którym zaprojektowane przez niego kreacje transformują się na oczach publiczności zgromadzonej pod szklaną kopułą Cour Marly. W pierwszym z epizodów na obszernej białej krynolinie Rotha pojawia się barwna projekcja czerwonej sukni Johna Galliano, zaprojektowanej w 2005 roku dla Diora w nawiązaniu do kreacji Wortha z czasów cesarzowej Eugenii i właśnie prezentowanej w apartamentach Napoleona III w ramach *Louvre Couture*. W następnym performer nawiązywał

do tematu skrzydeł przewijającego się przez całą kolekcję muzealną, od posągu Nike z Samotraki stojącego na szczycie schodów Daru w skrzydle Denona, poprzez niewielkie egipskie amulety, po wizerunek Michała Archaniola Rafaela, i sam przeistacza się w tajemniczą postać z olbrzymimi skrzydłami, których rozpiętość wypełnia niemal całą szerokość historycznego dziedzińca wypełnionego barokowymi rzeźbami. Wreszcie w ostatniej sekwencji zostaje odziany przez sześciu stylizowanych na biało tancerzy w suknię o spódnicy przybierającej geometryczny kształt trójkąta, na której następnie wyświetlano obraz szklanej piramidy z dziedzińca Luwru, zaprojektowanej przez architekta Ieoh Ming Pei podczas przebudowy dziedzińca Muzeum na początku lat 90. XX wieku i będącej odtąd symbolem nie tylko Luwru, ale samego miasta. Ten spektakl, przygotowywany przez dwa lata i mający w Luwrze swą światową premierę, zaprezentowany podczas jednego wieczoru trzykrotnie, to – jak pisze „Vanity Fair”⁹ – połączenie teatru, choreografii i mody, a artysta wyjaśnia, że „praca ta została pomyślana jako dialog ze skarbami i architekturą Luwru”. Należy go także rozumieć jako wyraz nowego otwarcia Luwru dla nowej i młodej publiczności, którego inicjatorem i wyrazicielem jest Olivier Gambet, od 2022 dyrektor Działu Sztuk Dekoracyjnych Muzeum. Popiera go w tym Laurence des Cars, dyrektor Luwru od 2021 roku, podkreślając, że „właśnie tego szukamy: nowego wyglądu, czegoś ekscytującego, ale jednocześnie zawsze aktualnego”. Poważne traktowanie mody, nie tylko historycznej, ale też tej najbardziej współczesnej, to tradycja paryskich muzeów, a zwłaszcza MAD, które od wielu lat przygotowuje cyklicznie niezwykle spektakularne wystawy poświęcone zarówno pionierom mody, jak i dzisiejszym jej twórcom. Od końca czerwca trwa tam ekspozycja **„Paul Poiret, la mode est une fête”** [Paul Poiret. Moda jest celebracją], która jest bardzo wnikliwą prezentacją sylwetki i twórczości oraz burzliwych losów kariery tego wielkiego krawca [1879–1944]. Inicjator rewolucyjnych przemian w modzie kobiecej, uznany i fetowany, na koniec został zapomniany. Jego tak wielka retrospektywa

⁹ https://www.vanityfair.com/style/photos/jordan-roth-performance-at-the-louvre?srsId=AfmBOoqBA0_o_dEW79tjEKlaXfHQPFYXdozX0zbr7nMO00zZLbnkeGbi [dostęp: 11.09.2025].

odbywa się w Paryżu po raz pierwszy, nie bez kontekstu – jak się wydaje – obchodów Wystawy Sztuk Dekoracyjnych z 1925 roku, gdyż wkład Poireta w rozwój sztuk stosowanych oraz estetykę art déco nie mógłby pozostać przy tej okazji pominięty.



il. 19. Paul Poiret w swoim atelier podczas przymiarki i George Barbieri

il. 20. Okładka magazynu „Les Modes”, kwiecień 1912, Paris, Manzi, Joyant et Cie, 1912 Héliograviura © Les Arts Décoratifs

Paul Poiret – jak pamiętamy – „wyzwolił kobiety z gorsetu, choć skrępował im nogi”, przynajmniej na jakiś czas, proponując około 1911-1912 wrzecionowatą linię sukien obszernych górami, ale zwężających się w okolicy łydek tak, że można było poruszać się tylko bardzo drobnymi krokami. Jednocześnie to on właśnie zdefiniował nowoczesną sylwetkę kobiecą przystosowaną do ruchu i aktywności oraz wprowadził nową estetykę jako ten, który nadawał ton modzie od Belle Époque po lata 20. Działał pod własną marką od 1903 roku, kiedy to po kilku latach nauki u Douceta i pracy w Maison Worth otworzył własny dom mody, do którego przybywała światowa klientela, złożona z europejskiej arystokracji, słynnych aktorek i dam z towarzystwa i wokół którego zgrupował wielu znanych już lub obiecujących artystów, oferując im współpracę. Był wielkim admiratorem współczesnej sztuki i jej kolekcjonerem, szczególnie ceniącym sobie fowizm,

którego paletą kolorystyczną inspirował się w swych projektach delikatnych i powiewnych sukien w pierwszych latach XX wieku. Do jego ulubionych artystów należeli Paul Iribe, Raoul Dufy, Maurice de Vlaminck, Georges Lepape. Jednak zamiłowanie do wystawnego życia oraz wydatki związane z poszerzaniem firmy o szkołę mody Martine i produkcję perfum doprowadziły go w latach 20. do upadku finansowego i zmusiły do odsprzedaży w 1924 roku domu mody Poiret, w którym jeszcze pozostał jako projektant, ale w 1929 musiał go całkiem opuścić. W 1925 roku, mimo trudności finansowych, podjął jeszcze ambitny i kosztowny wysiłek uczestnictwa w Wielkiej Wystawie Sztuk Dekoracyjnych i Przemysłu, wynajmując trzy barki zacumowane u brzegu Sekwany i wielkim nakładem własnych środków adaptując je do prezentacji całego swojego asortymentu – od mody poczynając, poprzez wystrój wnętrz, na perfumach kończąc. Niezwykle wystawna ekspozycja nie przyniosła mu jednak sukcesu i całe przedsięwzięcie zakończyło się kompletną ruiną finansową krawca, który od tego momentu popadał już tylko w coraz to większe tarapaty.



il. 21-22. Zdjęcia trzech barek u brzegu Sekwany wyczarterowanych i urządzonych przez Poireta na czas Wystawy Sztuk Dekoracyjnych 1925, fot. D. Morawetz

Wystawa w MAD, prowadząc widza przez kolejne etapy drogi zawodowej i życiowej Poireta, kładzie też nacisk na jego zdolności organizacyjne, innowacyjność w prowadzeniu domu mody, rewolucyjne pomysły w dziedzinie form i kroju, a także wkład w estetykę art déco, nie pomijając też jego znaczenia jako animatora życia kulturalno-artystycznego i organizatora

wspaniałych kostiumowych bali, takich jak *Bachus* czy *Baśnie Tysiąca i Drugiej Nocy*, które zrosły się z historią i kulturą Paryża.

Wielowymiarowa ekspozycja wydobywa na światło dzienne znane i mniej znane kreacje artysty, akcesoria mody, zdjęcia i dokumentację modeli oraz sposobu pracy, a także rodzinne fotografie i portrety ukazujące styl życia jednego z największych twórców mody, który zainicjował nowoczesne krawiectwo rozumiane jako kreacja artystyczna i stworzył prototyp krawca-kreatora mody, równego artystom innych dziedzin sztuki. Poiret był też prekursorem idei recyklingu, włączając niekiedy do swych modeli oryginalne elementy tekstylne, hafty, fragmenty antycznych tkanin, które przywoził z licznych podróży do egzotycznych krajów.



il. 23. Widok wystawy „Paul Poiret, la mode est une fête”, MAD, Paris, lipiec 2025, fot. D. Morawetz

Opisując samą ekspozycję, należy podkreślić niezwykle dbałość paryskich kuratorów i konserwatorów muzealnych o jak najlepsze pokazanie oryginalnych modeli w odpowiedniej przestrzeni i oświetleniu, wyeksponowanie jakości i różnorodności tkanin i ozdób, precyzji wykonania, całego krawieckiego *savoir-faire*, który od stuleci polega na przekazywanych z pokolenia na pokolenie umiejętnościach manualnych i specjalnych technikach, jakimi szczyli się paryska *haute couture*. Można się nimi

zachwycać i delektować, wiedząc również, że dzisiaj podobne rezultaty osiąga się za pomocą wysoko rozwiniętych technologii, które jednak nie mogą przyćmić efektu benedyktyńskiej niekiedy pracy rąk wysoko wykwalifikowanych szwaczek wcześniejszych epok. A dowodem na to jest wciąż obecne w twórczości największych współczesnych projektantów zainteresowanie dla sztuki dawnych kreatorów mody i inspirowanie się nimi. Niejako w symetrii do wystawy w Muzeum Sztuk Dekoracyjnych ustawiła się mniej spektakularna, ale równie rzetelna w próbie przybliżenia sylwetki innej wielkiej postaci mody i jej dzieła, zorganizowana w Petit Palais, we współpracy z Palais Galliera, Musée de la mode de la Ville de Paris, wystawa **„Worth, Inventer la haute couture”** [Worth, Wynalezienie haute couture], otwarta od 7 maja do 7 września 2025 [niestety dużo krócej niż wystawa Poireta, zapewne ze względu na dużą ilość eksponatów wypożyczonych z kolekcji amerykańskich]. Wystawa ważna, gdyż nigdy nie był pokazywany w takiej skali twórcy haute couture, Charles Frederick Worth, który przybył do Paryża z Anglii i założył tu w 1858 roku pierwszy na świecie dom mody, osiągając bardzo szybko wysoką pozycję. Cieszył się wielkim uznaniem wśród dam z towarzystwa, arystokracji i kręgów władzy, zdobywając międzynarodową klientelę i stając się niekwestionowanym „królem Paryża”. Wprowadził szereg innowacji w ówczesnym systemie mody opierającym się wcześniej na kobietach-krawcowych, rozpoczął erę wielkich krawców – dyktatorów, którzy ze zwykłych dostawców sukien dla arystokracji i dworu stali się tymi, którzy proponują fasony i wzory. Worth wprowadził kolekcje sezonowe i praktykę pokazów mody z żywymi modelkami, po raz pierwszy użył także pojęcia marki [*la griffe*], którą stało się jego nazwisko, widoczne w postaci wszywki z wyhaftowanym odręcznym podpisem wewnątrz każdego modelu, jakich setki, a nawet tysiące wypuszczał ze swego słynnego atelier przy rue de la Paix 7 w Paryżu.

Wystawa pokazywała w sposób chronologiczny kolejne etapy rozwoju kariery Anglika, który będąc najpierw pomocnikiem w londyńskich sklepach z nowościami, wkrótce po przebyciu Kanału La Manche został głównym sprzedawcą w renomowanym paryskim sklepie z tkaninami u Gagelina i szybko, poprzez wspólną firmę założoną ze Szwedem Boberghiem [1858], a



il. 24. Wejście na wystawę „Worth. Inventer de la haute couture”, Petit Palais, Paris, 2025, fot. D. Morawetz

potem już prowadząc pierwszy w świecie dom mody pod własnym nazwiskiem [od 1870], doszedł dzięki pomysłowości i determinacji do pozycji największego krawca epoki, ubierającego samą cesarzową Eugenię, żonę Napoleona III, a ostatecznie zdołał zarazić swą pasją następne pokolenia, synów i wnuków, którzy z powodzeniem prowadzili firmę Worth przez pierwsze dekady XX wieku. Worth najpierw przyczynił się do rozwoju i utrwalenia krynoliny, wprowadzając swój własny styl jej zdobienia, a potem był tym, który zapoczątkował turniurę. Mimo że jego kreacje miały bardzo wygórowane ceny, zamówienia przychodziły z całego świata, a Worth coraz bardziej utrzymywał swoją pozycję dyktatora mody, autokreując również samego siebie, co później stało się jednym z elementów wizerunku kreatora mody, czującego się artystą na równi z twórcami innych dziedzin. Stylistycznie Worth sytuował się ze swymi projektami w nurcie obecnego w ostatnim 30-leciu XIX wieku historyzmu, czyniąc nawiązania do ubiorów renesansowych i VIII-wiecznych, inspirował się słynnymi przykładami historycznego malarstwa portretowego.



il. 25. Worth & Bobergh, Suknia do transformacji z gorsetem wieczorowym, 1866-1868, Petit Palais, fot. D. Morawetz

Style jednak się zmieniały, a synowie Wortha starali się iść z duchem czasu. I tu pojawiają się znów powiązania z art déco, gdyż jeden z wnuków Wortha, Jean-Charles, wykazywał wielkie zamięłowanie do nowej estetyki i motywów dekoracyjnych tego stylu, a jego projekty były wielokrotnie chwalone przez prasę i krytykę lat 20. ubiegłego wieku.

Atrakcyjna scenograficznie wystawa wciągała widza w świat wielkiego świata mody II połowy XIX wieku i styl życia ówczesnej kobiety z wyższych sfer. Jedna z kilkunastu sekwencji, na jakie podzielono ekspozycję, była poświęcona całodobowej garderobie damskiej. Zatyłowana: *Dwadzieścia cztery godziny z życia kobiety*. miała charakter kolistej „panoptycznej” prezentacji rozmaitych kreacji z Maison Worth, odpowiednich na różne pory dnia oraz prywatno-towarzyskie okazje w ciągu doby.

Można było także podziwiać liczne portrety i fotografie artysty oraz członków rodziny Wortha w wystawnych wnętrzach jego prywatnej siedziby i imponującego domu mody. Genialny krawiec, ukazywany w rozmaitych wcieleniach i przebraniach, miał jednak skłonności autokratyczne i jego

postać oraz legenda, nawet po śmierci, przyćmiewała jego potomków kontynuujących tradycję rodzinną.



il. 26. Emile Friant, *Portret Wortha*, olej na płótnie, 1893, fot. D. Morawetz

Po tych budujących historycznych klimatach odczułam potrzebę współczesnej awangardy mody, udałam się więc do Palais Galliera, gdzie właśnie została otwarta retrospektywa amerykańskiego projektanta osiadłego w Paryżu [„**Rick Owens. Temple of Love**”], który od swego debiutu w latach 90. podważa normy piękna, tworząc dziwaczne sylwetki o zaburzonych proporcjach i przeskalowanych elementach ciała, używając w tym celu specjalnych technik kroju raczej niż projektowania jako takiego. Działając jako niezależny projektant, od kilku lat wszystkie swoje pokazy organizuje na dziedzińcu pobliskiego Palais de Tokyo, który przez swą aurę monumentalnego klasycyzmu lat 30. XX wieku stwarza znakomite tło dla mających w sobie coś z antycznych szat modeli artysty.

Owens lubi różnicować poziomy naturalnych wybiegów, dlatego oprócz wykorzystywania schodów i piętrzących się wokół nich elementów architektonicznych często dodaje jeszcze własne konstrukcje komplikujące przestrzeń i stwarzające dodatkową możliwość dla układów choreograficznych wykonywanych w tych jego pogmatwanych strojach. Nic

więc dziwnego, że jako reżyser i scenograf swej wystawy, także w Palais Galliera postarał się o połączenie przestrzeni wewnętrznej z zewnętrzną fasadą i ogrodem, przez co otworzyły się nowe nieoczekiwane znaczenia. Wystawa pokazuje z jednej strony źródła jego inspiracji i referencje kulturowe z czasów amerykańskiej młodości, a z drugiej – ewolucję jego pracy od roku 2003, kiedy pojawił się w Paryżu. W każdej nowej kolekcji Owensa są zapisane ślady poprzedniej, a każdy pokaz zawiera w sobie jakieś przesłanie społeczne lub polityczne, często odnoszące się do aktualnych wydarzeń lub w jakiś sposób je antycypuje.



il. 27. Rick Owens, fragment wystawy „Temple of Love”, Palais Galliera, Paryż, 2025, fot. D. Morawetz

Wystawa ta bardzo mnie ucieszyła, gdyż oglądając pokazy Ricka Owensa, które toczą się bardzo szybko przy oryginalnej, sporządzonej każdorazowo lub tworzonej na żywo ścieżce dźwiękowej oraz w oparach unoszących się dymów, nie zauważa się wspaniałej, wysoko postawionej techniki wykonania, którą na wystawie można podziwiać z bliska i docenić jej jakość godną najwyższej *haute couture*.

Z Palais Galliera właściwie już niedaleko do Musée Jacquemart-André na bulwarze Haussmanna, neobarokowej siedziby małżeństwa bankiera

Édouard André i malarki Nélie Jacquemart. W ukończonym w 1875 roku l'hôtel particulier para ta zgromadziła imponującą kolekcję sztuki, zwłaszcza włoskiej, która następnie przekazana została Akademii Francuskiej. W 1913 roku przekształcono to miejsce w publiczne muzeum, w którym oprócz wspaniałych wnętrz można oglądać również bardzo dobre wystawy tematyczne i monograficzne. Tym razem trafiłam tam z powodu kończącej się właśnie wystawy **„Artemisia Gentileschi. Héroïne de l'art ”** [od 19 marca do 3 sierpnia 2025]. Był to przegląd twórczości malarskiej Artemisii Gentileschi, rzymskiej artystki, córki malarza Orazio Gentileschiego, jednej z niewielu malarek ery nowożytnej, która za życia zdobyła międzynarodowe uznanie, przewyższające nawet sławę jej ojca. W technice malarskiej posługiwała się biegle światłocieniem w duchu mistrza Caravaggia, a jej geniusz przede wszystkim uwydatniał się w znakomitych portretach i autoportretach. Prezentacja odkrywająca ponownie zapomnianą artystkę plasuje się w bardzo aktualnym nurcie wydobywającym na światło kobiety niezależne, silne, realizujące swe ambicje i osobowość wbrew panującym przekonaniom i zwyczajom epoki, pokazując jej powiązanie ze współczesnością.

Musée Jacquemart-André proponuje na koniec roku inną równie ważną wystawę „Georges de La Tour. Entre ombre et lumière”, która – otwarta 11 września – trwać będzie do 25 stycznia 2026.

Święto narodowe Francji, 14 lipca, nie pozwoliło mi dotrzeć do Fundacji Louis Vuitton na obszerny pokaz Davida Hockneya [**„David Hockney 25”**, od 9.04 do 1.09.2025], który chyba doczekał się już wielu opisów, ten brak więc, mam nadzieję, przejdzie tutaj niezauważony.

Zamiast tego kilka zdań o odwiedzinach w Muzeum Picassa na rue de Thorigny w dzielnicy Marais, dokąd przyciągnęła mnie utrzymana w nastroju minimalistyczno-konceptualnym wystawa **„Anna Maria Maiolino. I am here. Estou Aqui”** [trwała do 21 września], ważnej postaci brazylijskiej sceny artystycznej. To pierwsza indywidualna prezentacja we Francji i

odbywa się w ramach brazylijskiego sezonu kulturalnego. Tytuł może wskazywać na zaznaczanie własnej obecności artystki i jej potrzebę prowadzenia dialogu z perspektywy współczesności z dorobkiem wielkiego poprzednika przez akcentowanie dyskretnego powiązania z twórczością Picassa. „Wystawione prace nie są biernymi obiektami, lecz aktywnymi obecnościami, które wciąż generują dialogi” – mówi Maiolino. W jej pracach widać związki z minimalizmem i konceptualizmem, z którymi zetknęła się podczas pobytu w Nowym Jorku na przełomie lat 60. i 70., oraz skłonność do używania tekstu jako elementu wypowiedzi artystycznej, w której istotne jest stosowanie także wielu innych mediów – od malarstwa i rysunku, poprzez drzeworyt, fotografię i wideo, po performance i rzeźbę w glinie. Na zeszłorocznym Biennale w Wenecji artystka, urodzona w 1942 roku we Włoszech, pokazała pracę zatytułowaną *Year 1942* (1973), która jest częścią jej *Mental Maps*, serii poruszającej tematykę jej własnych przeżyć emigracyjnych.



il. 28-29. „Anna Maria Maiolino. I am here. Estou Aqui”, Muzeum Picassa, Paryż, 2025, fot. D. Morawetz

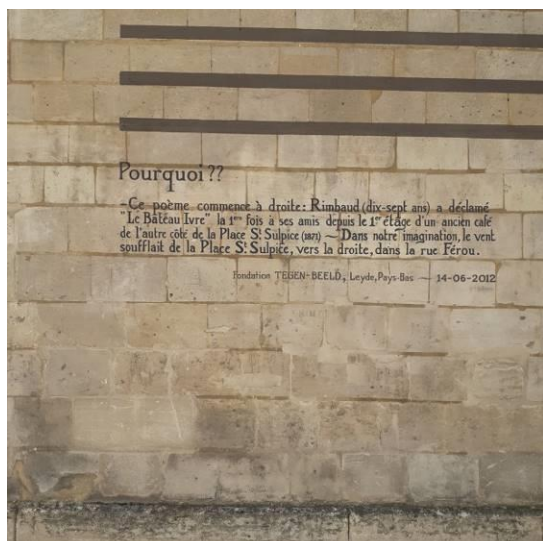
Na tym kończę opis moich paryskich peregrynacji, bynajmniej nie systematycznych i wyznaczanych często przypadkową trajektorią, na jakiej się znajdowałam, próbując pokonywać odległości spacerowym krokiem pozwalającym również na pełniejszy odbiór miasta, które skrywa wciąż wiele

niespodzianek, odsłania nowe miejsca, galerie sztuki, awangardowe butik, powstające w loftach wokół Saint Germain des Pres [zgodnie z ustanowioną przez Yves Saint-Laurenta w latach 60. ubiegłego wieku tradycją sytuowania butików prêt-à-porter na lewym brzegu Sekwany] i często szybko znikające,

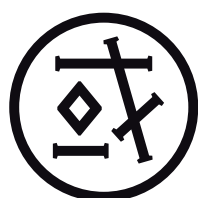


il. 30. Wnętrze awangardowego butiku w okolicach bulwaru Saint-Germain-des-Près, fot. D. Morawetz

oraz znane zakątki, które trwają niezmienione lub te poddające się transformacjom wraz z upływem czasu. Paryż żyje i wciąż ma coś nowego do zaoferowania.



il. 31-32. Mur przy niewielkiej uliczce, rue Férou, na którym zapisano poemat 16-letniego Artura Rimbaud *Statek pijany*. Nieco dalej znajduje się ten malowniczy zaułek z kwiatami. fot. D. Morawetz



**POLSKI
INSTYTUT
STUDIÓW
NAD SZTUKĄ
ŚWIATA**