

SZTUKA I KRYTYKA



ART AND CRITICISM

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

nr 1 (160) styczeń

2026

SZTUKA I KRYTYKA / ART AND CRITICISM

Komunikat Zarządu

Polskiego Instytutu Studiów nad Sztuką Świata

2026, nr 1 (160) styczeń

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:

Eleonora Bergman – laureatką Nagrody im. Profesora Jana Zachwatowicza za rok 2025

Barbara Chojnacka, Wystawa **Maksymilian Antoni Piotrowski (1813-1875) – w Bydgoszczy i na europejskich salonach** w Muzeum Okręgowym im. Leona Wyczółkowskiego w Bydgoszczy

Połączone przypadki. Wystawa Pracowni Filmu Eksperymentalnego z Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu prowadzonej przez prof. Izabelę Gustowską i Izabelę Sitarską - zaproszenie

Eleonora Jedlińska, Konferencja ***Tisser/Créer : réinventer l'art textile de 1945 à nos jours // Weave/Create: Reinventing Textile Art from 1945 to the Present***, Paryż 8-9 grudnia 2025 rok. Musée Bourdelle i Instytut Polski w Paryżu

Zofia Potakowska, **Sztuka ludu Makonde wczoraj i dziś**, cz. II

Dr Eleonora Bergman – laureatką

Nagrody im. Profesora Jana Zachwatowicza za rok 2025

2 grudnia 2025 roku odbyła się uroczystość wręczenia Nagród im. Profesora Jana Zachwatowicza „za wybitne osiągnięcia w dziedzinie badań i ochrony zabytków oraz dziedzictwa kulturowego”.



Nagrodę otrzymała **dr Eleonora Bergman** – członkini Polskiego Instytutu Studiów nad Sztuką Świata, „historyczka architektury. Autorka i współautorka licznych studiów historyczno-urbanistycznych do planów zagospodarowania miast, głównie na Mazowszu i Śląsku. Od połowy lat 80. zajmuje się zabytkami kultury żydowskiej, ich historią i dokumentacją. Współautorka projektu upamiętnienia granic getta warszawskiego, a także współautorka i wydawczyni 18 tomów tzw. Archiwum Ringelbluma. Od 1991 roku pracowała w Żydowskim Instytucie Historycznym, którego dyrektorką była w latach 2007-2011”. Jest autorką m.in. publikacji książkowych: *Nurt*

mauretański w architekturze synagog Europy Środkowo-Wschodniej w XIX w. i na początku XX wieku (Wydawnictwo Neriton, Warszawa 2004), a także „*Nie masz bożnicy powszechnej*”. *Synagogi i domy modlitwy w Warszawie od końca XVIII do początku XX wieku* (Wydawnictwo DiG, Warszawa 2007). Uczestniczyła m.in. w I Kongresie Sztuki Żydowskiej w Polsce *Jewish Artists and Central-Eastern Europe. Art centers – identity – heritage from the 19th century to the second World War* w Kazimierzu and Wisłą w 2008 roku, publikując w tomie pokonferencyjnym tekst *Synagogues of Europe – still much to learn* (Wydawnictwo DiG, Warszawa 2010).

Nagrodę im. Profesora Jana Zachwatowicza za 2025 rok otrzymał także **dr hab. inż. Ulrich Schaaf** – badacz architektury drewnianej. „Od 2006 roku jest pracownikiem naukowo-dydaktycznym w Katedrze Konserwatorstwa Wydziału Sztuk Pięknych Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu, a od 2021 roku – jej kierownikiem. Prowadzi projekty badawcze i zajęcia dydaktyczne z zakresu badań historyczno-architektonicznych, historii technik budownictwa oraz historii architektury drewnianej. Jego praca pozwoliła uratować wiele zabytków architektury drewnianej, takich jak m.in. Kościoły Pokoju w Świdnicy i Jaworze”.

Wyróżnienia wręczyła Bożena Żelazowska, sekretarz stanu w Ministerstwie Kultury i Dziedzictwa Narodowego, generalna konserwator zabytków, podczas konferencji naukowej ICOMOS pt. „Założenia systemu ochrony zabytków – formy ochrony, organizacja służb konserwatorskich, finansowanie, rola interesariuszy” w Arkadach Kubickiego na Zamku Królewskim w Warszawie.

Zarząd składa serdeczne gratulacje laureatom Nagród im. Profesora Jana Zachwatowicza.

W 2004 roku Nagrodę im. Profesora Jana Zachwatowicza otrzymali Maria i Kazimierz Piechotkowie – członkowie honorowi Instytutu.

Dr Barbara Chojnacka

Muzeum Okręgowe w Bydgoszczy

Wystawa „Maksymilian Antoni Piotrowski (1813-1875) – w Bydgoszczy i na europejskich salonach” w Muzeum Okręgowym im. Leona Wyczółkowskiego w Bydgoszczy

Wystawa monograficzna poświęcona życiu i twórczości Maksymiliana Antoniego Piotrowskiego, malarza urodzonego w Bydgoszczy, przygotowana została z okazji 150. rocznicy śmierci i 100. rocznicy pierwszej wystawy artysty w Muzeum Miejskim w Bydgoszczy. Właśnie ta ekspozycja zapoczątkowała tworzenie kolekcji dzieł wybitnego malarza – Bydgoszczanina w rodzinnym mieście. Twórczość artysty była wielokrotnie prezentowana w bydgoskim muzeum, jednak obecna ekspozycja stanowi najpełniejszą odsłonę jego życia i twórczości, wzbogaconą nowymi dziełami i materiałami biograficznymi.

Maksymilian Antoni Piotrowski w 1833 roku podjął studia w Królewskiej Akademii Sztuk Pięknych (Königliche Akademie der Künste) w Berlinie. Początkowo uczył się w klasie gipsów i sali aktów, a od 1835 roku kształcił się w klasie malarstwa historycznego pod kierunkiem profesora Wilhelma Hensla. Po ukończeniu edukacji młody artysta udał się na wędrowkę artystyczną po Niemczech i Włoszech. Przebywał w Düsseldorfie, gdzie miał kontynuować naukę w kręgu tamtejszej Akademii Sztuk Pięknych pod kierunkiem kolejnego mistrza – Wilhelma Schadowa, reprezentanta nurtu nazarenizmu. Jedyną pełniej udokumentowaną podróż do Włoch (14 listopada 1842 – czerwiec 1843) wyznaczają obrazy i rysunki pochodzące z Rzymu, Gaety, Neapolu, Pompejów, Sorrento i Capri. Podczas pobytu w Rzymie twórca miał nawiązać kontakty z założycielem grupy Nazareńczyków Johannem Friedrichem Overbeckiem. Wracając z Włoch do Berlina, malarz zatrzymał się w Monachium, gdzie zapoznał się z twórczością profesorów tamtejszej Akademii Sztuk Pięknych – Petera Corneliusa i Wilhelma Kaulbacha, którzy wywarli – obok Hensla i Schadowa – największy wpływ na

jego twórczość. O pobycie artysty w Monachium świadczy jedynie rysunkowy *Autoportret z dedykacją*.

Kolejne lata malarz spędził w Berlinie, a ważnym epizodem w jego biografii był czynny udział w wydarzeniach Wiosny Ludów w 1848 roku w Berlinie i Bydgoszczy. Podczas rewolucji berlińskiej prawdopodobnie należał do oddziału artystów i studentów (Künstler- und Studenten-Korps), a po aresztowaniu został osadzony w odwachu. Narodowowyzwoleńcze zamieszki nie ominęły Bydgoszczy, gdzie Piotrowski w domu brata, Karola, miał pilnować amunicji. Po jego aresztowaniu prawdopodobnie wyjechał do Poznania, gdzie po stłumionym powstaniu utworzono Ligę Polską; wykonał wówczas rysunek do litografii *Liga Polska* z podpisem: *Przez jedność i równość do niepodległości*, odzwierciedlający jego patriotyczne przekonania.

Okolo połowy 1849 roku Piotrowski został powołany na stanowisko profesora w Pruskiej Akademii Sztuk Pięknych (Preussische Akademie der Künste) w Królewcu (Königsberg). Dyrektorem akademii był Ludwig Rosenfelder, podobnie jak Piotrowski uczeń Wilhelma Hensla. W Królewcu artysta osiadł na stałe, prowadząc w Akademii przez 26 lat Klasę Rysunków z gipsów antycznych. W czasie powstania styczniowego Piotrowski zbliżył się do Wojciecha Kętrzyńskiego, uczestnika powstania, późniejszego historyka. Pracownia malarza w Królewcu stała się ośrodkiem spotkań towarzyskich, skupiając mieszkających tam Polaków. To wówczas w jego twórczości pojawiła się aktualna tematyka związana z powstaniem.

Podczas pobytu w Berlinie i Królewcu Piotrowski utrzymywał kontakty z rodzinnym miastem i krajem, o czym świadczą powstające obrazy oraz udokumentowany pobyt w Krakowie (1857), a także udział w wystawach polskich towarzystw sztuki.

Maksymilian Antoni Piotrowski zmarł 29 listopada 1875 roku w Królewcu po ciężkiej chorobie. Zgodnie z ostatnią wolą artysty jego ciało zostało przewiezione do Bydgoszczy, a 2 grudnia odbył się pogrzeb na cmentarzu Starofarnym.

Do najslawniejszych dzieł Piotrowskiego należą obrazy historyczne – *Śmierć Wandy* oraz *Odebranie Delfina królowej Marii Antoninie*, wielokrotnie wystawiane i cieszące się zainteresowaniem publiczności i krytyków. W

kręgu tej tematyki kilkakrotnie pojawiały się także wątki z dziejów Polski (*Przed bitwą grunwaldzką*). Od początku twórczości malował portrety i obrazy rodzajowe, stanowiące największą część jego artystycznej spuścizny. Wczesne obrazy portretowe wpisują się w nurt mieszczańskiego biedermeieru, a wyróżniają się wśród nich wizerunki członków rodziny. Do najbardziej znanych obrazów rodzajowych należą sceny z życia berlińskich studentów (*Księżę szaleńców*), przedstawienia *dolce far niente*, kompozycje z udziałem flisaków (*Wieczór flisaków na Niemnie*, *Wieczera flisaków*) oraz sceny z życia polskiego ludu (*Wieśniak polski zażywający tabakę*), wśród których spójną grupę stanowią obrazy związane z macierzyństwem (*Moja kochana matuleńka*). W Królewcu powstała wyjątkowa realizacja w dorobku malarskim Piotrowskiego – zespół polichromii w auli uniwersytetu, m.in. kompozycja *Filozofia. Śmierć Sokratesa*.

Twórczość Piotrowskiego, obejmująca niemal cztery dekady, tak różnorodna w odniesieniu do tematyki, jest podobnie zróżnicowana stylistycznie, uwarunkowana czynnikami zewnętrznymi, jak i osobistą refleksją twórczą. W malarstwie artysty przenikają się dwa nurty – idealistyczno-sentymentalna tendencja szkoły berlińskiej i postępową, nasilającą się z czasem tendencja realistycznego widzenia rzeczywistości. W niektórych obrazach o tematyce religijnej i historycznej do głosu dochodziły wpływy ustępującego już nazarenizmu i idealizm niemieckiego romantyzmu, a w malarstwie ściennym – spóźniony klasycyzm. Malarska i rysunkowa twórczość artysty oparta jest na znakomitym, akademickim warsztacie.

Maksymilian Antoni Piotrowski, wychowany w zaborze pruskim, w polskiej, katolickiej rodzinie, w której wybrzmiewały uczucia patriotyczne, przez całe dojrzałe życie, a zwłaszcza po objęciu stanowiska profesora w królewieckiej Pruskiej Akademii Sztuk Pięknych, musiał się mierzyć z dylematami, co znalazło odzwierciedlenie w jego twórczości. Artysta, który czuł się Polakiem, spędził życie w kręgu niemieckiej kultury, jednak świadomie dążył do zaistnienia w polskim środowisku artystycznym, o czym świadczy udział w wystawach, organizowanych w Poznaniu, Krakowie, Lwowie i Warszawie.

Fundament ekspozycji stanowi najcenniejsza kolekcja jego dzieł z Muzeum Okręgowego im. Leona Wyczółkowskiego w Bydgoszczy. Zespół ten wzbogacają prace ze zbiorów muzeów narodowych w Poznaniu, Warszawie i Krakowie, z kolekcji Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk w Poznaniu, ze zbiorów Muzeum Warmii i Mazur w Olsztynie, Muzeum Śląska Opolskiego w Opolu i Muzeum Książąt Lubomirskich – Oddziału Zakładu Narodowego im. Ossolińskich we Wrocławiu. Ekspozujemy także obrazy użyczone przez prywatnych kolekcjonerów i właścicieli, a także parafię pw. św. Andrzeja Apostoła w Barczewie.

Nie wszystkie obrazy, przede wszystkim sakralne, prezentujemy na ekspozycji; zastępują je plansze z reprodukcjami, które w kontekście przestrzeni wystawienniczej odzwierciedlają różnorodność tematyki i wielość tendencji stylistycznych w twórczości artysty. Oryginalne dzieła Piotrowskiego uzupełniają prace z zakresu grafiki reprodukcyjnej, fotografie strat wojennych Muzeum Miejskiego w Bydgoszczy oraz materiały biograficzne związane z życiem i twórczością artysty, a także obiekty o charakterze pamiątkowym.

Narrację ekspozycji wyznaczył zespół zachowanych dzieł – 51 obrazów (prace oryginalne i reprodukcje), 68 rysunków, szkicownik i 11 prac graficznych. W oparciu o ten zespół powstała wizualna opowieść o twórczości artysty w ujęciu problemowo-tematycznym z zachowaniem chronologii, co pozwoliło na prześledzenie zmian w jego malarstwie. Z obszernej kolekcji zachowanych rysunków wyodrębniono studia i szkice do istniejących obrazów (*Odebranie Delfina królowej Marii Antoninie*), do niezrealizowanych dzieł (*Bitwa Anglików z Afganami*), czy też planowanych kompozycji (sceny z życia studentów). Swobodne rysunkowe szkice i mistrzowskie studia wraz z prezentowanym po raz pierwszy szkicownikiem odzwierciedlają proces twórczy, w którym rysunek był ważnym etapem pracy nad obrazem. Samodzielnym zespołem przybliżającym znaczne straty wojenne w kolekcji autorskiej Piotrowskiego w bydgoskim Muzeum Miejskim jest grupa 17 zachowanych reprodukcji (obrazy i rysunki).

W biografii Maksymiliana Antoniego Piotrowskiego, pomimo przeprowadzonych szerokich kwerend, nadal pozostaje wiele kwestii do

wyjaśnienia. Niewątpliwie ważnym uzupełnieniem wiedzy o malarzu stało się pozyskanie dwóch fotograficznych wizerunków; dotychczas artystę znaliśmy jedynie z autoportretów. Kwerendy wpłynęły także na dopełnienie dorobku malarskiego dzięki pozyskaniu m.in. fotografii obrazów *Komunia ranionego* i *Akt kobiety*, graficznej reprodukcji portretu *Meta*, akwareli *Żebrak z dzieckiem* i nieznanego dotychczas *Portretu Wilhelma Hensla*. Zespół rysunków wzbogacił *Portret Atanazego Raczyńskiego z dziećmi*, który zaistniał na aukcji w Paryżu. Niewielką grupę obrazów sakralnych uzupełnił nieznanany dotąd *Święty Antoni adorujący Dzieciątka Jezus* z kościoła pw. św. Andrzeja Apostoła w Barczewie.

Na ekspozycji, w nawiązaniu do tytułu sygnalizującego obecność Piotrowskiego w rodzinnym mieście i na europejskich salonach, przedstawiono XIX-wieczną mapę, na której zaznaczono miejsca pobytów malarza i prezentowania jego dzieł na wystawach. Analiza źródeł i literatury pozwoliła na wytypowanie kilkunastu miast, w których prezentował obrazy w latach 1836-1875 na ponad 50 wystawach.

Wystawie towarzyszy wydawnictwo obejmujące teksty o życiu i twórczości malarza, kalendarium, katalog dzieł malarskich i rysunkowych oraz katalog strat wojennych.

Kuratorzy wystawy: dr Barbara Chojnacka, Kamil Ściesiński

Galeria Sztuki Nowoczesnej

Bydgoszcz, Wyspa Młyńska, ul. Mennica 8

11 grudnia 2025 – 15 marca 2026



1. Widok ogólny sali ekspozycyjnej



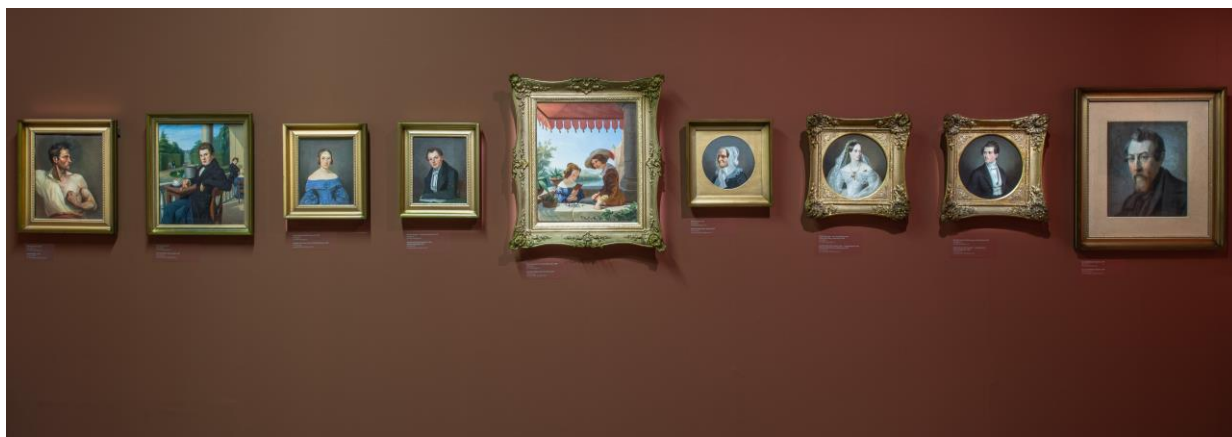
2. Na ścianach na wprost dwie powiększone fotografie Maksymiliana Antoniego Piotrowskiego (ok. 1870 i 1872, Muzeum Narodowe w Warszawie i Akademie der Künste – Archiv, Berlin) oraz *Autoportret z paletą* (1849, Muzeum Okręgowe w Bydgoszczy), na ścianie po prawej stronie – zespół portretów rodzinnych (1837-1839, Muzeum Okręgowe w Bydgoszczy).



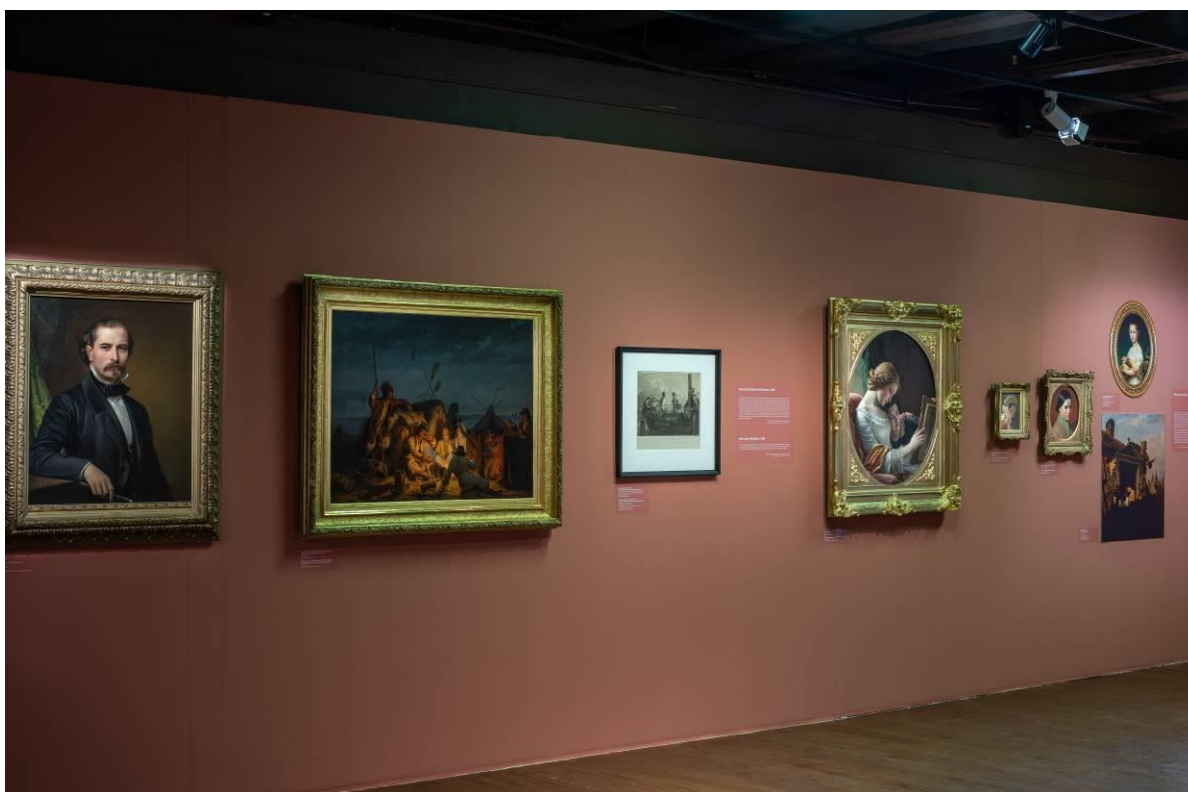
3. Na ścianie po lewej stronie powiększona fotografia Maksymiliana Antoniego Piotrowskiego w pracowni (ok. 1870, Muzeum Narodowe w Warszawie), na ścianie po prawej XIX-wieczna mapa – *Miejsca związane z życiem i twórczością artysty*.



4. Na ścianie po lewej stronie *Autoportret z paletą* (1849, Muzeum Okręgowe w Bydgoszczy) oraz powiększona fotografie Maksymiliana Antoniego Piotrowskiego (1872, Akademie der Künste – Archiv, Berlin), na ścianie po prawej stronie obrazy: *Rewolucjonista* (1835), *Portret brata* (1837) i *Portret siostry Anieli Zuzanny* (ok. 1837), obrazy ze zbiorów Muzeum Okręgowego w Bydgoszczy



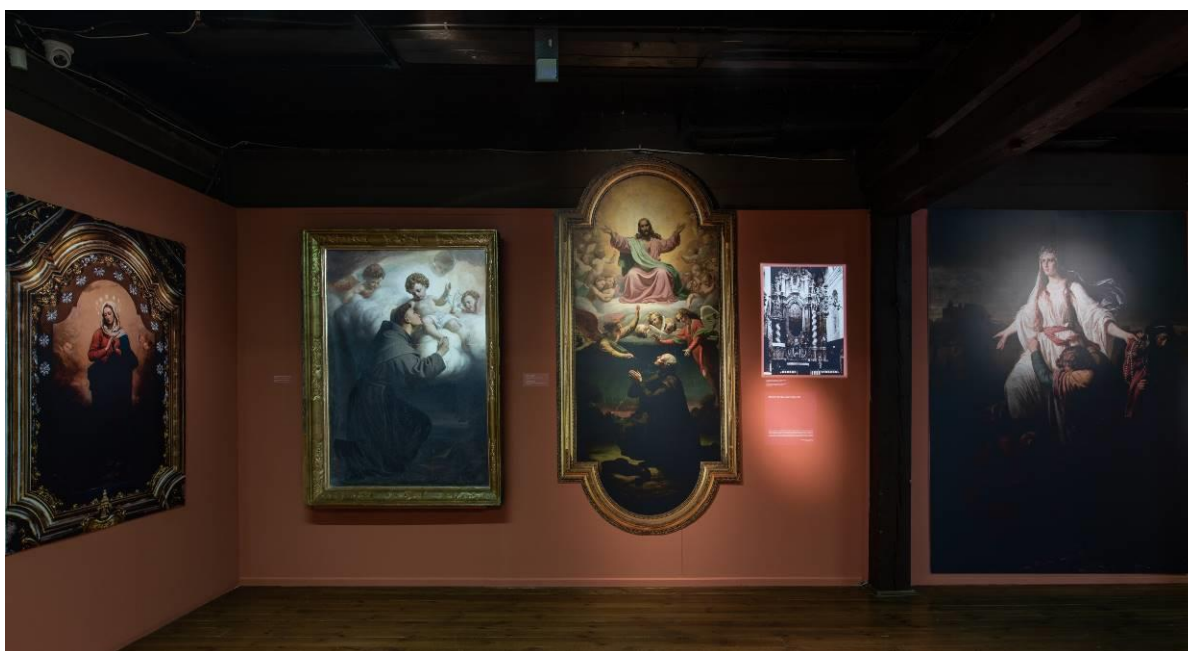
5. Od strony lewej obrazy: *Rewolucjonista* (1835), *Portret brata* (1837) i *Portret siostry Anieli Zuzanny* (ok. 1837), *Portret szwagra – Ferdinanda Weinkaufa* (1837), *Portret rodzeństwa – Scena balkonowa* (1839), *Portret matki* (1848), *Portret bratowej – żony Jana Nepomucena, Emmy z Biszoffów w dzień ślubu* (1850), *Portret brata Jana Nepomucena w dzień ślubu* (1850), *Portret Wilhelma Schadowa* (1848), obrazy ze zbiorów Muzeum Okręgowego w Bydgoszczy.



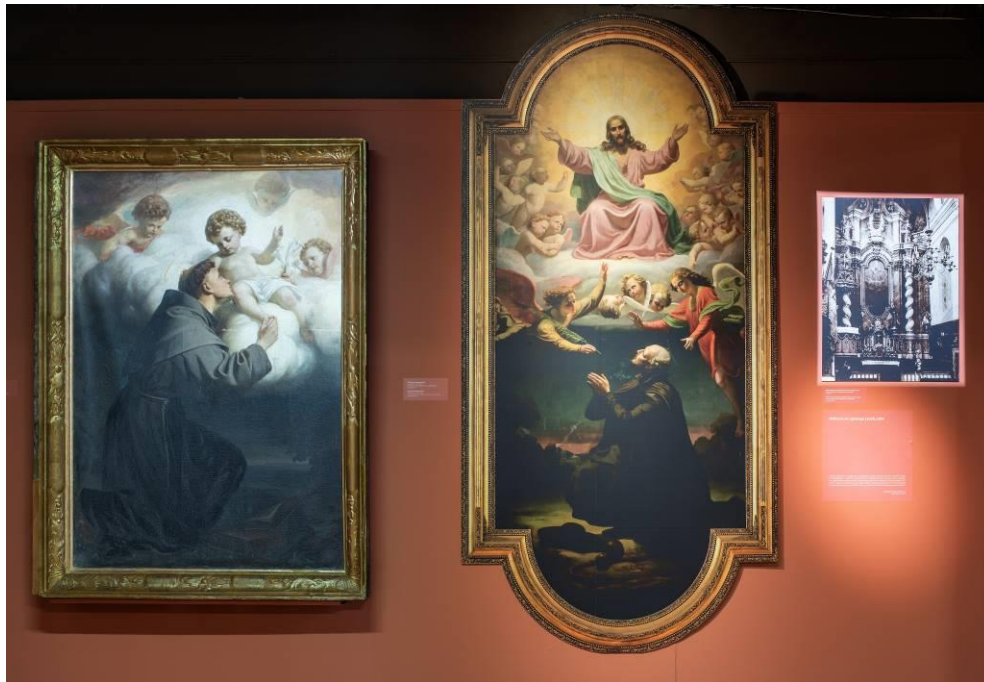
6. Od lewej strony obrazy: *Autoportret* (1858, Muzeum Narodowe w Poznaniu, ze zbiorów Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk w Poznaniu), *Wieczera flisaków* (1868, Muzeum Narodowe w Poznaniu), *Wieczór flisaków na Niemnie* (miedzioryt Henryka Redlicha, 1866, Muzeum Okręgowo w Bydgoszczy), *Portret ukochanego* (ok. 1850, wł. prywatna), dwa *Portrety młodej kobiety* (ok. 1850, Muzeum Okręgowo w Bydgoszczy), *Portret dziewczyny z bukietem kwiatów* (ok. 1856, wł. prywatna, reprodukcja), *Niedyskretny mularz* (1870, wł. prywatna).



7. Na ścianie od lewej strony: *Księżę szaleńców* (1841, Muzeum Okręgowe w Bydgoszczy), *Zabawa studentów* (1848, Muzeum Narodowe w Warszawie), *Zabawa w szynku* (ok. 1850, litografia Paula Rohrbacha, Muzeum Narodowe w Poznaniu), *Wędrownny handlarz* (1840, wł. prywatna).



8. Na ścianie po lewej stronie: *Niepokalane Poczęcie Najświętszej Marii Panny* (1865, Parafia Świętych Apostołów Piotra i Pawła w Bydgoszczy, reprodukcja), na ścianie na wprost: *Święty Antoni adorujący Dzieciątka Jezus* (1867, Parafia pw. św. Andrzeja Apostoła w Barczewie), *Widzenie św. Ignacego Loyoli* (1850, Parafia św. Ignacego Loyoli w Jastrzębiej Górze, reprodukcja), fotografia ołtarza głównego z obrazem *Widzenie św. Ignacego Loyoli* w nieistniejącym kościele pojezuickim w Bydgoszczy (przed 1939, Muzeum Okręgowe w Bydgoszczy), *Śmierć Wandy* (1859, Muzeum Narodowe w Krakowie).



9. Na ścianie od lewej strony: *Święty Antoni adorujący Dzieciątko Jezus* (1867, Parafia pw. św. Andrzeja Apostoła w Barczewie), *Widzenie św. Ignacego Loyoli* (1850, Parafia św. Ignacego Loyoli w Jastrzębiej Górze, reprodukcja), fotografia ołtarza głównego z obrazem *Widzenie św. Ignacego Loyoli* w nieistniejącym kościele pojezuickim w Bydgoszczy (przed 1939, Muzeum Okręgowe w Bydgoszczy).



10. *Odebranie Delfina królowej Marii Antoninie* (1864, Muzeum Narodowe w Poznaniu, ze zbiorów Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk w Poznaniu).



11. Od lewej strony obrazy: *Autoportret* (1858, Muzeum Narodowe w Poznaniu, ze zbiorów Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk w Poznaniu), *Wieczera flisaków* (1868, Muzeum Narodowe w Poznaniu), *Wieczór flisaków na Niemnie* (miedzioryt Henryka Redlicha, 1866, Muzeum Okręgowe w Bydgoszczy), *Portret ukochanego* (ok. 1850, wł. prywatna), dwa *Portrety młodej kobiety* (ok. 1850, Muzeum Okręgowe w Bydgoszczy), *Portret dziewczyny z bukietem kwiatów* (ok. 1856, wł. prywatna, reprodukcja), *Niedyskretny mularz* (1870, wł. prywatna).



12. Na ścianie po lewej stronie *Portret damy w białej sukni* (1858, Muzeum Okręgowe w Bydgoszczy), po prawej stronie: *Autoportret* (1858, Muzeum Narodowe w Poznaniu, ze zbiorów Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk w Poznaniu), *Wieczera flisaków* (1868, Muzeum Narodowe w Poznaniu).

"Połączone przypadki". Wystawa Pracowni Filmu Eksperymentalnego z Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu prowadzonej przez prof. Izabellę Gustowską, mgr Izabelę Sitarską

Wernisaż: 22.01.2026, godz. 18.00

Wystawa czynna: 23.01-01.03.2026, w godz. 12.00-18.00

Miejsce: Zbrojownia Sztuki, Targ Węglowy 6, Gdańsk

Kuratorka wystawy: prof. Izabella Gustowska

Współpraca kuratorska: Izabela Sitarska, prof. ASP dr hab. Małgorzata Jankowska, dr Dorota Grubba

Aranżacja wystawy: prof. Izabella Gustowska, prof. ASP dr hab. Marta Branicka

Zapraszamy na wystawę Pracowni Filmu Eksperymentalnego I, prowadzonej przez prof. Izabellę Gustowską, mgr Izabelę Sitarską na Uniwersytecie Artystycznym w Poznaniu im. Magdaleny Abakanowicz

Udział w wystawie biorą: Roch Adamczak, Iga Brzozowska, Zuzanna Czarczyńska, Sabina Gryczan, Dominika Hoyle, Anka Jaworska, Katsiaryna Kardash, Blanka Kęstowicz, Hanna Klewiado, Wiktor Krajcer, Zofia Kulesza, Lena Lubińska, Julia Mendyk, Adrianna Metryka, Tymon Modrzyński, Antoni Możdżeń, Izabela Nykiel, Olga Ormańczyk, Kasia Piątkowska, Malwina Postaremczak, Laura Radzewicz, Kaja Róg, Aleksandra Szalińska, Andrzej Staniek, Bona Stanulewicz, Bartek Walczak, Inga Wachowska, Julianna Warywoda, Hugo Woźniak, Julia Woronowicz, Maksymilian Zdanowski.

„Kiedy myślę co to jest film eksperymentalny to dla mnie, ale podkreślam dla mnie; Jest to obszar, w którym wszystkie poszukiwania są możliwe;

W odniesieniu do formy, do obrazu, do technologii do audio do postprodukcji itp. Można by mnożyć te obszary w zależności od koncepcji w jakie strefy wchodzimy

Czy idziemy tropem narracji

Czy jest to trop dokumentu

Czy jest to trop pracy nad obrazem.

Czy jest to trop ujęcia

Czy jest to trop montażu

może co najważniejsze czy jest to trop PRZYPADKU w którymś z tych obszarów, a nawet wszystkich.

Może jest to: ciekawość, prawda i fikcja, tajemnica, nieprzewidywalność, zaskoczenie i podkreślam raz jeszcze ciągle poszukiwanie.

Warto patrzeć zarówno w przeszłość, bo pewne eksperymenty mogą nas inspirować, a nawet zaskoczyć zapytaniem jak ONI to zrobili bez komputerów, bez programów, bez technologii, a także bez sztucznej inteligencji. Ale trzeba też patrzeć w przyszłość wierzyć w eksperymenty.

Dzisiaj w 2026 wolni / przynajmniej częściowo w obszarach sztuki /patrzymy na przypadek w sztuce jako przygodę bez granic”.

Izabella Gustowska
Artystka intermedialna

Wspólnotowy projekt pt. POŁĄCZONE PRZYPADKI jest prezentacją realizacji osób studenckich z pracowni dyplomowej Filmu Eksperymentalnego I na Uniwersytecie Artystycznym w Poznaniu, prowadzonej przez prof. Izabellę Gustowską przy wsparciu mgr Izabeli Sitarskiej. W wyborze dokonany przez uznaną w międzynarodowym obiegu sztuki artystkę multimedialną i kuratorkę, wykładowczynię Uniwersytetu Artystycznego im. Magdaleny Abakanowicz w Poznaniu prof. Izabellę Gustowską znalazły się dzieła o różnorodnych charakterach. Osobiste poszukiwania, intersubiektywne poetyki, realizowane są na styku rozmaitych działań filmowych: filmu autorskiego, filmu animowanego, kina rozszerzonego, art filmu, wideoinstalacji etc.

Izabella Gustowska należy do prekursorów sztuki multimedialnej i feministycznej, której figuracja w wyrazisty sposób obecna we wszelkich jej dokonaniach, ma charakter osmotyczny, dotleniany refleksami otwartych przestrzeni, jakby artystka ustanawiała sobą barometr (aporetycznych) energii świata. Jej brawurową, wizjonerską niezależną twórczość dyskretnie przenikają ważne dla niej interdyscyplinarne odniesienia, np. do aury pism Jamesa Joyce’a, Guy Deborda, Luce Irigaray czy sztuki licznych kobiet – artystek, by wzmiankować Katarzynę Kobro (2018), Josephinę Hopper, Anette Messenger (2025) i inne. Jej czujność także w chwytaniu fenomenów spoza kadru, „niewidzialnych”, „niewyraźalnych” oddziałuje na młodsze pokolenia twórczych ludzi. Małgorzata Jankowska podkreślała „Przypadek zapowiada jakieś więcej, jakieś wtajemniczenie, może nawet sensację. Imienny kamuflaż uniemożliwia całkowitą identyfikację, ale za to wywołuje przypuszczenia, podsuwa domysły. (...) Mnożenie wątków i pozostawianie znaków jest charakterystyczne dla twórczości Izabelli Gustowskiej, stanowi jej prywatny rytuał, jej codzienne odnajdywanie świata” (por. M. Jankowska: 2012:123).

Czuła na kontrasty kulturowe Izabela Sitarska, swoimi wyrazistymi dokonaniem indywidualnymi oraz umiejętnie zawiązywanymi efemerycznymi wspólnotami, wydaje się budować mosty między antropologią widowisk, spektakularnością a offem, laboratorium. Metaforizując problemy dominacji, opresji, ucieczki, maskarady czy stanów liminalnych, realizuje swoiste badania przejawów rytualności, np. nie tylko w patriarchalnych strukturach świata „Zachodu”, ale też m.in. w Iranie czy w Nepalu. W prowokatywnej energii wydaje się poszukiwać dotlenienia, pokojowo „rozsadza” przewidywalne, martwe wręcz, systemy społeczne. Sięgając po praktyki undergroundowe, kontrkulturowe, offowe Izabela Sitarska oddziałuje dyskretną sprawczością także na grona młodych ludzi. W swojej multimedialnej sztuce unaocznia zony społecznych ferworów i zrytualizowanych praktyk, zarówno tych od prawieków ponawianych, jak i tych przeżywanych po raz pierwszy: losów najmłodszych pokoleń, którym przyszło żyć na skraju „post-apokalipsy”. Mimo pewnej odrębności bliska jest „genetycznie” Izabelli Gustowskiej, która „Swoją oniryczną, letargiczną opowieścią (...) wciąga nas w narracje, które mają charakter uniwersalny, jednak odnoszą się także do niepokojów i lęków związanych z aktualną sytuacją na świecie. (...) W całej swej uważności i intuicyjności Izabella Gustowska jest pomiędzy światami, jest mostem” (Jagna

Domżańska, 2020). Izabella Gustowska pisze m.in. iż jej sztuka to ważne dla niej ślady pamięci, które też „zagarniają różne obszary prywatnych energii” (Gustowska, 2023:1). Są to wartości bardzo otwierające dla kolejnych młodych osób mających styczność z Artystkami oraz Ich Sztuką.

Prof. ASP dr hab. Małgorzata Jankowska, dr Dorota Grubba-Thiede

Odniesienia bibliograficzne

Małgorzata Jankowska, tekst kuratorski do wystawy Izabelli Gustowskiej pt. Przypadek Antoniny L, 2012, publ. też: Małgorzata Jankowska, Ukryta w legendzie kobieta, której nigdy nie było. O Przypadku Antoniny L.../ Search for Iza G,/ The Legend-Shrouded. Woman who Never Existed. On The Case of Antonina L., w: Izabella Gustowska – 66 Persons. Fundacja 9/11 Art Space 2012, s.121-139.

Jagna Domżańska, tekst kuratorski do wystawy: Izabella Gustowska. Bezwzględne cechy podobieństwa, Centrum Kultury Zamek w Poznaniu 2020-2021
<https://www.gustowska.com/pl/realizacje-od-2007/2020-2/bezwzględne-cechy-podobienstwa.html>

WYSTAWA PRACOWNI FILMU EKSPERYMENTALNEGO I • UAP
PROF. IZABELLA GUSTOWSKA • MGR IZABELA SITARSKA



POŁĄCZONE
PRZYPADKI

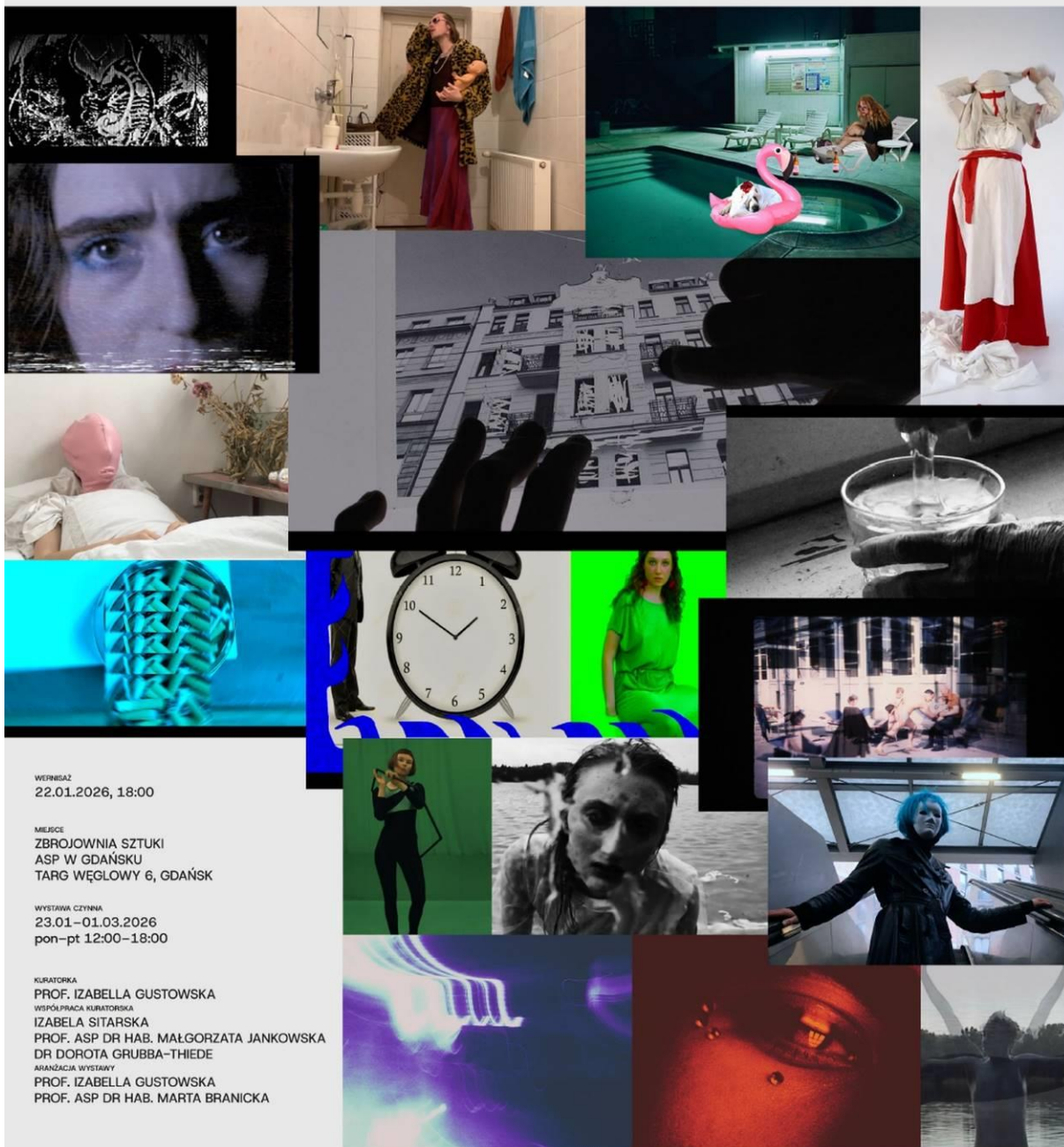
IZABELLA
& IZABELA



POKAZ FILMÓW ARTYSTEK I WYKŁADOWOZYŃ UAP
PROF. IZABELLA GUSTOWSKA • MGR IZABELA SITARSKA

WYSTAWA PRACOWNI FILMU EKSPERYMENTALNEGO 1 UAP

Roch Adamczak • Iga Brzozowska • Zuzanna Czarczyńska • Sabina Gryczan • Dominika Hoyle • Anka Jaworska • Katsiaryna Kardash • Blanka Kęstowicz • Hanna Kiewiado • Wiktor Krajcer • Zofia Kulesza • Lena Lubirska • Julia Mendyk • Adrianna Metryka • Tymon Modrzyński • Antoni Możdżeń • Izabela Nykiel • Olga Ormańczyk • Kasia Piątkowska • Malwina Postaremczak • Laura Radzewicz • Kaja Róg • Aleksandra Szalińska • Andrzej Staniek • Bona Stanulewicz • Bartek Walczak • Inga Wachowska • Julianna Warywoda • Hugo Woźniak • Julia Woronowicz • Maksymilian Zdanowski



WERNIAŁ
22.01.2026, 18:00

MIEJSCE
ZBROJOWNIA SZTUKI
ASP W GDAŃSKU
TARG WĘGLOWY 6, GDAŃSK

WYSTAWA CZYNNA
23.01–01.03.2026
pon–pt 12:00–18:00

KURATORKA
PROF. IZABELLA GUSTOWSKA
WSPÓŁPRACA KURATORSKA
IZABELA SITARSKA
PROF. ASP DR HAB. MAŁGORZATA JANKOWSKA
DR DOROTA GRUBBA-THIEDE
ARANŻACJA WYSTAWY
PROF. IZABELLA GUSTOWSKA
PROF. ASP DR HAB. MARTA BRANICKA

POŁĄCZONE PRZYPADKI

PROF. IZABELLA GUSTOWSKA
MGR IZABELA SITARSKA,
UNIWERSYTET ARTYSTYCZNY W POZNANIU
IM. MAGDALENY ABAKANOWICZ



IZABELLA & IZABELA

PROF. IZABELLA GUSTOWSKA
MGR IZABELA SITARSKA,
UNIwersYTET ARTYSTYCZNY W POZNANIU
IM. MAGDALENY ABAKANOWICZ



POKAZ FILMÓW
22.01.2026, 20:00

MIEJSCE
AUDYTORIUM
ASP W GDAŃSKU
TARG WĘGLOWY 6, GDAŃSK

IZABELLA GUSTOWSKA,
BEZWZGLĘDNE CECHY PODOBIENSTWA
(2024, 63 MIN.)

IZABELA SITARSKA,
ORANGES ON FIRE. THE MOVIE
(2025, 26 MIN.)



POKAZ FILMÓW ARTYSTEK I WYKŁADOWCZYŃ UAP

Dr hab., prof. Eleonora Jedlińska

Instytut Historii Sztuki, Uniwersytet Łódzki; PISnŚŚ

**Konferencja *Tisser/Créer : réinventer l'art textile de 1945 à nos jours*
// *Weave/Create: Reinventing Textile Art from 1945 to the Present*,
Paryż 8-9 grudnia 2025 rok. Musée Bourdelle i Instytut Polski w Paryżu**



il. 1. Magdalena Abakanowicz, lata 50.-60. XX wieku

20 listopada 2025 roku otwarto w paryskim Muzeum Bourdelle'a pierwszą retrospektywną wystawę tkanin-rzeźb Magdaleny Abakanowicz, zatytułowaną *Magdalena Abakanowicz: La trame de l'existence* (pokazanych zostało 80. prac; między innymi: *Czerwony abakan* z kolekcji Tate Modern w Londynie, *Musze* z 1973 roku z kolekcji Fondation Toms Pauli w Lozannie, *Embriologie* z lat 1978-1980 z kolekcji z Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie, *Tłum V* z lat 1995-1997 z kolekcji Musée d'Art moderne de Paris/Paris Musées). Prezentacja będzie trwała do 12 kwietnia 2026 roku. Wystawa jest wynikiem trzyletniej współpracy Fundacji Marty Magdaleny Abakanowicz-Kosmowskiej i Jana Kosmowskiego w Warszawie, Instytutu Polskiego w Paryżu oraz Instytutu Adama Mickiewicza. Dzieła pożyczone zostały z Fundacji Marty Magdaleny Abakanowicz-Kosmowskiej i Jana Kosmowskiego z siedzibą w Warszawie, Fundacji Toms Pauli w Lozannie,

Centralnego Muzeum Włókiennictwa w Łodzi, Tate Modern Gallery w Londynie, Muzeum Narodowego we Wrocławiu oraz Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Paryżu. Suplement do czasopisma „Beaux Arts”, z okładką przedstawiającą *Czerwony abakan* z 1996 roku, jedną z najbardziej znanych prac Abakanowicz, w całości poświęcony został artystce oraz Marii Łaszkiwicz, jednej z założycielek Pracowni Doświadczalnej Tkactwa Artystycznego ZPAP (Okręg Warszawski) w 1951 r., która mieszkała w jej domu. Maria Łaszkiwicz, która w latach 1909-1911 studiowała w Monachium i w latach 1911-1914 w Académie de la Grande Chaumière w Paryżu w pracowni Emile’a Antoine’a Bourdelle’a, była pierwszą mistrzynią autorki abakanów. Marta Magdalena Abakanowicz-Kosmowska, wybitna polska twórczyni XX wieku, której życie i dzieło zdeterminowały doświadczenia II wojny światowej, działania cenzury, deprawujący system komunistyczny, stała się punktem odniesienia i głównym tematem paryskiej konferencji. Tworzyła monumentalne tkaniny-rzeźby, w 1964 roku przez krytyczki sztuki, Elżbietę Żmudzką i Ankę Ptaszkowską, nazwane „abakanami”. W abakanach wykorzystała różne włókna (sizal, juta, konopie, len, końskie włosy), stanowiące jej medium artystyczne: tworzyła imponujące formy, poetyckie, niepokojące, często zawierające głęboką wymowę polityczną, niekiedy odwołujące do pierwotnych, szamańskich wyobrażeń. Inspirując się światem natury, szczególnie bliskim przez pamięć dzieciństwa przeżytego pośród przyrody otaczającej jej rodzinny dom w podwarszawskich Falentach, tworzyła trójwymiarowe organiczne formy, pozornie „realistyczne”, zawierające znaczenia odnoszące się do cykliczności praw natury, tajemnicy przenikania się stanów i struktur różnych organizmów, dualizmu życia dziejącego się wewnątrz i na zewnątrz, podobieństwa, powtarzalności i jednostkowości żywych organizmów. Abakanowicz niemal obsesyjnie wracała do tych samych form, tworzyła serie, monumentalizując, nadając im antropomorficzne kształty, niekiedy sugerujące fragmenty ludzkiego ciała. Radykalne i pionierskie prace Abakanowicz, pokazywane na świecie, w Muzeum Bourdelle’a w Paryżu, prezentowane są wedle zasady biograficznej i historycznej: tkaniny-rzeźby-instalacje, rysunki oraz fotografie. Na sześciuset metrach kwadratowych pokazano rzeźby artystki, podkreślając jej trwałą

obecność wśród wielkich rzeźbiarzy XX wieku. Tytuł wystawy (*La trame de l'existence / Struktura istnienia*) odwołuje do przekonania Abakanowicz, że ludzkie i zwierzęce istnienie tak samo naznaczone jest zawilościami losu spletanego z nieuchronnością przeznaczenia.

Prace Magdaleny Abakanowicz oraz ich treść polityczna – jak wykazała dwudniowa konferencja *Weave/Create: Reinventing Textile Art from 1945 to the Present / Tisser/Créer : réinventer l'art textile de 1945 à nos jours*, zarówno pod względem formy, użytych materiałów, jak i znaczeń dotyczących kwestii humanistycznych, feministycznych, ekologicznych, a także ideologicznych, okazały się niezwykle aktualne, wpisujące się w problemy współczesnego świata. Podczas dwudniowych obrad spotkali się prelegenci francuscy, polscy i hiszpańscy. Pierwszego dnia konferencja odbywała się w Muzeum Bourdelle'a w XV dzielnicy, przy 18 rue Antoine-Bourdelle 75015 Paris – w sąsiedztwie rzeźb francuskiego mistrza i dzieł Abakanowicz, w otoczonej starym ogrodem dawnej jego pracowni, gdzie mieszkał i pracował od 1885 roku do śmierci w 1929 roku.

8 grudnia 2025 roku w sali Gaston-Toussaint w Muzeum Bourdelle'a Ophélie Ferlier Bouat, dyrektorka Muzeum Bourdelle'a w Paryżu, i Małgorzata Maria Grąbczewska, dyrektorka Instytutu Polskiego w Paryżu, uroczyście otworzyły pierwszy dzień konferencji. Obrady odbywały się w języku francuskim i angielskim. Pierwszy referat wygłosiła **Marta Kowalewska**, przewodnicząca Zarządu Fundacji im. Marty Magdaleny Abakanowicz-Kosmowskiej i Jana Kosmowskiego. Tematem prezentacji Kowalewskiej z Centralnego Muzeum Włókiennictwa w Łodzi – *Sculpture in process. Magdalena Abakanowicz on unknown films* – był nieznany, powstały w 1970 roku barwny film dokumentalny, na którym zarejestrowano pierwsze działania Abakanowicz w zakresie tkaniny. Film jest wspólnym dziełem Kazimierza Muchy i Jarosława Brzozowskiego z muzyką Bogusława Schaeffera. Obraz został wyprodukowany w Wytwórni Filmów Oświatowych w Łodzi¹. **Małgorzata Micuła**, historyczka sztuki z Muzeum Narodowego we Wrocławiu, przedstawiła referat zatytułowany *Anti-forms? Soft sculptures and the ethos of modernity in the art of Magdalena Abakanowicz and Maria*

¹ <https://filmpolski.pl/fp/index.php?film=424360> [1.01.2026].

Pinińska-Bereś, łącząc twórczość Abakanowicz z pracami Pinińskiej-Bereś, powstałymi w latach 60. XX wieku. W tym czasie Pinińska-Bereś zaczęła odchodzić od tradycyjnej, ciężkiej rzeźby w kamieniu i brązie na rzecz tworzyw lżejszych i nietrwałych, między innymi papier [mâché](#), później były to tkaniny wypychane miękkimi materiałami. Dzięki temu jej rzeźby uzyskiwały charakter organiczny, niemal cielesny, co – zdaniem Micuły – łączy te prace z serią *Embriologia* Magdaleny Abakanowicz. Wrocławska historyczka sztuki ujęła twórczość obu polskich artystek z perspektywy feministycznej i społecznej, co w odniesieniu do Abakanowicz i Pinińskiej-Bereś miało charakter prekursorski. Koncentrując uwagę na ich tzw. „miękkich rzeźbach” (forma czy antyforma?), przedstawiła obie artystki jako główne przedstawicielki nowoczesnego postrzegania kwestii kobiecości, manifestowanej przez twórczość wyrażającą treści fundamentalne, dotyczące duchowości, cielesności, intymności doświadczania życia i ścisłych związków kobiety z naturą. **Valentin Gleyze** z Uniwersytetu w Rennes 2 zaproponowała postrzeganie rzeźb Aliny Szapocznikow jako swoiście rozumianych tkanin (*Alina Szapocznikow, une artiste textile?*). Dr **Ewa Ziemińska**, kuratorka Zbiorów Rzeźby i Kuratorka Muzeum Rzeźby im. Xawerego Dunikowskiego w Królikarni – Oddziału Muzeum Narodowego w Warszawie, wygłosiła referat *De la sculpture « traditionnelle » à l'objet tissé : le parcours artistique de Maria Łaszkiewicz [primo voto Brodzka]*. Prezentacja poświęcona Marii Łaszkiewicz (1891-1981), artystce związanej z Polską Szkołą Tkaniny, która pierwsza uczyniła tkaninę sztuką *par excellence*. Łaszkiewicz jako pierwsza zaczęła używać w tkaninie różnych materiałów, łączyła różne metody tkackie wreszcie – co niezwykle ważne w odniesieniu do twórczości tkackiej Abakanowicz – wprowadziła do prac trójwymiarowość. Tworzyła przestrzenne tkaniny o urozmaiconych fakturach, zachowując naturalność wykorzystywanych materiałów (nieprzędzona wełna, konopie, sizal, sznurek, drut, włókno drewniane). Ulubionymi motywami Marii Łaszkiewicz były przedstawienia natury i człowieka, co też znalazło się w tkanych gobelinach o pokolenie od niej młodszej Magdaleny Abakanowicz. To dzięki Łaszkiewicz Abakanowicz w latach 50. XX wieku, nie mając dostępu do własnych krosien i warsztatów tkackich, mogła poznawać arkana sztuki

gobelinu oraz innych – niekonwencjonalnych – technik tkackich. Ewa Ziemińska przedstawiła drogę, jaką przebyła Maria Łaskiewicz – od powstałych w latach przed II wojną światową tkanin tradycyjnych o charakterze użytkowym po prace przestrzenne, nazwane „obiektami tkanymi”. **Marie Perennès**, jedna z kuratorek wystawy *Magdalena Abakanowicz: La trame de l'existence* w Muzeum Bourdelle'a, przedstawiła temat o charakterze problematycznym *"I am looking for my own space"*. *La conquête de l'espace chez Magdalena Abakanowicz et ses contemporaines // „Szukam własnej przestrzeni”. Podbój przestrzeni u Magdaleny Abakanowicz i jej współczesnych*. Autorka podjęła istotną kwestię dotyczącą procesu przekraczania zasady trójwymiarowości dzieł Abakanowicz, „wnikających” w przestrzeń, pochłaniając ją, w odniesieniu do rzeźb – organizując ją, czyniąc ją niejako „odpowiedzialną” za rozstrzygającą bądź budzącą nie do końca zrozumiałą niepokój, recepcję. Referat **Michała Jachudy** z Zachęty – Narodowej Galerii Sztuki w Warszawie, współgrając z tematem Marie Perennès, przedstawił prace Abakanowicz z lat 1960-1976 z perspektywy postrzegania ich jako *environments* [*Textile environments by Magdalena Abakanowicz (1960-1976)*]. Przedstawiając prace Abakanowicz z wczesnego okresu jej twórczości, skupił uwagę na monumentalnych trójwymiarowych abakanach, które artystka wykonywała z barwionego włókna sizalowego, gdzieśniedzie wplatając końskie włosie. Ich kształty nawiązują do elementów organicznych, przywołując na myśl formy roślinne, wydrążone pnie drzew, skorup, tkanek, skóry zwierząt, ludzkich narządów. Nieregularna powierzchnia „skóry” abakanów zdaje się porośnięta guzami, żyłami – nie zmienia swoją grubość, zwisa, strzępi się, tworząc organiczne odgałęzienia, „żyjące własnym życiem i coraz śmielej eksplorujące przestrzeń. Kluczeniu między abakanami towarzyszy wrażenie obcowania z żywymi, choć uśpionymi organizmami”².

*

Eksperymenty z włóknami naturalnymi, jakie przeprowadzała Abakanowicz (konopiami, włosiem końskim, lnem, sizalem), były zbieżne z pojawiającymi się ruchami, takimi jak np. *Fiber Art* w Stanach

²<https://muzeumcyfrowe.mnwr.pl/obiekt/abakan-czarny-environment> [2.01.2026].

Zjednoczonych czy *Nouvelle tapisserie* w Europie. Inni artyści, w tym Olga de Amaral, Jagoda Buić, Ritzi Jacobi, Ana Lupaș, Wojciech Sadley, Sheila Hicks i Harmony Hammond, podjęli podobne zmiany: przeszli od płaskich powierzchni do tkanin, odkrywając immersyjny potencjał materiału. Jakkolwiek konferencja zorganizowana została jako towarzysząca wystawie Abakanowicz, założeniem jej organizatorów była szeroka prezentacja fenomenu medium tkaniny, warunkowanego względami ekonomicznymi, politycznymi, społecznymi, związanymi z płcią. Granice między tkactwem a modelowaniem z biegiem lat zacierały się – tkaniny odrywają się od ściany, stają się rzeźbą o miękkiej „architekturze”, instalacją, environment, ustawicznie przekształcaną przez kontekst i miejsce, w którym jest prezentowana. Zmieniająca się „figura” tkaniny sugeruje proces wzrastania, rozwoju ku organiczności, ku żywej tkance – haptycznej, przenikniętej zmysłowością – jednocześnie prowadzi myśl odbiorcy ku „archetypom” niezmiennych form, figur obecnych wciąż od nowa w powszechnych mitach i religiach. Ten biologiczny, szamański wymiar znajdujemy w twórczości Abakanowicz. Polska artystka nie była jedyną wykorzystującą miękkie materiały, by tworzyć formy sugerujące fragmenty ludzkiego ciała. W podobnej konwencji tworzyły także: Eva Hesse, Lynda Benglis czy Louise Bourgeois. Organizatorzy konferencji, mając na uwadze aktualność i uniwersalność medium, jakim jest tkanina, szczególnie w twórczości artystek, postawili pytanie: „Jaką rolę odgrywa ciało w tym, opartym na tkaninach, języku artystycznym?” Na to pytanie odpowiadały badaczki koncentrujące swe dociekania na kwestii feministycznej, wskazując na stałą obecność w sztukach plastycznych haftu, zszywania patchworku, szycia, dziergania – czynności, które stały się środkiem wyrażającym problemy artystyczne, społeczne i polityczne. Tę część konferencji rozpoczęła profesor **Ileana Parvu** z Haute école d’art et de design de Genève (HEAD – Genève, HES-SO) referatem *La tapisserie portée au-dehors. Les projets pleinairistes d’Ana Lupaș*. Twórczość Any Lupaș, rumuńskiej artystki (urodzonej w 1940 roku w Klużu-Napoce w Transylwanii), zajmującej się przede wszystkim tkaniną artystyczną i fotografią, ukształtowały ruchy neoawangardowe, takie jak: land art, postminimalizm i arte povera. Artystka wywodzi się z rodziny

przedwojennej elity politycznej i intelektualnej³. Znaczną rolę odegrało w sztuce Lupaș zainteresowanie miejscowym folklorem. Jej prace (w okresie totalitarnych rządów Nicolae Ceaușescu) nosiły piętno sprzeciwu wobec terroru, jednocześnie ściśle związane są ze specyficznym rytmem i porządkiem społecznym wiejskiego świata, z jego obrzędami ustanowionymi przez przodków i codziennymi praktykami. Artystka pierwsze międzynarodowe uznanie zdobyła, gdy zaproszono ją do udziału w Międzynarodowym Biennale Tkaniny w Lozannie w 1969 i 1971 roku. Wówczas poznała Magdalenę Abakanowicz i jej tkaniny-rzeźby. To spotkanie zdecydowało o zainteresowaniu Any Lupaș tkaniną jako rzeźbą konceptualną. Ileana Parvu podkreśliła specyfikę tworzonych przez Rumunkę tkanin, które – niezależnie od dokonań Abakanowicz, Jagody Buić czy Rotzi Jacobi – odchodząc od konwencji płaskich kilimów, tworzone były jako formy przestrzenne, związane z miejscem i otoczeniem. Właśnie w Lozannie w 1969 i 1971 roku Ana Lupaș pokazała serię swych *Latających dywanów*, stanowiących przykład szybkiego przejścia od dwuwymiarowości powierzchni tkanin do obiektu trójwymiarowego. Lupaș, jak wykazała badaczka, już w latach 60. i 70. XX wieku tworzyła monumentalne działania performatywne, których tłem była otwarta przestrzeń. Jedną z najciekawszych i estetycznie absolutnych realizacji rumuńskiej artystki była instalacja *The humid installation*.



il. 2. Ana Lupaș, *The humid installation*, 1970, fotografie dokumentalne, *Po tej stronie rzeki Łaby*, Stedelijk Museum Amsterdam

³ Ana Lupaș, *On this side of the river Elbe*, wystawa w Stedelijk Museum of Amsterdam, 9 maja – 15 września 2024.



il. 3. Ana Lupaș, *The humid installation*, 1970, fotografie dokumentalne, *Po tej stronie rzeki Łaby*, Stedelijk Museum Amsterdam

Po raz pierwszy praca *The humid installation* została wykonana (na niewielką skalę) w 1966 roku w Grigorescu w Klużu, w 1970 roku – w wiosce Mărgău w Transylwanii, już w bardziej monumentalnej skali. Instalacja powstała na wzgórzach w pobliżu wioski, z udziałem około stu okolicznych mieszkańców i wolontariuszy, w większości kobiet. Artystka na szeregu długich linach zawiesiła długie pasma tkaniny wykonanej z surowego lnu; mokre, ciężkie płótno – dzieło miejscowych tkaczek miało symbolizować i jednocześnie upamiętniać trud jego powstawania. Był to ulotny pomnik poświęcony pracy będącej siłą wiążącą pokolenia. Codzienne powtarzalne gesty siania lnu, zbioru, przędzenia, prania, suszenia i bielienia w słońcu zwojów ręcznie robionej tkaniny w dziele Any Lupaș zyskały wymiar „wiecznego, uniwersalnego i etycznego” etosu prostych ludzkich czynności, uświęconych czasem i trwałością. **Céline Berchiche**, historyczka sztuki kierująca spuścizną Ladislasa Kijno wygłosiła referat *Tapta (1926-1997). De l'art textile à la sculpture souple*. Tapta to pseudonim Marii Wierusz-Kowalskiej, urodzonej jako Maria Irena Boyé w Kościanie w 1926 roku i zmarłej w Brukseli w 1997 roku. Była żoną malarza Krzysztofa Wierusz-Kowalskiego. Do Belgii trafili w 1944 roku po upadku powstania warszawskiego jako uchodźcy polityczni. Tapta studiowała tkactwo w Narodowej Szkole Sztuk Wizualnych La Cambre w Brukseli, którą ukończyła w 1949 roku. Wkrótce potem para przeniosła się do Konga Belgijskiego (obecnie Demokratyczna Republika Konga), gdzie mieszkali w latach 1950–1960. Od powrotu do Belgii w 1960 roku aż do swojej nagłej śmierci w 1997 roku pracowała w Brukseli

jako artystka, a w latach 1976-1990 jako profesor w La Cambre. Prace Tapy z lat 70. XX wieku [*Forms for a Flexible Space* (1974)] to monumentalna instalacja wykonana z lin, do których zwiedzający mogą wejść, „wtulić” się w nią, odpocząć w jej wnętrzu. Jest to prawdopodobnie jedyna zachowana tkanina przestrzenna, których artystka wykonała kilka w latach 70. Ponieważ ów jedyny oryginał jest w bardzo złym stanie, podczas wystawy Tapy w Wiels w Brukseli w 2024 roku wykonano kopię wystawową, która po raz pierwszy zostanie zaprezentowana w całości w Muzeum Susch w Szwajcarii (muzeum Grażyny Kulczyk).

Drugi dzień konferencji (9 grudnia) odbywał się w Instytucie Polskim, na czas remontu starej siedziby mieszczącym się przy 86 rue de la Faisanderie (75016 Paris). Pierwsza zabrała głos **Sandra Imko** z Uniwersytetu w Lozannie i Uniwersytetu Katolickiego w Lublinie (im. Jana Pawła II). Przedmiotem jej wypowiedzi był temat *Tapestry and transformation: reframing the origins of the New Tapestry in Poland*, w którym omówiła przeobrażenia związane z nowym/nowoczesnym traktowaniem sztuki tkackiej w PRL w latach 60. XX wieku, uznanej ostatecznie za jedną ze sztuk pięknych. W owych przemianach jedną z ważniejszych ról odegrały artystki z Europy Środkowej i Wschodniej – zdobywając akceptację dla swych osiągnięć, domagały się instytucjonalnego i kulturowego uznania twórczości tkackiej jako równorzędnej z innymi sztukami wizualnymi. Sandra Imko poprowadziła swój wywód, kładąc akcent na przemianę i początki (lata 60.) nowej sztuki – tkaniny dekoracyjnej w Polsce. **Fabienne Dumont**, profesor historii sztuki z Uniwersytetu Jean-Monnet-Saint-Etienne, przedstawiła referat poświęcony intrygującemu problemowi dotyczącemu niejednoznaczności sztuki, łączącej akt malowania i szycia, tego, czym jest haft i kiedy przestaje nim być *Couture-peinture, anti-broderie et autres déviations textiles dans les années 1970 en France*. Badaczka skoncentrowała się na artystkach działających we Francji w latach 70. XX wieku – między innymi Annette Messager, Orlan, Françoise Janicot. Jako czas przełomu dla postrzegania i uznania sztuki tworzonej przez kobiety w XX wieku Dumont wskazała rok 1968. W tym roku artystki we Francji znalazły się w samym środku radykalnych ruchów: wyzwolenia kobiet,

podważenia zdominowanych przez mężczyzn praktyk artystycznych o charakterze politycznym. Niezależnie od „zaanektowania” przez artystki takich działań, jak happening, instalacja, performance, dotąd uznanych za przynależne sztuce tworzonej przez artystów-mężczyzn, ustanowiły twórczość dotąd utożsamianą z „kobieca” (tkanie, haft, szycie) sztuką wysoką, jednocześnie podkreślając jej feministyczny charakter. W kolejnym wystąpieniu („*Effiloche l'ordre établi*” : *pratiques textiles et féministes dans les expositions du groupe Dialogue (1976-1977)* / „Rozrywanie porządku ustalonego”: *praktyki tekstylne i feministyczne w wystawach grupy Dialogue (1976–1977)*), przedstawiony został temat działalności feministycznej francuskiej grupy artystycznej, założonej w 1975 roku przez Christiane de Castéras. Między 1975 a 1977 rokiem (w ramach działalności grupy) została zorganizowana seria wystaw, których głównym hasłem (zgodnie z tytułem) była „kobiecość”/ *Féminie*, zorganizowana w siedzibie UNESCO i w dzielnicy La Défense w Paryżu. Podstawowym – wówczas – celem było przeciwdziałanie niewidzialności artystek. W wydarzeniach uczestniczyły między innymi: Aline Dallier-Popper, promująca sztukę tekstylną jako SZTUKĘ, to jej przypisuje się terminy „Nowe Penelopy” i „sztuka miękka” – podkreślające i opisujące działalność artystek, podejmujących praktyki tekstylne i adaptujących je do perspektywy feministycznej. W ramach wystaw w latach 1976-1977 pokazano prace między innymi: Françoise Giannesini – artystki tworzącej monumentalne rzeźby z tkanin, Marie-Rose Lortet – znanej z tworzenia misternych „konstrukcji” z nici i koronki, wykraczających poza tradycyjne rzemiosło, Hessie – artystki, która w swojej twórczości używała haftu jako formy minimalistycznej ekspresji, Bernadette Bour wykorzystującej w swoich pracach sploty i materię tekstylną i tworzącej dzieła konceptualne. **Marie-Dominique Gil** z Muzeum Plans-reliefs w Paryżu przypomniała twórczość Raymonde Arcier (ur. w 1939 roku) francuskiej artystki feministycznej. W referacie zatytułowanym *Maille, mollesse et monumentalité : les sculptures-textiles de Raymonde Arcier* przedstawiła jej „miękkie” obiekty, wykonywane na drutach do robótek, mające symbolizować podporządkowanie kobiet mężczyznom przez scedowanie na nie prac domowych. Arcier tworzyła monumentalne, karykaturalne figury kobiet, obarczonych wielkimi torbami

na zakupy, przedmiotami służącymi do robienia porządków, używając w tym celu jako materiałów wełny, drutu, lin, sznurków. Pisząca niniejszą relację (**Eleonora Jedlińska** z Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Łódzkiego) przedstawiła wybrane prace Doris Salcedo (ur. w 1958 roku), kolumbijskiej współczesnej artystki, odwołującej się do symbolicznego i rytualnego znaczenia tkaniny i samego aktu jej tworzenia. W tekście *Doris Salcedo: Art, Politics, Acts of Mourning and Textile* Jedlińska omówiła trzy jej dzieła z różnych okresów, odnoszące się do aktualnych wydarzeń w Kolumbii i Stanach Zjednoczonych. Praca *Las camisas* (1989-1990), poświęcona pamięci robotników zaginionych w niewyjaśnionych okolicznościach podczas wojny domowej w Kolumbii, składająca się ze stosów należących do nich białych lnianych koszul, przebitych metalowym prętem, mówi o żalu i pamięci oraz przemocy wobec tych, którzy zaangażowali się w walkę ze skorumpowanymi politykami. Instalacja *A Flor de Piel* z 2011-2012 roku to olbrzymi całun „utkany” z tysięcy płatków róż, zszytych chirurgicznymi nićmi – dzieło to poświęcone jest pamięci torturowanej i zamordowanej kolumbijskiej pielęgniarce, której nazwisko pozostało nieznane.



il.4. Doris Salcedo, *A Flor de Piel*, 2011-2012

Trzecia omówiona instalacja Salcedo – *Disremembered X* z 2020-2021 to eteryczne tkaniny-koszule z cienkiego białego jedwabiu, w które wbito tysiące igieł do szycia. Tym sposobem powstała złudnie piękna tkanina – koszula pokutna. Praca porusza temat dzieci zastrzelonych z broni palnej, która powszechnie jest dostępna w Stanach Zjednoczonych. Artystka podjęła tu

problem „osierocenia” rodziców, niemożności wyrażenia żalu i żałoby, braku zrozumienia ze strony innych, słabnięcia pamięci i przede wszystkim obojętności władzy.



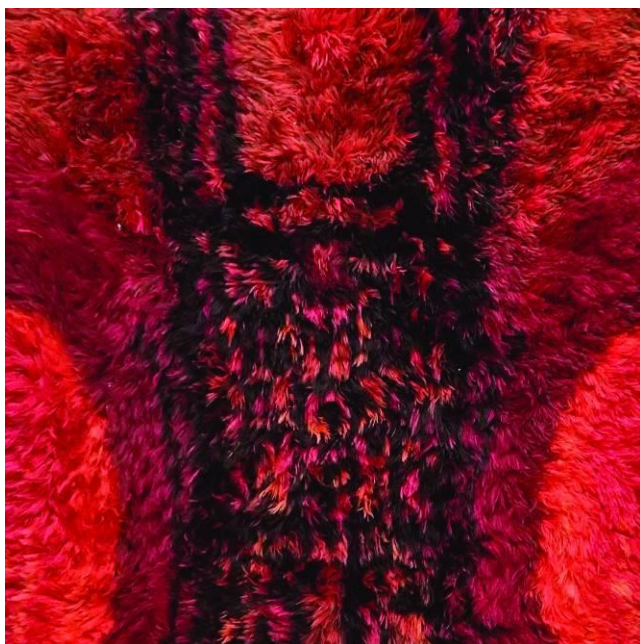
il. 5. Doris Salcedo, *Disremembered X*, 2020-2021

Jean-Roch Dumont Saint Priest, dyrektor Muzeum Sztuki Nowoczesnej w C  ret przybli  y   tw  rczo   Teresy Lanceta, artystki urodzonej w Barcelonie w 1951 roku, która od początku lat 70. XX w. poświęciła swą twórczość tkactwu, znajdując w nim form   ekspresji artystycznej. Z perspektywy Dumont Saint Priesta, prezentującego referat *Tissage et mémoire collective dans l'  uvre de Teresa Lanceta*, tkaniny hiszpańskiej artystki, dalece wykraczające poza rzemiosł, są wyrazem trwałości pierwotnych źródeł, z których wywodzi się czynność i efekt tkania. W splotach i wzorach Romów i koczowniczych tkaczek marokańskich Lanceta odnalazła „kod ludzkości” – wedle swego określenia. Jej tkaniny, świadomie zachowujące tradycyjną form   dywanów czy kilimów, poprzez stosowanie odwiecznych motywów i kolorów, odgrywają rolę „nośników pamięci w społecznościach o niższym statusie ekonomicznym”⁴.

Magdalena Wichtowska z Wrocławia, związana z Polskim Instytutem Studiów nad Sztuk   świata, przedstawiła nieco zapoznaną tw  rczo   Tadka (Tadeusza) Beutlicha, wywodzącego się z polsko-niemieckiej rodziny, artysty-

⁴ *Concodancias proyecto arquitectonico y textil*. [Ponencia museo de Tarrasa, by maria varona gandulfo – Issuu](https://issuu.com/museo-de-tarrasa-by-maria-varona-gandulfo). [issuu.com](https://issuu.com/museo-de-tarrasa-by-maria-varona-gandulfo) (en ingl  s). Consultado el 7 de febrero de 2023 [6.01.2026].

tkacza, w referacie *The fabric of in-between: Tadek Beutlich and the search for identity through textile*. Beutlich urodził się w 1922 roku we Lwówku, zmarł w 2011 roku w Folkestone. Był brytyjskim i polskim artystą, który po perturbacjach wojennych znalazł się w Anglii. Tkaninę uczynił medium, poprzez które mógł wyrazić swe związki z Polską i polsnością. W 1952 roku, gdy był wykładowcą w Camberwell, rozpoczął pracę nad imponującymi wielkością, trójwymiarowymi tkaninami, do których używał sizalu i juty. Twórczość Magdaleny Abakanowicz i Wojciecha Sadleya poznał w 1969 roku podczas I Międzynarodowego Biennale Tkaniny (Biennale Internationale de la Tapisserie) w [Lozannie](#). W publikacji *Britain's greatest artist in fibre* z 1972 roku, autorstwa Mildred Constantone i Jacka Lenora Larsena, Beutlich został przedstawiony jako jeden z najważniejszych brytyjskich twórców włókiennictwa.



il. 6. Tadek (Tadeusz) Beutlich, *Dywan Rya – Sunset* 1963, fragment

Wystąpieniem kończącym konferencję był głos **Joany Badia Fernández-Peña**, która przedstawiła twórczość hiszpańskiej artystki Aurèlii Muñoz, wygłaszając tekst *Aurèlia Muñoz: les langages de la matière textile*. Muñoz, zajmująca się tkaniną, urodziła się w Barcelonie w 1926 roku (zmarła w Barcelonie w 2011), znana jest przede wszystkim ze swych gobelinów i rzeźb tworzonych z różnych włókien. Była związana z ruchem *Nouvelle tapisserie*

(znanym również jako *Fiber Art*), aktywnym w drugiej połowie XX wieku. Joana Badia Fernández-Peña, między innymi, przybliżyła nieznana powszechnie, bliską znajomość (może nawet przyjaźń) Aurèlii Muñoz z Magdaleną Abakanowicz, na co wskazywałaby zachowana korespondencja między obiema artystkami oraz pewna koincydencja ich sztuki powstałej w latach 60. i 70. XX wieku. Artystki spotkały się w 1965 roku podczas Biennale Internationale de la Tapisserie w Lozannie. Ich wspólnym dążeniem było, by tkanina zyskała przestrzenność, teksturę, by przekroczyła granice użyteczności i „oderwała się od ściany”. Muñoz wykorzystywała w swych pracach starożytną technikę makramy – sztukę ręcznego wiązania węzłów ze sznurków, bez użycia igieł, drutów do dziergania czy szydełka.

Pomysł – i jego realizacja – zorganizowania w Paryżu konferencji towarzyszącej wystawie dzieł Abakanowicz w Muzeum Bourdelle’a w Paryżu sprawiły, że poznaliśmy nieznane fakty dotyczące twórczości tkackiej w Europie, przede wszystkim w latach 60.-70. XX wieku, gdy rewolta 1968 roku na zawsze odmieniła postrzeganie sztuki tworzonej kobiety. Poznaliśmy twórczość artystek i artystów, koncentrujących swą sztukę na tkaninie, których dzieła równoległe do realizacji Magdaleny Abakanowicz i niezależnie od jej dokonań wykraczały swą formą i technikami poza granice tradycyjnie rozumianej konwencji tkaniny jako obiektu użytkowego czy dekoracyjnego. Niezwykle interesująca wydaje się znajomość Abakanowicz z Aurélią Muñoz, dotąd niezgłębianą. Autorka referatu dotyczącego tej znajomości dotarła do wspólnych fotografii, na których uwiecznione zostały obie artystki; w rozmowie z uczestnikami konferencji Joana obiecała przeprowadzić dalsze badania dotyczące tej, ważnej zapewne dla obu twórczyń, znajomości.

Warto na zakończenie niniejszego sprawozdania, zaznaczyć, że jedną z organizatorek i koordynatorek konferencji była pani Natalia Barbarska (de domo Wrzesień), absolwentka Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Łódzkiego, także moja (E. J.), obecnie kierująca projektami sztuk wizualnych w Instytucie Polskim w Paryżu.

Zespół Komitetu Naukowego i Organizacyjnego, zarówno wystawy Magdaleny Abakanowicz w Muzeum Bourdelle’a, jak i Konferencji towarzyszącej, składał się z: Ophélie Ferlier Bouat – dyrektorki Muzeum

Bourdelle'a w Paryżu, Jérôme'a Godeau, kuratora wystaw i historyka sztuki z Muzeum Bourdelle'a, Lili Davenas, kustoszki Działu Malarstwa i Rysunku Muzeum Bourdelle'a w Paryżu oraz Natalii Barbarskiej, odpowiedzialnej za kierowanie projektami sztuk wizualnych z Instytucie Polskim w Paryżu. Wszystkim tym osobom należą się podziękowania zarówno za wystawę dzieł Magdaleny Abakanowicz w Muzeum Bourdelle'a, jak i konferencję *Tisser/Créer : réinventer l'art textile de 1945 à nos jours // Weave/Create: Reinventing Textile Art from 1945 to the Present*.

Dr Zofia Potakowska

Sztuka ludu Makonde wczoraj i dziś, cz. II

Wstęp

Poszukując drogi do zrozumienia sztuki czy estetyki Afryki, warto mieć na uwadze, że dzieła sztuki afrykańskiej z założenia nie miały właściwości estetycznych w rozumieniu Kanta. Były to obiekty wykonywane w zupełnie innym celu niż odbiór piękna, często o przeznaczeniu religijnym lub użytkowym. Ich adresatem był określony lud.

W myśl tradycji afrykańskiej, również tej dziedziczonej przez mieszkańców Afryki Środkowo-Wschodniej, która jest głównym obszarem badań w ramach tego opracowania, najpewniej należałoby przyjąć, że termin „piękno” może być tożsamy z tym, co określamy mianem „dobro”. Dany obiekt, dzięki pracy twórczej, staje się użyteczny, umożliwia doświadczanie dobra, a tym samym staje się piękny w rozumieniu najbliższym europejskiemu *aesthesis*, czyli: odbioru piękna w wyniku bodźców zmysłowych¹. W języku *suahili*, którym posługują się mieszkańcy Tanzanii², istnieje znaczące wzajemne powiązanie pomiędzy moralnym i estetycznym znaczeniem słowa *sanaa*, odnoszącego się zarówno do dobra, piękna, jak i stanowiącego bezpośredni termin określający sztukę. Podobne zależności lingwistyczne odnajdujemy wśród wielu społeczności zamieszkujących Afrykę³.

Artykuł ten dotyka przede wszystkim jednak problematyki sztuki ludu Makonde rozumianej poprzez pryzmat dnia dzisiejszego. Pojęcia takie, jak codzienność, współczesność czy wreszcie sztuka nieustannie podlegają wielu dynamicznym przemianom. Coś, co dziś jest dla nas powszechne, czy też przedstawia nam się jako pewnik, jutro można by rozumieć w zupełnie odmienny sposób. Zmiany zachodzą w każdym obszarze życia, w tym również na polu sztuki. Szczególnie zauważalne są natomiast w miejscach, które

¹ B. Dziemidok, *Główne kontrowersje estetyki współczesnej*, Warszawa 2002, s. 17.

² Kraj w Afryce Wschodniej, w którym obecnie żyje i tworzy wielu artystów z ludu Makonde.

³ M.in. w języku Dogonów z Mali, w grupie języków Gur w Afryce Zachodniej, w wypadku języka ludu Sefufo czy Chokwe i innych. A. Pawłowska, *Kontrowersje wokół estetyki afrykańskiej* [w:] *Małe. Ukryty świat Afryki*, red. M. Banaś, E. Łubińska, Kraków 2016, s. 9-10.

dotychczas nie wykazywały znacznych tendencji rozwojowych, na co zapewne wpływ miały czynniki takie, jak choćby niewłaściwie prowadzona polityka państwowa, brak tradycji wystawienniczej, odmienna kultura czy mentalność społeczna.

Opracowanie to stanowi kontynuację tematu poruszonego na łamach październikowej „Sztuki i Krytyki”⁴. Jednocześnie obie części artykułu powstały równolegle do wystawy „*Makonde z polskich zbiorów prywatnych i muzealnych*”, która miała miejsce w październiku tego roku w przestrzeni Muzeum Miejskiego w Żorach (il. 1). Wydarzenie to stanowiło preludium zapowiadające Kongres Afrykanistów Polskich, który w maju 2026 roku po raz drugi odbędzie się w Żorach, stanowiących istotny punkt na polskiej mapie entuzjastów tematyki afrykańskiej. Wraz z dr hab. prof. UŁ Anetą Pawłowską, dyrektor Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Łódzkiego, miałam przyjemność pełnić pieczę kuratorską nad tym wydarzeniem. Wystawa miała szczególne znaczenie dla miłośników sztuki Makonde, ponieważ po raz pierwszy w Polsce w tak szerokim zakresie została zaprezentowana twórczość artystyczna tego ludu, ukazująca wielość form, znaczeń i tradycji.



il. 1. Zdjęcie z wernisażu wystawy „*Makonde z polskich zbiorów prywatnych i muzealnych*” w październiku 2025 roku w Muzeum Miejskim w Żorach

Celem II części artykułu jest przybliżenie najważniejszych przejawów sztuki Makonde, które można obecnie zaobserwować na gruncie artystycznym w Afryce Środkowo-Wschodniej. W tej części kontynentu

⁴ Z. Potakowska, *Sztuka ludu Makonde wczoraj i dziś*, cz. I, „Sztuka i Krytyka” 2025, nr 10 (157), s. 10- 33.

afrykańskiego przyjmuje się, że jeśli ktoś pochodzi z tego ludu to najprawdopodobniej ma szczególne predyspozycje artystyczne. Aby lepiej zrozumieć sztukę Makonde, warto dokonać jej uproszczonego podziału:

- **rzeźba tradycyjna**, tj.: obiekty o znaczeniu rytualnym, edukacyjnym, drobna plastyka, przedmioty codziennego użytku oraz ceramika;
- **rzeźba współczesna** charakterystyczna dla tego ludu, tj.: rzeźba *shetani* i *ujamaa*, ale również różne wariacje dotyczące wspomnianych stylów oraz wszelkie innowacje w ramach tego gatunku;
- **twórczość powstała na gruncie rzeźbiarskim**, która ewoluowała w różnorodny sposób. W tej grupie należy przede wszystkim umieścić malarstwo oraz grafikę wykonaną przez artystów Makonde, którą coraz częściej można zaobserwować na afrykańskim rynku sztuki.

Co warto wiedzieć o Makonde?

W społeczności tej linia matrylinearna odgrywa fundamentalną rolę w kształtowaniu struktury rodziny, dziedziczeniu majątku oraz przekazywaniu tradycji kulturowych, w tym umiejętności artystycznych. W systemie tym dziedziczenie i przynależność społeczna są określane przez stronę matki, co oznacza, że dzieci formalnie należą do rodu matki, a nie ojca.

Dzięki matrylinearnej organizacji najzdolniejsi członkowie rodziny, niezależnie od tego, czy są potomkami bezpośrednimi, czy nie, mogą być wychowywani i szkoleni w sztuce przez starszych członków klanu, co umożliwia kontynuację tradycji artystycznych⁵. Ponadto system ten wzmacnia solidarność społeczną – dzieci i młodzi adepci sztuki są traktowani jako wspólne dobro całego ludu, a cała społeczność przyczynia się do ich edukacji i wsparcia materialnego, co w efekcie zapewnia przetrwanie kultury materialnej i niematerialnej. System ten pozwala na rozwój indywidualnych talentów, przy jednoczesnym zachowaniu spójności tradycji, co sprzyja powstawaniu dzieł zarówno autentycznych, jak i innowacyjnych. W rezultacie linia matrylinearna nie tylko wspiera reprodukcję umiejętności

⁵ Tak było w wypadku Hendricka Lilangi, który został oddany na wychowanie przez matkę sławnemu dziadkowi.

rzemieślniczych, lecz także stanowi mechanizm ochrony kolektywnej tożsamości kulturowej, czyniąc sztukę Makonde nośnikiem pamięci historycznej, wartości społecznych i lokalnej estetyki.

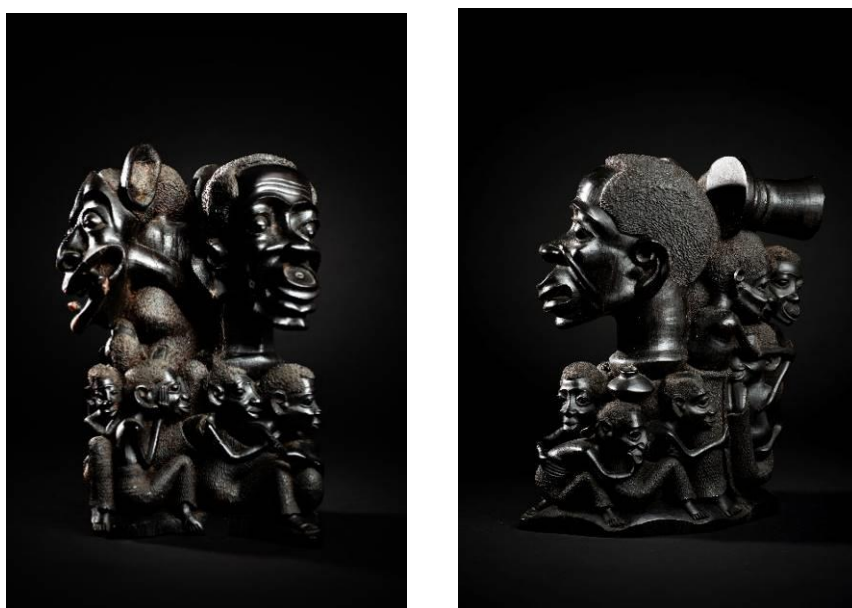
Dzięki szczególnej roli, jaką odgrywają kobiety, nie dziwi, że jednym z najważniejszych motywów w makondyjskiej rzeźbie są przedstawienia żeńskie, zarówno te o znaczeniu magicznym, które niegdyś były używane w celach rytualnych, jak i wolno stojące rzeźby o różnej skali, często całkowicie lub częściowo nagie, w ujęciu frontalnym niekiedy z małym dzieckiem trzymanym na plecach. Postać żeńska odwoływała się również często do bardzo ważnego dla Makonde motywu Pramatki, której niekiedy towarzyszył *shetani*, będący uosobieniem bytu odgrywającego rolę opiekuńczą nad danym rodem (il. 2, 3). Rzeźby podobnie jak makondyjskie kobiety często miały ciało pokryte skaryfikacjami⁶ a ich wargi ozdabiała kłódka zwana *ndonya*. Mężczyzn zaś przedstawiano często jako wolno stojące, całopostaciowe figury, odwołujące się do przodków. Mogły upamiętniać wodza lub innego zasłużonego, często nieżyjącego już członka ludu.

Obecnie rzeźba Makonde w dalszym ciągu zajmuje szczególne miejsce w pejzażu kulturowym Afryki Środkowo-Wschodniej, stanowiąc zarówno kontynuację głęboko zakorzenionych tradycji artystycznych, jak i ważny element rynku sztuki o wymiarze międzynarodowym. Praktyka rzeźbiarska rozwijana przez Makonde od początku drugiej połowy XX wieku w znaczący sposób wpłynęła na rozpoznawalność sztuki mozambickiej czy tanzańskiej poza granicami kraju. Jednocześnie jednak dynamiczny rozwój tego obszaru unaoczniał szereg problemów, z którymi artyści mierzą się do dziś – od ograniczonych możliwości instytucjonalnych, przez nierówny dostęp do rynku, po niedostateczne wsparcie struktur państwowych. Choć w ostatnich dekadach widoczne są realne postępy w budowaniu warunków sprzyjających twórczości, sytuacja wielu artystów nadal odbiega od modelu zapewniającego stabilny rozwój i pełne wykorzystanie potencjału kulturowego regionu.

Od lat 50. XX wieku rzeźba stopniowo zyskiwała coraz większą popularność, zarówno w Afryce Środkowo-Wschodniej, jak i wśród odbiorców

⁶ Skaryfikacja to charakterystyczny dla ludu Makonde rodzaj bliznowego tatuażu, powstałego w wyniku nacięć na skórze, zwykle wykonuje się go na twarzy lub klatce piersiowej. Ozdabia on ciała zarówno kobiet, jak i mężczyzn. Dziś skaryfikacje spotyka się wśród Makonde rzadko.

zagranicznych. Był to okres intensywnych przemian stylistycznych, związanych przede wszystkim z rozwojem nurtu *shetani* w Tanzanii. Styl ten, spopularyzowany m.in. za sprawą twórczości Samaki Likankoa, wyróżniał się odejściem od tradycyjnych przedstawień figuralnych na rzecz ekspresyjnych, często fantastycznych form inspirowanych światem duchów, mitologią i lokalnymi wierzeniami. *Shetani* stał się nośnikiem nowej energii artystycznej – syntezą tradycji i nowoczesności, która przyciągnęła uwagę kolekcjonerów, badaczy i turystów, a tym samym ukształtowała mechanizmy rynkowe w Tanzanii na kolejne dekady.



il. 2, 3. Constantino Mpakulo, *Rodzina/Pramatka* (tytuł nadany przez kolekcjonerów), rzeźba z kolekcji Ewy i Eugeniusza Rzewuskich, fot. P. Sadurski

Drugi istotny moment rozwojowy przypadł na lata 70., kiedy to działalność braci Yakobo⁷ zainicjowała powstanie nowego kierunku – stylu *ujamaa*⁸. Nawiązywał on do ideologicznych podstaw polityki socjalistycznej prezydenta Juliusa Nyerere, akcentując wartości wspólnotowe, solidarność oraz rolę jednostki w strukturze społecznej. Charakterystyczne dla *ujamaa* kompozycje wielofiguralne, często o spiralnej lub pionowej budowie,

⁷ Roberto Yakobo Sangwani – uważany za twórcę rzeźb wczesnego typu *dimongo*, które później zostały powiązane w rzeźbie Makonde z nurtem *ujamaa*. Współtwórcą takich rzeźb był jego brat, Pajume Alale.

⁸ Początkowo rzeźby tego typu nazywane były *dimongo* – co w języku makonde oznacza siłę, dopiero prezydent Julius Nyerere nadał im nazwę *ujamaa*, ponieważ – jego zdaniem – doskonale nawiązywały swoją stylistyką do wprowadzanej przez niego wersji tanzańskiego socjalizmu o tej samej nazwie – *ujamaa* (co w języku suahili oznacza „razem” – w znaczeniu komuny).

stanowiły wizualną metaforę współzależności ludzi i siły więzi społecznych. Styl ten spotkał się z dużym zainteresowaniem odbiorców spoza Afryki, zwłaszcza w kontekście poszukiwania sztuki, która łączy lokalną tożsamość z wyraźnym przesłaniem ideologicznym. Zainteresowanie *ujamaa* wzmocniło globalną pozycję rzeźby Makonde, ale jednocześnie umocniło dominację artystów rzeźbiarskich nad przedstawicielami innych dziedzin sztuki.

Oba wymienione style – *shetani* i *ujamaa* – wywarły długotrwały wpływ na praktyki artystyczne w Tanzanii i Mozambiku. Do dziś pozostają żywymi i rozwijanymi nurtami, które funkcjonują równolegle, niekiedy przenikając się wzajemnie. Różnorodność ta świadczy o zdolności rzeźbiarzy do elastycznego reagowania na przemiany społeczno-kulturowe oraz na zapotrzebowanie zmieniającego się rynku sztuki, zarówno lokalnego, jak i międzynarodowego. Analiza współczesnych trendów w rzeźbie Makonde ukazuje więc nie tylko bogactwo formalne i tematyczne tej twórczości, ale także złożone relacje między tradycją, polityką, ekonomią a globalnym obiegiem sztuki. W tym kontekście różnorodność stylistyczna staje się kluczem do zrozumienia specyfiki współczesnej sztuki Afryki Środkowo-Wschodniej oraz wyzwań, z którymi mierzą się jej twórcy.

Najważniejsi rzeźbiarze Makonde – wybrani twórcy

Constantino Mpakulo, † Mozambik

Rzeźbiarz pochodził z Mozambiku, skąd – jak tysiące jego rodaków – został zmuszony, by migrować do Tanzanii. Był aktywny artystycznie w drugiej połowie XX wieku. Działał głównie w rejonie Dar es Salaam. Wraz z synami Silvestre i Frederico współtworzył tam makondyjską spółdzielnię rzeźbiarską. Mpakulo czynnie wspierał wojskową walkę Frontu Wyzwolenia Mozambiku – FRELIMO i po ogłoszeniu niepodległości rzeźbił wraz z synami pod kuratelą Muzeum w Nampuli w północnym Mozambiku. Mpakulo odegrał istotną rolę w rozwoju nowoczesnej rzeźby Makonde — łączył tradycyjne formy i motywy z nowym świeżym spojrzeniem twórczym (il. 4), wychodząc naprzeciw

oczekiwaniom płynącym ze strony klienteli rynku postkolonialnej sztuki afrykańskiej obydwu krajów. Tworzył głównie w hebanie⁹.



il. 4. Hossein Abunuwasi Anangangola, rzeźba z kolekcji Ewy i Eugeniusza Rzewuskich, fot. Piotr Sadurski

Hossein Abunuwasi Anangangola, † pocz. XXI wieku, Tanzania

Artysta urodził się najprawdopodobniej w 1933 lub 1934 roku w Ulerezeboa w Mozambiku. Od 1960 roku żył i tworzył w Tanzanii, w niewielkiej wiosce Mkuranga, znajdującej się na południe od Dar es Salaam. Niektóre źródła podają, że w latach 70. mieszkał też w Nairobi w Kenii. Naukę rzeźby rozpoczął u ojca, który nauczył go tworzyć maski i figurki wotywnie. Anangangola podobnie jak wielu młodych z jego pokolenia miał skaryfikacje. Dla Makonde miały one istotne znaczenie estetyczne, uważane były za ozdobę, która podkreślała status i dojrzałość. Artysta twierdził, że stanowiły dla niego silną inspirację i przypominały mu o jego przynależności kulturowej. Początkowo rzeźbiarstwo nie było dla Anangangoli głównym źródłem utrzymania — zajmował się także rolnictwem, by zapewnić sobie byt. Rzeźby traktował jedynie jako dodatkowy dochód. Wraz z Samaki

⁹ Tekst powstał dzięki konsultacji z Ambasadorem Eugeniuszem Rzewuskim.

Likankoa, swym rodakiem, Anangangola stał się pionierem rzeźbiarskiego gatunku *shetani* w nurcie zwanym dziś Modern Makonde. Artyści, począwszy od lat 60. przez dekady, znajdowali rynek zbytu dla swoich rzeźb u właściciela galerii Mohammeda Peery w Dar es Salaam. Anangangola jest ważną postacią w sztuce Makonde; stanowi przykład artysty, który zachował tradycyjne motywy i techniki, ale jednocześnie wykazał się gotowością, by w odpowiednim momencie adaptować się do zmian – ekonomicznych, kulturowych i stylistycznych. Artysta wypracował bardzo oryginalny styl delikatnych ażurowych rzeźb przedstawiających współistnienie stworzeń o magicznej symbolice, zwanych *shetani*. W sztuce Tanzanii wraz z Samaki Likankoa do dziś jest uważany za jednego z wielkich mistrzów rzeźby Makonde¹⁰.

Mathias Moris Mbangwende

Urodzony w 1967 roku w Dar es Salaam. Należy do starszego pokolenia artystów, którzy kultywują klasyczną tradycję, jednocześnie wprowadzając własne innowacje i interpretacje motywów kulturowych.

Artysta rozpoczął naukę rzeźbienia w 1987 roku, zdobywając doświadczenie pod kierunkiem słynnego mistrza stylu *shetani* – Chanuo Maundu (1930-1994). Fascynowała go twórczość prezentowana w hotelu Kilimanjaro, co zainspirowało go do rozwijania własnych umiejętności. W początkowym okresie kariery Mbangwende specjalizował się w stylu *ujamaa*, wymagającym precyzji oraz cierpliwości w technice i kompozycji. Po opanowaniu tego stylu rozwinął własny warsztat, wprowadzając motywy *shetani* oraz inne formy rzeźbiarskie, dostosowane zarówno do wymogów rynku, jak i preferencji klientów.

Jego twórczość wyróżnia się oryginalną kompozycją, perfekcyjnym wykończeniem detalu oraz pieczołowitym zadbanie o każdy szczegół, w tym idealną gładkość powierzchni (il. 5). Prace te cechuje subtelna deformacja sylwetek, modelowane oczy oraz starannie opracowana struktura włosów – często widoczna jako charakterystyczne „kropkowanie” na fryzurach postaci.

¹⁰ Tekst powstał dzięki konsultacji z Eugeniuszem Rzewuskim.

Artysta tworzy głównie niewielkie abstrakcyjne rzeźby w stylu *shetani*, ale w jego dorobku znajdują się także większe formy trójwymiarowe.



il. 5. Mathias Moris Mbangwende, *Okopatrności* (tytuł nadany przez kolekcjonerów), rzeźba

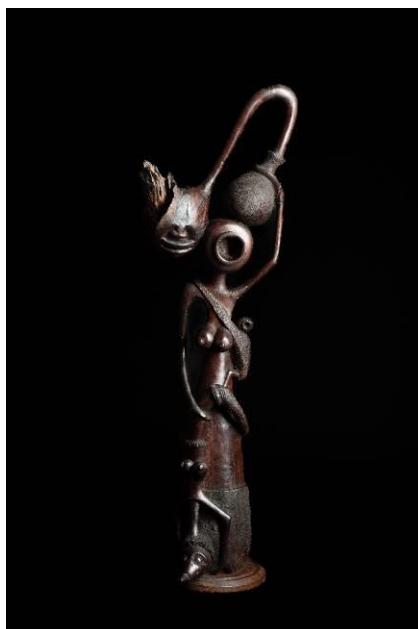
Mbangwende pracuje przede wszystkim w hebanie, cenionym za twardość i trwałość, choć wykorzystuje również inne lokalne gatunki, takie jak *mharaka*, *mkungugu* i *mkuruti*¹¹. Różnorodność materiałów pozwala mu tworzyć dzieła o zróżnicowanej fakturze i wyrazie, a wybór drewna zależy od wizji artystycznej i potrzeb klienta.

Doświadczenie zdobyte u mistrza Chanuo obejmowało nie tylko technikę rzeźbiarską, ale także mechanizmy rynku sztuki – prowadzenie sprzedaży i utrzymywanie relacji z klientami, co umożliwiło Mbangwende samodzielną działalność po śmierci nauczyciela w 1994 roku. Jego kariera obejmuje ponad czterdzieści lat pracy twórczej, podczas których rozwijał zarówno umiejętności warsztatowe, jak i zrozumienie symboliki kulturowej rzeźby Makonde.

Mbangwende jest nadal aktywnym artystycznie twórcą. Jest członkiem stowarzyszenia artystów Makonde, bierze udział w wystawach i udziela

¹¹ Gatunki lokalnego drewna używane w rzeźbie; nie ma powszechnie stosowanego polskiego odpowiednika.

wywiadów. Jego twórczość stanowi przykład ewolucji tej sztuki w Tanzanii, łącząc tradycyjne motywy z nowatorskim podejściem do formy i materiału, co sprawia, że jego rzeźby pozostają zarówno autentyczne kulturowo, jak i atrakcyjne dla współczesnych odbiorców¹².



il. 6. Simuni Dastani, *Kobieta z wężem* (tytuł nadany przez kolekcjonerów), rzeźba z kolekcji Ewy i Eugeniusza Rzewuskich, fot. Piotr Sadurski

Simuni Dastani

Artysta urodził się w Dar es Salaam (obecnie jest w wieku ok. 40 lat). Pochodzi z artystycznej rodziny. Jego ojcem był wielki makondyjski mistrz pochodzący z Mozambiku, Simun Nwejedi Dastani Nyedi (żyjący w latach 1930-2005), który należał do pokolenia najwybitniejszych artystów z ludu Makonde. Twórczość Dastani juniora wniosła znaczący wkład w rozwój współczesnej sztuki Afryki Wschodniej, łącząc tradycję z odważną stylizacją modernistyczną (il. 6). Sławnemu ojcu zawdzięcza, że jego nazwisko stało się marką chętnie kupowaną przez kolekcjonerów z różnych stron świata. Simuni Dastani należy do pokolenia Mwandale Mwanyekwa (artystki omawianej w I części artykułu) i podobnie jak ona jest absolwentem Bagamoyo Sculpture School w Tanzanii¹³.

¹² Tekst powstał dzięki konsultacji z Eugeniuszem Rzewuskim.

¹³ Tekst powstał dzięki konsultacji z Eugeniuszem Rzewuskim.

Thobias Stephano Hamidu

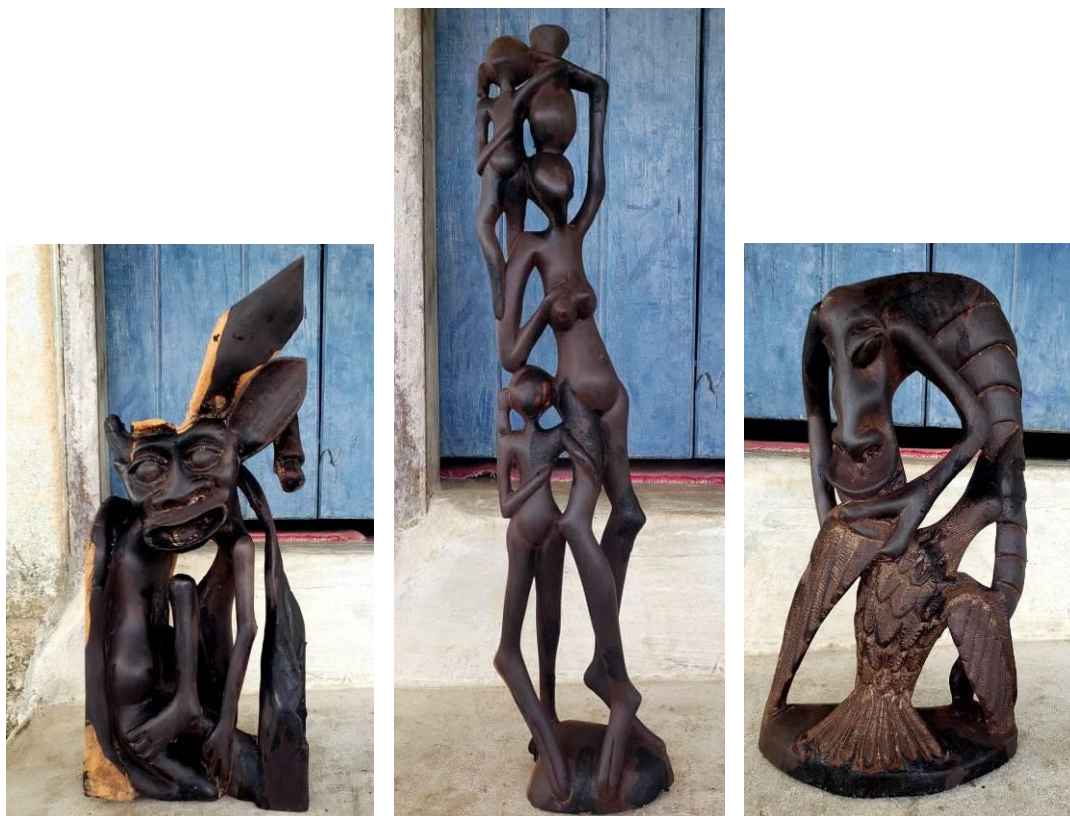
Urodzony w Tanzanii. Pochodzi z rodziny o wielopokoleniowej tradycji rzeźbiarskiej – jego ojciec, wywodzący się z Mtwary, był doświadczonym rzeźbiarzem, który od najmłodszych lat wprowadzał syna w tajniki sztuki. Edukacja artystyczna Hamidu miała charakter rodzinny; ojciec odgrywał rolę mentora, nauczyciela i przewodnika, kształtując u syna zarówno warsztat techniczny, jak i rozumienie estetyki oraz znaczenia rzeźbiarstwa Makonde w szerszym kontekście społecznym i kulturowym. Artysta rozpoczął swoją przygodę z warsztatem rzeźbiarskim już w wieku 12 lat, wykazując wczesne predyspozycje do pracy w drewnie oraz zainteresowanie realistycznym odwzorowaniem form.

Profesjonalnie Hamidu zaczął tworzyć w 1998 roku, początkowo koncentrując się na realistycznych przedstawieniach zwierząt, by wkrótce potem skupić się na kluczowym dla tradycji Makonde motywie *shetani*. Prace Hamidu są tworzone w lokalnych gatunkach drewna, w tym w hebanie, *mkuruti*, *panga panga* oraz *ngara*¹⁴, przy czym drewno *mpingo* (heban) jest najłatwiej dostępne, przez co najczęściej wykorzystywane w jego twórczości.

Hamidu, kontynuując tradycję rodzinną, wnosi jednocześnie indywidualny wkład do dziedzictwa Makonde – rozwija warsztat, eksperymentuje z formą oraz podejmuje nowe interpretacje klasycznych motywów (il. 7, 8, 9), zachowując przy tym szacunek dla technik i konwencji przekazanych przez ojca i starszych mistrzów. Twórczość Hamidu jest przykładem połączenia tradycji z indywidualnym wyrazem artystycznym, w której techniczna precyzja i realistyczne odwzorowanie współlistnieją z ekspresją formalną i narracyjną. Jego rzeźby, zarówno w zakresie formy, jak i użytych materiałów, stanowią wartościowy wkład w rozwój współczesnego rzeźbiarstwa tanzańskiego i afrykańskiego oraz są świadectwem trwałości i ewolucji kultury Makonde w kontekście współczesnych wyzwań artystycznych i społecznych¹⁵.

¹⁴ Nie ma jednoznacznego polskiego odpowiednika gatunku; w literaturze artystycznej na ogół pozostają nazwy w suahili, t.j. *mkuruti*, *panga panga*, *ngara* itp.

¹⁵ Tekst opracowany na podstawie wywiadu przygotowanego przez autorkę artykułu w sierpniu 2025 roku. Wywiad przeprowadzony został dzięki uprzejmości tanzańskiego artysty i społecznika wspierającego lokalnych artystów Evarista Chikawe we wrześniu 2025 roku.



il. 7, 8, 9. Tobias Stephano Hamidu, rzeźby, fot. Evarist Chikawe, ilustracje udostępnione przez artystę, zbiory własne

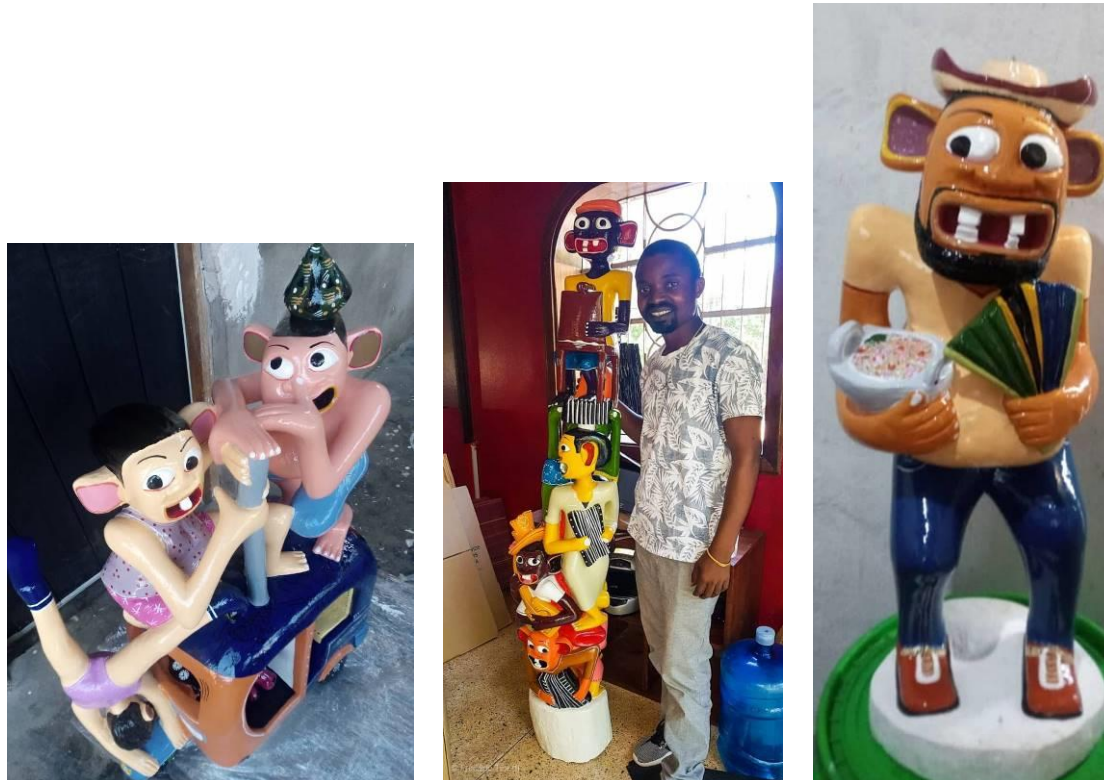
Victa Augustino Malaba

Współczesny rzeźbiarz tanzański. Pochodzi z rodziny rzeźbiarzy – jego ojciec, Augustimo Malaba, uznawany jest za jednego z czołowych makondyjskich mistrzów rzeźby w Tanzanii, od najmłodszych lat pełnił funkcję nauczyciela oraz inspirował swojego syna. Jego edukacja artystyczna miała charakter rodzinny; od dzieciństwa pomagał ojcu w pracach rzeźbiarskich, początkowo przy drobnych czynnościach, takich jak szlifowanie drewna, a w 2000 roku oficjalnie rozpoczął samodzielną pracę jako rzeźbiarz.

Malaba początkowo tworzył rzeźby w tradycyjnym stylu *shetani*. Jego prace wyróżniają się realistycznym odwzorowaniem metafizycznych postaci w dynamicznych i ekspresyjnych układach, zgodnie z klasycznymi konwencjami. W kolejnych latach, obserwując zmieniające się zainteresowania publiczności i twórczość współczesnych rzeźbiarzy, rozpoczął eksperymenty ze scenami realistycznymi (il. 10, 11, 12), od 2016 roku stopniowo wprowadzając do swojej twórczości elementy miejskiego życia

– rzeźby przedstawiające autoriksze (*bajaje*), motocykle (*bodaboda*) oraz codzienne przedmioty spotykane w tanzańskich miastach. Do 2020 roku przemiana stylu była całkowita, a nowe prace cieszyły się dużym zainteresowaniem i uznaniem odbiorców.

Artysta wykorzystuje w swojej twórczości różne gatunki drewna: *mpingo*, *mninga* i *mkongo*, dostosowując materiał do rodzaju rzeźby. Starsi rzeźbiarze stopniowo przerzucili się z drewna *mpingo* na inne gatunki, ze względu na ograniczoną możliwość barwienia hebanu, jednak *mpingo* pozostaje jednym z klasycznych materiałów w tradycyjnej rzeźbie Makonde.



il. 10, 11, 12. Victa Augustino Malaba, rzeźby, fot. Evarist Chikawe, ilustracje udostępnione przez artystę, zbiory własne

Warsztat Malaby cechuje zarówno precyzja techniczna, jak i innowacyjne podejście do formy, pozwalające mu zachować równowagę między tradycją a współczesną estetyką.

Twórczość artysty stanowi przykład kontynuacji i adaptacji tradycji rzeźbiarskiej w warunkach współczesnej Tanzanii. Pomimo zmieniającego się rynku sztuki i ograniczonego dostępu do galerii oraz wystaw Malaba kontynuuje pracę w duchu mistrzów poprzednich pokoleń, tworząc rzeźby, które łączą dziedzictwo kulturowe z nowymi inspiracjami i realiami

miejskiego życia. Jego działalność artystyczna nie tylko zachowuje tradycję, lecz również kształtuje ją, tworząc przestrzeń dla współczesnych interpretacji kultury Makonde i zachęcając do refleksji nad znaczeniem sztuki w życiu codziennym¹⁶.



il. 13, 14. Fidelis Hassan Kamuona, rzeźby, fot. Evarist Chikawe, ilustracje udostępnione przez artystę, zbiory własne

Fidelis Hassan Kamuona

Swoją karierę rozpoczął w 1974 roku i od tego czasu nieprzerwanie zajmuje się rzeźbą, specjalizując się w przedstawieniach nawiązujących do szkieletów, które stanowią charakterystyczny motyw w jego twórczości (il. 13, 14). Inspiracje czerpie z własnej wyobraźni. Lata doświadczenia pozwoliły mu na tworzenie dzieł zarówno klasycznych, jak i innowacyjnych w obrębie tradycyjnego stylu.

¹⁶ Tekst opracowany na podstawie wywiadu przygotowanego przez autorkę artykułu w sierpniu 2025 roku. Wywiad został przeprowadzony dzięki uprzejmości tanzańskiego artysty i społecznika wspierającego lokalnych artystów Evarista Chikawe we wrześniu 2025 roku.

Do pracy wykorzystuje przede wszystkim heban. Choć drewno to jest dostępne, Fidelis pozyskuje je w ograniczonych ilościach, co wpływa na rytm jego pracy – jest w stanie wykonać od 15 do 20 rzeźb miesięcznie. Styl jego rzeźb cechuje precyzja techniczna, realistyczne odwzorowanie postaci oraz ekspresyjność form, co jest charakterystyczne dla klasycznego rzeźbiarstwa Makonde.

Artysta zdobył międzynarodowe doświadczenie, prezentując swoje prace w 1979 roku w Norwegii, w Oslo i Bergen. W swojej karierze współpracował z różnymi instytucjami artystycznymi, w tym z rządową placówką Makonde Carvage w Mtwara (1975), prywatną spółdzielnią „Nduti” oraz „Nyumba ya Sanaa”¹⁷. Obecnie artysta kontynuuje działalność rzeźbiarską w swojej rodzinnej wiosce, prowadząc pracownię domową i przyjmując odwiedzających. Jego prace sprzedawane są w Dar es Salaam, na Zanzibarze oraz w prywatnych transakcjach, w tym z udziałem międzynarodowych kolekcjonerów.

Kamuona jest świadkiem i uczestnikiem przemian rynku rzeźbiarskiego w Tanzanii – zauważa spadek aktywności tradycyjnych ośrodków, takich jak Mwenge, które dawniej były centrami konkursów i wystaw rzeźbiarskich. Pomimo tych zmian artysta kontynuuje swoją praktykę, kultywując tradycję i przekazując dziedzictwo kulturowe w formie autentycznych, technicznie doskonałych rzeźb. Jego twórczość stanowi cenny przykład trwałości i ewolucji rzeźbiarstwa Makonde w warunkach współczesnej Tanzanii, ukazując zarówno klasyczne, jak i ponadczasowe elementy tej sztuki¹⁸.

Mathias Evarist Nampoka

Jest współczesnym tanzańskim rzeźbiarzem, najchętniej tworzącym w stylu *shetani*. Rozpoczął swoją przygodę z rzeźbą już w młodym wieku, ucząc się od ojca, Evarista Nampoki, przedstawiciela najważniejszego pokolenia rzeźbiarzy Makonde. Spędzał każdy weekend, wspierając ojca przy różnych

¹⁷ Patrz dalej – George Lilanga.

¹⁸ Tekst opracowany na podstawie wywiadu przygotowanego przez autorkę artykułu w sierpniu 2025 roku. Wywiad przeprowadzony został dzięki uprzejmości tanzańskiego artysty i społecznika wspierającego lokalnych artystów Evarista Chikawe we wrześniu 2025 roku.

zadaniach rzeźbiarskich, zdobywając w ten sposób nie tylko umiejętności techniczne, ale także zrozumienie procesu twórczego – od etapu rzeźbienia po wykończenie prac. Oficjalnie rozpoczął działalność artystyczną w 1985 roku, jeszcze będąc uczniem.

Artysta jest otwarty na eksperymenty formalne i tematyczne (il. 15, 16). Tworzy prace inspirowane naturą, morzem, pustynią, a także realizuje bardziej współczesne koncepcje, łącząc różne gatunki drewna lub drewno z kamieniem, co pozwala mu uzyskać złożone, wielowymiarowe kompozycje. Do rzeźbienia wykorzystuje przede wszystkim heban, a także *mninga* i inne lokalne gatunki, wykorzystując zarówno korzenie, pnie, jak i gałęzie drzew, zależnie od potrzeb. Artysta podkreśla, że czasochłonność pracy zależy nie tylko od materiału, lecz także od jego dyspozycji fizycznej i psychicznej – dobre samopoczucie i koncentracja są kluczowe dla osiągnięcia wysokiej jakości efektów.

Nampoka jest przedstawicielem rodziny o wielopokoleniowej tradycji rzeźbiarskiej, a jego twórczość nawiązuje do prac ojca oraz jego współpracowników – takich jak Kashmili Mathayo, Mzee Abdul Masangangola czy Mzee Maundo Chanuo – czołowych artystów pierwszego pokolenia rzeźbiarzy Makonde. Jego doświadczenie obejmuje zarówno tradycyjne formy, jak i innowacyjne projekty, co pozwala mu zachować równowagę między klasyczną tradycją a współczesną ekspresją artystyczną.

Artysta podkreśla również wyzwania współczesnego rynku sztuki w Tanzanii. Chociaż możliwe jest utrzymanie się wyłącznie z rzeźby, to jednak sprzedaż dzieł jest ograniczona, a rynek mniej stabilny niż w czasach poprzednich pokoleń. Mimo to Nampoka kontynuuje swoją działalność, tworząc prace w domu, przyjmując gości i sprzedając swoje dzieła lokalnie oraz w transakcjach prywatnych, co pozwala mu zachować zarówno twórczą niezależność, jak i ciągłość tradycji.

Twórczość Mathiasa Evarista Nampoki stanowi cenny przykład trwałości i ewolucji rzeźbiarstwa Makonde w Tanzanii, pokazując, w jaki sposób tradycyjna forma *shetani* może być rozwijana, wzbogacana i

adaptowana w odpowiedzi na współczesne potrzeby artystyczne i estetyczne¹⁹.



il. 15, 16. Mathias Evarist Nampoka, rzeźby, fot. Evarist Chikawe, ilustracje udostępnione przez artystę, zbiory własne

Malarstwo w Afryce Wschodniej, również wśród Makonde

Lokalny rynek do niedawna zdominowany był niemalże całkowicie przez rzeźbiarzy i jedynie sporadycznie także prace malarskie miały okazję być oglądane przez szerszą publiczność. „Jeśli widzimy czarnoskórego klienta galerii, możemy mieć pewność, że pochodzi on ze Stanów Zjednoczonych lub z Kenii” – stwierdził Yussuf Bayuu, jeden z zanzibarskich artystów i właścicieli galerii podczas naszej rozmowy w 2022 roku²⁰. Przede wszystkim w Tanzanii czy Mozambiku brak jest tradycji malarskiej i wystawienniczej. Działy sztuki w muzeach mają zgoła inny charakter niż prezentacje sztuki w Europie. Ekspozycje kolekcji bardziej przypominają renesansowe gabinety osobliwości niż znane nam muzea. Inne nie oznaczają oczywiście gorsze, pozwala natomiast uchwycić genezę pewnych

¹⁹ Tekst opracowany na podstawie wywiadu przygotowanego przez autorkę artykułu w sierpniu 2025 roku. Wywiad przeprowadzony został dzięki uprzejmości tanzańskiego artysty i społecznika wspierającego lokalnych artystów Evarista Chikawe we wrześniu 2025 roku.

²⁰ Materiał opracowany na podstawie rozmowy z Yussuf Bayuu w Stone Town na Zanzibarze 12 lutego 2022 roku.

niezrozumiałych z punktu widzenia Europejczyka problemów²¹. Muzea krajowe dopiero od niedawna zaczynają traktować prace malarskie jako przejaw kultury materialnej narodu, godny eksponowania i zachowania dla przyszłych pokoleń²².

Tradycyjna sztuka afrykańska opiera się na rzeźbie, która pełniła funkcje rytualne, społeczne i symboliczne. Rzeźba, wykonywana z drewna, kości, kamienia czy metalu, była środkiem wyrazu religijnego i kulturowego, służąc zarówno jako narzędzie komunikacji z przodkami, duchami i bóstwami, jak i zapis historii społeczności. W wielu kulturach regionu, takich jak Makonde w Tanzanii i Mozambiku czy Luba w Demokratycznej Republice Konga, artystyczna ekspresja opierała się głównie na formie trójwymiarowej, a przestrzeń, materia i gest ciała artysty były kluczowe dla oddziaływania dzieła.

Malarstwo, choć obecne w Afryce od wieków, odgrywało rolę uzupełniającą wobec dominującej rzeźby. Tradycyjnie ograniczone do zdobień rytualnych, dekoracji ceramiki, tkanin lub powierzchni ściennych w siedzibach władców i społeczności, malarstwo nie osiągało tej samej autonomii, co rzeźba ani nie odgrywało tak znaczącej roli w przekazywaniu idei społecznych i religijnych. Dopiero kontakty z kolonialnymi szkołami artystycznymi, misjonarzami i późniejsze programy edukacyjne w XX wieku wprowadziły malarstwo do świadomości artystów jako samodzielny środek ekspresji, dając możliwość eksploracji kolorów, przestrzeni i narracji w sposób, który nie był możliwy w rzeźbie.

Kontrast między rzeźbą a malarstwem w regionie jest zatem zarówno formalny, jak i funkcjonalny. Rzeźba operuje przestrzenią trójwymiarową, masą i fakturą materiału, podczas gdy malarstwo pozwala na eksperymentowanie z dwuwymiarową powierzchnią, kolorem, światłem i

²¹ Przywołane porównanie najlepiej pasuje do Muzeum Narodowego w Dar es Salaam, które wielokrotnie odwiedziłam, ale również do wielu innych obiektów tego typu na terenie całej Tanzanii.

²² Tekst opracowany na podstawie wywiadu przygotowanego przez autorkę artykułu w sierpniu 2025 roku. Wywiad został przeprowadzony dzięki uprzejmości tanzańskiego artysty i społecznika wspierającego lokalnych artystów Evarista Chikawe we wrześniu 2025 roku. Przykładowo w Muzeum w Dar es Salaam poza bogatą kolekcją rzeźbiarską odnajdziemy również prace malarskie m.in. George'a Lilangi, Edwarda Saidi Tingatinga czy prof. Eliasa Jengo.

symbolem. Współcześni artyści z Afryki Środkowo-Wschodniej często korzystają z tej dychotomii, traktując malarstwo jako pole do indywidualnej ekspresji, komentowania współczesnych problemów społecznych i politycznych oraz reinterpretowania tradycyjnych motywów kulturowych. Przykładem jest rozwój sztuki nowoczesnej w Tanzanii i Kenii, gdzie artyści, inspirowani rzeźbą Makonde lub ludyczną ornamentyką, wprowadzają podobne rytmy, kompozycje i symbolikę do swoich obrazów, ale w sposób bardziej swobodny i eksperymentalny.

Rolę malarstwa w kontrze do rzeźby można także rozumieć jako różnicę w odbiorze dzieła przez widza. Rzeźba tradycyjna, często powiązana z rytuałem i funkcją społeczną, narzuca określone znaczenia i konteksty, natomiast malarstwo pozwala na większą subiektywizację i interpretację. Kolor, kontrast, abstrakcja i narracja w malarstwie umożliwiają eksplorację tematów nieobecnych lub trudnych do wyrażenia w formie rzeźbiarskiej, takich jak życie miejskie, polityka czy osobiste doświadczenia twórcy.

Mimo iż rzeźba pozostaje dominującym medium tradycyjnej sztuki Afryki Środkowo-Wschodniej, malarstwo odgrywa istotną rolę uzupełniającą i kontrastującą. Umożliwia ekspresję alternatywną wobec trójwymiarowej materii, pozwala na eksperymenty formalne i ideowe oraz daje współczesnym artystom narzędzie do reinterpretacji tradycji i komunikacji z globalną publicznością. W ten sposób powstała znacznie bogatsza i bardziej zróżnicowana przestrzeń dająca możliwość wyrażenia artystycznego przekazu.

Malarze Makonde – wybrani artyści

Twórczość George’a Lilangi

George Lilanga (1934-2005) był jednym z najbardziej rozpoznawalnych przedstawicieli współczesnej sztuki Afryki Wschodniej, związanym z tradycją ludu Makonde oraz środowiskiem artystycznym Tanzanii. Urodzony w rodzinie o mozambickich korzeniach, wychowywał się w południowej Tanzanii, gdzie ukończył edukację średnią i rozpoczął pierwsze próby twórcze. Jego wczesna działalność artystyczna koncentrowała się na rzeźbie,

której uczył się w latach 1961-1972, początkowo pracując w miękkich korzeniach manioku, a następnie w hebanie. Przełomowym momentem w jego karierze było dołączenie w latach 70. XX wieku do Nyumba ya Sanaa (NYS) w Dar es Salaam²³ – ośrodka wspierającego najważniejszych twórców regionu. Tam Lilanga zapoznał się z nowymi technikami, co umożliwiło mu rozwinięcie praktyki malarskiej. W krótkim czasie stał się jednym z nielicznych artystów wywodzących się z kręgu Makonde, którzy łączyli rzeźbę i malarstwo, równocześnie rozwijając oba gatunki. Centralnym motywem twórczości zarówno rzeźbiarskiej, jak i malarskiej Lilangi były *mashetani* (il. 17)²⁴ – mityczne istoty występujące w kulturze Makonde. W jego interpretacji nabierały one wyjątkowo ekspresyjnego charakteru: cechowały je wydłużone proporcje, wyrazista mimika oraz intensywna, kontrastowa kolorystyka. W rzeźbie Lilanga wprowadził innowacyjną polichromię, wykorzystując farby olejne i werniks, co nadawało pracom charakterystyczny połysk i dynamikę

²³ <https://www.gafrart.com/artists/55-george-lilanga/overview/> [dostęp: 15.10.2022].

Nyumba Ya Sanaa, przemianowany na Nyerere Cultural Centre (NYS), jest instytucją o charakterze centrum sztuki. Został założony w 1972 roku przez 16 artystów produkujących rękodzieła uliczne. W 1983 roku centrum NYS otrzymało międzynarodowy grant, który znacząco wpłynął na jego rozwój. NYS było świetnie zorganizowaną instytucją pod względem gospodarczo-ekonomicznym, o czym świadczyły bardzo dobre relacje biznesowe, w jakich pozostawał z hotelem Royal Palm, który zapewniał członkom organizacji klientów spośród swoich gości. Instytucja prowadziła szeroko zakrojoną akcję popularyzacji sztuki i rękodzieła wśród lokalnej ludności. Organizowała kursy przyuczające do zawodu artysty, które niejednokrotnie dawała Tanzaniańczykom niezależność materialną. Wystawy organizowane przez Nyumba Ya Sanaa cieszyły się dużym zainteresowaniem. Artyści skupieni wokół NYS finansowali po części jego działalność, oddając od 10% do 20% prowizji organizacji, która działa zarówno na lokalnym, jak i międzynarodowym rynku sztuki. Dzięki temu wyroby tanzańskich artystów, począwszy od lat 70., eksportowane były do Włoch, Niemiec, Japonii, Szwecji, Norwegii, Belgii i Australii. Największym popytem od zawsze cieszyła się rzeźba, odzież, batik, biżuteria, naczynia i wyroby z papieru. Nyumba Ya Sanaa zostało przekształcone w Nyerere Cultural Centre na cześć prezydenta Juliusa Nyerere, który dzięki swoim politycznym działaniom wpłynął na wieloaspektowy rozwój kraju, również w sferze kultury i sztuki. W 1995 roku Centrum zrzeszało 150 artystów, w 2002 roku już tylko 65. W latach 70. działalność NYS stanowiła jedyne okno na świat regionalnych twórców, dziś w dobie internetu tanzańscy artyści są już znacznie bardziej niezależni, czego wyrazem jest dostępność ich prac na światowych aukcjach internetowych. W Dar es Salaam działa kilka galerii znajdujących się głównie w rejonie najbogatszej dzielnicy Oyster Bay, gdzie w dzieła sztuki zaopatrują się między innymi mieszkający tam ambasadorowie i ich zagraniczni goście. Innym miejscem, w którym można zaopatrzyć się w dzieła sztuki, ale również odwiedzić sklepy z rękodziełem, jest rynek Mwenge. Trudno jednoznacznie ustalić, czy dziś Nyumba ya Sanaa w ogóle jest jeszcze placówką otwartą. Podczas moich badań terenowych prowadzonych w latach 2018–2022 w Tanzanii wielokrotnie odwiedzałam to miejsce w Dar es Salaam i pomimo licznych prób kontaktu, nie udało mi się porozmawiać z żadnym pracownikiem, a samo Centrum pozostawało permanentnie zamknięte.

²⁴ *Mashetani* to liczba mnoga od słowa *shetani*, które w języku makonde oznacza istotę.

wizualną. Jego kompozycje często łączyły kilka postaci, budując napięcie poprzez gesty, psychologiczne ujęcie twarzy oraz asymetrię detali.

Przez większość życia artysta był związany z dzielnicą Mbagala w Dar es Salaam. Co ciekawe, jako rzeźbiarz stylistyką był bliższy artystom z Mozambiku niż wywodzącym się od Likankoa *shetani*. Rzeźby jego autorstwa najczęściej osiągały około metra wysokości. Zwykle na ich kompozycję składa się jedna lub kilka istot. W przypadku większej ich liczby jedna postać dominuje nad kilkoma pozostałymi o mniejszych rozmiarów. Ich cechy charakterystyczne to wydłużone głowy, uszy przypominające zwierzęce, półotwarte wąskie usta i wystające zza nich dwa przerośnięte zęby, przypominające siekacze. Dynamika tych prac zawarta jest w ekspresyjnym ułożeniu kończyn prezentowanych postaci oraz w silnej psychologizacji ich twarzy, wyrażającej więcej niż tysiąc słów. *Shetani* znane do tej pory nie noszą tak dużego ładunku emocjonalnego, być może dlatego, że swoją powierzchownością w żaden sposób nie przypominają istot ludzkich, jak robią to *mashetani* Lilangi. Oprócz niewątpliwych walorów, jakimi są dokładność modelunku i intrygująca kompozycja, występuje tu niespotykana do tej pory w przedstawieniach Makonde barwa²⁵. *Shetani* Lilangi w całości pomalowane były farbą olejną, a następnie pokryte werniksem, co nadawało im charakterystyczny połysk. Kolory są tu bardzo wyraziste, gdyż Lilanga, podobnie jak większość artystów tworzących w tamtym okresie w Tanzanii, używał kolorów wyciśniętych prosto z tuby, bez mieszania. Zatem partie oczu i zębów pokrywa najczęściej biel cynkowa lub *écru*, skóra *shetani* przybiera różne barwy, m.in. niebieską, zieloną, czarną lub czerwoną. Strefa ubioru zwykle ozdobiona zostaje równomiernie rozłożonym deseniem lub geometrycznym wzorem. Niekiedy na powierzchniach ubioru lub uszu zauważalne są ślady dłuta, zostawiającego charakterystyczną fakturę. Połączenie walorów rzeźbiarskich z malarskimi stanowiło całkowitą innowację dla rzeźby *shetani*. Niekiedy rzeźby ukazujące te istoty były przejawem najróżniejszych przywar Afrykanów. Zazwyczaj stanowiły wyraz satyrycznego spojrzenia na świat oczami artysty. Rzeźby w tej konwencji

²⁵ W całej historii rzeźby Makonde nadawanie pracom barw odbywało się jedynie podczas wykonywania masek *mapiko*.

miały około 30-40 centymetrów wysokości i ukazywały pojedyncze figury. Oprócz pełnoplastycznych rzeźb *shetani* Lilanga wykonywał również bardzo interesujące płaskorzeźby, które dotyczyły tego samego tematu.



il. 17. George Lilanga, rzeźba w stylu „Lilangi”, fot. James Muriaki,
<https://artauktioneastafrika.com/auctions/auction-2020/modern/lot-17-2020/>
 [dostęp 22.12.2025]

Łącząc w sobie pasje malarskie i rzeźbiarskie, wykonywał również przedstawienia *shetani* na płótnach, najczęściej malując tymi samymi farbami, których używał do polichromii swoich rzeźb. Malowane przez niego istoty odbiegają jednak, zwłaszcza w późniejszym okresie jego twórczości, od groźnych i najczęściej wrogich *shetani*, znanych z rzeźby makondyjskiej. Artysta zarówno w rzeźbie, jak i malarstwie stworzył swój charakterystyczny styl²⁶. Istoty Lilangi zwykle są pełne radości, skore do figlów i zabawy. Choć proporcje postaci, rysy twarzy czy układy najczęściej są zbliżone, można je odróżnić m.in. po żywszej kolorystyce i pełnej szczęścia wymowie prac. Ich cechą charakterystyczną jest również asymetryczność palców u obu kończyn – przykładowo dłoń prawej ręki ma trzy palce, lewej zaś już tylko dwa. Twórczość malarską George’a Lilangi można podzielić na dwa rodzaje: pierwszy z nich charakteryzowała otwarta kompozycja i nagromadzenie postaci, wypełniających całe płótno i tworzących barwną mozaikę (il. 18); drugi charakteryzowała kompozycja zamknięta i temat *shetani*, ukazany podczas różnych scen z życia codziennego ludu Makonde. Obie konwencje

²⁶ Materiał sporządzony na podstawie wywiadu udzielonego mi przez wnuka artysty, Hendricka Lilangę, w Kigamboni, nieopodal Dar es Salaam, 20 lutego 2022 roku.

charakteryzuje wielobarwność oraz ekspresja. Tytuły prac wynikały z satyrycznego charakteru przedstawianych scen. Zazwyczaj są one długie i opisowe. Na przykład: *Przyjacielu, czy te owoce są słodkie? (Je mwenzangu, matunda haya matamu?)*²⁷. Przestrzeń na obrazach podporządkowana jest zwykle szerokim płaszczyznom. Ważny środek wyrazu stanowi tu gra siłą ciężkości, która jest możliwa dzięki wykorzystaniu naprzemiennego pokrywania płaszczyzn kolorami ciepłymi i zimnymi. W pracach Lilangi nie spotkamy światłocienia ani przejść tonalnych, dominującą ich cechą jest prostota wyrazu. Stosując kontur, artysta dodatkowo wydobywa z płaszczyzny płótna poszczególne postacie, budynki i plany. Kompozycja z reguły dąży do otwartości, gdyż pomimo zawarcia wszystkich najważniejszych elementów na płótnie z łatwością można oczyma wyobraźni kontynuować tę narrację. Niekiedy zdarzają się jednak prace o kompozycji zamkniętej. *Shetani* najczęściej ujęte są frontalnie z głową *en face* lub profilem do widza. Zdarza się (niezbyt często), że są to istoty o dwóch głowach. Lilanga malował obrazy o różnych wymiarach, stosował rozmaite techniki – poza farbami olejnymi używał również farb akrylowych, tuszu, kredek i pastelów. Równie chętnie malował na płótnie, kartonie, jak i koziej skórze. Jednak większość jego przedstawień malarskich i rysunkowych rządzi się zbliżonymi prawami, które zostały powyżej nakreślone.

Międzynarodowy rozgłos przyniosła mu wystawa sztuki afrykańskiej w Waszyngtonie w 1978 roku, podczas której zaprezentowano 100 jego prac. Wydarzenie to zapoczątkowało liczne prezentacje twórczości Lilangi w Stanach Zjednoczonych, Europie i Japonii. Jego dzieła uznano za jeden z najważniejszych przykładów współczesnej sztuki Afryki Wschodniej, a sam artysta został jednym z pierwszych twórców regionu współpracującym z profesjonalnym marszandem.

Działalność artystyczna Lilangi, obejmująca ponad cztery dekady, stanowi istotny wkład w rozwój sztuki afrykańskiej XX wieku. Jego twórczość, łącząca tradycję Makonde z indywidualnym językiem formalnym, pozostaje przykładem oryginalnego dialogu między kulturą lokalną a

²⁷ https://pl.wikipedia.org/wiki/George_Lilanga [dostęp: 28.10.2012].

globalnym obiegiem sztuki. George Lilanga zmarł w 2005 roku, pozostawiając znaczący dorobek rzeźbiarski i malarski, który nadal stanowi przedmiot badań oraz zainteresowania kolekcjonerów i instytucji muzealnych na całym świecie.



il. 18. George Lilanga, akryl na płótnie,
[https:// www.caacart.com/artiste/lilanga-george/](https://www.caacart.com/artiste/lilanga-george/) [dostęp 20.12.2025]

Hendrick Lilanga

Hendrick Lilanga (ur. 1974, Dar es Salaam) to tanzański artysta, kontynuator dziedzictwa swojego dziadka, wybitnego twórcy George’a Lilangi. Wychowywany od wczesnego dzieciństwa przez dziadka, zdobył podstawy warsztatu artystycznego w środowisku Nyumba ya Sanaa, ucząc się zarówno od niego, jak i czołowych twórców sztuki tanzańskiej, m.in. Francisa Imanjama²⁸ i Noela Kapandy²⁹.

²⁸ Francis Patrick Imanjama urodził się w 1959 roku na Zanzibarze w Tanzanii. Malarstwo tak go pociągało, że po ukończeniu szkoły podstawowej zapisał się na kurs malarstwa w Instytucie Goethego. Po ukończeniu kursu związał się z The Dar Es Salaam Art & Craft Centre. Christine Stormberg Steinberg wyszkoliła Imanjamę w technice akwaforty w 1982 roku. Później rozwijał swoje umiejętności w tej specjalnej technice podczas czterech sesji w okresie od 1986 do 1996 roku w Międzynarodowej Akademii Letniej w Salzburgu w Austrii. Wraz z Robino Ntila i Hendrickiem Lilangą uważany jest za profesjonalnego artystę

Ponadto Lilanga rozwijał kompetencje graficzne podczas szkoleń w Salzburgu (2007) oraz na Uniwersytecie w Dar es Salaam, gdzie uczęszczał na kursy grafiki warsztatowej. Jako członek Vipaji Art Gallery stał się jednym z nielicznych tanzańskich artystów biegle posługujących się technikami graficznymi, takimi jak akwaforta, akwatinta, sucha igła czy drzeworyt. Tworzy również prace w technikach malarskich – akwareli, akrylu, oleju, batików oraz kaligrafii – nierzadko łącząc media, np. akwarelę z farbami olejnymi.

Jego twórczość, inspirowana dorobkiem George’a Lilangi, zachowuje charakterystyczne elementy stylistyczne, jednak rozwija je w kierunku indywidualnego języka plastycznego. Dominującym motywem w jego pracach pozostają postacie *shetani*, ukazywane w dynamicznych, złożonych układach. Obecnie Lilanga kształci własnych uczniów, przekazując im wiedzę z zakresu różnorodnych technik malarskich i graficznych.

Każdorazowo właściwe rozpoczęcie pracy nad jego dziełami poprzedza wykonanie szeregu szkiców. Równolegle artysta przygotowuje płótna, na których będzie malował, naciaga je na blejtramy i trzykrotnie pokrywa farbą emulsyjną. Zawsze płótna przygotowuje samodzielnie, tak aby były wykonane jak najstaranniej. Dokładność na każdym etapie pracy jest znakiem rozpoznawczym twórczości Hendricka Lilangi. Artysta uważa, że w malarstwie niekiedy o wartości dzieła decydują jego detale. Dlatego też każdy etap powstawania obrazu traktuje z równą uwagą. Następnie wykonuje

tworzącego w technice akwaforty. Zorganizował kurs akwaforty w Neustadt w 1993 roku. Imanjama zajmował się również drzeworytem. Wystawiał swoje prace głównie w Austrii w 1987 roku i Niemczech od 1993 roku. W 1992 roku po raz pierwszy pokazał publicznie swoją sztukę w Tanzanii w Muzeum Narodowym Dar es Salaam. Później odbyło się wiele innych jego wystaw. Afrum – African Contemporary Fine Art, <https://www.afrum.com/index.php?categ=fam&action=vypis&select=59> [dostęp: 22.10.2025].

²⁹ Kapanda urodził się w Ndanda w Tanzanii Południowej w 1964 roku jako jedno z dziesięciorga dzieci. W 1979 roku przeniósł się do Dar es Salaam, gdzie malował z wieloma artystami jako członek Tingatinga Artists Cooperative (TACS). Noel Kapanda maluje w tradycyjnym stylu *tingatinga*. Tematy jego prac, bardzo często poza stylistyką charakterystyczną dla kooperatywy, odwołują się do życia codziennego. Był, podobnie jak George Lilanga, współuczestnikiem kursów i warsztatów w Nyumba Ya Sana. Zdaniem wnuka, którego był nauczycielem, z Lilangą łączyła go przyjaźń, choć niektórzy twierdzą, że współtworzył on większość prac Lilangi.

Noel Kapanda – Inside African Art,

<https://www.afrum.com/index.php?categ=fam&action=vypis&select=247>

[dostęp 23.10.2025].

szybki szkic malarski, który stanowi podstawę do jego dalszej pracy. Kiedy jest już zaplanowana kompozycja, określa dokładną kolorystykę i wybiera desenie oraz motywy dekoracyjne. Kolejnym etapem jest dopracowanie całości. Na koniec pokrywa obraz werniksem utrwalającym oraz nadaje tytuł. Lilanga, w zależności od wielkości oraz techniki, jedną pracę wykonuje od 7 do 15 dni. Artysta nie korzysta z usług pomocników, z wszystkimi etapami radzi sobie samodzielnie. Hendrick Lilanga ujawnił w wywiadzie: „Jestem bardzo zżyty z moimi dziełami, dlatego szanuję też moich klientów, ponieważ kupując dzieło moich rąk, wchodzi również w posiadanie części mojej energii”³⁰.

Jego dzieła podzielić można na kilka zasadniczych typów. W pracach pierwszego typu najczęściej dominuje główny temat, a wątki poboczne lub tło są wyeliminowane, ewentualnie mają barwę neutralną (biel, *écru* lub cynkowa). Prace tego typu najczęściej wykonywane są akrylami na koziej skórze (il. 19). Dobór materiału podobrazia jest nieprzypadkowy i oznacza hołd wobec tradycji malarskiej artystów tworzących w tej części świata. Kolorystyka czasem bywa nader oszczędna, choć da się zauważyć tendencję do stosowania pastelowych kolorów.

Prace drugiego typu to szczegółowo przemyślane kompozycje, odznaczające się dużą swobodą twórczą i dystansem. Można powiedzieć, że stanowią syntezę ujęcia rozumowego z obrazowym. Bywa, że stonowana kolorystyka zostaje tu przełamana przeciwstawnym akcentem barwnym (np. czerwienią w wypadku achromatycznej całości kompozycji), dzięki czemu z jednej strony wydobyty zostaje rygorizm i konsekwencja obrazowania, a z drugiej jej efemeryczność, co daje bardzo intrygujące zestawienie. Charakterystycznymi elementami poza dominującymi sylwetkami *shetani* są motywy abstrakcji geometrycznej, która swoją formą podkreśla precyzyjny charakter tego typu dzieł. Dzięki czytelnym, rytmicznym formom podziału przestrzeni, połączonym z płaszczyznami figuralnymi w ograniczonej gamie barwnej i tonacjach, obrazy stanowią wyraz „wielości w jedności”. Prezentują się całościowo i koncepcyjnie, przywołując na myśl bardzo dopracowane,

³⁰ Ta i kolejne wypowiedzi Hendricka Lilangi na podstawie udzielonego mi wywiadu w Kigamboni, nieopodal Dar es Salaam, 20.02.2022.

tajemnicze i zarazem mocno syntetyczne pieczęcie. Zestawienie tych niewielkich form w większe całości, tworzy nową jakość intrygujących, choć odartych z realizmu struktur. Lilanga czerpie inspirację z otoczenia i natury. Swoim dziełom nadaje bardzo krótkie tytuły. Jest to cecha różniąca go od pozostałych Makonde, którzy zwyczajowo nie tytułują swoich dzieł, oraz George'a Lilangi, którego tytuły były bardzo opisowe i metaforyczne, niekiedy osiągały nawet trzy linijki tekstu, co jest wyjątkowe na tle wszystkich znanych mi tanzańskich twórców.



il. 19. Hendrick Lilanga, tusz na koziej skórze, fotografia własna

Trzeci typ dzieł to prace graficzne. Wykonuje on głównie drzeworyty oraz prace w technice suchej igły. Prace tego typu najczęściej mają zamkniętą kompozycję i pastelową kolorystykę. Artysta zajmuje się również grafiką komputerową (il. 20), która zapewnia jego stylistyce znaczny rozwój.

Dzieła Lilangi łączy silnie uproszczona forma i oszczędna, choć często intensywna w nateżeniu barw kolorystyka³¹. Najbardziej charakterystycznym motywem są tu postacie *shetani*, które z reguły wyglądają bardzo podobnie,

³¹ Poza pracami pierwszego typu, które najczęściej są malowane w pastelowych tonacjach.

niekiedy wręcz identycznie. Zwykle są nieokreślonej płci i wieku, mają silnie wydłużone, szczupłe i drobne sylwetki. Ich cechą charakterystyczną jest asymetria ciała, podobnie jak w przypadku dzieł jego dziadka przejawiająca się w palcach dłoni i/lub stóp. Postacie mają cechy groteskowe. Przywodzą na myśl dziecięce, naiwne rysunki. Malarstwo tego typu, mimo że od lat obecne w sztuce międzynarodowej, w dalszym ciągu cechuje pewnego rodzaju świeżość i lekkość. Groteska niejednokrotnie oznacza tu satyrę. Prace często mają charakter moralizatorski. Widoczne jest tu dążenie ku wieloznaczności, w której temat może (lecz nie musi) zostać potraktowany jako wartość poboczna. Niekiedy prace Lilangi przesycane są alegoriami, innym razem artysta nie zamierza przekazywać żadnych istotnych treści, a praca stanowi jedynie wyraz jego ekspresji lub eksperyment formalny. Nawet najbardziej abstrakcyjne wizje mają charakter mocno zsyntetyzowany, nadając plastycznym formom wyraz silnego uproszczenia. W niektórych dziełach jest zauważalne ironiczne poczucie humoru twórcy. Najczęściej w tego typu kompozycjach sylwetki postaci są rytmicznie ułożone na płótnie, niekiedy odziane w ozdobne szaty, jednak najczęściej mają na sobie jedynie opaski na biodrach, co być może sugeruje, że są to istoty płci żeńskiej. Rysy twarzy są zaznaczone schematycznie, uderzająca jest jednak silna ekspresja i emocjonalna głębia, którą wyrażają. Dzięki temu, pomimo swojej prostoty, prace są czytelne i stanowią interesujący materiał badawczy do szerszych interpretacji. Zdarza się, że sylwetki zostają stłoczone w ciasnym układzie kompozycyjnym, tworząc coś przypominającego rytmiczny wzór. Układy tego typu mają zróżnicowaną kolorystykę – od tętniących życiem wielobarwnych kompozycji, po prace o przygaszonej kolorystyce, ograniczającej się jedynie do wąskiej gamy barwnej. W pracach artysty zauważalne jest nieco bardziej graficzne modelowanie form względem innych twórców. Tym, co nadaje jego obrazom szczególny sens, jest zauważalna w każdym fragmencie spójność koncepcji. Umiejętność utrzymania uwagi widza bez względu na prezentowaną narrację stanowi jeden z istotnych atutów tych prac.

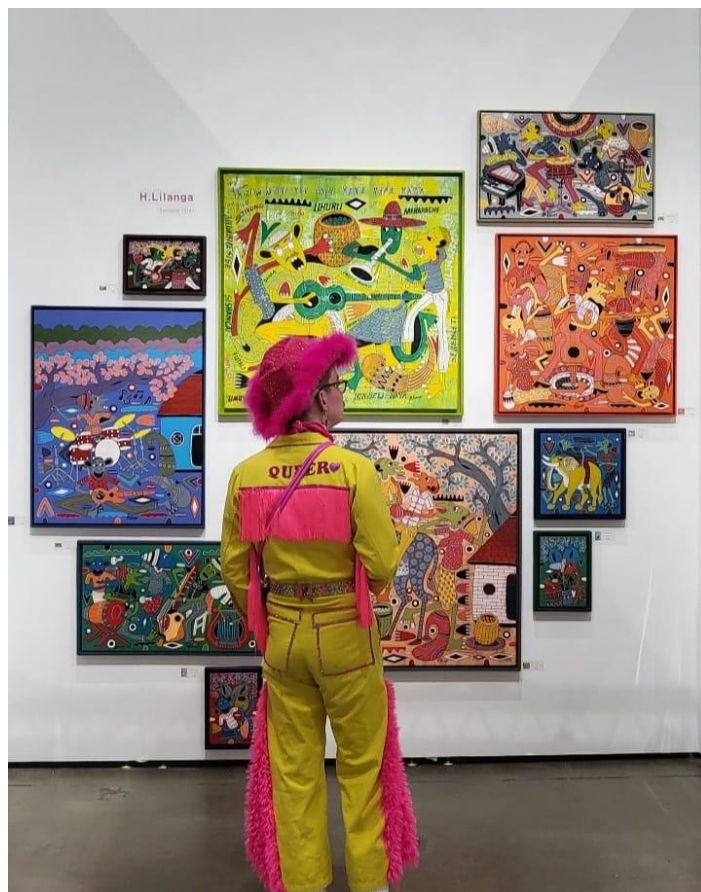


il. 20. Hendrick Lilanga, *Furaha ya kweli ipo moyoni* (Prawdziwe szczęście znajduje się w sercu), akryl, ilustracja udostępniona przez artystę

Hendrick Lilanga poza malarstwem wykonuje również, wzorem sławnego dziadka, rzeźby, najczęściej odwołujące się do poszczególnych *shetani*, w charakterystycznym stylu Lilangi lub ukazujące całe fragmenty z ich rzeczywistości, zrodzone w głowie twórcy. Z założenia rzeźby są stosowane jako dekoracja wnętrz.

Zarówno prace malarskie, jak i rzeźbiarskie Hendricka Lilangi cieszą się na światowym rynku sztuki bardzo dużym uznaniem i popularnością. Szczególne zainteresowanie wzbudzają wśród kolekcjonerów we Francji, Japonii, Korei Południowej i USA³².

³² Warto zaznaczyć, że Lilanga jako jedyny wśród moich respondentów nie skarżył się na trudny rynek sztuki w Tanzanii czy niesprzyjające okoliczności, z którymi przyszło się borykać wielu artystom tanzańskim w dobie pandemii COVID-19. Być może łatwość sprzedaży jego dzieł, poza talentem, wynika również z nieprawdopodobnych zdolności marketingowych artysty. Zapytany przeze mnie, jak radził sobie w dobie pandemii, odpowiedział: „Ja nie odczułem pandemii jako ciężkiego czasu z punktu widzenia sprzedaży moich dzieł. Kiedy jeden z klientów z Japonii zadzwonił do mnie, aby odwołać zakup znacznej ilości prac ze słowami: «Przykro mi Hendrick, ale wiesz, teraz jest pandemia, to mało sprzyjający okres na światowym rynku sztuki, nie wiadomo co przyniesie jutro», odpowiedziałem: «Tak, wiem, pandemia to straszny czas, a ja do tego mieszkam w Afryce i nie mam pewności, czy dożyję jutra...» Dzięki tak poprowadzonej rozmowie udało mi się nie dość, że nie stracić dotychczasowych klientów, ale również zyskać wielu nowych”, wspomina z uśmiechem Hendrick. Najlepszym poświadczeniem jego słów była indywidualna wystawa



il. 21. Hendrick Lilanga, wystawa indywidualna artysty w Los Angeles w 2023 roku, ilustracja udostępniona przez artystę

Hendrick Lilanga to z pewnością bardzo utalentowany, pełen zapału, energii i wrodzonego optymizmu człowiek. Osiągnął wiele sukcesów. Jego prace doceniane są na całym świecie, a kuratorzy prestiżowych placówek poświęcają im ogromne przestrzenie wystawiennicze. Liczba technik, którymi sprawnie włada, wzbudza podziw. Jednocześnie jednak jest to człowiek skromny, aczkolwiek przekonany o wartości swej twórczości. Jego pracowitość i uwaga, z jaką wykonuje wyznaczone sobie zadania, powinna stanowić wzór do naśladowania. Artysta optymistycznie patrzy w przyszłość i śmiało wyznacza sobie cele³³.

ponad 60 prac artysty w marcu 2021 roku w Tokio, tuż po tym, jak obostrzenia związane z COVID-19 zaczęły słabnąć.

³³ Choć wszystkie spotkania i rozmowy prowadzone z moimi respondentami oceniam bardzo pozytywnie, to muszę przyznać, że ze szczególną sympatią wspominam Hendricka Lilangę, który z pełnym zaangażowaniem i bardzo wyczerpująco odpowiadał na wszystkie zadawane pytania.

Barnaba Mnamba

Barnaba Manamba (ur. 1995 w Taborze, Tanzania) jest współczesnym malarzem wywodzącym się z ludu Makonde. Pochodzenie zapewne wpłynęło na jego rozwój artystyczny i ukształtowało wrażliwość estetyczną, pozwalającą mu na tworzenie dzieł odważnych, wyrazistych i społecznie zaangażowanych. Barnaba jest jedynym artystą w rodzinie – jego ojciec pracuje jako rybak, a matka zmarła, gdy był jeszcze bardzo młody. Ma dziewięcioro rodzeństwa, dwie siostry i siedmiu braci.



il. 22, 23. Barnaba Mnamba, akryl na płótnie, ilustracje udostępnione przez artystę

Ukończył szkołę podstawową w Taborze, a następnie szkołę średnią w Dar es Salaam, gdzie rozpoczął formalną edukację artystyczną. Swoje pierwsze kroki w malarstwie stawiał pod okiem Msafiri Uwandy, członka kooperatywy Tingatinga, jednej z najbardziej wpływowych grup w historii współczesnego malarstwa Tanzanii. W trakcie nauki współpracował także z innymi artystami, w tym z Evaristem Chikawe³⁴, zdobywając doświadczenie

³⁴ Evarist Chikawe: „Barnaba przyszedł do mnie na nauki 5 lat temu, gdy pracowałem jeszcze w Vipaji Art Foundation, z ochotą zacząłem go uczyć, to bardzo zdolny młody człowiek. [...] Obecnie Barnaba przeżywa bardzo trudny okres, dwa lata temu w niewiadomych okolicznościach zmarł jego brat, który podobnie jak ojciec był rybakim. Prawdopodobnie zginął na morzu, jednak nigdy nie odnaleziono jego ciała. Braci łączyła szczególna więź, to wydarzenie bardzo mocno nim wstrząsnęło, od tego czasu wiele prac, które tworzy, dedykuje bratu”. Wypowiedź Evarista Chikawe pochodzi z wywiadu udzielonego mi przez artystę, dzielnica Oyster Bay w Dar es Salaam, 10.02.2022.

w technikach malarskich oraz rozwijając wrażliwość na realistyczne przedstawianie rzeczywistości. Od początku swojej kariery artystycznej wykazywał silną determinację w rozwijaniu własnego stylu, który łączy realizm z wyrazistym, często prowokacyjnym przekazem społecznym (il. 22). Charakteryzuje się on dążeniem do jak najbardziej realistycznego odwzorowania rzeczywistości, przy jednoczesnym ukazywaniu jej wielowymiarowej, często kontrastowej natury (il. 23). Artysta koncentruje się na przedstawianiu świata takim, jaki jest, bez upiększeń czy uproszczeń, a także na uwidacznianiu aspektów codziennego życia, które są często pomijane lub marginalizowane. W jego pracach pojawiają się zarówno sceny społeczne, jak i intymne portrety ludzkich emocji, przy czym Mnamba przykładą szczególną wagę do uczciwości artystycznej i prawdy w przedstawianiu rzeczywistości (il. 24).

Barnaba czerpie inspiracje z różnych źródeł, zarówno z codziennego życia, jak i z obserwacji zmian społecznych oraz przemian kulturowych. Jego malarstwo często porusza kwestie społeczne istotne dla współczesnej Tanzanii – takie jak bieda, osamotnienie, wojna, nierówności społeczne czy hipokryzja społeczna. Artysta wykorzystuje swoją twórczość, aby prowokować refleksję, wywoływać emocje i skłaniać odbiorców do krytycznej analizy rzeczywistości.

Mimo że z pozoru jest osobą cichą i skrytą, w swoich pracach wykazuje odwagę w wyrażaniu opinii, łamiąc społeczne tabu i podejmując tematy, które dla wielu pozostają niewygodne lub trudne. W rozmowach artysta podkreśla, że sztuka jest dla niego całym życiem, a możliwość sprzedaży własnych prac stanowi źródło radości i satysfakcji, choć nie jest główną motywacją do działań. Największą nagrodą dla Barnaby jest świadomość, że jego twórczość porusza odbiorców, pozwala im odnaleźć własne emocje i przemyślenia oraz prowokuje do refleksji nad istotnymi kwestiami społecznymi i egzystencjalnymi.

Mnamba to współczesny przykład artysty Makonde, który łączy tradycję artystyczną swojego ludu z nowoczesnym, krytycznym spojrzeniem na rzeczywistość. Jego twórczość stanowi istotny wkład w rozwój współczesnego



il. 24. Barnaba Mnamba, akryl na płótnie, fotografia własna, zbiory własne

malarstwa tanzańskiego, ukazując, że sztuka może być zarówno narzędziem ekspresji indywidualnej, jak i środkiem społecznego komentarza. Realistyczne i angażujące obrazy Mnamby są dowodem na trwałość kulturowej spuścizny Makonde w warunkach współczesnego społeczeństwa, a jednocześnie pokazują ewolucję tej tradycji poprzez innowacyjne podejście do tematu, formy i treści³⁵.

Zakończenie

Metodologia nauk humanistycznych od zarania dziejów podejmuje wobec sztuki próbę jednoczesnego odbierania, interpretowania, formowania i postrzegania świata. Człowiek rozumie otoczenie na swój sposób, jednak symboliczny przekaz za pomocą obrazu stanowi uniwersalny ogólnoludzki język, który towarzyszy mu nierozdzielnie od początków istnienia. W każdym

³⁵ Biogram sporządzony na podstawie wypowiedzi Barnaby Mnamby, pochodzącej z wywiadu udzielonego mi przez artystę, dzielnica Oyster Bay w Dar es Salaam, 25.02.2022.

z nas świadomie lub podświadomie tkwią i zmieniają się wraz z jego rozwojem obrazy, alegorie i metafory, wykrojone z codzienności kadry, wyobrażenia i odniesienia konstytuujące rzeczywistość. Składa się to na konstrukt wartości determinujących potrzebę odbioru sztuki. Odbiór piękna jest jedną z bardziej intrygujących cech ludzkiej natury, to m.in. dzięki niemu kształtuje się nasze widzenie świata, a także sposób, w jaki go postrzegamy. Badania nad odmiennymi kulturami kreują obraz odnoszący się również do nas samych – na zasadzie analogicznej do działania lustra odbijającego naszą powierzchowność. Dzieła sztuki odgrywają zbliżoną rolę w wielu kulturach na świecie. Często stanowią wyraz opinii społecznej, a także wpływają na świadomość historyczną charakterystyczną dla danego terytorium. Materializuje się dzięki nim wiara oraz wiedza dotycząca spraw elementarnych, a także refleksyjność danej zbiorowości.

Współczesna sztuka całej Afryki, również Tanzanii i Mozambiku, powinna być rozpatrywana jako swego rodzaju fenomen śmiałego zestawienia rodzimej tradycji ze zdobyczami Zachodu. Właśnie to odważne połączenie tworzy kompletnie nową jakość, tak ekspresyjną, kuszącą i odrębną, że ma siłę, by przeciwstawić się europocentryzmowi i dumnie wkroczyć na arenę sztuki globalnej jako jego pełnoprawna egzotyczna konkurentka.

Podczas prowadzenia wielogodzinnych rozmów z artystami z Tanzanii i Mozambiku uderzył mnie fakt, w jak odmiennych warunkach względem znanych nam z rodzimego gruntu tworzą. Jak niewiele potrzeba, by mogły powstać dzieła sztuki o tak silnym wyrazie emocjonalnym jak te, które miałam przyjemność podziwiać podczas moich podróży badawczych. Jak wynika z prowadzonych wywiadów dodatkową trudność w „byciu artystą” stanowi absolutny brak wsparcia tej grupy społecznej przez rząd. Działalność artystyczna nadal pozostaje w tych krajach tak mało istotna, że nawet dzieci pozbawione zostają wyrażania swojej kreatywności podczas zajęć plastycznych na wszystkich szczeblach edukacji³⁶. Rynek sztuki jest trudny, gdyż dopiero zaczyna przybierać swój właściwy wyraz i charakter. Tym cenniejszy jest fakt, że w tak trudnych warunkach powstała sztuka, która

³⁶ Jedynie w szkołach prywatnych możliwe jest uczestnictwo w zajęciach plastycznych.

może inspirować i nadawać sens życiu, sztuka mądra i wartościowa, wpływająca na społeczeństwo i dodająca mu otuchy w trudnych chwilach.

Artyści są orędownikami zmian, ich wypowiedź powinna być słyszalna i opiniotwórcza, powinna wpływać na społeczne nastroje. To właśnie oni w swoich dziełach przechowują pamięć o tym, jak wygląda świat w danej chwili, a także w jakiej kondycji jest społeczeństwo. Ich działania pomagają również pamiętać o zdarzeniach, które odcisnęły swoje piętno na zbiorowej świadomości. Kiedy głównymi problemami społeczności są bieda, chaos i strach, trudno mówić o tym, by potrzeba ukojenia głodu estetycznego równała się z tymi elementarnymi potrzebami egzystencjalnymi. Jednak gdy sytuacja życiowa ulega znacznej poprawie, wraz z nią do głosu dochodzi potrzeba tworzenia piękna i wyrażania siebie poprzez sztukę.

Godnym uwagi problemem jest również w dalszym ciągu spory brak zainteresowania sztuką na rodzimym rynku. Artyści wykonują swoje dzieła głównie dla zagranicznych kupców. Z pewnością w znaczący sposób wpływa to na poziom satysfakcji z wykonywanej pracy, gdyż w swoim naturalnym środowisku twórcy bardzo często nie spotykają się z należytych szacunkiem i zainteresowaniem, na jakie bez wątpienia zasługują.

Z całą pewnością działalność aktywnych obecnie artystów Makonde stanowi świadectwo naszych czasów, opowiedziane ich rodzimym językiem. Ich prace pełnią funkcję medium, umożliwiającego międzynarodowym odbiorcom wejście w kontakt z tak odmienną od europejskiej kulturą. Zachęcają do refleksji nad egzotyką i niezwykłością obcego względem znanego nam do tej pory świata. Sztuka może stanowić jedną z dróg do przybliżenia prawdy o Tanzanii, Mozambiku, jak i o całej Afryce. Warto nią niewątpliwie podążać.

Bibliografia:

- Dziemidok B., *Główne kontrowersje estetyki współczesnej*, Warszawa 2002.
 Kingdon Z., *A Host of Devils: The History and Context of the Making of Makonde Spirit Sculpture (Studies in Visual Culture)*, London-New York 2002.
 Korn J., Kirknaes J., *Makonde*, Copenhagen 1999.

Pawłowska A., Kontrowersje wokół estetyki afrykańskiej [w:] *Małe. Ukryty świat Afryki*, red. M. Banaś, E. Łubińska, Kraków 2016.

Potakowska Z., *Sztuka ludu Makonde wczoraj i dziś*, cz. I. „Sztuka i Krytyka” 2025, nr 10 (157).

Wiśniewska A. K., *Styl shetani. Nowoczesna rzeźba ludu Makonde w Tanzanii*, Warszawa 2003.

Wiśniewska A. K., Ikonografia rzeźby w Tanzanii, „Toruńskie Studia o Sztuce Orientu”, 2005, t. 2.

<https://www.gafrart.com/artists/55-george-lilanga/overview/> [dostęp: 15.10.2022].

Afrum – African Contemporary Fine Art,
<https://www.afrum.com/index.php?categ=fam&action=vypis&select=59>
 [dostęp: 22.10.2025].

Noel Kapanda – Inside African Art,
<https://www.afrum.com/index.php?categ=fam&action=vypis&select=247>
 [dostęp 23.10.2025].

https://pl.wikipedia.org/wiki/George_Lilanga [dostęp: 28.10.2012].



**POLSKI
INSTYTUT
STUDIÓW
NAD SZTUKĄ
ŚWIATA**