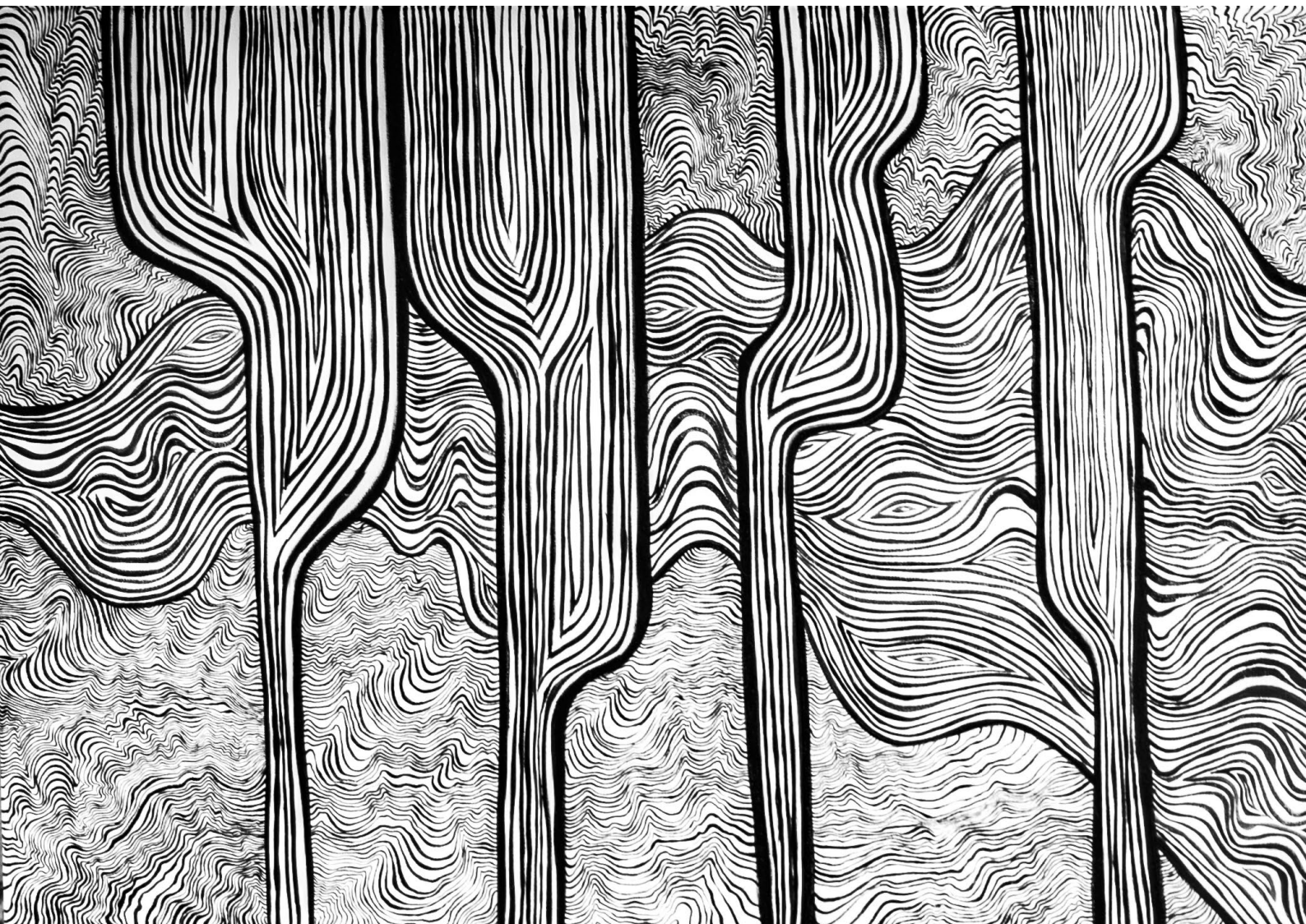


artifex

pismo studentów i doktorantów
historii sztuki UKSW

nr 19/20 | 2021

ISSN 1644-3519



W numerze pisać: Alicja Buczkowska, Magda Lucima, Rafał Rogoziński,
Anna Kaczorowska, Marta Krypska, Kacper Abramczyk, Michalina Chudzińska, Kamila Kobus,
Marta Bartochowska, Daria Przybylińska

artifex

pismo studentów i doktorantów
historii sztuki UKSW

nr 19/20 | 2021

ISSN 1644-3519

Tegoroczny numer, oprócz tekstów naukowych i krytycznych, tworzy projekt artystyczny Darii Przybylińskiej. *Mapy myśli*, tak jak izolinie wykorzystywane przez kartografów, są próbą okiełznania i przedstawienia, jednak nie tego, co wokół, ale tego, co w człowieku. Linearne wzory „nie mają kształtów, po prostu «płyną»”. Naukową część rozpoczyna pięć artykułów.

Tekst Alicji Buczkowskiej napisany pod opieką dr Agnieszki Skrodzkiej jest dopełnieniem zachodnich badań nad twórczością Angeliki Kauffman. Alicja przedstawia dzieła malarki powstałe dla polskiej arystokracji. Nie pomija przy tym omówienia intencji wysoko urodzonych fundatorów, którzy dzięki takim zleceniom nie tylko uwieczniali swoją podobiznę, ale i śmiało budowali własny wizerunek. Tak jak pewien szlachcic wykorzystujący w tym celu niemal wyłącznie nagie przedstawienia, co nie pozostało bez echa w dworskich kręgach tamtych czasów. Jak podkreśla Alicja, niezwykle ciekawym i charakterystycznym dla tej twórczości aspektem jest akcentowanie uczuć ukazanych kobiet.

Odmienne przedstawiał płęć piękną znacznie późniejszy malarz Kajetan Krzysztof Stefanowicz, syn malarza i pedagoga Antoniego Stefanowicza. Tekst poświęcony artyście jest fragmentem pracy magisterskiej Magdy Lucimy traktującej o wątkach ormiańskich oraz zagadnieniach asymilacji na podstawie życia, twórczości i działalności wybranych polskich malarzy ormiańskiego pochodzenia na przełomie XIX i XX wieku. Praca powstała pod opieką dr hab. prof. ucz. Katarzyny Chrudzimskiej-Uhery. Autorka przybliży biografię i dzieła malarza, a zwłaszcza kobiece wizerunki, w których żywo obecna jest estetyka Wschodu.

Portrety, w tym kobiece, odgrywają także dużą rolę w twórczości Tadeusza Pruszkowskiego. Tekst Rafała Rogozińskiego powstał, tak jak dwa kolejne artykuły, na podstawie pracy licencjackiej napisanej pod kierunkiem dra Bartłomieja Gutowskiego. Autor skupia się na postaci wspomnianego artysty i pedagoga. Przybliży także okres dwudziestolecia międzywojennego, kiedy dążono do stworzenia własnego odrębnego stylu narodowego w sztuce. Powstawały wtedy liczne ugrupowania, zmieniał się sposób postrzegania formy i stylu.

Swoisty powrót do korzeni ujmuje również artykuł Anny Kaczorowskiej o *Przedstawieniach prenatalnych w sztuce współczesnej na przykładzie „Cudownej podróży” Damiena Hirsta*. Autorka, przywołując kontekst powstania dzieła, porusza wiele uniwersalnych dla tworzonych obecnie sztuki perspektyw, ale i problemów. Wpływ rozwijającej się nieustannie technologii na twórczość przeplata się z oczekiwaniami globalnego rynku, który wyrasta na przeróżnych tradycjach kulturowych i religijnych. W przypadku dzieła Hirsta zagorzała dyskusja zaprowadziła do krytyki obecności przedstawień figuralnych w krajach muzułmańskich.

Postęp nauk ścisłych pozwolił nie tylko ujrzeć kolejne stadia rozwoju płodu, ale i rozpowszechnił nowe dla artystów narzędzia cyfrowe. Sztuka nowych mediów rozwija się także w kraju nad Wisłą, co opisuje Marta Krypska w artykule *Czym jest sztuka mediów dzisiaj? Edukacja i działalność artystyczna w obszarze nowych mediów i technologii na wybranych przykładach uczelni artystycznych w Polsce*. Autorka przedstawia i komentuje program nauczania i twórczość powstającą w ramach tej dziedziny na polskich uczelniach. Zaskakująco odmienne genety i strategie wydziałów nowych mediów stoją za dużą różnorodnością prac absolwentów.

Dwa kolejne teksty są owocem wykładu monograficznego *Zakopane przełomu XIX i XX wieku jako narodowa i artystyczna Arkadia: fakty i mity* prowadzonym przez dr hab. prof. ucz. Katarzynę Chrudzińską-Uherę. Kacper Abramczyk zwraca uwagę na pomijane w literaturze przedmiotu, a zasługujące na nobilitację dzieło Karola Stryjeńskiego – mauzoleum Jana Kasprowicza na Harendzie. W swoich rozważaniach przedstawia miejsce formy, jaką jest ziggurat w dwudziestoleciu międzywojennym zarówno w Polsce, jak i na świecie. Natomiast Michalina Chudzińska w tekście *Stanisław Ignacy Witkiewicz. Portret Anny i Jarosława Iwaszkiewiczów – zagadka wampirycznych zębów* bada historię portretu znanego małżeństwa.

Na dalszą część składają się teksty krytyczne i sprawozdania. Dwie recenzje wystaw, pióra Kamili Kobus i Marty Bartochowskiej, powstały w ramach zajęć z krytyki artystycznej prowadzonych przez dra Marka Maksymczaka. Numer zamykają dwa sprawozdania z inwentaryzacji cmentarzy ormiańskich w Kutach oraz polskich nagrobków na cmentarzu Bajkowa w Kijowie – brali w nich udział studenci naszego Instytutu. Życzymy sobie i Wam, aby po lekturze „Artifexu” myśl wciąż „płynęła”.

SPIS TREŚCI

Pismo Koła Naukowego Studentów
Historii Sztuki Uniwersytetu Kardynała
Stefana Wyszyńskiego w Warszawie

Opieka naukowa:

dr Bartłomiej Gutowski

Redakcja:

Zuzanna Rejewska (redaktor naczelna)

Magda Lucima

Julia Mrozowska

Magdalena Jaroć

Skład i łamanie:

Piotr Górski

Korekta:

Renata Kumala

ISSN

1644-3519

www:

artifex.uksw.edu.pl

Na okładce:

Daria Przybylińska, 2, akryl, 2020

Alicja Buczkowska, Polonika Angeliki Kauffman. Wybrane aspekty	6
Magda Lucima, Kajetan Krzysztof Stefanowicz – orientalizm w twórczości	18
Rafał Rogoziński, Tadeusz Pruszkowski – nauczyciel i portrecista	26
Anna Kaczorowska, Przedstawienie prenatalne w sztuce współczesnej na przykładzie <i>Cudownej podróży</i> Damiena Hirsta	45
Marta Krypska, Czym jest sztuka mediów dzisiaj? Edukacja i działalność artystyczna w obszarze nowych mediów i technologii na wybranych przykładach uczelni artystycznych w Polsce	56
Kacper Abramczyk, Mauzoleum Jana Kasprowicza na Harendzie	75
Michalina Chudzińska, Stanisław Ignacy Witkiewicz. Portret Anny i Jarosława Iwaszkiewiczów – zagadka wampirycznych zębów	80
Kamila Kobus, Niepowtarzalny zapis powtórzeń. Recenzja wystawy: „Powtórzenia. Fotografie i archiwum Julii Pirotte” w Fundacji Archeologia Fotografii w Warszawie	85
Marta Bartochowska, Frowst [z ang. zaduch, duszność, stęchlizna]	94
Magda Lucima, Kutry nad Czeremoszem – mała stolica Ormian	97
Daria Przybylińska, Sprawozdanie z inwentaryzacji cmentarza Bajkowa w Kijowie	103

Daria Przybylińska (ur. 1991 r.) – plastyk, inżynier architekt, absolwentka I Prywatnego Liceum Plastycznego w Płocku oraz studiów inżynierskich na Wydziale Architektury Wyższej Szkoły Ekologii i Zarządzania. Obecnie studentka historii sztuki drugiego roku studiów magisterskich na Uniwersytecie Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie. Zajmuje się malarstwem tradycyjnym i digitalowym.

Uczestniczyła w wielu wystawach zbiorowych w latach 2008–2012, m.in.:

- wystawa aneksów I Prywatnego Liceum Plastycznego w Płocku w Teatrze Dramatycznym w Płocku (Płock, luty 2011);
- wystawa Grupy Artystycznej „020” jednocześnie w dwóch miejscach: Teatrze Dramatycznym oraz Galerii „Wisła” w Płocku (Płock, wrzesień 2011);
- wystawa Grupy Artystycznej „020” pt. „Sztuka na bruku” (Łódź, październik 2011);
- biennale dyplomów – IX Makroregionalne Biennale „Dyplom 2011” (Lublin, 2012);
- wystawa pokonkursowa w Galerii „Zadra” (Warszawa, 2011).

„Mapy myśli” to projekt bardzo osobisty, powstały w dość trudnym czasie dla autorki. Jest to pewnego rodzaju wycieczka poprzez myśli, często bardzo ciężkie, próba ich poukładania. Przeszkodą w ich uporządkowaniu jest to, że nie da się ich do końca poskromić. Nie mają kształtów, po prostu „płyną”. Między nimi rodzą się nowe, nakładają się jedna na drugą, powstają nowe twory wśród nich, płaczą się, mieszają, następnie prostują i znów zakrzywiają. Gdy są tak „przelane” na płótno, tworzą linearne wzory przypominające izolinie używane w mapach. Stąd też wzięła się nazwa cyklu. Tytuły obrazów to po prostu chronologiczna numeracja.

Planowana seria ma początkowo zawierać 10 obrazów, które zostaną zaprezentowane na pierwszej wystawie indywidualnej autorki.



Daria Przybylińska, 1, akryl, 2020

POLONIKA ANGELIKI KAUFFMAN. WYBRANE ASPEKTY

Alicja Buczkowska

Twórczość Angeliki Kauffman¹, wybitnej artystki działającej w drugiej połowie XVIII wieku, doczekała się już wielu opracowań historyków sztuki. Najczęściej omawiano jej działalność artystyczną prowadzoną w Anglii i Italii dla tamtejszych zleceniodawców. Do tej pory powstało jednak zaledwie kilka prac, które poruszają wątek polski w twórczości tej malarki. Niniejszy artykuł jest próbą częściowego wypełnienia owej luki. Poświęcony jest obrazom, które Angelika Kauffman wykonała dla przedstawicieli osiemnastowiecznej polskiej arystokracji. Celem tekstu jest próba aktualizacji zagadnień dotyczących wybranych realizacji malarskich w świetle najnowszych badań prowadzonych nad twórczością artystki oraz przybliżenie kilku dzieł, które dotychczas nieobecne były w polskiej literaturze przedmiotu. Inspiracją do podjęcia tego tematu był międzynarodowy projekt badawczy *Angelika Kauffman Research Project* i co za tym idzie chęć poszerzenia stanu wiedzy na temat twórczości Kauffman w kontekście polskim. Wybrane przykłady dzieł malarskich reprezentują główne tendencje i cechy charakterystyczne dla *oeuvre* artystki, czyli jej nieszablonowe podejście do kwestii malarstwa historycznego oraz głęboką fascynację człowiekiem w całej jego złożoności. Aspekty te sprawiają, że twórczość Angeliki Kauffman jest fascynująca i ponadczasowa, a przez to wciąż aktualizowana przez kolejne pokolenia badaczy.

Wiele prac poświęconych twórczości artystki powstało i nadal powstaje w Wielkiej Brytanii oraz w krajach niemieckojęzycznych. Najnowszą publikacją jest katalog monograficznej wystawy pt. *Angelica Kauffman, Artist, Superwoman, Influencer*², która swój wernisaż miała 31 stycznia 2020 roku w Museum Kunstpalast w Düsseldorfie. Jeśli chodzi o literaturę polską, to ilość publikacji jest zdecydowanie mniejsza. Do drugiej połowy lat 50. XX wieku nazwisko Kauffman było jedynie wzmiankowane. W 1958 roku Stanisław Szymański opublikował w „Jahrbuch des Vorarlberg Landesmuseumsverein” artykuł na temat portretów Krystyny Potockiej autorstwa Kauffman³. Jedną z pierwszych publikacji jest również artykuł Janiny Michałkowej pt. *Rzymski portret Stanisława Poniatowskiego*⁴. Następnie Magdalenę Pawłowska w swojej pracy *O portretach polskich Angeliki Kauffmann*⁵ jako pierwsza dokonała usystematyzowania obrazów związanych z polską arystokracją autorstwa artystki. Należy jednak zaznaczyć, że wiele informacji zawartych w tym

1. W swoim tekście postanowiłam przyjąć wersję nazwiska artystki funkcjonującą w anglojęzycznej literaturze. Ponadto malarka w ten sposób najczęściej podpisywała się w korespondencji i sygnowała swoje obrazy. Zob. S. Gray, *The Dictionary of British Women Artists*, Cambridge 2009, s. 155-156.
2. *Angelica Kauffman*, B. Baumgärtel, I. M. Holubec i in. (red.), Munich 2020.
3. S. Szymański, *Ein Bildnis der Krystyna Potocka von Angelica Kauffmann*, „Jahrbuch des Vorarlberger Landesmuseumsverein” 1958/59, s. 19-23.
4. J. Michałkowa, *Rzymski portret Stanisława Poniatowskiego*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1960, nr 3, s. 296-308.
5. M. Pawłowska, *O portretach polskich Angeliki Kauffmann*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie” 1969, t. 13, s. 73-144.



il. 1. A. Kauffman, Penelopa w swoim warsztacie, ok. 1764, Royal Pavilion & Museums Trust, Brighton & Hove, źródło: <https://artuk.org/discover/artworks/penelope-at-her-loom-74972#>

artykule uległo przedawnieniu, a niektóre tezy wydają się anachroniczne. Od czasu artykułu Pawłowskiej powstało jedynie kilka nowych publikacji przybliżających poszczególne dzieła⁶. Wiele wskazuje na to, że badania nad twórczością Angeliki Kauffman w kontekście polskim nadal będą się rozwijały dzięki wzmocnionym w ostatnich latach studiom nad zagadnieniem sztuki kobiet.

Biografia i krótka charakterystyka twórczości artystki

Angelika Kauffman urodziła się w 1741 roku w Chur na terenie dzisiejszej Szwajcarii. Pierwszym nauczycielem artystki był jej ojciec malarz⁷, zatem Kauffman miała dobre warunki do rozwijania talentu. W swoim życiu wielokrotnie odwiedzała Italię, gdzie studiowała dzieła dawnych mistrzów i zdobywała cenne koneksje. Największy wpływ na jej późniejszą twórczość miała znajomość z Johannem Joachimem Winckelmannem i środowiskiem artystycznym utworzonym wokół jego osoby⁸. W 1765 roku została członkinią Akademii di San Luca w Rzymie⁹. To, co ją wyróżniało, to ambicja, aby osiągnąć sukces w malarstwie historycznym. Miejscem, gdzie powstało wiele jej dzieł, był Londyn. W 1766 roku, krótko po przyjeździe, została zapoznana z Joshuą Reynoldsem, który stał się jej przyjacielem i źródłem wiedzy na temat ówczesnego świata artystycznego¹⁰. Swoje pierwsze lata w Anglii poświęciła głównie portretowaniu arystokracji. W 1768 roku została jedną z założycielek The Royal Academy of Art w Londynie¹¹. W roku 1781 Kauffman wyszła za malarza Antonia Zucchiego i wróciła do Włoch. Na stałe osiadła w Rzymie, a jej pracownia obok Schodów Hiszpańskich była niezwykle znanym miejscem. Artystka przyjmowała wówczas zamówienia od europejskiej arystokracji i monarchów. Do końca życia miała stabilną pozycję oraz szacunek klientów. Pogrzeb artystki odbył się 7 listopada 1807 roku w Rzymie¹².

W twórczości Kauffman ważne były wątki zaczerpnięte z antycznych epopiej, takich jak *Odyseja* czy *Eneida*. Głównymi bohaterkami swoich malarskich kompozycji uczyniła kobiety i ich emocje¹³ (Il. 1). Obrazy, których motywem przewodnim było opuszczenie, opłakiwanie lub tęsknota, w literaturze przedmiotu występują pod nazwą *mood paintings*¹⁴. Podczas pobytu w Londynie poszerzyła swój repertuar o epizody z historii Anglii i tematy szekspirowskie. Jej późną twórczość charak-

6. A. Soltys, *Portret księżnej Santacroce: dzieje sprowadzenia obrazu do galerii Stanisława Augusta*, „Kronika Zamkowa” 2004, t. 1/2 (47/48), s. 33–50, K. Gutowska-Dudek, *Zagmatwane dzieje. Portretu Krystyny Potockiej w wieku dziecięcym do 1956 roku*, „Studia Wilanowskie”, 2009, t. XVI, s. 26–34, K. Jagiello-Jakubaszek, *Kilka uwag o portrecie Anny z Cetnerów Potockiej*, „Biuletyn Historii Sztuki” 2016, nr 2, s. 261.
7. W. Wassyng Roworth, *Kauffman and the Art of Painting in England*, w: *Angelica Kauffman. A Continental Artist in Georgian England*, W. Wassyng Roworth (red.), London 1992, s. 15.
8. Ibidem, s. 17.
9. B. Baumgärtel, *Chronology*, <https://www.angelika-kauffmann.de/en/chronology/> (dostęp 11.05.2020).
10. W. Wassyng Roworth, op. cit., s. 37.
11. B. Baumgärtel, *Chronology...*, op. cit., <https://www.angelika-kauffmann.de/en/chronology/> (dostęp 11.05.2020).
12. B. Baumgärtel, „*The whole world is angelicamad*”, w: *Angelica...*, op. cit., s. 10.
13. A. Rosenthal, *Art and Sensibility*, New Haven 2006, s. 19–25.
14. B. Baumgärtel, „*The whole...*”, op. cit., s. 15.



il. 2. A. Kauffman, Wergiliusz czytający „Eneidę” Oktawianowi Augustowi w obecności Oktawii, 1788, Państwowe Muzeum Ermitażu, Sankt Petersburg, źródło: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Angelica_Kauffmann_-_Virgil_reading_the_Aeneid_to_Augustus_and_Octavia_\(Hermitage\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Angelica_Kauffmann_-_Virgil_reading_the_Aeneid_to_Augustus_and_Octavia_(Hermitage).jpg)

teryzuje tematyka biblijna. Angelika Kauffman lubiła portretować również współczesne jej kobiety. Starła się zwracać przy tym szczególną uwagę na ich cechy umysłu, posługując się atrybutami, takimi jak otwarte księgi czy popiersia muz. Sposób ukazywania męskich postaci często wzbudzał kontrowersje. Zarzucano artyście próby feminizowania antycznych bohaterów i brak umiejętności¹⁵. Takie komentarze wynikały jednak z uprzedzenia, ponieważ Kauffman wiele razy w swoich obrazach, jak i szkicach anatomicznych dowiodła, że potrafi bezbłędnie oddać męską sylwetkę. Ówczesny pisarz Helfrich Peter Sturz jako przykład „feminizowana” przytacza obraz pt. *Hektor opuszczający Andromachę* z 1768 roku¹⁶. W tym obrazie

15. W. Wassing Roworth, *Anatomy is destiny. regarding the body in the art of Angelica Kauffman*, w: *Femininity and masculinity in eighteenth-century art and culture*, G. Perry, M. Rossington (red.), Manchester 1994, s. 44.

16. H.P. Sturz, *Schriften*, Bd. I, Munchen 1785, s. 34-35.

Kauffman ukazała dylemat bohatera, podkreśliła stronę emocjonalną ważnej decyzji i przywiązanie do rodziny, co odebrane zostało jako „zniewieściale”. Publiczność przyzwyczajona była do innej wizji Hektora – bohatera, który się nie waha. Twórczość Kauffman wpisuje się w XVIII-wieczne zainteresowania antykiem, jednocześnie jej malarstwo wyróżnia się nieoczywistym repertuarem tematów i świeżym punktem widzenia.

Wybrane obrazy wykonane na zamówienie polskiej arystokracji

Polacy stanowili znaczną część klienteli Angeliki Kauffman. Wiadomości o zamówieniach i kontaktach polskiej arystokracji z artystką znajdujemy zarówno w *Memorandum*¹⁷, jak i w korespondencji z malarką. Wspomniane *Memorandum* stanowi spis dzieł autorstwa Angeliki Kauffman sporządzony za życia przez jej męża Antonia Zucchiego oraz przez samą artystkę. Wykaz obejmuje dzieła powstałe od 1781 do 1798 roku. Manuskrypt ten nie zawiera jednak wszystkich dzieł artystki¹⁸. Zamówienia nasiliły się przede wszystkim od lat 80. XVIII wieku, gdy Kauffman przebywała w Italii. Jednak niektórzy zapoznali się z jej twórczością w czasie, gdy mieszkała w Anglii. Zamówienia były składane na kilka sposobów. Znaczna ich część realizowana była poprzez bezpośredni kontakt z artystką w Rzymie lub Neapolu. Do kontaktów z Polakami i Rosjanami odbywającymi Grand Tour Kauffman przydzieliła swojego przyjaciela Johanna Friedricha Reiffensteina, którego zadaniem było doprowadzić klientów do jej studia w Rzymie. Pełnił rolę *cicerone*¹⁹. Bezpośrednio swoje zamówienia złożyli na przykład królewski bratanek Stanisław Poniatowski czy Ignacy Potocki. Innym sposobem było złożenie zamówienia poprzez pośredników przebywających w Rzymie. Rozmowy z artystką na temat realizacji obrazów prowadzone były również korespondencyjnie. Zamówienia u artystki składali najwybitniejsi przedstawiciele polskiej arystokracji. Wymienić można takie osoby jak Izabela Lubomirska, Stanisław Kostka Potocki, Walenty Sobolewski czy sam król Stanisław August Poniatowski. Niestety większość dzieł nie zachowała się do naszych czasów lub znana jest jedynie z rycin i wzmianek w dokumentach²⁰.

Król wybierał dzieła do swojej kolekcji nieprzypadkowo. Przeważały w niej dzieła uznanych malarzy holenderskich, francuskich, niemieckich i włoskich²¹. Cenił sobie również artystów mu współczesnych, starając się kolekcjonować ich dzieła. Pierwsze zamówienie królewskie u Angeliki Kauffman zostało odnotowane w sierpniu 1788 roku w Rzymie. Zamówienie zostało złożone przez dyplomatę Tomassa Anticiego i opłacone 30 sierpnia 1788 roku²². Miał być to obraz przedstawiający *Wergiliusza czytającego Eneidę Oktawianowi Augustowi w obecności Oktawii* (Il. 2). Obraz około 1793 roku został umieszczony w Galerii Obrazów w Pałacu na Wyspie. Po śmierci Stanisława Augusta książę Józef Poniatowski przeniósł płótno do Pałacu pod Błachą. Od 1816 roku obraz uznawano za skradziony, według adnotacji w ka-

17. A. Kauffman, A. Zucchi, *Memorie delle pitture fatte d'Angelica Kauffman – dopo suo ritorno d'Inghilterra che fu nel mese d'ottobre 1781 che vi trovo a Venezia* [tzw. *Memorandum*], MS, Royal Academy Library, London.

18. Oryginal *Memorandum* znajduje się w bibliotece Royal Academy w Londynie. Dokument został opracowany i opatrzony komentarzem w latach 20. XX wieku przez Victorię Manners i Georges'a Williamsona. Zob. V. Manners, G.C. Williamson, *Angelica Kauffmann, R.A.: Her Life and Works*, London 1924.

19. *Angelica...*, op. cit., s. 181.

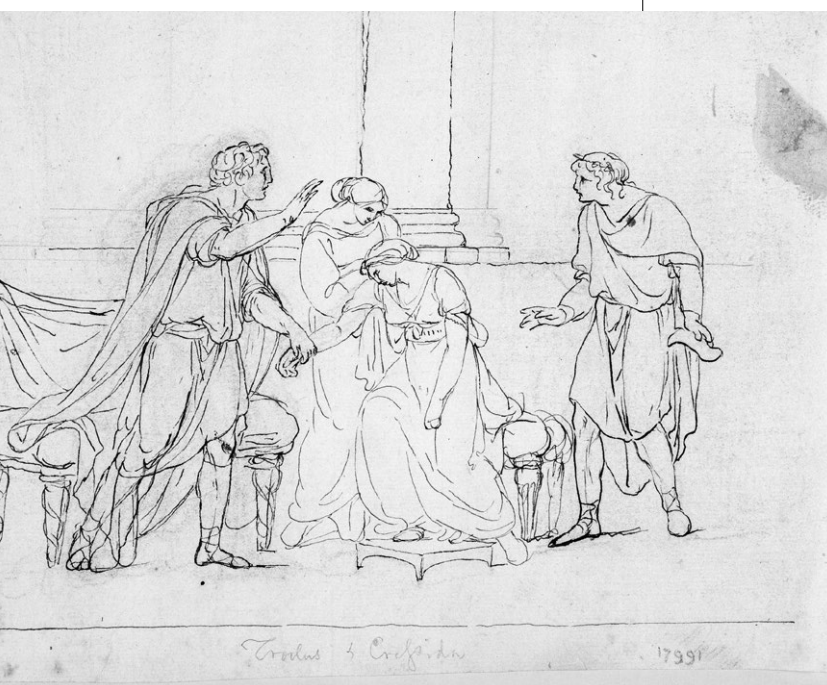
20. M. Pawłowska, *O portretach polskich Angeliki Kauffmann*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie” 1969, t. 13, s. 82.

21. *Rembrandt i inni. Królewska kolekcja obrazów Stanisława Augusta. Obrazy ze zbiorów Muzeum Łazienki Królewskiej i Muzeum Narodowego w Warszawie*, I. Zarębska (red.), Warszawa 2011, s. 15–16.

22. V. Manners, G.C. Williamson, op. cit., s. 155.

talogu galerii królewskiej. Jego obecności w Łazienkach nie notują inwentarze z późniejszych lat. Według rosyjskich źródeł obraz należący do króla Stanisława Augusta znalazł się w Ermitażu dopiero w 1902 roku i przechowywany jest tam do dzisiaj²³. Na omawianym obrazie przedstawiony został moment omdlenia Oktawii po usłyszeniu o śmierci jej syna Marcellusa, który pojawia się w VI księdze *Eneidy* czytanej przez stojącego obok Wergiliusza. Postać Oktawii znajduje się w centralnym miejscu, towarzyszą jej dwie kobiety oraz Oktawian August, który kładzie dłoń na jej ramieniu. Widać tu typową dla Kauffman aranżację sceny. Punkt ciężkości nie jest położony na monumentalne dzieło Wergiliusza, ale na uczucia matki. Wykorzystując metodę Rudolfa Arnheima, a więc rozpatrując ten obraz pod względem rozkładu postrzeżeniowych sił kierunkowych i napięć obecnych w kompozycji, można dojść do następujących wniosków²⁴. Postać Wergiliusza wyraźnie spychana jest do prawego narożnika, widać proces jego postępującej izolacji od grupy. Proces ten rozpoczyna postać służącej – kobiety w czerwonej szacie. Jej wzrok, pełen gwałtownych emocji, które odczytujemy z jej twarzy, wyraźnie skierowany jest w stronę Wergiliusza. Jego postać stoi niepewnie, ramiona skierowane są do wewnątrz. Jeśli by uznać grupę kobiet za centrum i wyznaczyć oś pionową, to symetrycznie po dwóch jej stronach Kauffman umiejscawia Wergiliusza i Oktawiana Augusta. Dzięki temu różnica między nimi jest wyraźniejsza. Postać Oktawiana Augusta jest poruszona, dynamiczna, z odznaczającym się czerwonym płaszczem. Lewą ręką podtrzymuje Oktawię, jego prawa ręka jest uniesiona. Oktawian dominuje nad drugą męską postacią na obrazie, kurczącym się i cofającym się Wergiliuszem. Poeta niepewnie trzyma swoje dzieło, nie ma również kontaktu fizycznego z Oktawią, co wyróżnia go na tle innych postaci. Kauffman poprzez strukturę budowy kompozycji

daje do zrozumienia, że to nie Wergiliusz i jego dzieło są najważniejsze. Również Oktawian August odgrywa tu co najmniej drugoplanową rolę, wspierając siostrę gestem dłoni. To, co zostaje podkreślone, to mdlejąca Oktawia oraz jej emocje. W trakcie poszukiwania informacji na temat omawianego dzieła udało mi się natrafić na szkic przygotowawczy wykonany przez artystkę (Il. 3). W 1950 roku został odnotowany w królewskiej kolekcji rysunków na zamku w Windsorze, wykonano go piórem i tuszem. Prawdopodobnie został nabyty w XIX wieku²⁵. Szkic posiada znak wodny z 1781 roku. Odnaleziony rysunek przedstawia postać Oktawiana w innym świetle. Mężczyzna gwałtownie unosi dłoń w stronę poety, drugą ręką trzymając siostrę. Jego spojrzenie skierowane jest w stronę Wergiliusza. Autor *Eneidy* wyraża tu zdecydowanie silniejsze uczucia widoczne w gestach. W obrazie Kauffman zdecydowanie tonuje emocje bohaterów i zwiększa ilość postaci. Być może to był znany z listów wkład króla w proces twórczy artystki. Wszak wiadomo z listów Marcella Bacciarellego, że artystka pracowała „wedle idei” króla²⁶.



il. 3. A. Kauffman, Wergiliusz czytający „Eneidę” Oktawianowi Augustowi w obecności Oktawii, szkic, 1781, The Royal Trust Collection, źródło: <https://www.rct.uk/collection/917991/virgil-reading-the-aeneid-to-augustus-and-octavia>

23. <https://www.lazienki-kronewskie.pl/pl/aktualnosci/angelika-kauffmann-w-galerii-stanislaw-augusta> (dostęp 29.04.2020).

24. R. Arnheim, *Sztuka i percepcja wzrokowa. Psychologia twórczego oka*, tłum. J. Mach, Warszawa 1978, s. 29.

25. A.P. Oppe, *English Drawings Stuart and Georgian Periods in His Majesty the King at Windsor Castle*, London 1950, s. 69.

26. W. Tatarkiewicz, *Rzeczy artystyczne Stanisława Augusta*, Warszawa 1919, s. 69.



il. 4. Nieznany, Portret księcia Stanisława Poniatowskiego, 1788, Galleria di Palazzo Mozzi Bardini, Florencja, źródło: <https://www.angelika-kauffmann.de/en/oil-paintings/>

Książę Stanisław Poniatowski, królewski bratanek, odwiedził Rzym dwukrotnie. Pierwszą wizytę w atelier Angeliki Kauffman odbył jeszcze w Neapolu, kiedy artystka przebywała tam w styczniu 1785 roku²⁷. Prawdopodobnie w tym czasie Poniatowski zamówił u niej dwa obrazy historyczne: *Kornelia matka Grakbów*, *Brutus skazujący synów na śmierć za zdradę*, oraz swój wizerunek w popiersiu, który miał służyć jako wzór dla portretu całopostaciowego²⁸. Można to wywnioskować z zapisków w jego pamiętniku z podróży, w którym oprócz wyrazów uznania dla artystki zanotował ceny jej usług²⁹. Portret całopostaciowy nigdy nie trafił do Polski. Obraz pierwotnie był w posiadaniu potomków królewskiego bratanka. W 1849 roku został wywieziony przez Giuseppe'a Poniatowskiego do francuskiego zamku Limé w Aisne, skąd został zabrany przez wojska niemieckie w 1914 roku³⁰. Ponadto obraz sztychowali Bartolomeo Pinelli i Pietro Bettellini. Sztychy posłużyły jako frontyspisy do broszury *O ustanowieniu czynszu powszechnego* (1819) autorstwa księcia³¹. W Galleria di Palazzo

Mozzi Bardini we Florencji znajduje się obraz, który wedle katalogu jest jedną z najlepszych kopii oryginału³². Porównując kompozycję z zachowanymi sztychami, można zauważyć, że obraz jest „przycięty” w dolnej części i z prawej strony. Według katalogu obraz w 1974 roku przeszedł gruntowną konserwację w Museo Stibbert a Firenze ze względu na jego bardzo zły stan zachowania³³ (Il. 4). Mimo podjętych prób nie udało się nawiązać kontaktu z Galleria di Palazzo Mozzi Bardini w celu otrzymania bardziej szczegółowych informacji. Postać została sportretowana w wyobrażonej, otwartej przestrzeni architektonicznej przywodzącej na myśl świątynię lub loggię na planie koła z rozpościerającym się widokiem na Wezuwiusza. Widok ten miał dla księcia istotne znaczenie, ponieważ w swoich pamiętnikach z podróży poświęcał on wiele miejsca refleksji nad ruinami Pompei³⁴. Książę ubrany jest w czerwony mundur z wyraźnie zaznaczonym Orderem Świętego Stanisława. Mężczyzna wskazuje dłonią na rzeźbę *Wolności* ustawionej na wysokim cokole, na którym znajdują się reliefy przedstawiające personifikację rzeki pod postacią starca oraz alegoria rolnictwa i handlu ukazana jako kobieta zrywająca owoce z drzewa³⁵. Książę chciał być przedstawiony jako niosący wolność. Opowiadał się on przeciwko pańszczyźnie, a około 1778 roku

27. E. Budzińska, „Pamiętnik polityczny i podróży nieznanego autora” czyli druga podróż do Włoch księcia Stanisława Poniatowskiego, „Biuletyn Historii Sztuki” 1977, nr 1, s. 292-293.

28. V. Manners, G.C. Williamson, op. cit., s. 150.

29. E. Budzińska, op. cit., s. 293.

30. D. Juszcak, H. Małachowicz, *Malarstwo do 1900. Katalog zbiorów. Zamek Królewski w Warszawie*, Warszawa 2007, s. 274.

31. J. Michałkova, op. cit., s. 297.

32. *Riflessi di una galleria. dipinti dell'eredità Bardini*, S. Bardini, M. Scalini, i in. (red.), Livorno 2001, s. 64.

33. Ibidem.

34. T. Mikocki, Pompeje w relacjach podróżników polskich w XVIII w. „Acta Universitatis Wratislaviensis. Antiquitas. Acta Pompeiana” 1984, t. II, s. 46-47.

35. V. Manners, G.C. Williamson, op. cit., s. 150.



il. 5. A. Kauffman, Andrzej Zamoyski z synami Aleksandrem i Stanisławem oraz córką Anną, 1793, zaginiony, źródło: https://pl.m.wikipedia.org/wiki/Plik:Kauffmann_Andrzej_Zamoyski.JPG

zapoczątkował czynszowanie chłopów w swoich dobrach. Czyn ten utożsamia alegoria wolności przedstawionej jako bogini trzymająca czapkę na lancy. Atrybuty te identyfikują postać bogini jako Wolność Sprawiedliwą³⁶. Czapka frygijska to oczywisty symbol wolności. W okresie nowożytnym pamiętano o jego antycznej genezie jako atrybutu ceremonii *manumissiois*, czyli ceremonii wyzwolenia niewolnika³⁷. Natomiast złamane jarzmo u stóp to zdegradowany symbol poddaństwa chłopów. Symbolikę drzewca należy wiązać z tradycją prawa rzymskiego, w którym dotknięcie laską niewolnika przez jego właściciela oznaczało nadanie mu wolności³⁸.

Memorandum Kauffman nie jest kompletne. Jednym z obrazów, które nie budzą wątpliwości dotyczących autorstwa, jednocześnie nie będąc zamieszczonymi w *Memorandum*, jest portret zbiorowy rodziny Zamoyskich, obecnie zaginiony (Il. 5). Portret ukazuje kanclerza Andrzeja Hieronima Zamoyskiego, jego synów Stanisława Kostkę i Aleksandra Augusta oraz córkę Annę Jadwigę skupionych wokół popiersia Jana Zamoyskiego. Informacje o obrazie i szczegółach zamówienia możemy odnaleźć w biografii artystki autorstwa Francesa Gerarda. Jako źródło wiedzy na temat dzieła Gerard przytacza notatki męża Kauffman³⁹. Oryginalne płótno sygnowane było na rok 1793⁴⁰. W publikacji Konrada Ajewskiego poświę-

36. S. Cierpisz, *Apoteoza Aukcji Wojska. Nieznany rysunek Franciszka Smuglewicza*, „Wiek Oświecenia” 2016, t. 32, s. 115–117.

37. *Ibidem*, s. 117.

38. *Ibidem*.

39. F.A. Gerard, *Angelica Kauffmann. A biography*, London 1893, s. 383.

40. M. Pawłowska, *op. cit.*, s. 126.



il. 6. A. Kauffman, Portret rodziny hrabiego Gower, 1772, The National Museum of Women in Arts Washington, źródło: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Angelica_Kauffman_-_The_Family_of_the_Earl_of_Gower_\(1772\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Angelica_Kauffman_-_The_Family_of_the_Earl_of_Gower_(1772).jpg)

conej biografii Stanisława Kostki Zamoyskiego znaleźć można dokładne informacje na temat okoliczności zlecenia dzieła. W 1790 roku rodzina Zamoyskich wyruszyła w podróż do Italii, licząc na poprawę stanu zdrowia Andrzeja Zamoyskiego. Jednocześnie wyprawa ta stanowiła pewnego rodzaju Grand Tour dla młodych Zamoyskich. 12 czerwca 1791 roku Andrzej Zamoyski postanowił wrócić do kraju, reszta rodziny pozostała w Wiecznym Mieście jeszcze przez mniej więcej 3 miesiące. Młody Stanisław Kostka Zamoyski odnotował w swoich wspomnieniach fakt zamówienia przez matkę obrazu rodziny u Angeliki Kauffman w Wielkanoc 1791 roku⁴¹. Do II wojny światowej obraz przechowywany był w Pałacu Błękitnym w Warszawie. Obecnie znany jest z dobrej reprodukcji fotograficznej oraz malarzkiej kopii Józefa Buchbindera znajdującej się w Muzeum Zamoyskich w Kozłowiec⁴². Dzięki współpracy z Vorarlberg Landesmuseum w Bregencji otrzymałam informacje na temat przechowywanego w tym muzeum szkicu artystki do tego obrazu. Szkic został zakupiony od monachijskiego handlarza dzieł sztuki w roku 1960⁴³. Znane jest również olejne studium przygotowawcze do portretu rodziny Zamoyskich autorstwa Kauffman. Znajduje się ono w Klassik Stiftung Museum w Weimarze⁴⁴. Malarka przedstawiła rodzinę Zamoyskich jako modelową rzymską rodzinę w scenerii parkowej. Ojciec zajmuje centralne miejsce w kompozycji,

41. K.A. Ajewski, *Stanisława Kostki Zamoyskiego życie i działalność 1775–1856*, Warszawa 2010, s. 44.

42. M. Pawłowska, op. cit., s. 126.

43. Informacja udostępniona na potrzeby pracy dzięki uprzejmości Ute Pfanner, pracownicy naukowej Vorarlberg Landesmuseum, e-mail z dnia 11.05.2020.

44. *Angelica Kauffman: Women of Immense Talent*, kat. wyst., T. G. Natter (red.), Ostfildern 2007, s. 172.



il. 7. A. Kauffman, Portret Aleksandra Augusta Zamoyskiego, 1791, Vorarlberg Landesmuseum Bregencja, źródło: Angelica Kauffman: Women of Immense Talent, kat.wyst., T. G. Natter (red.), Ostfildern 2007, il.85, s. 173

z dwóch stron otaczają go synowie i córka. Ich szaty są silnie antykizowane. Nestor rodu emanuje spokojem i dostojeństwem. Zza jego pleców wyrasta drzewo o grubym pniu. Swoim gestem wskazuje dzieciom popiersie przodka, przypuszczalnie kanclerza Jana Zamoyskiego. Postać córki Anny wydaje się nie brać udziału w ojcowskich naukach; ubrana w białą szatę spojrzenie kieruje w stronę widza. Jej jasna, zwiewna suknia przewiązana w pasie chustą stanowi mocny akcent i przeciwagę dla ciemniejszych strojów Stanisława i Aleksandra. Członkowie rodziny trzymają się za dłonie. Noga siedziska, na którym spoczywa Andrzej Zamoyski, zakończona jest zwierzęcą łapą, co jest dodatkowym antycznym akcentem. Nie ulega wątpliwości, że twarz nestora rodu została poddana stylizacji *all'antica*. Postać przywołuje na myśl popiersia rzymskich senatorów. Podkreślona jest rola ojca w kultywowaniu tradycji rodzinnej. Ojciec przyjmuje rolę nauczyciela, którego synowie słuchają z przejęciem. Sam obraz sygnowany był dopiero na rok 1793, więc musiał powstać na podstawie szkiców zrobionych podczas pobytu rodziny w Rzymie. Potwierdzenie tej tezy można odnaleźć w biografii artystki autorstwa Gerarda, który przywołuje wspomniane wyżej notatki męża Kauffman. Z owych zapisków wynika, że artystka stworzyła przygotowawcze portrety wszystkich trzech modeli i jednej modelki⁴⁵. Cała kompozycja portretu rodziny Zamoyskich wydaje się, jak uważam, nieco zmodyfikowaną wersją *Portretu rodziny hrabiego Gower* z 1772 roku autorstwa Kauffman (Il. 6). Portret zbiorowy z kamiennym popiersiem często występuje w *oeuvre* artystki, portret Zamoyskich zaś jest jednym z najdojrzalszych przykładów tego rodzaju wizerunku.

Z czasu rzymskiego Grand Tour rodziny Zamoyskich znany jest jeszcze jeden obraz. *Portret Aleksandra Augusta Zamoyskiego* (Il. 7) datowany na około 1791 rok, znajduje się we wspomnianym Vorarlberg Landesmuseum. Dzięki uprzejmości tego muzeum udało się pozyskać niepublikowane dotychczas informacje dotyczące dzieła. Instytucja otrzymała portret w 1957 roku⁴⁶ od Elze Hild, która prawdopodobnie była krewną Adolfa Hilda – wieloletniego kustosa zbiorów i dyrektora w Vorarlberg Landesmuseum, zmarłego w 1954 roku. W tym samym muzeum znajduje się również rysunkowy szkic twarzy Zamoyskiego w stylizowanej szacie, znanej z portretu rodzinnego. Szkic ten trafił do Vorarlberg Landesmuseum w 1859 roku jako część spadku po malarce, przekazanego przez jej dalekiego krewnego Johanna Josefa Kauffmana⁴⁷. Obraz ukazuje młodego, około dwudziestoletniego Augusta Zamoyskiego, przedstawionego na jednolitym tle. Na jego twarzy widać spokojną zadumę i lekki uśmiech. Jego młodzieńczy wiek podkreślają zarumienione policzki i swobodnie ułożone, naturalne, kręcone włosy o kasztanowym odcieniu. Ubrany jest w zdobiony kostium z koronkowym kołnierzem w stylu portretów Antona Van Dycka. Ta świadoma stylizacja ubioru była wielokrotnie stosowana przez artystkę w portretach męskich, choć nie była to dominująca tendencja. Przykładem może być portret Johna Simpsona z 1777 roku czy Charlesa Brudenella Bruce'a z 1795 roku. Na tle innych portretów tego typu kostium Zamoyskiego wydaje się najbardziej stonowany. Niektórzy badacze w stylizacji stroju à la Van Dyck widzą chęć artystki do oddania hołdu artyście⁴⁸. Jednak równie dobrze mogła

45. F. A. Gerard, op. cit., s. 383.

46. Informacja udostępniona na potrzeby pracy dzięki uprzejmości Ute Pfanner pracowniczki naukowej Vorarlberg Landesmuseum, e-mail z dnia 11.05.2020.

47. Ibidem.

48. *In Focus: Angelica Kauffman*, Materiały edukacyjne National Portrait Gallery w Londynie, s. 9. https://www.npg.org.uk/assets/migrated_assets/docs/learning/digital/InFocus_Angelica-Kauffman.pdf (dostęp 22.03.2021).



il. 8. A. Kauffman, Portret Henryka Lubomirskiego jako Kupidyna, 1786, Lwowska Narodowa Galeria Sztuki, źródło: https://pl.m.wikipedia.org/wiki/Plik:Kauffmann_-_Henryk_Lubomirski.jpg

być to prozaiczna chęć do popisania się wiedzą i obyciem artystycznym oraz potrzeba sprostania ówczesnej modzie na tego typu stylizacje. Portret Aleksandra Augusta Zamoyskiego mógł powstać wcześniej, bez związku z portretem rodzinnym, jako pamiątka z Grand Tour. Kauffman po otrzymaniu zamówienia na portret grupowy mogła posłużyć się w nim wcześniej portretowaną twarzą Aleksandra, zmieniając jedynie jego strój. Świadectwem próby dopasowania głowy młodzieńca do nowej, stylizowanej na antyczną szaty jest wyżej wspomniany szkic. Nie znamy portretów przygotowawczych pozostałych członków rodziny. Podczas swojego pobytu w Rzymie w czerwcu 1786 roku Izabela Lubomirska zamówiła portret swojego ulubieńca i wychowanka Henryka Lubomirskiego⁴⁹ (il. 8). Był on synem Józefa Lubomirskiego i Ludwiki z Sosnowskich. Izabela Lubomirska zabierała chłopca w podróże po Europie. Swoim wdziękiem wzbudzał on zachwyt wśród europejskiej arystokracji⁵⁰. Obraz trafił do Zamku w Łańcucie, gdzie z czasem umieszczone zostały inne wizerunki Henryka, w tym rzeźba Canovy. W XIX wieku obraz znalazł się w zbiorach Muzeum Książąt Lubomirskich we Lwowie, którego książe Henryk był założycielem. Obecnie obraz znajduje się w Lwowskiej Narodowej Galerii Sztuki im. Borysa Woźnickiego. Kompozycja Kauffman przedstawia księcia Henryka jako geniusza z atrybutami bożka miłości. Obraz ten jest o dwa lata wcześniejszy niż obraz Élisabeth Vigée Le Brun przedstawiający Henryka jako „Umiłowanie sławy”⁵¹. W obrazie autorstwa Kauffman młody książe przedstawiony jest na tle drzew, siedzący na kamiennej ławie jako uskrzydłony geniusz z atrybutami Kupidyna, czyli łukiem, na którym opiera dłoń, i kołczanem leżącym obok. Rysy twarzy mimo oczywistej idealizacji zdradzają indywidualne cechy. Zdają się korespondować z wizerunkiem chłopca przedstawionym przez Canovę, który rzeźbił Henryka w tym samym czasie między 1786–1788. Podobieństwo zauważalne jest również w rycinie Friedricha Johna Fugera z 1793 roku, przedstawiającej wizerunek chłopca. Nie chodziło jednak wyłącznie o naturalistyczne uchwycenie wizerunku⁵². Chodziło o wyraźną i łatwą do odczytania alegorię. Widoczny jest tutaj początek mitu, który Lubomirska konstruowała wokół postaci pięknego bratanka. Posługując się stylizowanymi, alegorycznymi wizerunkami, marszałkowa tworzyła mit „boskiej” urody chłopca. W przedstawieniu księcia Henryka odznacza się również indywidualne wyobrażenie artystki na temat wyglądu amora/geniusza. Wyobrażenie to uwzględniło obecność złotych loków, które widzimy w niemal wszystkich jej dziełach podejmujących tę tematykę. Kauffman wykorzystwała to również w tym przypadku, ignorując fakt, że książe był brunetem⁵³. Być może taka wizja Kupidyna utrwaliła się w świadomości malarki, gdy studiowała dzieła dawnych mistrzów, takich jak Corregio czy bracia Carracci, w których *oeuvre* dominują przedstawienia jasnowłosych Kupidynów. Zatem blond włosy mogły wydawać się jej bardziej odpowiadać *decorum* kompozycji. W późniejszych latach o wizerunkach księcia Henryka z przekąsem pisała Aleksandra z Tańskich Tarczewska. Cytując: „w Łańcucie można się nauczyć historii na[tural]nej o ‘samcu’, a to na samej tylko osobie księcia Henryka Lubomirskiego; leci na suficie w postaci anioła – nagi, stoi jak Herkul – nagi, strzela jak Apollin – nagi, wzdycha

49. V. Manners, G.C. Williamson, op. cit., s. 151.

50. J. Lubomirski-Lanckoroński, *Lubomirscy – książęta polscy. Historia rodu Książąt Lubomirskich*, t. III, Kraków, Poznań 2018, s. 29.

51. J. Pokora, *Portret wedle zasad rebusu? Henryk Lubomirski jako Geniusz Sławy Elizabeth Vigée-Lebrun (1789)*, „Biuletyn Historii Sztuki” 2007, nr 1–2, s. 46.

52. M. Pawłowska, op. cit., s. 101.

53. J. Pokora, op. cit., s. 41.

jak Adonis – nagi, pilnuje Księżny Marszałkowej stolika – nagi, dmucha jak Zefir – nagi⁵⁴. W obrazie przedstawiającym księcia Henryka Lubomirskiego jako Kupidyna widoczne są echa filozoficznego mitu o Erosie, humanistycznego ideału wciąż popularnego w XVIII wieku. Marszałkowa Lubomirska, zamawiając tego typu wizerunki swojego ukochanego pasierba, deifikowała jego osobę, sprawiając, że w oczach znakomitych gości jej rezydencji książę Henryk jawił się *in formam deorum*⁵⁵.

Na tle ówczesnej sztuki twórczość Angeliki Kauffman odznaczała się indywidualnością i oryginalnością w przedstawianiu znanych tematów. Szlachetna prostota i harmonia przenikają się z obrazami ludzkich emocji. Ogromna ilość dzieł pozostawionych przez artystkę pozwala na przyjrzenie się różnorodności podejmowanych przez nią kwestii. Obecnie dominującą tendencją wśród współczesnych badaczy jest rozpatrywanie jej twórczości w kontekście gender studies. Jeśli chodzi o „polskie” dzieła artystki, to jest to kwestia wciąż otwarta, pozostawiająca wiele pytań bez odpowiedzi. Z przeprowadzonej analizy źródeł, w tym pozostawionego przez artystkę *Memorandum*, wynika, że na obrazy Kauffman mogła sobie pozwolić tylko dobrze prosperująca arystokracja. Często zamawiano kobiece portrety oraz portrety dzieci, które artystka wyceniała średnio na 30 zecchini. Kauffman tworzyła podobizny również na podstawie przesyłanych jej korespondencyjnie szkiców fizjonomii i opisów charakteru osób, które miała za zadanie sportretować. Mężczyźni zamawiali własne wizerunki stosunkowo rzadziej, jednak częściej decydowali się na droższe zamówienia, w tym portrety całopostaciowe i alegoryczne, które kosztowały od 80 do 250 zecchini. Na kompozycje historyczne, które kosztowały od 200 do 600 zecchini mogli pozwolić sobie najbogatsi, w tym król i jego bratanek. Artystka za życia odnotowała ponad 20 obrazów wykonanych dla polskiej arystokracji, losu wielu z nich nie udało się dotychczas ustalić. Ponadto nie wiadomo o ilu obrazach Kauffman nie wspominała w *Memorandum*; te czekają na swoje odkrycie i opisanie.

Artykuł powstał na podstawie pracy licencjackiej napisanej pod kierunkiem dr Agnieszki Skrodzkiej pod tytułem *Obrazy Angeliki Kauffman na zamówienie polskiej arystokracji* i stanowi przegląd wybranych wątków zawartych w pracy.

54. A. Tarczeńska, I. Kaniowska-Lewańska (opr.), *Historia mego życia: wspomnienia warszawianki*, Wrocław 1967, s. 57.

55. T. Grzybkowska, *Mit Erosa w humanistycznej sztuce polskiej*, w: *Sztuka a erotyka. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Łódź, listopad 1994*, T. Hrankowska (red.), Warszawa 1995, s. 60.

KAJETAN KRZYSZTOF STĘFANOWICZ – ORIENTALIZM W TWÓRCZOŚCI

Magda Lucima



il. 1. Kajetan Stefanowicz, *Portret żony Sabiny*, 1913, olej, własność prywatna



il. 2. Kajetan Stefanowicz, *Portret żony*, 1919-1920, własność prywatna Krzysztofa Stefanowicza

Kajetan Krzysztof Stefanowicz, przydomek Soplica, urodził się 12 lipca 1886 roku w Drohobyczu, gdzie jego ojciec Antoni pracował jako profesor rysunku w Państwowym Gimnazjum im. Franciszka Józefa. Był synem Marii z Krzysztofowiczów Stefanowiczowej i bratem Emilii ze Stefanowiczów Polakowej¹, która swoją działalnością, organizowaniem bali, przyczyniła się do zrzeszania środowisk ormiańskich².

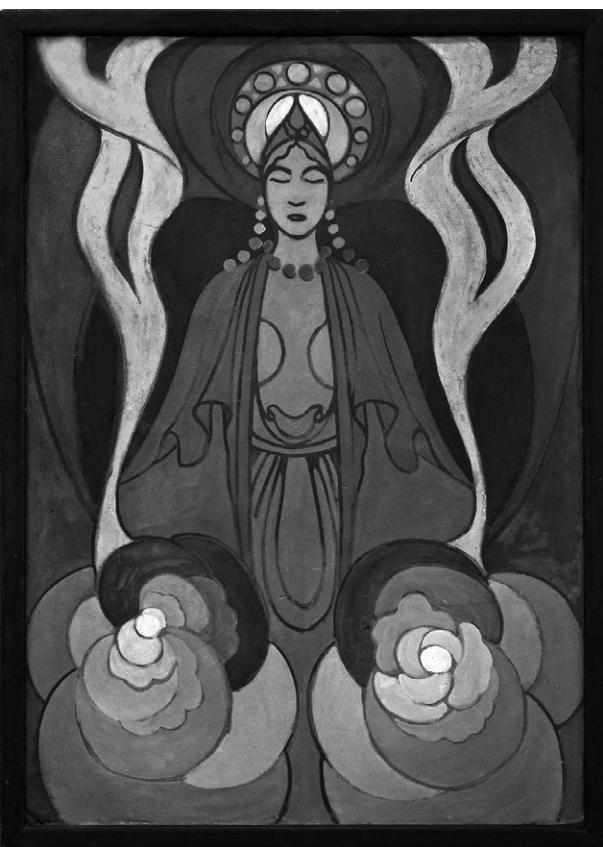
W 1892 roku rodzina Stefanowiczów przeniosła się do Lwowa, gdzie artysta uczęszczał w latach 1897–1902 do III Gimnazjum im. Franciszka Józefa. Maturę zdał w Gimnazjum Pierwszym w Kołomyi. Pierwsze nauki rysunku i malarstwa pobierał od ojca, z tego okresu pochodzą pejzażowe, huculskie pocztówki wykonane w technice akwareli. Następnie rozpoczął studia na Politechnice Lwowskiej, na Oddziale Architektonicznym. Tam uczestniczył w wykładach m.in. profesora Edgara Kovátsa (1849–1912)³, architekta ze spolonizowanej węgierskiej rodziny szlacheckiej. W 1906 roku przeniósł się do Krakowa, aby studiować w Akademii Sztuk Pięknych w pracowni Józefa Pankiewicza (1866–1940), a następnie przez trzy semestry u Józefa Mehoffera (1869–1946). Malował wtedy portrety i pejzaże. W 1908 roku wyjechał na studia do Monachium, gdzie uczył się w Akademii der Bildenden Künste München pod kierunkiem Otto Seitzta (1846–1912), niemieckiego malarza i pedagoga. Obrazy z tego okresu charakteryzowała akademicka poprawność, realizm⁴.

Prawdopodobnie około 1908 roku Kajetan Stefanowicz wziął ślub z Sabiną z Walczyńskich, z którą miał dwójkę dzieci – urodzoną w 1909 roku Irenę⁵ oraz jej o 10 lat młodszego brata Antoniego⁶. Artysta często malował postacie kobiece, w tym właśnie żonę, która była dla niego muzą. Jego twórczość charakteryzował przepych barw, wystudiowane pozy i gesty, linearność. Rozwój artystyczny w stronę uproszczenia i dekoracyjności widoczny jest przede wszystkim przy porównaniu dwóch portretów Sabiny – realistycznego, olejnego z 1913 roku (Il. 1) z tym z 1919–1920 roku (Il. 2). Drugie dzieło wpisuje się w styl secesyjny i we wzorniczy art déco z wyrazistymi, mocnymi liniami konturu, geometryzacją, płaszczyznowo-

1. Ormianie – *Semper Fidelis. W drodze ku niepodległości*, red. K. Bąkała, T. Skoczek, Warszawa 2018, s. 50.
2. A. Zięba, *Portrety polskich Ormian 2014*, kalendarz Fundacji Kultury i Dziedzictwa Ormian Polskich, Warszawa 2013, nlb; R. Król-Mazur, *Życie towarzyskie Ormian lwowskich od połowy XIX wieku do 1939 roku*, „Res Historica”, 2016, nr 42, s. 193, 194, 214.
3. Edgar Kováts działał w Wiedniu, Zakopanem i we Lwowie. W latach 1903–1906 był dziekanem wydziału architektury, a w 1906–1907 rektorem Politechniki Lwowskiej.
4. K. Stefanowicz, *Życie i twórczość Kajetana Stefanowicza*, „Biuletyn Ormiańskiego Towarzystwa Kulturalnego”, 2007, nr 50/51, s. 43; D. Mucha, *Kajetan Stefanowicz. Ormiańska secesja i art déco*, [w:] *Ars Armeniaca. Sztuka ormiańska ze zbiorów polskich i ukraińskich*, red. W. Deluga, Zamość 2010, s. 123, 124.
5. Żona płk. Antoniego Smodlibowskiego.
6. A. Simferovska, *Антоні і Каетан Стефановичі: два форми Львова епохи сучасній. науковий каталог виставки*, Львів 2013, s. 56.



KAJETAN STEFANOWICZ BYŁ WIELKIM MIŁOŚNIKIEM SZTUKI ORIENTALNEJ, KULTURY WSCHODU. ZWIĄZANE TO BYŁO Z JEGO ORMIAŃSKIM POCHODZENIEM, DZIEDZICTWEM ORAZ Z NIEZISZCZONYM (Z POWODU WYBUCHU I WOJNY ŚWIATOWEJ) MARZENIEM O PODRÓŻY DO INDII. TĘSKNOTA ZA CZYMŚ DAWNYM ODZWIERCIEDLAŁA SIĘ W JEGO TWÓRCZOŚCI, BYŁA IMPULSEM DO TWORZENIA. STĄD WYNIKŁY ROZWAŻANIA O PRZENIKANIU SIĘ KULTUR, PRZEJAWIAJĄCE SIĘ U MALARZA W PRZEKONANIU O NATURALNEJ BLISKOŚCI POMIĘDZY SZTUKĄ POLSKĄ A WSCHODEM, WYROSŁĘJ Z TRADYCJI ORIENTALIZMU SARMACKIEGO. TO WŁAŚNIE WTEDY ORMIANIE SPROWADZALI Z ZAGRANICY TKANINY, WYROBY RĘKODZIELNICZE I WPROWADZALI ATMOSFERĘ WCHODU DO POLSKICH DOMÓW, ŻYCIA CODZIENNEGO.



il. 3. Kajetan Stefanowicz, *Milczenie*, 1912-1913, karton, olej, 104,5 × 74,5 cm, Lwowska Galeria Obrazów

ścią, dużymi oczami, florystycznym tłem, asymetrią. Rysy twarzy przypominają wyglądem te na późniejszych obrazach z lat 20. i 30. XX wieku Tamary Łempickiej (1898–1980). W 1918 roku secesja we Lwowie przygasa i zaczęła odgrywać rolę drugoplanową. Jednak jej obecność jest widoczna w wielu dziełach z lat 20., w połączeniu z ekspresjonizmem, neoklasycyzmem i właśnie z art déco⁷.

W 1910 roku brał udział w Powszechnej Wystawie Sztuki Polskiej we Lwowie, a w 1911 zdobył nominację na asystenta rysunków odręcznych i dekoracyjnych w Szkole Przemysłowej. W tym roku otrzymał także stypendium Fundacji im. Leona Ludwika Sapięhy, który był jednym z pierwszych większych fundatorów w Galicji umożliwiających naukę za granicą. Corocznie z jego stypendium korzystało kilku absolwentów. Kajetan Stefanowicz wyjechał wtedy do Paryża na studia w École Nationale des Arts Décoratifs, gdzie uczył się pod kierunkiem Jacques'a-Ferdinanda Humberta (1842–1934)⁸. Tam zetknął się ze sztuką XX wieku, nowymi technikami, kierunkami, które wykształciły się pod wyraźnym wpływem post-impresjonizmu. Po studiach we Francji jego twórczość nabiera wyrazistego secesjonistycznego charakteru, a przede wszystkim impulsywnej zmysłowości⁹.

Na przełomie 1912 i 1913 roku artysta stworzył pięć olejnych i temperowych prac na tekturze: *L'espace*, *Kobieta i wąż*, *Śmierć i książętko*¹⁰, *Milczenie*, *Fauny*. Mogły być one przemyślane jako projekt paneli dekoracyjnych, o czym świadczy spójność wizualna, czyli podobny wymiar kartonów, kompozycja, kolorystyka. Dzieła te są

7. J. Biriulow, *Secesja we Lwowie*, Warszawa 1996, s. 45.

8. R. Wiaderna-Kuśnierz, *Zagraniczne studia i stypendia naukowe romanistów Uniwersytetu Jana Kazimierza we Lwowie*, „Zeszyty Prawnicze” t. 15, 2015, nr 4, s. 192; K. Stefanowicz, op. cit., s. 44.

9. A. Simferovska, op. cit., s. 7.

10. Obraz widnieje także pod tytułem *Carewicz i śmierć*.



il. 4. Kajetan Stefanowicz, *Śmierć i książątka*, 1912-1913, tektura, tempera, 102 × 74 cm, Lwowska Galeria Obrazów



il. 5. Kajetan Stefanowicz, *Wschodnia królowa*, 1913, papier, akwarela, 48 × 31,5 cm, sygnowany w centralnej części pracy po lewej stronie pod wizerunkiem prawej ręki królowej, „Kajetan 1913”, Lwowska Galeria Obrazów

płaszczyznowe, linearne, charakteryzuje je żywa barwa oraz specyficzna geometryzacja form roślinnych typowa dla Lwowskiej sztuki początków XX wieku¹¹.

Kajetan Stefanowicz był wielkim miłośnikiem sztuki orientalnej, kultury Wschodu. Związane to było z jego ormiańskim pochodzeniem, dziedzictwem oraz z nieziszczonym (z powodu wybuchu I wojny światowej) marzeniem o podróży do Indii. Tęsknota za czymś dawnym odzwierciedlała się w jego twórczości, była impulsem to tworzenia. Stąd wynikły rozważania o przenikaniu się kultur, przejawiające się u malarza w przekonaniu o naturalnej bliskości pomiędzy sztuką polską a Wschodem, wyrosłej z tradycji orientalizmu sarmackiego. To właśnie wtedy Ormianie sprowadzali z zagranicy tkaniny, wyroby rękodzielnicze i wprowadzali atmosferę wchodu do polskich domów, życia codziennego. Przemyslenia o tej bliskości legły w gruzach, kiedy artysta zwrócił się w kierunku sztuki dekoratywnej¹². Wątki wschodnie są jednak widoczne w obrazach takich jak: *Wjazd maharadży*, *Milczenie*, *Książątka i śmierć*¹³.

Milczenie (Il. 3) przedstawia kobiecą postać przypominającą swoim wyglądem i pozą Buddę (sansk. *Buddha* – „przebudzony”, „oświecony”, „ten, który nie śpi”) w koronie i z tradycyjnymi ozdobami. Tytuł dzieła może odnosić się do „szlachetnego milczenia”, zjawiska kultuwowania milczenia we wczesnym buddyzmie w kanonie palijskim¹⁴. Jest to stan, w którym myśli nie są już medium łączącym umysł ze światem, co warunkuje wtedy pojawienie się wiedzy bezpośredniej, która jest drogą do ustania cierpienia. Milczenie stanowi wyraz pokładanego w Buddę zaufania, ale może też być wyrazem dezaprobaty dla czyjejs postawy lub dla określonego zachowania. Buddha milczy na prośby, nie odpowiada na wezwania, pozostaje nieporuszony¹⁵. Nakrycie głowy kobiety przypomina nieco kokosznik (ros. *кокошник*) element rosyjskiego ubioru narodowego popularnego w XIX wieku. Jest to typ ozdobnego, usztywnianego, wysokiego diademu lub czepca, noszonego głównie przez zamężne kobiety. Na obrazie przeważają barwy podstawowe – żółty, czerwony i niebieski. Całość ma duchowny, medytacyjny wydźwięk. Inspiracja wschodnią kulturą, w tym buddyzmem, była popularna w sztuce okresu modernizmu w Europie. Związane to było z ożywieniem kolekcjonerstwa w dziedzinie sztuki orientalnej na przełomie XIX i XX wieku. Powszechne stało się wtedy ukazywanie m.in. motywów religijnych, haremów i targów wschodnich. Kajetan Stefanowicz miał okazję zapoznać się ze sztuką starożytnej Azji poprzez studia nad zbiorami Musée Guimet, muzeum Émile’a Étienne’a Guimeta (1836–1918), francuskiego przemysłowca, podróżnika i konesera sztuki¹⁶.

Śmierć i książątka (Il. 4) czy inny tytuł *Carewicz i śmierć* z 1912–1913 roku przedstawia młodego mężczyznę w walce z demonem, samą śmiercią, która oplata go mackami, dusi. Jest to hybrydoidalna istota z mackami, łuskami, ostrymi kłami, wylupiającymi oczami. Natomiast syn cara ubrany jest w bogato zdobiony, wzorzysty strój z bufiastą tuniką i spodniami szarawarami oraz z udrapowanym turbanem dekorowanym kamieniami szlachetnymi i dużym piórkiem. W średniowieczu w Armenii turbany były noszone przez wyższe sfery na wzór bizantyjskich i arabskich¹⁷. Nato-

11. J. Biriulow, op. cit., s. 84; A. Simferovska, op. cit., s. 8.

12. A. Simferovska, op. cit., s. 6; K. Stefanowicz, op. cit., s. 46.

13. J. Biriulow, op. cit., s. 99.

14. Kanon palijski, inaczej Tipitaka to zbiór nauk buddyjskich spisanych w języku palijskim.

15. K. Kosior, „Szlachetne milczenie” we wczesnym buddyzmie, „Ethos” t. 29, 2016, nr 1(113), s. 171, 175, 182.

16. D. Mucha, op. cit., s. 126.

17. *Encyclopedia of National Dress: Traditional Clothing around the world*, volume 1, England 2013, s. 34.



ESTETYKA WSCHODU JEST TAKŻE ŻYWO OBECNA W KOBIECYCH WIZERUNKACH KAJETANA STEFANOWICZA, M.IN. W AKWARELI WSCHODNIA KRÓLOWA Z 1913 ROKU (IL. 5), PRACY WYKONANEJ TUSZEM NA PAPIERZE KSIĘŻNICZKA ZE WSCHODU (IL. 6) CZY NA OBRAZIE DWIE KOBIEТЫ Z 1913 ROKU (IL. 7). DZIEŁA TE UKAZUJĄ BOGATO ZDOBIONE POMIESZCZENIA ZE WZORZYSTYMI TKANINAMI, PODUSZKAMI, WACHLARZAMI Z PIÓR, PRZYWODZĄCE NA MYŚL WNĘTRZA HAREMU. ZWŁASZCZA ŻE CENTRALNĄ CZĘŚĆ ZAJMUJĄ NAGIE LUB LEKKO ODZIANE FEMME FATALE – KOBIEТЫ, ŻONY, KONKUBINY, O OBNAŻONYCH PIERSIACH, W WYRAFINOWANYCH POZACH, KTÓRYM USŁUGUJĄ NIEWOLNICE, SŁUŻĄCE.



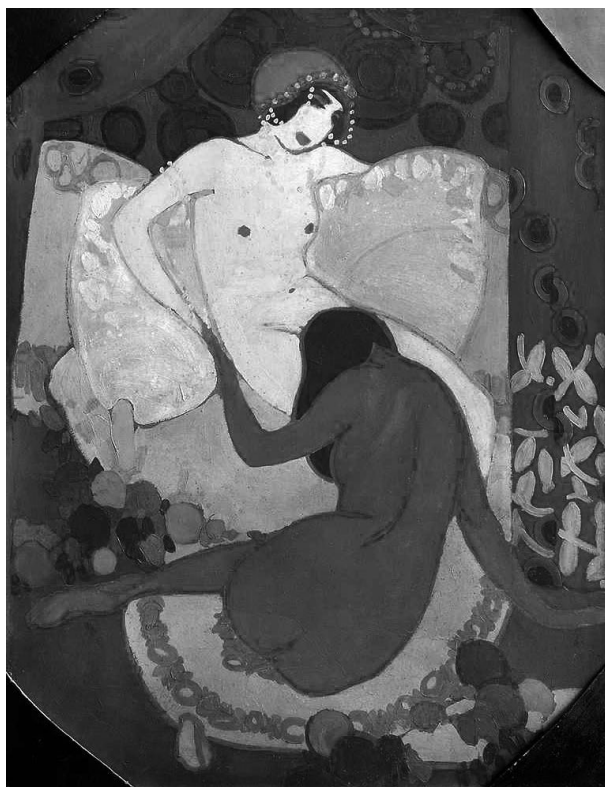
il. 6. Kajetan Stefanowicz, *Księżniczka ze Wschodu*, papier, atrament, długopis, 47 × 38,5 cm, Lwowska Galeria Obrazów

miast na ziemiach polskich bufiaste spodnie popularne były w dobie sarmatyzmu pod wpływem silnych wpływów Orientu. Młody mężczyzna ma w dłoni bułat, czyli szablę turecką, miecz perski z krzywą głownią o szerokim piórze rozszerzającym się ku końcowi. Zakrzywione ostrza były charakterystyczne dla broni ormiańskich. Ornamentyka, układ postaci nadaje dziełu dynamiczny charakter.

Estetyka Wschodu jest także żywo obecna w kobiecych wizerunkach Kajetana Stefanowicza, m.in. w akwareli *Wschodnia królowa* z 1913 roku (Il. 5), pracy wykonanej tuszem na papierze *Księżniczka ze Wschodu*¹⁸ (Il. 6) czy na obrazie *Dwie kobiety* z 1913 roku (Il. 7). Dzieła te ukazują bogato zdobione pomieszczenia ze wzorzystymi tkaninami, poduszkami, wachlarzami z piór, przywodzące na myśl wnętrza haremu. Zwłaszcza że centralną część zajmują nagie lub lekko odziane *femme fatale* – kobiety, żony, konkubiny, o obnażonych piersiach, w wyrafinowanych pozach, którym usługują niewolnice, służące. Obrazy *Wschodnia królowa* i *Księżniczka ze Wschodu* mogły być zainspirowane Baletami Rosyjskimi Siergieja Pawłowicza Diagilewa (1872–1929), które pojawiły się ok. 1909 roku w Paryżu. Występy baletowe impresaria zachwyciły egzotycznymi kostiumami, choreografią, muzyką – były jednym z głównych czynników wpływających na kształtowanie się kierunku art déco¹⁹. Kajetan Stefanowicz mógł mieć okazję oglądać je w Paryżu, kiedy przebywał tam po otrzymaniu w 1911 roku stypendium na kontynuowanie nauki artystycznej. Na początku XX wieku we Francji równie ważne było powstanie w latach 1905–1907 francuskiej grupy artystów znanych pod nazwą *Les Fauves* (Dziki Bestie). Dzieła fowistów charakteryzowały się intensywną kolorystyką, czystymi, płaskimi plamami barwnymi. Malarze upraszczali znacznie rysunek, stosowali mocny kontur, kładli nacisk na ekspresję. Do grupy tej należał Henri Matisse (1869–1954), którego wpływy widoczne są w obrazie *Dwie kobiety* Kajetana Stefanowicza.

^{18.} Obraz widnieje także pod tytułem *Wschodnia królowa*.

^{19.} M. Robinson, R. Ormiston, *Art Déco. Złoty wiek sztuk graficznych*, Warszawa 2011, s. 6.



il. 7. Kajetan Stefanowicz, *Dwie kobiety*, 1913



il. 8. Kajetan Stefanowicz, *Ćma*, tempera na płótnie, 1912-1913, 161 × 131 cm, Lwowska Galeria Obrazów



W PRACACH KAJETANA STEFANOWICZA POJAWIAJĄ SIĘ ZMYŚLOWE SYLWETKI KOBIECE, MOTYW PŁOMIENIA, KIEDY PORÓWNUJE METAFORYCZNIE PLASTYCZNOŚĆ KOBIECEGO CIAŁA Z JĘZYKAMI OGNI. PALĄ SIĘ ONE SZYBCIEJ NIŻ PŁONĄ. UKAZUJE TAKŻE METAFORYCZNIE ĆMY, KTÓRE Z NATURY LECĄ DO ŚWIATŁA, OGNI, ODZWIERCIEDLAJĄ DUSZĘ (IL. 8). STĄD JEGO OBRAZY MOGŁY BYĆ PRÓBĄ SYMBOLICZNEGO ZOBRAZOWANIA EWOLUCJI ZMYŚLOWOŚCI, MODELU SYSTEMU ŚWIATOPOGLĄDOWEGO, KTÓRY UKAZUJE LUDZKĄ KONDYCJĘ EGZYSTENCJALNĄ, DUALIZMU ŚWIATA ZIEMSKIEGO I DUCHOWEGO. JEST TO SWOISTY MISTYCZNY DIALOG ŻYCIA I ŚMIERCI TOCZĄCY SIĘ W LUDZKIEJ DUSZY, MOMENT PRZEJŚCIA MIĘDZY BYTEM A NIEBYTEM, UKAZANIE DWÓCH WYMIARÓW NASZEJ EGZYSTENCJI.



il. 9. Kajetan Stefanowicz, *Ukrzyżowanie*, papier, akwarela, 24,5 × 24 cm, Lwowska Galeria Obrazów

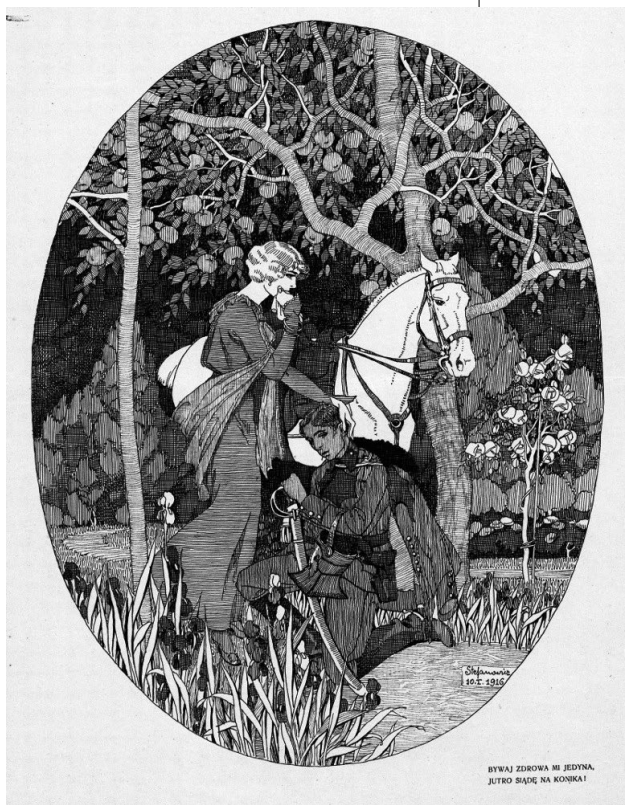
W pracach Kajetana Stefanowicza pojawiają się zmysłowe sylwetki kobiece, motyw płomienia, kiedy porównuje metaforycznie plastyczność kobiecego ciała z językami ognia. Palą się one szybciej niż płoną. Ukazuje także metaforycznie ćmy, które z natury lecą do światła, ognia, odzwierciedlają duszę (Il. 8). Stąd jego obrazy mogły być próbą symbolicznego zobrazowania ewolucji zmysłowości, modelu systemu światopoglądowego, który ukazuje ludzką kondycję egzystencjalną, dualizmu świata ziemskiego i duchowego. Jest to swoisty mistyczny dialog życia i śmierci toczący się w ludzkiej duszy, moment przejścia między bytem a niebytem, ukazanie dwóch wymiarów naszej egzystencji²⁰. Również tematy biblijne nabierają w jego twórczości innego wymiaru, podtekstu erotycznego, który odzwierciedlał życie codzienne ludzi XX wieku. Widoczne jest to w obrazie *Chrystus i Maria Magdalena* oraz *Ukrzyżowanie* (Il. 9), gdzie granice ustalonego kanonu ikonograficznego zostają przekroczone²¹. Dzieła te zostały usunięte z ekspozycji pierwszej wystawy monograficznej Kajetana Stefanowicza we Lwowie w 1913 roku ze względu na dwuznaczność przedstawienia²².

W 1913 roku Kajetan Stefanowicz zaprojektował i namalował secesyjną polichromię Zakładów Naukowych Żeńskich Zofii Strzałkowskiej (liceum, seminarium, gimnazjum i pensjonat, później Prywatne Gimnazjum Żeńskie) przy ul. Zielonej 22 w nowym gmachu postawionym na miejscu dawnego pałacyku Zamojskich we

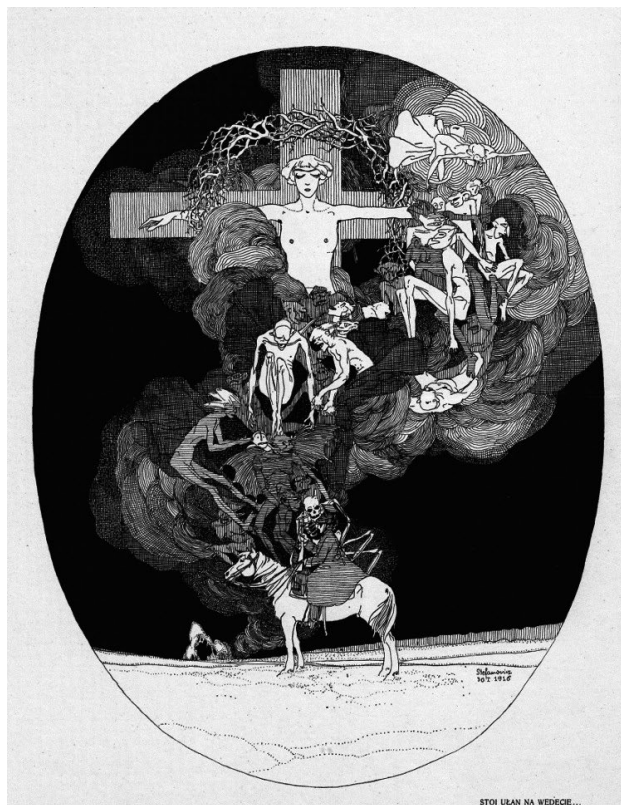
20. A. Simferovska, op. cit., s. 8; J. Biriulow, op. cit., s. 84.

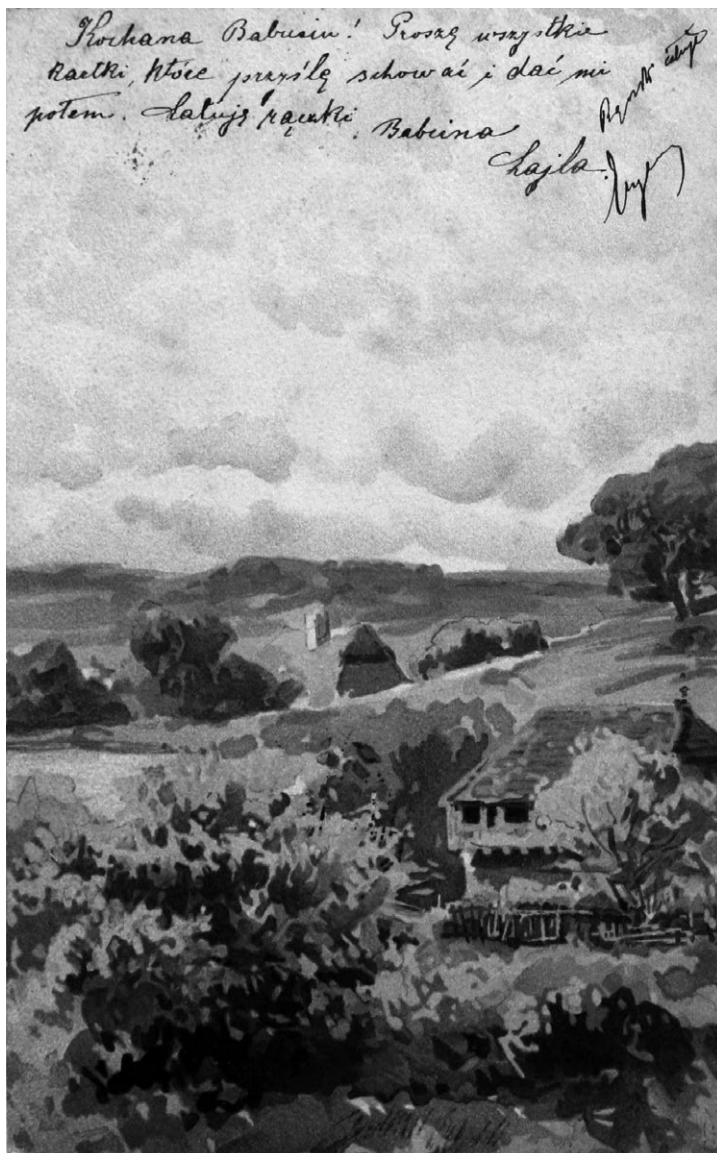
21. J. Biriulow, op. cit., s. 98.

22. D. Mucha, op. cit., s. 127; K. Stefanowicz, op. cit., s. 46, 49.



il. 10. Kajetan Stefanowicz, *Pieśń legionisty*, dzieło *Bywaj zdrowa ma jedyna, jutro siądę na konika!* oraz *Stoi ułan na wedecie...*, 1916, Biblioteka Jagiellońska w Krakowie





il. 11. Kajetan Stefanowicz, *Pejzaż*, akwarela, pocztówka, pocz. XX w., Archiwum Fundacji Kultury i Dziedzictwa Ormian Polskich

Lwowie²³. Zofia Strzałkowska (1861–1923), nauczycielka, działaczka oświatowa i społeczna, była pionierką torującą nowe drogi w czasach, kiedy brakowało wartościowych szkół żeńskich w zaborze austriackim. Udoskonalała wciąż system nauczania, stworzyła miejsce będące ośrodkiem patriotyzmu. Gmach szkoły został zbudowany w latach 1911–1913 według projektu Alfreda Zachariewicza i jego współnika Józefa Sosnowskiego. Secesyjna polichromia, mozaiki i witraże były częścią dekoracji fasady, klatki schodowej, korytarzy, kaplicy i auli. Niestety wiele z nich się nie zachowało, w tym malowidła ściennie w auli z motywem stylizowanych kwiatów i zielono-błękitnych pawich piór, fryzy korytarzy i klas z figurami dzieci i kwiatami czy ściany jadalni z wątkami ludowymi²⁴. W tym samym roku (1913) Stefanowicz wykonał także secesyjną polichromię lwowskiego gmachu Towarzystwa Kredytowego Ziemskiego przy ul. Kopernika 4 (dziś lwowski oddział Narodowego Banku Ukrainy)²⁵. Arabeskowo-roślinne malowidła stanowiły dopełnienie przeszklonego sklepienia²⁶.

W 1914 roku, wraz z wybuchem I wojny światowej, artysta wstąpił w szeregi Legionu Wschodniego we Lwowie i rozpoczął służbę wojskową. Po rozwiązaniu Legionu wyprawił się do Pierwszej Brygady i zaciągnął do Ułanów Beliny, gdzie służył w dywizjonie kawalerii. Przyjął wtedy przydomek Soplica²⁷. To właśnie w tym okresie powstały portrety współtowarzyszy, a w 1916 roku – patriotyczny cykl dziewięciu grafik nawiązujących do piosenek legionowych²⁸. Symbolizują one tragizm losu żołnierskiego, przedstawiają idealistyczny wizerunek wojownika. Były to rysowane piórkem,

owalne prace wydane pod tytułem *Pieśń Legionisty w rysunkach Kajetana Stefanowicza – podoficera 1-go Pułku Ułanów Polskich* (Il. 10). W 1917 roku wziął udział w wystawie prac artystów legionowych zorganizowanej przez Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie²⁹.

23. Z. Strzałkowska, *Sprawozdanie Zakładu Naukowego Żeńskiego z prawem publiczności Zofii Strzałkowskiej za rok szkolny 1912/13*, Lwów 1913, s. 6.

24. J. Smirnow, *Lwowskie mozaiki historyczne (część I)*, „Kurier Galicyjski”, 2016, nr 12 (256), s. 25; J. Biriulow, op. cit., s. 171.

25. R. Obrocka, op. cit., s. 9.

26. J. Biriulow, op. cit., s. 171; *Sztuka Polskich Ormian 2019, kalendarz Fundacji Kultury i Dziedzictwa Ormian Polskich*, Warszawa 2018, nb.

27. *Ormianie – Semper Fidelis...*, s. 50.

28. Na cykl składają się następujące dzieła: *Stoi ułan na wedecie...; Bywaj zdrowa ma jedyna, jutro sięgdę na konika!; Puku! Puku! W okieneczku, otwórz, otwórz panieneczko!; Prosiłem ją przy jabłoni...; Pójdziemy z okopów na bagnety, śmierć mię ucatuje, ale nie ty...; Spij kolego, twarde toże, obaczymy się jutro może...; Wierna Tobie na Twym grobie ucatuję krzyż...; Wśród świec, wśród woni doniczek z miętą stoi z orzelkiem ułański kask...; Nie wróci dziewczyno, krwię mu rany płyną na wojence daleczkiej!*

29. K. Stefanowicz, *Życie i twórczość Kajetana...*, s. 50, 54.

Wątki narodowe i patriotyczne przewijają się w twórczości Kajetana Stefanowicza na równi z orientalizmem, zamiłowaniem do motywów wschodnich. Był współzałożycielem i głównym korespondentem ilustrowanego artystycznego czasopisma „Wianki” założonego w 1919 roku, poświęconego polskiej twórczości i kulturze – malarstwu, rzeźbie, architekturze, muzyce, pieśni, poezji, teatrowi, stylom i modom w strojach oraz wychowaniu artystyczno-estetycznemu. Redaktorem naczelnym był Franciszek Czesław Janczyk (1884–1945), pedagog, malarz, literat. W ten sposób Kajetan Stefanowicz przyczynił się do promowania polskiej kultury, folkloru³⁰. Po kryzysie przysięgowym³¹, w 1917 roku artysta został wcielony do armii austro-węgierskiej, jednak szybko uzyskał zwolnienie ze służby wojskowej. W 1918 roku brał udział w obronie Lwowa w szeregach Wojska Polskiego, a w latach 1919–1920 uczestniczył w wojnie bolszewickiej i w zdobywaniu Wilna. Zginął 20 września 1920 roku w wieku 34 lat śmiercią bohaterską w Rochaczewie nad Słuczą (Wołyń). Za swoje zasługi był wielokrotnie odznaczany, m.in. za czyny dokonane pod Mikołajewem otrzymał od Józefa Piłsudskiego Krzyż Srebrny Orderu Wojennego *Virtuti Militari*. Został pochowany na Cmentarzu Obrońców Lwowa³² i pośmiertnie awansowany do stopnia rotmistrza³³.

Kajetan Stefanowicz był przedstawicielem lwowskiej secesji, a także art déco. Używał nasyconych, kontrastowo zestawionych barw, jakby zainspirowanych perskimi kobiercami. Malował obrazy w różnych formatach i technikach, tworzył plakaty, afisze, litografie, ilustracje do książek, projekty ubiorów damskich, wyposażenia wnętrz, polichromie, a także pocztówki (Il. 11). W jego sztuce przejawiają się wątki legionowe, patriotyczne, narodowe, nasiąknięte tęsknotą za wolnością, a także fantastyczne, symboliczne, ze zmysłowymi sylwetkami kobiecymi. Z domu rodzinnego wyniósł szacunek do tradycji przodków. Jego dzieła są nacechowane wątkami orientalnymi, inspirowanymi Wchodem, w tym kulturą perską czy indyjską. Odwoływał się do kultury, mentalności sarmatyzmu. Większość obrazów Kajetana Stefanowicza znajduje się we Lwowskiej Galerii Obrazów, gdzie zostały przeniesione z kolekcji Sabiny Stefanowicz w 1940 roku. Pozostałe można znaleźć w zbiorach Muzeum Historycznego we Wrocławiu, w Muzeum Narodowym w Krakowie, w Gliwicach, Czerniowcach, w zbiorach prywatnych, w tym w rodzinnym – w Polsce i Kanadzie, dokąd wyjechały wraz z Ireną Smodlibowską. Niestety nieznanym jest los pastelowego autoportretu Kajetana Stefanowicza w stroju ormiańskim. Obraz został w przeszłości podarowany dr. Józefowi Bohosiewiczowi przez syna artysty³⁴.

Artykuł powstał na podstawie pracy magisterskiej napisanej pod kierunkiem prof. UKSW dr hab. Katarzyny Chrudzimskiej-Uhery pod tytułem *Wątki ormiańskie oraz zagadnienia asymilacji na podstawie życia, twórczości i działalności wybranych polskich malarzy ormiańskiego pochodzenia na przełomie XIX i XX wieku*.

30. „Wianki”, red. F. Cz. Janczyk, 1919, nr 1, s. 1.

31. Kryzys związany z odmową złożenia przysięgi na wierność cesarzowi w odpowiedzi na wezwanie Józefa Piłsudskiego przez żołnierzy I i III Brygady Legionów Polskich.

32. *Ormianie – Semper Fidelis...*, s. 50; K. Stefanowicz, *Życie i twórczość Kajetana...*, s. 54, 55.

33. Stopień oficerski w kawalerii w wojsku polskim w okresie międzywojennym i w pierwszych latach po II wojnie światowej.

34. A. Simferovska, op. cit., s. 9; A. Bohosiewicz, *Strona domowa Andrzeja Bohosiewicza. Kajetan Stefanowicz*, <http://www.bohosiewicz.pl/art.php?art=stefanowiczkaj.html> [dostęp: 22.06.2021].

TADEUSZ PRUSZKOWSKI – NAUCZYCIEL I PORTRECISTA

Rafał Rogoziński

Dwudziestolecie międzywojenne w Polsce jest historycznie bardzo ważnym okresem. Po 123 latach niewoli Polska nareszcie stała się niepodległym krajem. Powiew optymizmu i chęć twórczego działania były obecne we wszystkich sferach życia społecznego, politycznego oraz artystycznego. W tych okolicznościach naturalne było dążenie do stworzenia własnego odrębnego stylu narodowego w sztuce. W okresie międzywojennym bardzo ważną kwestią były polskie akcenty w dziełach. Jednym z artystów, którzy postawili sobie za cel wypracowanie stylu narodowego w malarstwie, był Tadeusz Pruszkowski. Świadczą o tym zarówno pierwsze prace artysty o tematyce narodowościowej i tradycjonalistycznej, jak i działalność w ugrupowaniach artystycznych propagujących idee sztuki narodowej (np. Stowarzyszenie Artystów Polskich Rytm)¹. Tematyka prac malarza była różnorodna, poczynając od kompozycji historyczno-symbolicznych, poprzez krajobrazy, martwą naturę i na portretach kończąc.

W okresie dwudziestolecia międzywojennego w Polsce powstawało wiele grup artystycznych o odmiennych programach, rozwijały się różnorodne kierunki malarzkie. Najbardziej wyróżniała się awangarda. Ruchom awangardowym sprzyjał klimat optymizmu panujący w odrodzonym państwie polskim oraz entuzjazm wobec współczesności. Polskie środowisko artystyczne bardzo dobrze odnajdywało się na ówczesnej artystycznej arenie międzynarodowej. Działalność polskich malarzy w Paryżu nie była w okresie dwudziestolecia międzywojennego niczym niezwykłym. Jak zauważa Joanna Pollakówna, „ruch między Warszawą a Paryżem odbywał się nieprzerwanie, a katalogi paryskich Salonów pełne bywały polskich nazwisk”². Oprócz związków z malarstwem francuskim istotne w tym okresie były również wpływy malarstwa niemieckiego, włoskiego i rosyjskiego. Równoległe rozwijało się malarstwo ekspresjonistyczne i kapistyczne. Podczas międzywojnia ważnym akcentem w twórczości awangardy było także malarstwo ikonowe. Osobne miejsce wśród portrecistów tego okresu zajmuje Stanisław Ignacy Witkiewicz (Witkacy), związany przez pewien czas z formistami, a także kolorystami. Nie wszyscy jednak byli zapałtzeni w nowe kierunki i swe artystyczne spojrzenie skierowali na ład i harmonię, które towarzyszyły dziełom europejskiej tradycji malarzkiej. Ważnym artystą, który wzorował się na stylistycznych konwencjach malarstwa dojrzałego renesansu, manieryzmu i baroku, jest Roman Kramsztyk, osiągający portretowe mistrzostwo. Malował farbą i sangwiną. Jego obrazy uderzają umiejętnością uchwycenia podobieństwa, malarskiego oddania psychiki modela i prawdy o portretowanym³. Największym ugrupowaniem neoklasycystycznych malarzy było Wileń-

1. I. Kossowska, *Artystyczna rekonkwista. Sztuka w międzywojennej Polsce i Europie*, 2017, <https://repozytorium.umk.pl/bitstream/handle/item/6404/Artystyczna%20rekonkwista%20repozytorium.pdf?sequence=1>, s. 380-381, dostęp: 14.04.2021.
2. J. Pollakówna, *Malarstwo polskie między wojnami, 1918-1939*, Warszawa 1982, s. 8.
3. K. Prochaska, *Roman Kramsztyk – w stronę Podkowy Leśnej*, „Podkowiński Magazyn Kulturalny” nr 2(5), 1994.



il. 1. Tadeusz Pruszkowski, *Autoportret*, 1929 r., źródło: <https://www.sda.pl/aukcja/obiekty/tadeusz-pruszkowski-autoportret-1929-r,6994.pl>

skie Towarzystwo Artystów Plastyków, nazywane także Szkołą Wileńską. Posiadali oni dobre kontakty z grupą Rytm, Szkołą Sztuk Pięknych w Warszawie i podobnie rozwijającym się w Warszawie Bractwem św. Łukasza. Założone w 1925 roku Bractwo św. Łukasza (tzw. łukaszowcy) było pierwszym ugrupowaniem artystycznym, które powstało w reaktywowanej w 1923 roku warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych (obecnej ASP). Jego działalność przerwał wybuch II wojny światowej. W grupie tej portret stanowił bardzo ważny aspekt twórczości malarzkiej. Portretami, oprócz Tadeusza Pruszkowskiego, zajmowali się zwłaszcza: Jan Gotard, Jan Zamojski, Czesław Wdowiszewski, Antoni Michalak i Janusz Podo-



a.

Ant. van Dyck pinxit
FRANS HALS. Schilder.
G. Blok exaudite.
D. Coster fecit



b.

il. 2a. David Coster i Antoon van Dyck, *Frans Hals*, 1732-1743 r., źródło: https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_R-1a-131

il. 2b. Tadeusz Pruszkowski, *Autoportret z fajką*, 1915 r., źródło: <https://cyfrowe.mnw.art.pl/pl/katalog/511420>

ski. Jednym z ważniejszych portrecistów był Jan Gotard, który we wczesnych obrazach, nawiązujących do wzorów muzealnych, ukazywał postać ludzką ujętą w sposób naturalistyczny.

Twórczość Tadeusza Pruszkowskiego przypada na okres dwudziestolecia międzywojennego. Artyści realizowali w tym czasie wizerunki w różnej konwencji, od bliskich naturze po dzieła symboliczne i utwory powstające według nowoczesnych kierunków. W polskiej sztuce zachodzą w tym czasie takie same przemiany, jakie kilka lat wcześniej zrewolucjonizowały malarstwo francuskie, niemieckie, włoskie i rosyjskie. Jako krytyczną datę można tu wskazać, za Ireną Kossowską, rok 1917⁴. Rok ten zapoczątkował rozkwit awangardowych nurtów międzywojnia, otworzył okres wzmożonych poszukiwań formalnych i krystalizacji stylotwórczych ambicji. W 1917 roku narodziło się nowe spojrzenie na sztukę i jej rolę w społeczeństwie. Obszar sztuki przestał się jawić wyłącznie jako sfera trwania narodowej tradycji, lecz zaczął być postrzegany jako pole eksperymentów, otwierające szerokie możliwości nowego pojmowania artystycznej formy i stylu, jako dziedzina, w której rodzi się nowy stosunek do natury i otaczającej rzeczywistości społecznej⁵.

Zrzeszanie się twórców było znamienne dla warszawskiej Szkoły Sztuk Pięknych. Tak właśnie działo się w przypadku pracowni Tadeusza Pruszkowskiego, z której wyłoniła się największa liczba ugrupowań – Bractwo św. Łukasza, Szkoła Warszawska, Łoża Wolnomalarska i Grupa Czwarta⁶. Założenia estetyczne Pruszkowskiego znalazły wyraz w praktyce twórczej Bractwa św. Łukasza (1925–1930). Stylistycznie członkowie bractwa nawiązywali do wzorów holenderskich martwych natur i scen rodzajowych, byli zwolennikami werystycznego odtwarzania rzeczywistości, udratyzowanej niekiedy caravaggionistycznym światłocieniem⁷. Uprawiali także malarstwo portretowe o zabarwieniu groteskowym.

W okresie dwudziestolecia międzywojennego zostały stworzone przez artystów polskich różne ujęcia upozowanych modeli. Od wizerunków typowo realistycznych, poprzez portrety malowane w „estetyzującym koloryzmie”, aż po dzieła oddające nurty międzywojnia. Portretowane osoby były malowane różnorodnie. Twórcy prezentowali swój artyzm i spojrzenie na sztukę, ówczesną estetykę, a także nowatorską modę, „atmosferę” oraz obyczaje lat dwudziestych i trzydziestych XX wieku. Na tym tle scharakteryzowane zostaną portrety Tadeusza Pruszkowskiego.

Tadeusz Pruszkowski urodził się 5 kwietnia 1888 roku w majątku Borucice koło Łęczycy. Był najmłodszym z czterech synów Gustawa, głuchoniemego właściciela majątku, absolwenta Instytutu

4. I. Kossowska, *Artystyczna rekonkwista. Sztuka...*, op. cit.
5. Ibidem.
6. Ibidem.
7. Ibidem.



il. 3. Tadeusz Pruszkowski, *Autoportret*, 1926 r., źródło: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Tadeusz_Pruszkowski_-_Autoportret.jpg



ZAŁOŻENIA ESTETYCZNE PRUSZKOWSKIEGO ZNALAZŁY WYRAZ W PRAKTYCE TWÓRCZEJ BRACTWA ŚW. ŁUKASZA (1925–1930). STYLISTYCZNIE CZŁONKOWIE BRACTWA NAWIĄZYWALI DO WZORÓW HOLENDERSKICH MARTWYCH NATUR I SCEN RODZAJOWYCH, BYLI ZWOLENNIKAMI WERYSTYCZNEGO ODTWARZANIA RZECZYWISTOŚCI, UDRAMATYZOWANEJ NIEKIEDY CARAVAGGIONISTYCZNYM ŚWIATŁOCIENIEM . UPRAWIALI TAKŻE MALARSTWO PORTRETOWE O ZABARWIENIU GROTESKOWYM.



il. 4. Tadeusz Pruszkowski, *Kaktusy*, 1920 r., źródło: „Przegląd Artystyczny” nr 4 (74), 1973.



il. 5. Tadeusz Pruszkowski, *Melancholia*, 1925 r., źródło:
<https://cyfrowe.mnw.art.pl/pl/katalog/514775>

Głuchoniemych w Warszawie⁸, i Marii z domu Cygańska⁹. Pochodziła ona z rodziny Michała Wrubla, słynnego malarza rosyjskiego tworzącego w stylu symbolizmu i secesji, autora m.in. *Księżniczki tabędzi* z 1900 roku¹⁰. Jako dziecko chodził na lekcje śpiewu i gry na fortepianie, zbliżając się powoli do swojej największej pasji – malarstwa¹¹. W czasach szkolnych znany był ze swojego niekonwencjonalnego zachowania w stosunku do nauczycieli. Jak pisał Zygmunt Kamiński, „wyrwany podczas lekcji potrafił przybrać na twarzy wyraz tak bezgranicznej tępoty i ospałości, tak dobrze udać zupełnego kretyna, co to ani be, ani me, że istotnie odstraszał nauczycieli i na ogół dawali mu spokój”¹². Tadeusz Pruszkowski powtarzał drugą klasę gimnazjum, a następnie został z niej usunięty. W 1904 roku powstała jako szkoła prywatna Warszawska Szkoła Sztuk Pięknych, gdzie w wieku lat szesnastu Tadeusz Pruszkowski rozpoczął swoją edukację artystyczną. Tam jego przewodnikiem i mentorem na polu sztuki stał się Konrad Krzyżanowski, z którym szybko nawiązał przyjaźń. W 1908 roku matka Pruszkowskiego otworzyła po śmierci męża sklep galanterijny w Częstochowie. Uchroniło to

rodzinę od finansowych problemów i pozwoliło Pruszkowskiemu na wyjazdy m.in. do Paryża na dalsze studia malarskie. W Paryżu, w Polskim Klubie Artystycznym, niejednokrotnie recytował wiersze, śpiewał bądź grał na skrzypcach. W czasie pobytu w stolicy Francji wystawiał swoje obrazy na Salonach Jesiennych w latach 1909 i 1910, a także na Salonie Niezależnych w 1910 roku. Ani przez chwilę nie zainteresował się bardzo modnym wówczas kierunkiem w malarstwie, jakim był kubizm¹³. Co prawda, będąc w Paryżu, szukał reminiscencji impresjonizmu, jednak znaczącą większość czasu spędzał w muzeach, podziwiając dzieła Halsa, Rubensa, Rembrandta czy Velázquez. Gdy wokół niego rozgrywała się walka i pościg za awangardą

8. M. Zakrzewska, *Pruszkowski Tadeusz*, w: *Polski słownik biograficzny*, t. XXVIII, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1984–1985 r.

9. <http://www.boguslawscy.pl/pl/drzewo/osoby/os38084.html>, dostęp: 22.03.2021.

10. I.J. Kamiński, op. cit., s. 116.

11. M. Sendejewicz-Michalak, *Tadeusz Pruszkowski i jego związki z Kazimierzem „Brulion Kazimierski” wiosna – lato 2002*, s. 28.

12. Z. Kamiński, *Dzieje życia w pogoni za sztuką*, Warszawa 1975, s. 81.

13. M. Sendejewicz-Michalak, op. cit., s. 28.

malarską, Pruszkowski śledził technikę dawnych wirtuozów i ich opisy życia pozostawione na płótnie¹⁴. Podziwiał świat przedstawiony przez Halsę, bajeczność Rubensa, światłocień Rembrandta czy doskonałość techniczną Velásqueza. W latach 1908–1911 odbył także podróże do Algierii, Bretanii, Anglii oraz Szwajcarii¹⁵.

Podczas pobytu we Francji nawiązał bliższą znajomość z koleżanką z roku Zofią Katarzyńską, która w 1914 roku została jego żoną.

W 1911 roku, po powrocie z podróży zagranicznych, Pruszkowski założył towarzystwo artystyczne Młoda Sztuka, a niedługo potem debiutował w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych na Salonie 1912/13. Wystawiał tam następnie wraz z Młodą Sztuką w 1914 roku oraz na Salonie Wiosennym Artystów Warszawskich w latach 1915 i 1917. Po zajęciu Warszawy przez Niemców zebranie towarzystwa Młoda Sztuka uchwaliło wstąpienie wszystkich członków do Legionów. Pruszkowski wstąpił do 1. Pułku Ułanów Legionów Polskich Władysława Beliny-Prażmowskiego. Służył tam od 1 października 1916 do 30 września 1917 roku.

Tadeusz Pruszkowski miał bardzo dobre relacje ze swoim profesorem Konradem Krzyżanowskim. Ułatwiło mu to na pewno rozwój, zarówno artystyczny, jak i duchowy, gdyż szybko stał się jego ulubieńcem i prawą ręką¹⁶. W końcu roku 1918 został asystentem profesora w szkole malarskiej, założonej przez niego w październiku

14. I.J. Kamiński, op. cit., s. 116.

15. M. Sendejewicz-Michalak, op. cit., s. 28.

16. Ibidem.



TADEUSZ PRUSZKOWSKI MIAŁ BARDZO DOBRE RELACJE ZE SWOIM PROFESOREM KONRADEM KRZYŻANOWSKIM. UŁATWIŁO MU TO NA PEWNO ROZWÓJ, ZARÓWNO ARTYSTYCZNY, JAK I DUCHOWY, GDYŻ SZYBKO STAŁ SIĘ JEGO ULUBIEŃCEM I PRAWĄ RĘKĄ . W KOŃCU ROKU 1918 ZOSTAŁ ASYSTENTEM PROFESORA W SZKOLE MALARSKIEJ, ZAŁOŻONEJ PRZEZ NIEGO W PAŹDZIERNIKU TEGO ROKU W WARSZAWIE PRZY UL. POZNAŃSKIEJ . OD SWOJEGO MISTRZA PRZEJĄŁ „CHARAKTERYSTYCZNY, BRAWUROWY SPOSÓB MALOWANIA PORTRETU, OPEROWANIE SZEROKIMI POCIĄGNIĘCIAMI PĘDZLA I NIESPOKOJNYMI ROZWICHRZONYMI SMUGAMI BARWY GWAŁTOWNIE RZUCANYMI NA PŁÓTNO W UMYŚLNIE NIEWYKOŃCZONYCH PARTIACH OBRAZU” . W SWOICH PRACACH NIE NAŚLADOWAŁ MISTRZA, LECZ JEDYNI PRYSWAJAŁ JEGO UWAGI I RADY, WYPRACOWUJĄC SWÓJ WŁASNY STYL.

niku tego roku w Warszawie przy ul. Poznańskiej¹⁷. Od swojego mistrza przejął „charakterystyczny, brawurowy sposób malowania portretu, operowanie szerokimi pociągnięciami pędzla i niespokojnymi rozwichrzonymi smugami barwy gwałtownie rzucanymi na płótno w umyślnie niewykończonych partiach obrazu”¹⁸. W swoich pracach nie naśladował mistrza, lecz jedynie przyswajał jego uwagi i rady, wypracowując swój własny styl. Konrad Krzyżanowski, mentor i przyjaciel, umarł w maju 1922 roku. Pruszkowski przejął po Krzyżanowskim katedrę. W grudniu tego samego roku został mianowany profesorem kontraktowym. Tytuł profesora zwyczajnego otrzymał 19 grudnia 1934 roku¹⁹.

Po otrzymaniu tytułu profesora w 1922 roku Tadeusz Pruszkowski zarzucił na dłuższy okres malarstwo²⁰. Całą energię twórczą poświęcił pracy pedagogicznej. Powiedzieć, że spełniał się w swojej roli znakomicie, to jak nie powiedzieć nic. Uczniowie za nim przepadali, wprowadzał dużo serdeczności i ciepła, toteż wszyscy kandydaci na artystów starali się o miejsce w jego pracowni. Nie formalizował ani nie celebrował swojego profesorskiego statusu. Jeśli któryś z podopiecznych chorował lub z innych ważnych przyczyn nie był w stanie zjawić się na uczelni i malował w domu, to Pruszkowski przychodził do jego mieszkania i tam przeprowadzał korektę. Z korekty w takiej formie korzystała np. Leokadia Bielska (później Tworkowska)²¹. Kiedy zaś Wacław Daszewski, później uznany scenograf, ze względów materialnych zmuszony był przyjąć posadę nauczyciela na prowincji, Pruszkowski nie wykreślił go z listy uczniów. Przeciwnie, nadal kierował jego studiami, doradziwszy mu wykonywanie prac w jego obecnym miejscu zamieszkania. Daszewski przywoził je co jakiś czas do stolicy w celu konsultacji i wysłuchania uwag profesora na temat jego twórczości oraz dalszych zaleceń. Również po zakończeniu studiów przez Daszewskiego profesor wciąż otaczał go opieką. To Pruszkowski zapoznał go ze Skamandrytami i z redakcją „Cyrulika Warszawskiego”, gdzie Daszewski pokazał swoje możliwości rysunkowo-karykaturalne i w wyniku tego osiągnął stabilność finansową²².

Profesor Pruszkowski zjednoczył swoich uczniów wyjątkowo mocno. Na tyle, że postanowili założyć własne ugrupowania. Pracownię opuściły cztery zespoły malarckie: Bractwo Świętego Łukasza, Szkoła Warszawska, Łoża Wolnomalarska i Kolor, występujący później jako Grupa Czwarta. Nie licząc kilku indywidualności, to właśnie dwie pierwsze grupy były najbardziej elitarne w okresie dwudziestolecia międzywojennego²³.

Idea założenia najważniejszego z nich powstała podczas jednego z plenerów w Kazimierzu nad Wisłą w 1925 roku²⁴. Założyciele nazwali swoją organizację od imienia patrona malarzy, tworząc tym samym Bractwo Świętego Łukasza. W skład założycieli wchodziło: Jan Zamoyski, Bolesław Cybis, Jan Gotard, Aleksander Jędrzejewski, Eliasz Kanarek, Edward Kokoszko, Antoni Michalak, Janusz Podoski, Mieczysław Schulz, Czesław Wdowiszewski, Jan Wydra i wciąż otaczający ich opieką Tadeusz Pruszkowski²⁵.

17. M. Zakrzewska, op. cit.

18. L. Skalska-Mięciak, *Konrad Krzyżanowski*, Warszawa, 1985, s. 9.

19. M. Sendejowicz-Michalak, op. cit., s. 28.

20. I.J. Kamiński, op. cit., s. 117.

21. J. Zamoyski, op. cit., s. 12.

22. Ibidem, s. 12-13.

23. W. Bartoszewicz, *Buda...*, op. cit., s. 46.

24. Ibidem, s. 213.

25. J. Zamoyski, op. cit., s. 54-55.

Pruszkowski spotkał na swojej drodze wiele znaczących w świecie sztuki postaci. Jedną z nich był Wojciech Fangor. W 1933 roku jego matka po powrocie z Riwiery Francuskiej zaniósł obrazki syna, który miał wtedy zaledwie 11 lat, do oceny profesorowi Akademii Sztuk Pięknych. Bystre oko Pruszkowskiego uznało, że dziecko jest plastycznie uzdolnione. Poleciał swojego studenta Tadeusza Kozłowskiego jako korepetytora. Nastoletni Fangor jeździł z Kozłowskim na plenery Bractwa, oczywiście do Kazimierza nad Wisłą²⁶. Pruszkowski przylatywał tam swoją prywatną awionetką DE Havilland DH 60 Gipsy Moth²⁷ i lądował na piasku na plaży.

Tadeusz Pruszkowski nie tylko był uważany za przysłowiowego odkrywcę Kazimierza Dolnego dla świata artystycznego, ale również za swego rodzaju honorowego obywatela tego miasta. Na Górze Trzech Krzyży z inicjatywy Pruszkowskiego zaczęto na nowo odgrywać zapomniany wcześniej hejnał, codziennie o dwunastej w południe, w rytmie dźwięcznej i starej melodii. Hejnał ten został niestety ponownie zapomniany po II wojnie światowej²⁸.

Choć sam wysoko cenił przede wszystkim technikę dawnych mistrzów, to jednak nie narzucał nikomu takiej techniki malarskiej. Przeciwnie, u każdego szukał indywidualnych predyspozycji artystycznych i według możliwości starał się je rozwijać. Krytyka Pruszkowskiego nigdy nie była zniechęcająca²⁹. Jak pisze Jan Zamoyski, „zawsze znajdował właściwe słowo i sposób, aby potykającym się na trudnościach dopomóc w ich przebrnięciu, wąpiącego podnieść na duchu i wzbudzić w nim wiarę we własne siły, we wszystkich zaś rozpalic entuzjazm do pracy”³⁰. W Kazimierzu wszyscy chętnie udawali się do „Białego Domku” Pruszkowskiego. Była to willa ozdobiona pięknymi kwiatami, które doglądała urodziwa żona Pruszkowskiego, Zofia³¹. Drzwi domu Pruszkowskich były dla uczniów zawsze otwarte. Mówiło się, że szkoła i uczniowie to nieodłączna część jego życia³².

Za ukoronowanie działalności Tadeusza Pruszkowskiego można uznać Wystawę Światową w Nowym Jorku w 1939 roku. Zaprezentowano wówczas siedem płócien, na których przedstawiono najważniejsze wydarzenia w historii Rzeczypospolitej. O tematyce decydowała komisja naukowa, specjalnie powołana na tę okazję. Pracowało nad nimi łącznie jedenastu malarzy: Bolesław Cybis, Jan Gotard, Jan Zamoyski, Bernard Frydrysiak, Aleksander Jędrzejewski, Eliaz Kanarek, Jeremi Kubicki, Antoni Michalak, Stefan Płużański, Janusz Podoski i rzecz jasna Tadeusz Pruszkowski. Zgodnie z wyborem komisji namalowano m.in.: *Przyjęcie chrześcijaństwa przez Litwę*, *Spotkanie Bolesława Chrobrego z Ottonem III u grobu św. Wojciecha*, *Odsiecz Wiednia*, *Konfederację Warszawską czy Konstytucję 3 maja*. Każde z płócien miało mieć wymiary 120 na 200 cm. Owe zespołowo tworzone przedstawienia zostały umieszczone w tak zwanej Sali Honorowej polskiego pawilonu, a ich powstanie miało miejsce w równie honorowym miejscu, bo w willi Pruszkowskiego w Kazimierzu, gdzie artyści pracowali mniej więcej od dziesięciu do dwunastu godzin dziennie. Obrazy miały być jasne w kolorze, ostro konturowane, bogate w szczegóły i czytelne dla każdego odbiorcy. Pawilon udostępniany był od 30 kwietnia do października 1940 roku, wliczając w to kilkumiesięczną przerwę,

26. J. Milizkiewicz, *Wojciech Fangor, czyli sztuka dla milionów*, „parkiet.com” 2017, <https://www.parkiet.com/Sztuka/312259999-Wojciech-Fangor-czyli-sztuka-dla-milionow.html>, dostęp: 22.03.2021.

27. A. Lisiecka, *Wakacje 1939*, Warszawa 2019, s. 442.

28. W. Bartoszewicz, *Buda...*, op. cit., s. 225.

29. J. Zamoyski, op. cit., s. 11.

30. Ibidem.

31. Ibidem, s. 11-12.

32. Ibidem, s. 12.



il. 6. Tadeusz Pruszkowski, *Hiszpanka*, 1927 r., źródło: <https://cyfrowe.mnw.art.pl/pl/katalog/501163>

i zobaczyło go około czterdziestu milionów ludzi. Polski pawilon stał się swojego rodzaju miejscem pielgrzymek po wybuchu II wojny światowej³³.

Po wybuchu wojny Pruszkowski opuścił swoją willę w Kazimierzu i wraz z rodziną udał się na wschód, by niedługo później powrócić do Warszawy. Zamknął się w mieszkaniu, nic nie malował, z nikim zbytnio się nie spotykał, a według Ireny Lorentowicz Pruszkowski udzielał schronienia malarzom Żydom. Bratankowi powiedział, że żywcem go nie wezmą. Nie mógł jednak nic uczynić, gdy w nocy z 30 czerwca na 1 lipca 1942 roku, około godziny drugiej, weszli do jego mieszkania przy ul. Lwowskiej 11 gestapowcy z zamiarem jego aresztowania. Nie zabrał ze sobą nic, nawet dokumentu tożsamości. Podczas jazdy z alei Szucha na Pawiak Pruszkowski wraz z innym aresztowanym (sąsiadem, inżynierem z tego samego bloku) podjęli próbę ucieczki. Niestety, w wyniku tej rozpaczliwej akcji zostali zastrzeleni. Miejscem zdarzenia była ul. Okopowa (inne źródła podają także ul. Orłą³⁴), na tyłach cmentarza żydowskiego. Pochowany został na terenie obecnego boiska Skry, które mieściło się w pobliżu miejsca zabójstwa i gdzie grzebano Żydów z getta³⁵.

Dnia 18 października 1963 roku w willi profesora bratanek Tadeusza, Stefan Pruszkowski, wraz z oddanymi uczniami zorganizowali uroczystość wmurowania tablicy pamiątkowej³⁶.

Tematyka prac Tadeusza Pruszkowskiego jest zróżnicowana: kompozycje historyczno-symboliczne, krajobrazy (głównie z okolic Kazimierza), martwa natura i przede wszystkim portrety, które okazały się kluczowe w jego twórczości. Pruszkowski był, jak stwierdza Ireneusz J. Kamiński, „dworskim” malarzem swojej epoki³⁷. Malował wiele postaci i, jak na „dworskiego” malarza przystało, także te wybitne, m.in. Józefa Piłsudskiego, Stefana Żeromskiego czy Gabriela Narutowicza. Tadeusz Pruszkowski był postacią iście renesansową. Dla polskiego „człowieka oświecenia” malowanie zdawało się zaledwie jednym ze sposobów przeżywania świata, wbrew pozorom wcale nie najważniejszym³⁸. Uprawiał publicystykę, muzykę, lubił maskaradę, dramat i oczywiście podróże swoją słynną awionetką. Łatwo było dostrzec w tym krępy i nieco tęgawy artyście ogromną żądzę życia, co wzbudzało sympatię niemal każdego, kto przebywał w jego towarzystwie. Nie należy więc się dziwić, że sportretował on tyle osób. Przepadał za towarzystwem płci pięknej, stąd stworzył wiele portretów kobiecych, w których potrafił wydobyć delikatność, finezję i sentymentalizm postaci. Malował także autoportrety i portrety męskie. To właśnie w portrecie realizował się najpełniej, ujawniając wnikliwą obserwację psychologiczną³⁹.

Jednym z podziwianych przez Pruszkowskiego artystów był Rembrandt Harmenszoon van Rijn. Choć w twórczości Tadeusza Pruszkowskiego nie znajdziemy tak wiele przedstawień własnej osoby jak u tego słynnego niderlandzkiego malarza, to jednak pewne cechy wydają się podobne. Rembrandt bowiem wśród swoich 60 autoportretów i innych portretów często przedstawiał postać w typie *tronies*. Jest to typ malarstwa, który ma na celu wyjątkowe uwypuklenie cech portretowanego lub

33. A. Lisiecka, *Wakacje...*, op. cit., s. 453-456.

34. W. Bartoszewski, *Warszawski pierścień śmierci*, Warszawa 1950, s. 244. O sytuacji ucieczki opowiada także artysta plastyk Radosław Dębniak w odcinku pt. „Autoportret z fajką – Tadeusz Pruszkowski” z serii „Historia jednego obrazu” pod patronatem TVP, <https://vod.tvp.pl/video/historia-jednego-obrazu,autoportret-z-fajka-tadeusz-pruszkowski,42845891>, dostęp: 12.04.2021.

35. M. Sendejowicz-Michalak, op. cit., s. 30-31.

36. Ibidem, s. 31.

37. I.J. Kamiński, op. cit., s. 117.

38. Ibidem.

39. M. Zakrzewska, op. cit.



RUSZKOWSKI BYŁ, JAK STWIERDZA IRENEUSZ J. KAMIŃSKI, „DWORSKIM” MALARZEM SWOJEJ EPOKI. MALOWAŁ WIELE POSTACI, JAK NA „DWORSKIEGO” MALARZA PRZYSTAŁO, TAKŻE TE WYBITNE, M.IN. JÓZEFA PIŁSUDSKIEGO, STEFANA ŻEROMSKIEGO CZY GABRIELA NARUTOWICZA.

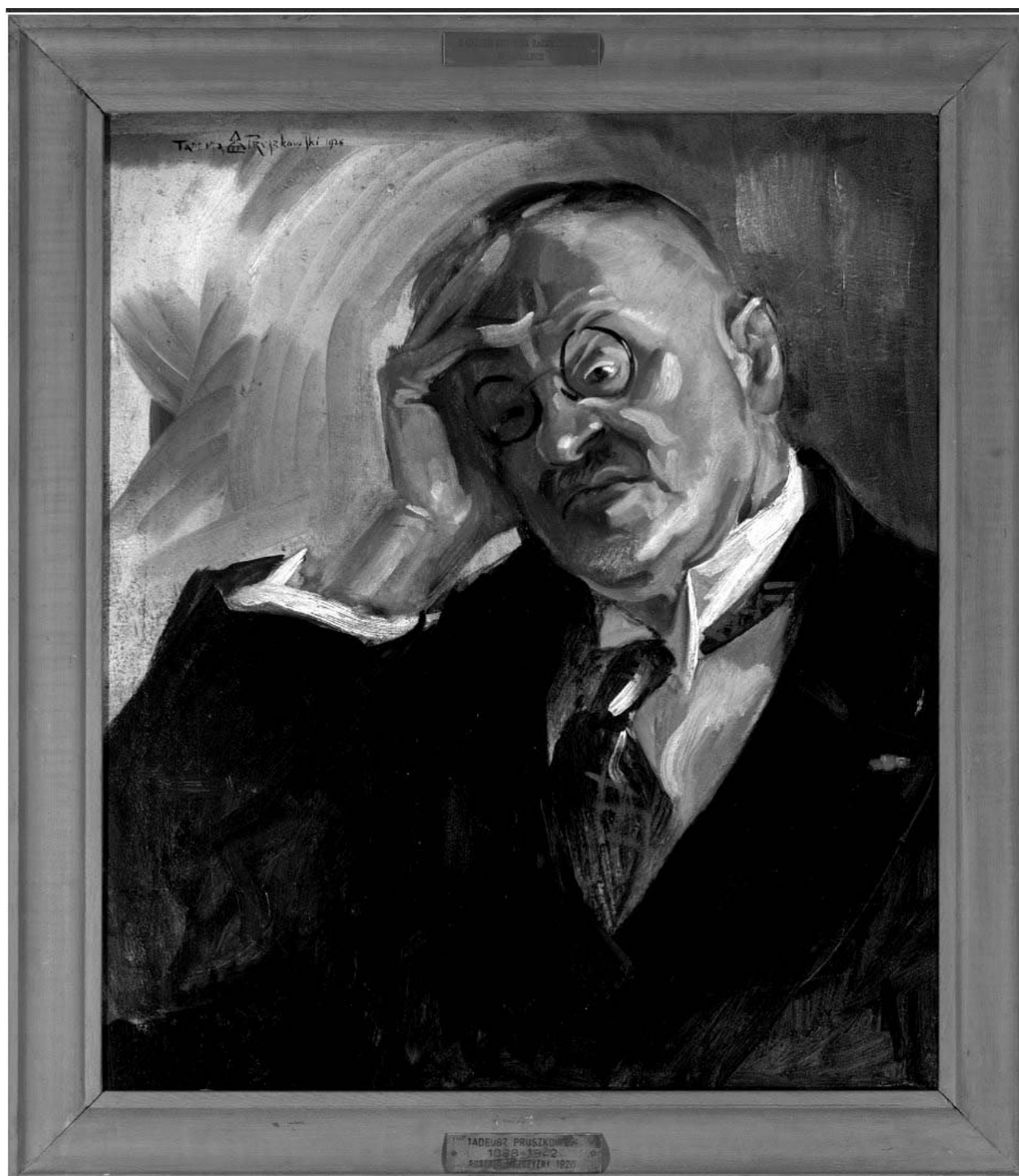
przedstawienie go w fantastycznym stroju. Takimi obrazami są z pewnością: *Autoportret z fajką* z 1915 roku (Muzeum Narodowe w Warszawie), *Autoportret* w stroju awiatora z 1929 roku i *Autoportret* w kostiumie klauna z roku 1926 (Muzeum Narodowe w Poznaniu). Każda wersja Pruszkowskiego ukazuje go w innym niecodziennym, ekscentrycznym kostiumie.

Zdaje się, że *Autoportret* w stroju awiatora (il. 1) jest najbliższy rzeczywistości przedstawieniu artysty, w końcu był nie tylko jakimś lotnikiem. Jednak i to przedstawienie jest dość fantastyczne.

Awiator Pruszkowski trzyma jeden z pędzli malarskich w ręku, drugi zaś znajduje się między jego zębami, ma on na włosiu farbę w kolorystyce chłodnej – niebieskiej. Włosie pędzla trzymanego w ręku ma zaś ciepłą barwę czerwieni i niemal muska nim górną część płótna. Symbolika barw może wskazywać na jego porywczosć oraz energię w działaniu i tworzeniu, a zarazem spokój i opanowanie wewnętrzne. Pewna siebie twarz świadczy o chęci i gotowości do „malowania” nieba awionetką.

W podobnym ujęciu jest twarz na *Autoportrecie z fajką* (il. 2). Tam jednak malarz, przedstawiony do patrzącego plecami, odwraca się w jego stronę z bardzo charakterystycznym uśmiechem, któremu towarzyszy tytułowa fajka. Wyjątkowość tego dzieła objawia się poprzez ukazanie wielu cech charakteru malarza w doskonale zatrzymanej chwili, co w tak ujętej postaci jest, jak uważam, dość trudne. W oku niemal można dostrzec ten błysk, o którym tyle opowiadali we wspomnieniach uczniowie i przyjaciele Pruszkowskiego. Obraz ten został namalowany podczas jego służby jako legionisty w 1. Pułku Ułanów Legionów Polskich Beliny-Prażmowskiego. Warto tutaj wspomnieć, że po potyczce na Wołyniu dowódcy stwierdzili, iż jego czynny udział w walce stwarza ryzyko utraty człowieka wielkiego talentu⁴⁰. Pruszkowski został więc wycofany z linii frontu i trafił do sztabu, gdzie zaczął malować. W przypadku tego autoportretu tło historyczne jest chyba najważniejsze w kontekście odbioru obrazu spośród całego pozostawionego dorobku malarza. Młody malarz odziany jest w białą koszulę i czapkę, zwaną krymką, która towarzyszy postaci Pruszkowskiego także na obrazie *Koncert* Romana Kramsztyka z 1918 roku (Muzeum Śląskie w Katowicach). *Autoportret z fajką* przedstawia człowieka o twarzy promieniującej ciepłem, pewnością siebie, może nawet delikatnym zuchwalstwem, w granicach jednak dobrego smaku. Ta ekspresyjna twarz,

40. R. Dębniak, odcinek pt. „Autoportret z fajką – Tadeusz Pruszkowski” z serii „Historia jednego obrazu” 2019, vod.tvp.pl, <https://vod.tvp.pl/video/historia-jednego-obrazu,autoportret-z-fajka-tadeusz-pruszkowski,42845891>, dostęp: 11.04.2021.



il. 7. Tadeusz Pruszkowski, *Portret mężczyzny w binoklach*, 1926 r. źródło: własność Fundacji im. Raczyńskich, zbiory Muzeum Narodowego w Poznaniu

pomimo że jest to oczywiście autoportret, nader mocno wyróżnia się na monochromatycznym, chłodnym kolorystycznie tle. Radosław Dębniak wskazuje na duże podobieństwo do malarstwa niderlandzkiego mistrza Fransa Halsa⁴¹. Idąc tym tropem, ciekawe wydaje się porównanie do jednej z grafik przedstawiającej Halsa, grawerowanej przez Davida Costera na podstawie grafiki Antoona van Dycka, także cenionego przez polskiego malarza, którą mógł podziwiać Prusz-

41. Ibidem.

kowski w British Museum podczas swojego pobytu w Anglii (il. 2). Owa postać z grafiki została przedstawiona w tym samym ujęciu, to znaczy plecami do widza, ale ze wzrokiem skierowanym na niego. Wspólną cechą jest też charakterystyczny i może nieco nawet bardziej zuchwały niż u Pruszkowskiego uśmiech. Chciałbym przy tym zwrócić uwagę na aż nazbyt widoczny mięsień szyi na *Autoportrecie z fajką*. Tadeusz Pruszkowski służył, jak już wspominałem, w pułku ułanów po stronie Austro-Węgier. Co ciekawe, po niemiecku słowo „szyja” to właśnie *hals*. Być może jest to specjalnie puszczane oko do widza, a być może po prostu zbieg okoliczności. Jest to jedno z największych i najbardziej znanych dzieł Pruszkowskiego.

Autoportret w charakteryzacji klauna jest naprawdę jedyny w swoim rodzaju (il. 3). Z jednej strony symbol humoru, wesołości i radości, a z drugiej twarz bez uśmiechu, poważna i melancholijna. Dlaczego artysta przedstawił się w takim kontraście? Czy rumieńce pomalowane na policzkach z iksami pośrodku, czerwony nos i usta coś oznaczają? Być może jest to swojego rodzaju manifest, a jeżeli tak, to z jakiego powodu i przeciw czemu? Można też pomyśleć, że chodzi o jakieś personalne przeżycie. Uważam jednak, że jest to coś bardziej ogólnego. Gdyby artysta chciał się przeciw czemuś zbuntować, to namalowałby kogoś lub coś innego. Pruszkowski, jak mało który malarz, potrafił skumulować ludzkie emocje w portrecie, a zwłaszcza w autoportrecie. Niemal każda osoba, która wspomina Tadeusza Pruszkowskiego, uważa, że był on wesoły, rubaszny, umiejący poprawić nastrój i wywołać na twarzy uśmiech wśród towarzyszących mu osób. W pewnym sensie był takim „klaunem”, oczywiście w jak najlepszym tego słowa znaczeniu. Być może właśnie tak siebie wówczas widział. Osobę, na której widok każdy się uśmiecha, mając go za wesołka, pod tą maską jednak był on poważny, spokojny, może nawet trochę smutny. Patrzy dumnie, choć jakby nieobecny, zatopiony w myślach, o czym świadczy zmarszczone czoło z bruzdą pośrodku. Oczy, w przeciwieństwie do poprzednich autoportretów, są niewyraźne. Część twarzy, podobnie jak w niektórych portretach Rembrandta, spowija cień. Jest on jednak subtelniejszy i delikatniejszy niż u niderlandzkiego mistrza. Trudno nie snuć tego typu domysłów, zważywszy, jak mało autoportretów po sobie pozostawił. Nikt nie zna malarza tak jak sam malarz i żadna rozmowa z Tadeuszem Pruszkowskim nie opisze go lepiej niż on sam za pomocą farb na płótnie. Uważam, że jest to jego najbardziej intymne dzieło.

Najbliższe autoportretom, jeśli chodzi o ładunek emocjonalny, są portrety żony Pruszkowskiego, Zofii, która była ulubioną modelką artysty. Chciałbym omówić dwa dzieła, w których artysta uwiecznił oryginalną urodę swojej żony. Pierwsze z nich zatytułowane jest *Kaktusy* i zostało namalowane akwarelami w roku 1920 (il. 4)⁴². Przedstawia ono piękną młodą kobietę odzianą w ozdobną czerwoną tkaninę i modny biały beret. Dama siedzi w towarzystwie tytułowych kaktusów i marzycielsko spogląda w dal. Melancholię podkreśla prawa dłoń podpierająca głowę, wspomniany nieobecny wzrok, a także tło w postaci gęstych chmur kłębiących się za altaną. Przez jeden ze słupków przewieszono zostały, połączone ze sobą linką, dwie figurki: kobiety i mężczyzny. Biorąc pod uwagę fakt, że obraz malował mąż portretowanej, stwarza to ciepłą i romantyczną atmosferę. Cała melancholia przedstawiona na obrazie sprawia, że właśnie tym słowem chciałoby się to dzieło zatytułować.

Tym tytułem Pruszkowski opatrzył jednak nie *Kaktusy*, tylko obraz malowany pięć lat później, w 1925 roku, tym razem już techniką olejną (Muzeum Narodowe

42. S. Rutkowski, *Tadeusz Pruszkowski*, portret.tworze.com, dostęp: 11.04.2021.



il. 8. Tadeusz Pruszkowski, *Dame à l'incroyable*, 1917 r., źródło: <https://cyfrowe.mnw.art.pl/pl/katalog/511415>

w Warszawie). Obraz bardzo podobny do poprzedniego, a zarazem tak różny (il. 5). Ta sama modelka w zbliżonej pozie z kłębem chmur w tle. Widzimy tu jednak kobietę dojrzałą, w bardziej eleganckim ujęciu, z atrybutami także poważniejszymi. W *Kaktusach* Zofia ma jeszcze dziewczęcą twarz, jest rozkojarzona, rozmarzona, może i znużona. W *Melancholii* na stole przed bohaterką leżą skrzypce, smyczek, zeszyt nutowy i dwa pióra, prawdopodobnie gęsie. Zofia ubrana jest w tkaninę koloru niebieskiego i beret nasuwający skojarzenia z koroną. Lewą ręką podpira głowę, a wzrok skierowany jest na widza, lecz nie do końca. Nie ma pewności, czy patrzy na widza, czy raczej przenika go wzrokiem. Wydaje się jednak, jakby wszystko miała pod kontrolą, jakby była obecna i nieobecna jednocześnie. Może właśnie widz jest świadkiem, jak z tej melancholii się budzi? Prócz delikatnie zarumienionej twarzy Zofii oraz blatu ze znajdującymi się na nim elementami cała reszta przedstawiona jest w zdecydowanie chłodnej kolorystyce. W przeciwieństwie do *Kaktusów*,

gdzie całość namalowana została kolorami ciepłymi, tutaj brak jest widocznego marzenia, które pochłania bohaterkę bez reszty. Na obrazie *Melancholia* zauważyć można już dojrzałą kobietę, opanowaną i dostojną. Wciąż jest młodą Zofią, jednak znacząco już odmienioną mentalnie. Jest to dojrzała wersja *Kaktusów*. Dzieło to jest bardziej reprezentatywne niż akwarele z 1920 roku.

Portretowane przez Pruszkowskiego kobiety przedstawiane były najczęściej od pasa w górę, z głową wspartą na dłoni, z rozmarzonym, zamysłonym spojrzeniem. Powielając taką samą pozę, lecz operując różnym kolorem, zmieniając jego natężenie, przypisując inne atrybuty poszczególnym postaciom, Pruszkowski osiąga bardzo różnorodne i fascynujące efekty. *Hiszpanka* (Muzeum Narodowe w Warszawie) posiada na przykład dodatkową cechę, która sprawia, że obraz jest taki niezwykle, a mianowicie egzotyczność (il. 6). Pruszkowski w 1927 roku przedstawił na płótnie prawdopodobnie brunetkę, bo włosy nakryte są czarną chustą, spoglądającą piękny-

il. 9. Tadeusz Pruszkowski, *Różowy kapelusz*, przed 1939 r.,
źródło: <https://audiovis.nac.gov.pl/obraz/126365/h:199/>



mi brązowymi oczami w stronę widza. Prawa ręka kobiety, oparta o zieloną poduszkę, podpira twarz, która ujęta została *en face*, a sama Hiszpanka odziana została w seledynową tkaninę. Wnioskując po tytule, chusta owej młodej damy to zapewne mantyla, czyli odmiana welonu popularnego w Hiszpanii, noszonego zwłaszcza w odcieniu czerni. Od razu przychodzi skojarzenie z obrazami ukochanego przez Pruszkowskiego Diego Velázqueza (np. *Dama z wachlarzem* z 1639 roku) czy Francisca Goi (np. *Doña Isabel Lobo de Porcel* z 1805 roku), u których wspomniana mantyla pojawiała się dość regularnie. Egzotyczność modelki i aranżacji na obrazie tworzy atmosferę tajemnicy, można powiedzieć pewnej romantyczności. To, że nie jest to przedstawienie żałobne, podkreślają żywe białe kwiaty zwisające za Hiszpanką. Obraz potrafi uspokoić także swoją kolorystyką, bo prócz czerwonych ust tytułowej bohaterki cała reszta namalowana została barwami chłodnymi.

Zupełnie inna pod tym względem jest scenografia obrazu *Dziewczyna z kwiatami*, której różnorodna kolorystyka ma w większości barwy ciepłe. Na płótnie malowanym po 1929 roku znajduje się Carlotta Bologna. Urodzona w Belgii była z początku aktorką, lecz po czasie poświęciła się malarstwu, a w świat ten wprowadził ją profesor Tadeusz Pruszkowski. Carlotta również *podpira głowę prawą ręką, lewą zaś dotyka doniczki z kwiatami. Jej głowę ozdabia subtelny biały beret. Wzrok skierowany bezpośrednio na odbiorcę i delikatny uśmiech świadczą o dobrych relacjach portretowanej z malarzem, co zresztą nie było czymś niezwykłym. Biał, o który opiera się Carlotta, jest w smutnym brązowo-szarym kolorze, tak samo jak kolor ścian stanowiących tło. Kolorowy strój kobiety i kwiaty podkreślają jej żywą osobowość.*

Pozostając przy półpostaciach opierających głowę o rękę, warto wspomnieć o *Portrecie mężczyzny w binoklach*⁴³ z 1926 roku (Muzeum Narodowe w Poznaniu). Jest to ekspresyjne przedstawienie dojrzałego mężczyzny, elegancko ubranego, z poluzowanym jednak krawatem (il. 7). Tytułowa postać jest wyraźnie czymś przejęta. Trudno stwierdzić, czy jest zdenerwowana, zmęczona czy po prostu zamyślona. Niewątpliwie przedstawia osobę zamożną, o czym świadczą elementy jej ubioru.

Oprócz wspomnianej chętnie przedstawianej półpostaci Pruszkowski stosował też inne ujęcia portretowanych osób, jak ujęcie samej głowy (*Portret Kamila Witkowskiego*), popiersie (*Portret Heleny Ostrowskiej-Maryańskiej* z 1940 roku), *en pied* (*Malarka* z 1927 roku) czy postać do kolan (*Portret staruszki z Kazimierza* z ok. 1930 roku).

W przedstawieniu do kolan siedzącej postaci Pruszkowski najczęściej malował kobiety. *Portret Haliny Racięckiej*⁴⁴ malowany przed 1939 rokiem (Muzeum Podlaskie w Białymstoku) i *Portret kobiety z książką* z około 1930 roku posiadają kilka wspólnych cech. Obydwa, oprócz wspomnianego przedstawienia do kolan, wyróżniają się swą uwypukloną dostojną pozą i towarzyszącymi im atrybutami. Pierwsza z wymienionych postaci trzyma w ręku prawdopodobnie coś do czytania (być może jakiś atrybut aktorski, gdyż w takim właśnie zawodzie pracowała Halina Racięcka) oraz owija ją przez prawe ramię długi ciemnobrązowy futrzany szal (etola), podkreślający jej szmaragdową suknię. Druga postać owinięta została czerwoną chustą kontrastującą z jej czarną suknią, w rękę zaś spoczywa tytułowa książka. Obie panie zwrócone są do widza w ujęciu *en face*, spoglądając w jego stronę z dostojnością i godnością.

Równie poważnie przedstawioną postacią, także w ujęciu do kolan, tym razem stojącą, jest *Portret Janusza Jędrzejewicza*, malowany przed 1939 rokiem (Muzeum

43. Właścicielem tego obrazu jest Fundacja im. Raczyńskich, a jego ilustracja została udostępniona dzięki uprzejmości Muzeum Narodowego w Poznaniu.

44. Ilustracja została udostępniona dzięki uprzejmości Muzeum Podlaskiego w Białymstoku.

Narodowe w Warszawie). Ówczesny senator odziany jest w czarny smoking, przyozdobiony kilkoma okazałymi orderami, z jasną kamizelką i białą muszką. Umieszczony został przy oknie, z lewą ręką w kieszeni, a prawą opartą o leżący na stoliku i wyglądający na wysokiej rangi dokument.

Warto w tym miejscu przyjrzeć się jeszcze kilku oficjalnym portretom w dorobku Tadeusza Pruszkowskiego. *Portret Marszałka Józefa Piłsudskiego* z 1929 roku jest chyba najbardziej kojarzony z tym typem przedstawień. Ujęcie postaci niemalże profilowe, a także całkowicie w chłodnych barwach malowane tło i mundur marszałka podkreślają jego siłę i charyzmę. Piłsudski sportretowany został jako mężczyzna w sile wieku, o sylwetce prężnie wyprostowanej, jak na żołnierza i wodza przystało⁴⁵.

Bardzo realistyczną kompozycją jest *Portret ministra sprawiedliwości Wacława Makowskiego* z lat 1926–1939. Zwrócony *en face* siedzi z poważnym wyrazem twarzy i ręką spoczywającą, a raczej obejmującą pieczętującą dwie książki, a z dolnej materiałowia zakładka opada poza kadr obrazu. Ubrany w marynarkę, koszulę i krawat wygląda, jakby był malowany z intencją umieszczenia portretu w jakimś honorowym miejscu w salonie czy urzędzie – być może w budynku Ministerstwa Sprawiedliwości.

*Portret Stefana Żeromskiego*⁴⁶ z 1925 roku (Muzeum Narodowe w Lublinie) ukazuje postać w tej samej pozycji co Wacław Makowski. Portretowany przedstawiony został w eleganckim stroju, w półpostaci zwróconej do nas *en face*. Polski prozaik i dramaturg namalowany został barwami ciepłymi, a jego wzrok skierowany jest wprost na widza. Podobnie uchwyconą na płótnie postacią jest Kazimiera Pajzderska na portrecie z 1922 roku (Muzeum Narodowe w Warszawie). Ubrana w tkaninę dekorowaną falującym ornamentem spogląda na widza z ciepłym, delikatnym uśmiechem.

Lech Niemojewski został przedstawiony w półpostaci w niebieskim swetrze z twarzą ujętą *en trois quarts* w okularach o okrągłych szklach. Za postacią znajdują się kotara i zasłona falująca na wietrze, a także krajobraz z widocznym białym budynkiem. Prawdopodobnie jest to słynna willa Pruszkowskiego w Kazimierzu nad Wisłą, projektowana właśnie przez Lecha Niemojewskiego. Autor wnętrz statków pasażerskich MS Piłsudski i MS Batory oraz architekt Instytutu Propagandy Sztuki ma skrzyżowane ręce i wzrok wpatrzony w dal. Dostojeństwo ujęte w każdym szczególe świadczy o dużym szacunku, jakim Pruszkowski darzył Niemojewskiego. Obraz jest własnością Muzeum Nadwiślańskiego w Kazimierzu Dolnym.

Tadeusz Pruszkowski raczej nie malował nieznanymi mu osobom, specjalizował się w portretowaniu osób mniej lub bardziej mu bliskich. Dlatego zdecydowana większość jego dzieł portretowych to przedstawienia przyjaciół. Nie wszystkich jednak jesteśmy w stanie rozpoznać, jak chociażby *Dame á l'incroyable* (il. 8), malowaną w 1917 roku (Muzeum Narodowe w Warszawie). Owa *Niesamowita Dama*, ubrana cała na czarno, ze stylowym kapeluszem, trzyma w lewej ręce haftowaną chustę, a na prawej dostrzec można piękne korale. Twarz o zarumienionych policzkach ujęta *en trois quarts* jest wyjątkowo tajemnicza, a wzrok, który nie jest skierowany na widza, lecz gdzieś obok, tylko tę tajemniczość potęguje.

Inny obraz ukazuje tę samą damę, tym razem w tytułowym różowym kapeluszu z oczami skierowanymi w dół na trzymaną w obu dłoniach książkę. Z jej wzroku zatopionego w lekturze nic nie jesteśmy w stanie wyczytać. Na *Różowym kapeluszu*

45. Józef Piłsudski w chwili malowania portretu miał 62 lata.

46. Ilustracja została udostępniona dzięki uprzejmości Muzeum Narodowego w Lublinie.

(il. 9) kobieta odziana jest w pasiasty płaszcz, korale i inną biżuterię, a także wspomniane nakrycie głowy z dekoracyjnym kwiatem.

Włodzimierz Bartoszewicz pisze bardzo wyraźnie, że „Profesor Pruszkowski postawił sobie za cel majstra cechowego – nauczyć uczniów doskonałej znajomości rzemiosła i preparowania deski, mieszania farb, przygotowania laserunków, potem jak najdokładniejszego rysunku i jak najłagodniejszego kładzenia farby, żeby śladu po pędzlu nie zostało. I tak właśnie nauczał ulubiony uczeń Krzyżanowskiego. Było to, oczywiście, świadome przeciwstawienie się temu, co przyszło z góry i co tkwiło jeszcze w sztuce mistrza”⁴⁷. Jak więc łatwo można zauważyć, profesor Pruszkowski jasno wyznaczał i określał cel i sukcesywnie ku niemu podążał, co potwierdza niemal każdy jego portret. Jako przykłady do naśladowania artystycznego wskazywał takie postaci jak: van der Goes, Quentin Massys czy Bruegel⁴⁸. Szczególnie cenił sobie gładkie malowanie, jednostajny, łamany cieniem fałdy kolor, rysunek najdokładniejszy w plastyce i zarysie, skupioną kompozycję i wyraz oddany w grze twarzy, czego nie da się nie zauważyć, gdy ogląda się wyżej opisywane dzieła⁴⁹.

Tadeusz Pruszkowski uważał, że nie ma recepty na malarstwo. Tycjan, Leonardo, Rafael, Velázquez, Bruegel, Rubens, Rembrandt, Hals, Vermeer i wielu innych mistrzów – każdy z nich malował inaczej, jednocześnie każdy z nich malował pięknie. Według Pruszkowskiego nie istnieje nic takiego jak malarstwo modne i niemodne, nowoczesne i przestarzałe. Jedyne, co może być, to malarstwo dobre i złe. I tego właśnie swoich uczniów uczył profesor⁵⁰. Takie też malarstwo portretowe znajduje się w jego dorobku, malarstwo bardzo poprawne, różniące się od innych buntowniczych, awangardowych przedstawień. Bo niby przeciw czemu miałyby się buntować? Wydaje się, że niczego mu nie brakowało, otaczał się ludźmi, którzy go inspirowali, i sam stał się inspiracją dla innych. Zawsze uśmiechnięty, z zapasem żartów poprawiających nastrój. Można powiedzieć, że był po prostu człowiekiem szczęśliwym. Tadeusz Pruszkowski malował zazwyczaj „à la prima”, inaczej „mokre w mokre”, ale rzecz jasna nie narzucał takiego sposobu malowania swoim uczniom. Wręcz przeciwnie, zachęcał do wypróbowywania nowych, niesprawdzonych sposobów. Gdy razu pewnego Bartoszewicz, będąc w pracowni, zdziwił się, że profesor używa palca do tworzenia obrazu, Pruszkowski odrzekł, iż można nawet łokciem, nogą i patykiem, byle było dobrze, bo na malarstwo nie ma recepty⁵¹. Ulubionymi malarzami Tadeusza Pruszkowskiego byli m.in. Hals i Velázquez. Posiadał jednak w swoim domu pokaźny zbiór reprodukcji innych wybitnych i cenionych malarzy z wielu krajów, inspirował się nimi w tworzeniu własnych dzieł portretowych⁵². Mam nadzieję, że niniejszy artykuł zainspiruje do dalszych badań poświęconych twórczości portretowej Tadeusza Pruszkowskiego.

Artykuł powstał na podstawie pracy licencjackiej napisanej pod kierunkiem dr Bartłomieja Gutowskiego pod tytułem *Portret w twórczości Tadeusza Pruszkowskiego*.

47. W. Bartoszewicz, *Buda...*, op. cit., s. 238.

48. *Ibidem*, s. 238.

49. *Ibidem*, s. 238-239.

50. *Ibidem*, s. 262.

51. *Ibidem*, s. 41-42.

52. J. Zamojski, op. cit., s. 19.

PRZEDSTAWIENIA PRENATALNE W SZTUCE WSPÓŁCZESNEJ, NA PRZYKŁADZIE CUDOWNEJ PODRÓŻY DAMIENA HIRSTA

Anna Kaczorowska

Cudowna podróż – historia powstania

W ostatnich latach Katar stał się jednym z głównych nabywców sztuki współczesnej. Starając się przedstawić jako jeden z najbardziej postępowych państw w rejonie Zatoki Perskiej, zainwestował znaczną sumę pieniędzy w wystawy współczesnych artystów i sztukę publiczną. Zakup dzieł zleciła sama przewodnicząca zarządu Muzeów Katarskich – szejkini al Mayassa Hamad bin Khalifa al-Thani. Siostra obecnego emira postanowiła wykorzystać zasoby jakimi dysponuje, aby zapewnić Katarczykom dostęp do najlepszych dzieł sztuki z całego świata¹. Znana ze swojej wyjątkowej siły nabywczej i przyszłościowego podejścia szejkini w 2013 roku, za zaangażowanie w sztukę współczesną, została uznana za najbardziej wpływową osobę w świecie sztuki².

Poza zakupem obrazów *Graczy w karty* Paula Cézanne'a i *Kiedy wyjdiesz za mąż?* Paula Gauguina władze Muzeum Katarskiego zainwestowały pokąźną sumę w publiczne instalacje artystyczne takich artystów jak: Damien Hirst (*Cudowna podróż*), Richard Serra (*Wschód spotyka Zachód* oraz *7*), Urs Fischer (*Lampa Niedźwiedź*), Tom Claassen (*Plac zabaw*), a także Tony Smith, Sarah Lucas, Louise Bourgeois, Tom Otterness, Subodh Gupta czy Ahmed Al Bahrani³.

Przedstawiciele Centrum Medycznego Sidra (placówki, która zamówiła dzieło Hirsta) oświadczyli, że instalacja będzie umieszczona na stałe obok budynku szpitala zaprojektowanego przez Césara Pellięgo (twórcę m.in. Petronas Twin Towers w Kuala Lumpur). *Cudowna podróż*, jak wyjaśnili, ma być „świętem życia” i jest dedykowana mieszkańcom Kataru. Oprócz niej istnieje jeszcze 65 prac, które zdobią tereny ośrodka zdrowia Sidra. W kolekcji znajdują się dzieła katarskich i międzynarodowych artystów. Na przykład poradnię na czwartym piętrze zdobi nowa instalacja z napisem: *I Listen To The Ocean And All I Hear Is You*, autorstwa Tracey Emin⁴. W szpitalu zawisły również obrazy syryjskiego artysty – Jabera al-Azmeha, który uśmiecha się na myśl o tym, że jego fotografie są wyświetlane w miejscu, w którym rodzi się nowe życie⁵.

1. C. Vogel, *Art, From Conception to Birth in Qatar*, „New York Times”, 2013, <https://www.nytimes.com/2013/10/08/arts/design/damien-hirsts-anatomical-sculptures-have-their-debut.html> [dostęp: 09.11.2019].

2. *Power 100*, „ArtReview”, 2013, https://artreview.com/power_100/sheikha_al-mayassa_bint_hamad_bin_khalifa_al-thani/ [dostęp: 09.11.2019].

3. B. Charrue, *Everywhere and Nowhere: Public Art Interventions in Qatar*, Richmond 2016, s. 19-23; C. Vogel, op. cit.

4. T. John, *Damien Hirst's giant uterus sculptures re-emerge at Qatar hospital*, CNN Style, 2018, <https://edition.cnn.com/style/article/damien-hirst-uterus-sculptures-qatar-scli-intl/index.html> [dostęp: 09.11.2019].

5. K. Keener, *The Miraculous Journey: Qatar's controversial Damien Hirst installation makes its*



II. 1. Damien Hirst, fragment *Cudownej podróży* – (od lewej) zapłodnienie, podział zygoty i brudzkowanie, 2005 – 2013 r., Centrum Medyczne i Badawcze Sidra w Ad-Dauha, źródło: <https://whatodoha.wordpress.com/2019/03/06/the-miraculous-journey-damien-hirst-doha/>

Wróćmy jednak do historii głównego dzieła, wzbogacającego teren placówki. Około 2009 roku szejkini al Mayassa odwiedziła studio Damiena Hirsta w Gloucestershire i poprosiła go o rozważenie stworzenia rzeźby plenerowej. Artysta pokazał jej kilka rysunków rozwoju prenatalnego, które wykonał w 2005 roku. „Zawsze wyobrażałem sobie, że będą to monumentalne rzeźby, a szejkini miała pomysł, aby postawić je przed szpitalem dla kobiet” – powiedział. Samo powstanie dzieła było owiane tajemnicą. „Podczas pierwszego spotkania z architektami nie pozwolono mi nawet powiedzieć, co to za rzeźby, ponieważ chciano, by było to dla wszystkich niespodzianką⁶. Być może obawiano się protestów, które wstrzymałyby realizację.

Większość prac, które trwały trzy lata, została wykonana w pracowni artysty w Anglii⁷. Jak sam napisał na swojej stronie, dzieło to pochodzi z „pragnienia stworzenia czegoś monumentalnego, choć zasadniczo ludzkiego⁸. Artysta wspomniał też, że zafascynował się porodem po narodzinach jego własnych dzieci. „Wszyscy mówią o naszej podróży życiowej, ale my mamy całą tę podróż już przed narodzinami⁹. „Ostatecznie, podróż, jaką przechodzi dziecko przed urodzeniem, jest

second debut, <https://www.art-critique.com/en/2018/11/the-miraculous-journey-qatars-controversial-damien-hirst-installation-makes-its-second-debut/> [dostęp: 09.11.2019].

6. C. Vogel, op. cit.

7. Ibidem.

8. L. Iacobelli, *Pro-life campaigners praise Damien Hirst's latest work*, <https://www.indcatholic-news.com/news/23458> [dostęp: 09.11.2019].

9. C. Vogel, op. cit.



Il. 2. Damien Hirst, fragment *Cudownej podróży* – zarodek w 28. dniu rozwoju, 2005 – 2013 r., Centrum Medyczne i Badawcze Sidra w Ad-Dauha, źródło: <https://whatodoha.wordpress.com/2019/03/06/the-miraculous-journey-damien-hirst-doha/>



Il. 3. Damien Hirst, fragment *Cudownej podróży* – zarodek w 36. dniu rozwoju, 2005 – 2013 r., Centrum Medyczne i Badawcze Sidra w Ad-Dauha, źródło: <https://whatodoha.wordpress.com/2019/03/06/the-miraculous-journey-damien-hirst-doha/>

większa niż cokolwiek, co zdarzy się w całym jego życiu. Mam nadzieję, że ta praca wywoła w widzu zdumienie i podziw nad tym niezwykłym ludzkim procesem, do którego wkrótce będzie dochodzić w Centrum [Medycznym] Sidra, podobnie jak to się dzieje co sekundę na całym globie” – powiedział¹⁰.

Po raz pierwszy dzieło Damiena Hirsta zaprezentowano 8 października 2013 roku. W tym samym tygodniu w Dosze otwarto wystawę Damiena Hirsta zatytułowaną *Relics*. Można było na niej zobaczyć m.in. słynną wysadzaną diamentami czaszkę *For Love of God*, a także znanego wszystkim rekina tygrysięgo zanurzonego w formalinie – *The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living*. Centralnym elementem wystawy była owa *Cudowna podróż*¹¹. W poniedziałek o siódmej wieczorem, przy wzmocnionym dźwięku bijącego serca, członkowie rodziny królewskiej Kataru, urzędnicy rządowi i lokalni artyści obserwowali, jak każdy balon, skąpany w fioletowym świetle, otwiera się, ukazując poszczególne przedstawienia rozwoju człowieka. Całości towarzyszył cytat z Koranu o formowaniu się życia. Niedługo po wstępnej prezentacji zdecydowano się jednak na ich zasłonięcie. Oficjalnym powodem była potrzeba ochrony dzieł przed pracami budowlanymi niedokończonego jeszcze budynku szpitala. Dopiero kilka lat później – 14 stycznia 2018 roku – *Cudowna podróż* została odsłonięta ponownie¹². Instalacja brytyjskiego artysty Damiena Hirsta składa się z 14 monumentalnych rzeźb wykonanych z brązu (ważą łącznie 216 ton), opowiadających o rozwoju człowieka w macicy, od zapłodnienia aż do porodu. Całe dzieło wieńczy posąg noworodka, chłopczyka mającego 14 metrów wysokości¹³(il. 1–12).

Odbiór *Cudownej podróży*

Wspierana przez rząd Fundacja Katarska otworzyła szpital, który posiada imponującą kolekcję sztuki nowoczesnej i współczesnej. Te świeckie prace różnią się jednak od obiektów politycznych czy religijnych często spotykanych w pobliskich

10. N. Rea, 'We Are Not Expecting Everyone to Like Them': Damien Hirst's Graphic Fetus Monuments Return to View in Doha, <https://news.artnet.com/art-world/damien-hirst-public-fetus-works-go-back-up-in-doha-1398895> [dostęp: 09.11.2019].

11. L. Iacobelli, op. cit.

12. Ibidem.

13. J. C. Henderson, *The development of tourist destinations in the Gulf. Oman and Qatar compared*, „Tourism Planning & Development”, 2015, nr 12(3), s. 358.

krajach. Layla Ibrahim Bacha, specjalistka ds. sztuki z Fundacji Katarskiej, powiedziała o rzeźbach podczas drugiego odsłonięcia *Cudownej podróży*: „Nie oczekujemy, że wszyscy je polubią. Nie oczekujemy, że wszyscy je zrozumieją. One mają wywołać debatę i skłonić do myślenia”¹⁴ oraz „Wierzmy, że prace odzwierciedlają misję szpitala: opiekę nad kobietą i niemowlętami” – podkreśliła. Prace zostały wybrane z myślą o „konkretnych tematach”. „Nie mają pełnić funkcji dekoracyjnej, mają wywołać dyskusję, pomagać pacjentom zachować spokój” – dodała¹⁵.



II. 4. Damien Hirst, fragment *Cudownej podróży* – zarodek w 48. dniu rozwoju, 2005 – 2013 r., Centrum Medyczne i Badawcze Sidra w Ad-Dauha, źródło: <https://whatodoha.wordpress.com/2019/03/06/the-miraculous-journey-damien-hirst-doha/>



II. 5. Damien Hirst, fragment *Cudownej podróży* – zarodek w 8. tygodniu rozwoju, 2005 – 2013 r., Centrum Medyczne i Badawcze Sidra w Ad-Dauha, źródło: <https://whatodoha.wordpress.com/2019/03/06/the-miraculous-journey-damien-hirst-doha/>

Szejkini Mayassa uważa, że kontrowersyjne tematy są potrzebne do dysput, pozwalają na otwartość umysłu i poszerzanie horyzontów. Jednym z głównych celów i funkcji sztuki jest przyciągnięcie uwagi i generowanie krytycznych rozmów¹⁶.

Rzecznik prasowy muzeów w Katarze oznajmił, że reakcja na rzeźby była „bardzo interesująca” i „uzyskano też wiele bardzo silnego poparcia dla przedstawienia cudu nowego życia”.

„Nie oczekujemy, że wszyscy zareagują na naszą sztukę publiczną w ten sam sposób – i o to właśnie chodzi” – dodał. Hirst w rozmowie z lokalnym serwisem Doha News w 2013 roku wspominał, że są to prawdopodobnie pierwsze nagie rzeźby na Bliskim Wschodzie. Natomiast szejkini al Mayassa, patronująca ekspozycji, od dawna podkreśla, że prace nie są prowokacją wymierzoną w tradycyjną kulturę Kataru. Mają raczej skłonić odbiorców do zadumy nad cudem, jakim jest powoływanie na świat nowego życia, i sposobem, w jaki go postrzegamy. „W Koranie znajduje się werset poświęcony cudowi narodzin. To nie jest wbrew naszej kulturze ani naszej religii” – powiedziała. Nie można wymyślić niczego mniej kontrowersyjnego. Tak narodziła się każda osoba na naszej planecie. „Posągi są biologicznie poprawne i pasują do celów Sidry, ponieważ dotyczą kobiet i dzieci oraz pokazują kolejne etapy rozwoju człowieka”, powiedział dr Monzer Sadek, szef oddziału anestezjologii dorosłych w Centrum Medycznym Sidra.

Po ponownym odsłonięciu dzieło Hirsta wzbudziło mieszane reakcje w mediach społecznościowych. „Pięćdziesiąt procent badanych uważa, że te rzeźby nie są właściwe do kultury Kataru”¹⁷. Krytycy rzeźb zapoczątkowali na Twitterze

^{14.} K. Keener, op. cit.

^{15.} N. Rea, op. cit.

^{16.} B. Charrue, op. cit, s. 19–23.

^{17.} B. Charrue, op. cit, s. 20.



II. 6. Damien Hirst, fragment *Cudownej podróży* – 9–12-tygodniowy płód, 2005 – 2013 r., Centrum Medyczne i Badawcze Sidra w Ad-Dauha, źródło: <https://whatodoha.wordpress.com/2019/03/06/the-miraculous-journey-damien-hirst-doha/>

hashtag *قطر في للتماثيل* ال, co znaczy: „Nie” dla posągów w Katarze. Niektórzy użytkownicy twierdzili, że posągi naśladują zachodnie praktyki kulturowe i naruszają religijne tradycje islamu. Inni nie zgodzili z tym stwierdzeniem, uważając, że praca Hirsta jest „celebrowaniem życia poprzez sztukę”, i wyrazili uznanie dla wysiłku sprowadzenia tak wielkich rzeźb do Kataru. Część z nich odpowiedziała tym samym hasztagiem w celu obrony dzieła, pytając, jak ludzie mogą być oburzeni sposobem, w jaki zostali powołani do życia¹⁸. „Za każdym razem, gdy patrzę na rzeźby wystawione na zewnątrz @SidraMedicine, zastanawiam się nad wspaniałością Bożego stworzenia w kształtowaniu się płodu. Dziękuję Bogu za Jego łaskę i za to, co stworzył, a także za łaskę rozumu i medytacji. Modlę się za kobiety, które nie zaszły w ciążę i nie poczuły podmuchu życia w swym łonie, aby Bóg je pobłogosławił” – napisała ginekolożka i położna pracująca w Centrum Medycznym i Badawczym Sidra – Bothina Ali Al-Mulla @DrBothina, ze swojego konta na Twitterze¹⁹. „Zawsze mówią, że poród jest cudem życia, a teraz uważają, że to coś obrzydliwego. To zabawne, że jesteś oburzony sposobem, w jaki zostałeś powołany do życia” – przypomniała jedna z użytkowniczek serwisu społecznościowego – *تماضر* @tmathir²⁰.

18. A. Wan, M. Ibrahim, *Sculptures of Fetal Development Cause Controversy*, „The Daily Q”, 2018, <https://thedailyq.org/9424/top-news-stories/sculptures-of-fetal-development-cause-controversy/> [dostęp: 09.11.2019].

19. Ibidem.

20. Ibidem.



II. 7. Damien Hirst, fragment *Cudownej podróży* – 13–16-tygodniowy płód, 2005 – 2013 r., Centrum Medyczne i Badawcze Sidra w Ad-Dauha, źródło: <https://whatodoha.wordpress.com/2019/03/06/the-miraculous-journey-damien-hirst-doha/>



II. 8. Damien Hirst, fragment *Cudownej podróży* – ciąża bliźniacza, 2005 – 2013 r., Centrum Medyczne i Badawcze Sidra w Ad-Dauha, źródło: <https://whatodoha.wordpress.com/2019/03/06/the-miraculous-journey-damien-hirst-doha/>

Brannon Ingram, profesor religioznawstwa z Northwestern University w Evanston, powiedział, że chociaż brakuje jednolitego spojrzenia na posągi w społeczeństwach muzułmańskich, rzeźby jako forma sztuki w niektórych kontekstach mogą przypominać niektórym muzułmanom idole, które są potępiane przez Koran. Zakazujący tego werset należy jednak rozumieć w zależności od kontekstu. Na przykład wzniesienie posągów w meczecie byłoby „wyraźnym naruszeniem tej zasady, która mówi, że wyznawcy powinni skupiać się wyłącznie na Bogu”, ale posągi na rynku lub w muzeach sztuki mogą być postrzegane inaczej. „Widzę, jak wielu muzułmanów tłumaczy, że rzeźby Damiena Hirsta nie są w żaden sposób porównywalne z posągami, które mogłyby obalić zasadę jedności Boga” – powiedział Ingram. „Z drugiej jednak strony potrafię sobie wyobrazić, że dla niektórych ta konkretna rzeźba będzie problematyczna, ponieważ reprezentuje ona rozwój dziecka w fazie prenatalnej.

Niektórzy pobożni muzułmanie uważają ten aspekt życia człowieka za część boskiej kontroli nad wszechświatem” – dodał. Również Alghalya Al-Qubaisi z Georgetown University w Katarze zgodziła się, że posągi pozostaną kontrowersyjne, ponieważ niektórzy ludzie dalej sądzą, że figury i rzeźby są zabronione w Koranie. „My wiemy, że człowiek nie jest w stanie odtworzyć tego, co stworzył Bóg. Sądzę, że te rzeźby są uznawane za brzydkie przez tych ludzi, którzy naprawdę wierzą, że ich religia sprzeciwia się rzeźbieniu ludzkiego ciała”. Szejk Mahmoud Anani Nafee, ekspert w dziedzinie studiów islamskich, doktor Stowarzyszenia Uczonych Muzułmańskich, zwrócił jednak uwagę, że te konkretne „rzeźby służą celom naukowym, pogłębianiu wiedzy. Ukazują proces embriologiczny, a zatem nie są zabronione przez *szariat*, ponieważ nie są prezentowane w przestrzeni publicznej, ale w specjalistycznym miejscu do tego przeznaczonym”²¹.

Innym problemem jest to, że według niektórych *Cudowna podróż* koncentruje się tylko na jednym aspekcie kobiecych ciał: zdolności do urodzenia zdrowego dziecka. Postawienie rzeźb przed ośrodkiem zdrowia dla kobiet może być dla niektórych problematyczne, gdy wśród pacjentek, które przejdą obok rzeźb, są kobiety borykające się z bezpłodnością czy z powikłaniami po poronieniu. Sztuka, która wywołuje debatę, jest rzeczywiście ważna, ale w krytycznym momencie życia wiele kobiet, które wchodzą do szpitala i go opuszczają, może nie chcieć konfrontować się z takimi

21. Ibidem.



II. 9. Damien Hirst, fragment *Cudownej podróży* – 25–28-tygodniowy płód, 2005 – 2013 r., Centrum Medyczne i Badawcze Sidra w Ad-Dauha, źródło: <https://whatodoha.wordpress.com/2019/03/06/the-miraculous-journey-damien-hirst-doha/>



II. 10. Damien Hirst, fragment *Cudownej podróży* – 37–40-tygodniowy płód, 2005 – 2013 r., Centrum Medyczne i Badawcze Sidra w Ad-Dauha, źródło: <https://whatodoha.wordpress.com/2019/03/06/the-miraculous-journey-damien-hirst-doha/>



II. 11. Damien Hirst, fragment *Cudownej podróży* – płód tuż przed porodem, 2005 – 2013 r., Centrum Medyczne i Badawcze Sidra w Ad-Dauha, źródło: <https://whatodoha.wordpress.com/2019/03/06/the-miraculous-journey-damien-hirst-doha/>



II. 12. Damien Hirst, fragment *Cudownej podróży* – noworodek, 2005 – 2013 r., Centrum Medyczne i Badawcze Sidra w Ad-Dauha, źródło: <https://whatodoha.wordpress.com/2019/03/06/the-miraculous-journey-damien-hirst-doha/>

obrazami²². Same zainteresowane, zapytane o to, co sądzą o tej instalacji, odpowiedziały: „To wspaniałe, że kobiety i dzieci w Katarze mają dostęp do nowego szpitala. Mam osobiste doświadczenie z arabskim systemem medycznym, który desperacko potrzebuje poważnych inwestycji w infrastrukturę i ogólną modernizację. Ta instalacja Damiena Hirsta wydaje się jednak ogromną stratą pieniędzy z fałszywym skinieniem głowy na zdrowie kobiet. Według mnie jest to skoncentrowana na mężczyznach wizja zdrowia kobiet. Zdrowie kobiet i kobieca autonomia to coś o wiele więcej – jestem czymś więcej niż macicą, jestem czymś więcej niż układem rozrodczym. Gdyby szpital w Katarze naprawę chciał uhonorować i zainwestować w zdrowie kobiet, chętnie zobaczyłabym artystkę i jej dzieło. A może przeznaczyłoby te pieniądze, aby zainwestować w pacjentów i stworzyć lokalne ośrodki zdrowia?” – sądzi Savannah z San Diego²³. „To dzieło wyklucza kobiety, które z jakiegokolwiek powodu nie mogą rodzić dzieci. Te rzeźby są też ciągłym przypomnieniem o utracie dziecka. Jak okropnie się na to patrzy, gdy kobieta walczy z niepłodnością” – uważa Bernadette ze Sztokholmu²⁴. „Jest wiele rzeczy, z którymi kobiety muszą sobie radzić, jeśli chodzi o nasze zdrowie. Nie chciałbym otrzymywać przypomnienia w drodze do szpitala, z jakiegokolwiek powodu, że pod koniec dnia jestem tylko inkubatorem. Ja na przykład nie chcę mieć dzieci, więc to dzieło sprawiałoby, że czułabym się przy nim nieswojo” – zaznaczyła Clare z Oakland²⁵.

Jednakże *Cudowna podróż* zyskała spore uznanie wśród konserwatystów oraz środowisk sprzeciwiających się aborcji, niekoniecznie z konserwatyżmem związanych²⁶. Według Independent Catholic News zwolennicy pro-life są zachwyceni hołdem Hirsta dla ukazania ciąży, nazywając go między innymi „sztuką w służbie prawdy”²⁷. „Nowe dzieło Hirsta to przemyślana sztuka, której nigdy nie zobaczysz przed Planned Parenthood czy jakąkolwiek inną kliniką oferującą aborcję” – wspomniał Joseph Ganda w Breitbart²⁸. Chwaląc pracę, kanadyjski bloger katolicki Lou Iacobelli pisze: „Czy każde centrum medyczne na zachodzie miałoby odwagę zlecić, a następnie zainstalować te rzeźby publicznie, aby wszyscy mogli je zobaczyć i doświadczyć? Czy Royal Ontario Museum, Art Gallery of Ontario, czy którykolwiek z naszych głównych kanadyjskich szpitali i instytucji rządowych nawet rozważyłoby wprowadzenie tej instalacji do Kanady? Czy zleciłoby tak ambitny projekt promujący życie człowieka?”²⁹. Anthony Ozimic, kierownik ds. komunikacji Towarzystwa Ochrony Nienarodzonych Dzieci (SPUC), powiedział w Independent Catholic News: „Gratulujemy władzom Kataru ich przyciągającej uwagę inicjatywy publicznej. To wspaniałe, że popularny artysta powieł na dużą skalę ten sam rodzaj modeli, które SPUC oraz pozostałe grupy pro-life stosują w szkołach i innych miejscach przez wiele dziesięcioleci. Edukowanie społeczeństwa o cudownej rzeczywistości rozwoju człowieka od zapłodnienia aż do narodzin jest istotnym środkiem ratowania dzieci w łonach matek. Wszyscy kiedyś tacy byliśmy, więc kiedy spojrzymy na te modele, zobaczymy siebie.

22. C. Werber, *What Damien Hirst's sculptures of a human fetus mean for Qatari women*, <https://qz.com/1468336/what-damien-hirsts-sculptures-of-a-human-fetus-mean-for-qatari-women/> [dostęp: 09.11.2019].

23. A. Waters, op. cit.

24. Ibidem.

25. Ibidem.

26. Warto tu wspomnieć o feministkach (*New Wave Feminists, Feminists for Life*) i ateistach pro-life (*Secular Pro-Life*) oraz innych organizacjach (*Rehumanize International, Pro-Life San Francisco*) opierających swoje stanowisko na faktach biologicznych.

27. L. Iacobelli, op. cit.

28. J. Granda, *Is Artist Damien Hirst's New Work Pro-Life?*, <https://www.breitbart.com/entertainment/2013/11/01/artist-takes-pro-life-turn/> [dostęp: 09.11.2019].

29. L. Iacobelli, op. cit.

Mamy nadzieję, że ta instalacja odwiedzi kobiety od szukania aborcji i przyczyni się do lepszego wspierania matek, szczególnie w tych nieplanowanych lub kryzysowych ciążach³⁰. „Praca ta została celowo wykonana, aby szokować i wzbudzić wrażliwość widza, zmusić go do większego zastanowienia się nad tym, co wiemy o człowieku. Nie mam pojęcia, jaki jest pogląd Hirsta na aborcję i jakie zmiany zaszły w tym czasie u artysty, biorąc pod uwagę, że większość jego poprzednich prac koncentruje się na śmierci, ta nowa praca celebrytuje życie³¹. „Nawet sam tytuł dzieła potwierdza ideę, że życie jest darem i jako takie powinno być cenione. *Cudowna podróż* to kolejne przypomnienie potęgi sztuki w przekazywaniu prawdy o rozwoju człowieka³².

Zakończenie

W twórczości Damiena Hirsta możemy zauważyć liczne próby „przywrócenia nauki do sztuki”. Doskonałym przykładem są tu jego modele anatomiczne, tusze przekrojonych na pół zwierząt czy obrazy wykonane na podstawie zdjęć z mikroskopu. Do tej grupy zaliczyć można także *Cudowną podróż*. Artysta, zainspirowany przyjściem na świat swoich własnych dzieci, wykonał projekt czternastu monumentalnych rzeźb, przedstawiających rozwój człowieka od zapłodnienia aż do dnia porodu. Gotowe dzieło stanęło przed Centrum Medycznym i Badawczym Sidra w mieście Doha, stolicy Kataru, dzięki inicjatywie przewodniczącej zarządu Muzeów Katarskich szejkini al-Mayassy Hamad bin Khalifa al-Thani. Pracę często krytykowano ze względu na podobieństwo rzeźb do surowo potępianych przez Koran idoli. Kontrowersje wzbudziło także skoncentrowanie się wyłącznie na reprodukcyjnych zdolnościach kobiet. Zwrócono uwagę na osoby borykające się z problemami z zajściem w ciążę czy z komplikacjami po poronieniu, będące również pacjentkami tego szpitala. Dzieło chwalono natomiast za afirmację życia i stworzenie modeli edukacyjnych w tak gigantycznej skali.

Obecnie mamy do dyspozycji badania USG 2D i 3D/4D, a dzięki nowoczesnej aparaturze możemy zobaczyć ruchy oraz posłuchać bicia serca już w 6–8 tygodniu ciąży, kiedy dziecko jest jeszcze w stadium zarodkowym. Wiemy, że w 21. dniu życia serce rozpoczyna swą czynność skurczową³³, a pierwsze receptory bólowe pojawiają się w skórze w okolicy ust już w 7. tygodniu życia³⁴. Rozwój medycyny i nowych technologii pozwala nam dokładniej przyjrzeć się procesom zachodzącym w ludzkim ciele w okresie prenatalnym, który budzi ciekawość nie tylko wśród naukowców, ale również inspiruje takich artystów jak Damien Hirst, do tworzenia nowych „cudownych podróży” każdego z nas.

Artykuł powstał na podstawie pracy licencjackiej napisanej pod kierunkiem dr Bartłomieja Gutowskiego pod tytułem *Od paleolitycznych Wenus po „Cudowną Podróż” Damiena Hirsta. Przedstawienia rozwoju prenatalnego w sztuce dawnej i współczesnej*.

30. Ibidem.

31. J. Granda, op. cit.

32. E. Metaxas, *Bad boy does good: Damien Hirst and those giant fetus sculptures*, <https://www.lifesitenews.com/opinion/bad-boy-does-good-damien-hirst-and-those-giant-fetus-sculptures> [dostęp: 09.11.2019].

33. H. Bartel, *Embriologia. podręcznik dla studentów*, Warszawa 2018.

34. K. Kosińska-Kaczyńska, M. Wielgoś, *Is fetus able to feel pain?*, „Ginekologia polska” 2011, nr 82(2), s. 133–136; S. W. Derbyshire, *Fetal pain: do we know enough to do the right thing?*, „Reproductive Health Matters” 2008, nr 16(31), s. 117–126.

CZYM JEST SZTUKA MEDIÓW DZISIAJ?

EDUKACJA I DZIAŁALNOŚĆ ARTYSTYCZNA W OBSZARZE NOWYCH MEDIÓW I TECHNOLOGII NA WYBRANYCH PRZYKŁADACH UCZELNI ARTYSTYCZNYCH W POLSCE

Marta Krypska

Artyści zawsze używali najbardziej zaawansowanych narzędzi i technik w swojej twórczości. Kiedy ich wizje wymagały mediów i metod, które nie istniały, wynajdywali to, co było potrzebne do realizacji ich wyobrażeń¹.

Popularne źródła internetowe, szczególnie w języku angielskim, dość obszernie opisują sztukę (nowych) mediów². Dziwi więc, że słowniki poświęcone sztuce nie wyjaśniają tego terminu. Tym bardziej, że pojawiła się ona na przełomie lat 50. i 60. XX wieku³, więc nie jest czymś zupełnie nowym. Milczą także na temat definicji „medienkunst” / „(new) media art” / „new genre” czy „nowych mediów”. „Nowe media” najczęściej pojawiają się w kontekście mediów powszechnych, dziennikarstwa, środków masowego przekazu.

(Zazwyczaj) pod pojęciem „sztuka mediów” znajduje się zbiór zjawisk, ruchów i działań artystycznych, które miały miejsce do połowy lat 90. XX wieku, czyli ekspansji Internetu i mediów cyfrowych⁴. Są to przede wszystkim: sztuka wideo (video art), transmission art, film eksperymentalny⁵ czy fotografia. Pojęcie „sztuki mediów” nie odnosi się jedynie do sztuki operującej określonymi mediami czy narzędziami. W dużej mierze istotne stało się również „mediowanie”, czyli wyrażanie koncepcji artystycznych za pomocą odpowiednich środków – najlepszych dla nośności danej idei. Z kolei znaczenie pojęcia „sztuka nowych mediów” odnosi się do rozwoju technik komputerowych i jest utożsamiane ze sztuką cyfrową (digital art), sztuką komputerową (computer art), sztuką multimedialną lub sztuką multimedialną (multimedia art) oraz sztuką interaktywną (interactive art). Bardzo istotna jest także intermedialność oraz wykorzystywanie technik tradycyjnych, jak malarstwo czy rzeźba. Innymi słowy: sztuka nowych mediów obejmuje działania artystyczne korzystające z połączenia sztuki mediów, najnowszych technologii⁶ oraz współczesnego pojmowania sztuki. Domenico Quaranta finalnie umieszcza pojęcie „sztuki nowych mediów” na płaszczyźnie świata sztuki (art world), a nie ruchu artystycznego czy kierunku w sztuce⁷.

1. E. A. Shanken, *Art and electronic media*, Londyn 2009, s. 10 [tłum. własne]; *Artists have always used the most advanced materials and techniques to create their work. When their visions required media and methods that did not exist, they invented what was needed to realize their dream.*
2. *New media art* [w:] https://en.wikipedia.org/wiki/New_media_art, dostęp: 24.03.2019.
3. D. Quaranta, *Beyond new media art*, Brescia 2013, s. 47.
4. *Ibidem*, s. 40.
5. M. Tribe, *New Media Art: Art in the age of digital distribution*, Kolonia 2006, s. 6.
6. *Ibidem*.
7. D. Quaranta, *op.cit.*, s. 21-41.



II.1. Jana Shostak, *NOWAK / NOWACZKA / NOWACY*, 2017, źródło fot. <http://comingout2017.asp.waw.pl/?graduates=jana-shostak>

Praca nie jest skończonym dziełem dokumentującym lub przedstawiającym, ale działaniem mającym na celu kształtowanie rzeczywistości. Artystka podjęła próbę stworzenia i wprowadzenia nowego określenia, substytutu dla rzeczownika „uchodźca”, które jej zdaniem jest nacechowane negatywnie, stygmatyzuje. W wyniku procesu twórczego zaproponowano użycie popularnego w Polsce nazwiska „Nowak” jako homonimu dla słowa „uchodźca”. Autorka podjęła szereg działań mających na celu promowanie i realizowanie postawionych przez nią założeń, m.in. wykorzystanie kanałów w social mediach czy audycji radiowych itp. Praca dyplomowa została zaprezentowana na 67 ekranach w centrum handlowym w Warszawie. Praca dyplomowa podczas wernisażu wystawy otrzymała Nagrodę Stowarzyszenia Autorów ZAiKS.

Chciałabym podkreślić, że wyżej omówione rozróżnienie ma charakter wyłącznie teoretyczny. W różnych miejscach czy kontekstach te same zjawiska raz nazywane są „sztuką mediów”, a innym razem „sztuką nowych mediów”. Studia omawiane w dalszej części tekstu są dobrym tego przykładem – mamy bowiem do czynienia z kierunkami „Sztuka Mediów”, nie „Sztuka Nowych Mediów”. W związku z tym, że jednoznaczne rozróżnienie „sztuki mediów” i „sztuki nowych mediów” nie jest ostatecznym celem tej pracy, nie występuje w poniższym artykule.

Pierwsza fala sztuki mediów

Sztuka mediów rysuje się jako bardzo pojemna dziedzina – tak pod względem medialnym (wykorzystywanych mediów), jak i ideowym („mediowanych” tematów). Niewątpliwie swoją „swobodę” zawdzięcza rewolucji w świecie sztuki, która miała (ma?) miejsce od początku XX wieku. Dadaizm uwolnił sztukę i jej twórców od ograniczenia tematem, formą i medium; pop-art przyniósł zainteresowanie kulturą masową, konsumpcją, reklamą, mediami (mass media). O ile można wskazywać pewne elementy innych obszarów sztuki, które odnajdujemy w działalności artystów „sztuki mediów”, o tyle nie można stwierdzić, że ma ona początek w konkretnym ruchu czy nurcie (mimo że bardzo ważną rolę odegrała np. sztuka wideo). Wiele wskazuje, że jej początków należy szukać także w dziedzinach związanych z nauką i technologią, np. napisanie skryptu komputerowego, który generował geometryczne kształty (A.P. Rich, Uniwersytet Johns Hopkins, 1958⁸).

Sztuka mediów jest definiowana przez działania samych twórców oraz media, którymi się posługiwali i posługują (np. Nam June Paik, 1932–2006⁹ – wideo, instalacja,

8. V. Catricala, *On the Notion of Media Art. Theories...*, Pistoia 2015, s. 6.

9. Nam June Paik [w:] <https://zkm.de/en/person/nam-june-paik>, ostatni dostęp: 26.09.2020.



II.2. Wiktoria Wojciechowska, *Sparks/Iskry*, 2016, źródło fot. <http://comingout2016.asp.waw.pl/?graduates=wiktoria-wojciechowska>

Artystka stworzyła narrację wykorzystując różne media: fotografię oraz wideo. Motywacją powstania pracy była *chęć stworzenia wielowarstwowego portretu współczesnej wojny*. Głównym kontekstem jest konflikt zbrojny na Ukrainie oraz jego wpływ na życie tamtejszej ludności. Konflikt zbrojny i jego następstwa nie są pokazane poprzez drastyczne ujęcia „z pierwszej linii frontu”. Relacja dokonuje się za pośrednictwem ludzi, którzy wrócili, co zdaje się przekazywać sedno obrazowanych zdarzeń przy jednocześnie pełnym zachowaniu humanitaryzmu.

performans; Wolf Vostell, 1932–1998¹⁰ – de-collage, grafika, wideo, happening; Bill Viola, 1951¹¹ – wideo; John Baldessari, 1931–2020¹² – collage; Joan Jonas, 1936¹³ – happening, performans, wideo; grupa Blast Theory – sztuka interaktywna i multimedialna; i in.).

Główne cechy sztuki mediów to, pod wieloma względami, „aktualność” i reaktywność. Niemal nigdy dzieła sztuki mediów nie powstają lub istnieją w „oderwaniu od rzeczywistości”. Merytorycznie to często działania będące odpowiedzią na zjawiska, procesy i problemy, z którymi mierzymy się na co dzień. Pod względem technicznym „nowe media” to najbardziej aktualne narzędzia dla danego okresu.

Co istotne, twórcy z kręgu sztuki mediów często nie tworzą dzieł sztuki. Kreują zdarzenia, fascynują się otaczającą ich rzeczywistością, przetwarzają ją i kształtują. Mimo przekonania, że *sztuka nie jest już dłużej tematem kontemplacji, ale doświadczenia*¹⁴, w realizacjach sztuki (nowych) mediów dostrzegamy oba aspekty. Bardzo często trudno jest rozstrzygnąć, czy ewentualna „kontemplacja” obiektu sztuki nie prowadzi jednak do pewnego doświadczenia... Wydaje się jednak być to zasadą uniwersalną, nieograniczającą się jedynie do sztuki mediów.

Główną cechą wykształcenia artystów sztuki mediów jest wszechstronność. Twórcy przeszli jedną z trzech ścieżek edukacji wyższej: humanistyczną, artystyczną lub ścisłą/techniczną. Wielu z nich zdobyło wykształcenie humanistyczno-artystycz-

10. Wolf Vostell [w:] <https://zkm.de/en/person/wolf-vostell>, ostatni dostęp: 27.10.2020.

11. Bill Viola [w:] <https://zkm.de/en/person/bill-viola>, ostatni dostęp: 27.10.2020.

12. John Baldessari [w:] <https://zkm.de/en/person/john-baldessari>, ostatni dostęp: 27.10.2020.

13. Joan Jonas [w:] <https://zkm.de/en/person/joan-jonas>, ostatni dostęp: 27.10.2020.

14. Quaranta D., *Between hype cycles and the present shock* [w:] <https://www.neroeditions.com/docs/between-hype-cycles-and-the-present-shock/>, ostatni dostęp: 26.09.2020.



II.3. Anahita Rezaei, *O matko gdzie to jest?!*, 2015, źródło fot. <http://comingout2015.asp.waw.pl/?graduates=1204>

W 13-minutowej realizacji wideo artystka zawarła sceny, sytuacje i wypowiedzi obrazujące Iran, z którego pochodzi artystka – rzeczywisty i postrzegany. Film ma charakter kolażu złożonego z materiałów różnego pochodzenia – scen z występów komediowych, archiwalnych zaczerpniętych z Internetu, prywatnych zarejestrowanych przez autorkę oraz wywiadów przez nią przeprowadzonych.

ne, artystyczno-techniczne czy nawet humanistyczno-artystyczno-techniczne. Z analizy edukacji i działalności artystycznej twórców nie wynikają bezpośrednie zależności pomiędzy rodzajem edukacji a charakterystyką działalności (media, tematy), jaką podejmowali artyści. Można sądzić, że większy (niż edukacja) udział w kształtowaniu charakterystyki danego artysty sztuki mediów miały praktyka artystyczna oraz otoczenie i rzeczywistość danego twórcy.

Wraz z upływem czasu i systematyzowaniem nauki w zakresie omawianej dziedziny znaczna część wiedzy i umiejętności zdobywanych wcześniej w drodze eksperymentu pojawia się na akademiach. W dużej mierze skupiają się na nowoczesnych mediach i technologiach, ale bynajmniej nie są pozbawione podstaw z zakresu teorii i historii sztuki, filozofii, precyzowania i kreowania przekazu. Studia z zakresu sztuki mediów czerpią z doświadczeń wypracowanych przez wcześniejsze pokolenia – zwłaszcza podążają za *wynajdywaniem tego, co jest potrzebne do realizacji wyobrażeń* i przekazywaniem interpretacji rzeczywistości.

Edukacja z zakresu sztuki mediów w Polsce

Polskie szkoły średnie i uczelnie oferują wiele programów związanych z poszczególnymi mediami, które interesują sztukę mediów, czy zagadnieniami, które w tym obszarze są poruszane. Skupiając się wyłącznie na uczelniach artystycznych¹⁵, do dyspozycji mamy osiem jednostek: w Szczecinie, Gdańsku, Poznaniu, Łodzi, Warszawie, Wrocławiu, Katowicach i Krakowie. Interesującym miejscem, pod względem obecności technologii i nowych mediów, jest Polsko-Japońska Akademia Technik Komputerowych. Uczelnia z historią osadzoną w naukach technicznych (informatyka) i kulturowych (Japonia) oferuje dwa stopnie edukacji na kierunku Sztuka Nowych Mediów. Warto zaznaczyć, że w przeciwieństwie do wspomnianych uczelni artystycznych, Polsko-Japońska Akademia Technik Komputerowych

15. Wykaz uczelni artystycznych: Akademii Sztuk Pięknych [w:] <https://www.gov.pl/web/kultura/wykaz-uczelni-artystycznych>, ostatni dostęp: 27.09.2020.



II.4. Elena Leszczyńska, *Dekonstrukcja Teatru*, 2014, źródło fot. <http://comingout2014.asp.waw.pl/?p=50>

Praca składa się z dwóch części: graficzno-muzycznego performansu oraz fotografii lalek. Uwagę artystki przyciągają obecność oraz postrzeganie paradoksów i absurdów, natomiast bezpośrednią inspiracją przy tworzeniu pracy dyplomowej była poezja rosyjskiego absurdysty Daniła Charmsa oraz sztuka rumuńsko-francuskiego dramaturga i poetę Mateia Vişnieca.



oferuje i realizuje program skłaniający się bardziej w stronę komercyjnego sektora kreatywnego niż świata artystycznego.

Pod względem eksperymentalności prac studentów i dyplomantów wyróżnia się wydział krakowski. Spośród wspomnianych najwcześniej zaistniał kierunek na PJATK (notabene we współpracy z warszawską ASP, w 2005 roku¹⁶). Najwięcej uwagi poświęcam jednak jednostce ASP w Warszawie. Jej program wydaje się najbardziej złożony i progresywny (nie tylko narzędzia, ale także koncepcje).

Wydział Sztuki Mediów Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie

Sztuka mediów formalnie funkcjonuje na warszawskiej ASP od 2009 roku¹⁷ (wspólnie ze Scenografią, a od 2013 jako samodzielny wydział¹⁸). Program jednostki był już jednak kształtowany od 2006 roku, a zajęcia związane z dziedziną odbywały się na Wydziale Grafiki¹⁹. Inną jednostką w strukturach uczelni realizującą program uwzględniający nowe media jest Pracownia Multimedialnej Kreacji Artystycznej (Katedra Multimediów przy Wydziale Grafiki). Jej program został stworzony przez prof. Stanisława Wieczorka (Wydział Grafiki Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie) oraz prof. Andrzeja Trybułę (daw. Akademia Muzyczna im. Fryderyka Chopina)²⁰. Przy Wydziale Grafiki funkcjonują również inne pracownie posługujące się nowymi mediami (Pracownia Podstaw Fotografii, Pracownia Animacji oraz Pracownia Technik Komputerowych)²¹. Jednak to Wydział Sztuki Mediów oferuje najbardziej rozległy program kształcenia w omawianej dziedzinie.

Sama struktura Wydziału jest dość osobliwa i świadczy o kontekstowym podejściu do nauczania. Na poziomie katedr pojawia się koncentracja na różnych aspektach dziedziny. Pracownie są skupione wokół: badania mediów, (tworzenia) koncepcji mediów, (sprawdzania) działania mediów, (eksplorowania i wdrażania) przestrzeni wirtualnej. Zasadniczo w każdej z katedr pojawiają się zajęcia związane z różnymi mediami. Zagadnienia związane np. z fotografią pojawiają się zarówno w Katedrze Badania Mediów, jak i w Katedrze Koncepcji Mediów. Różnicę stanowi podejście do danego medium. Dodatkowo wydzielono dwa zakłady, które mają za zadanie przekazanie umiejętności technicznych i podstaw teoretycznych z zakresu historii sztuki, filozofii czy funkcjonowania świata sztuki – tak aby w ramach innych jednostek studenci mogli skupić się na eksploracji i eksperymencie.

W stosunku do innych jednostek w Polsce o podobnym profilu podejście to jest odmienne. To znaczy, w innych jednostkach dokonano podziałów bardziej względem mediów (fotografia, wideo, multimedia, intermedia itp.) niż ich miejsca czy koncepcji wykorzystania. Innymi słowy – to, do czego pionierzy dochodzili latami eksperymentów, dzisiaj jest ujmowane w programach edukacyjnych. Zróżnicowanie w podejściu do tej „systematyzacji” może świadczyć o odmiennym postrzeganiu

16. Kształcenie na Wydziale Sztuki Nowych Mediów Polsko-Japońskiej Akademii Technik Komputerowych [w:] <https://www.pja.edu.pl/sztuka-nowych-mediow/licencjackie/informacje-ogolne>, ostatni dostęp: 26.09.2020.

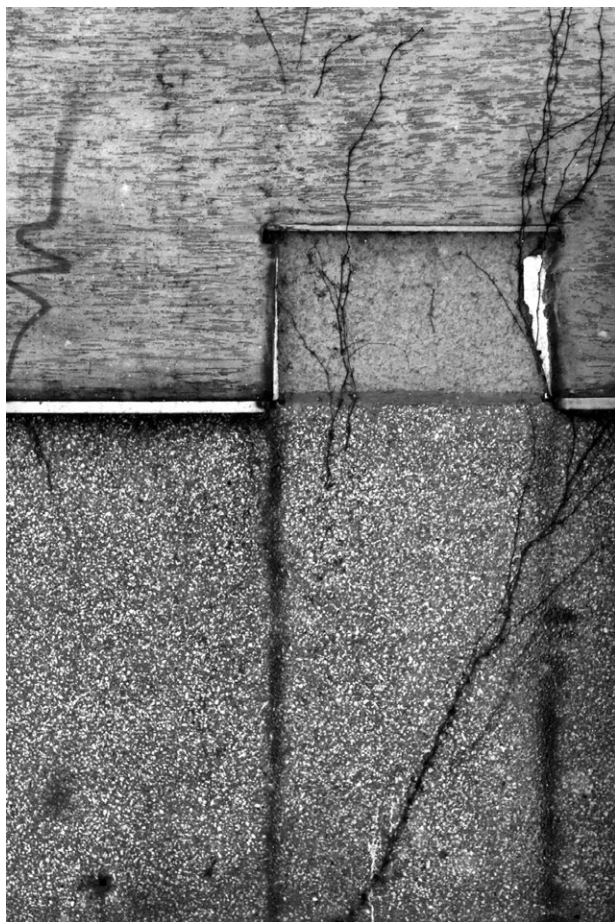
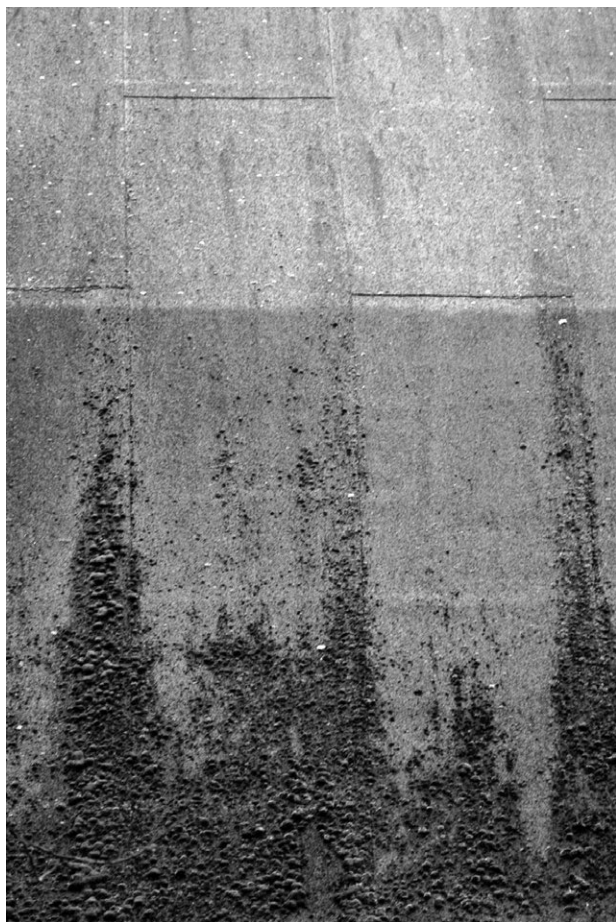
17. Preambula Wydziału Sztuki Mediów [w:] <https://wsm.asp.waw.pl/historia-wydzialu/>, dostęp: 08.06.2019.

18. Uchwała nr 33/2013 Senatu Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie z dnia 25 kwietnia 2013 [w:] <http://www.bip.asp.waw.pl>, ostatni dostęp: 08.06.2019.

19. „Historia Wydziału” [w:] <https://web.archive.org/web/20160331050405/http://wsm.asp.waw.pl/historia-wydzialu/>, ostatni dostęp: 09.04.2021.

20. Pracownia Multimedialnej Kreacji Artystycznej na Wydziale Grafiki ASP w Warszawie [w:] <https://wg.asp.waw.pl/katedra-multimediow/pracownia-multimedialnej-kreacji-artystycznej/>, dostęp: 08.06.2019.

21. Katedra Multimediów na Wydziale Grafiki ASP w Warszawie [w:] <https://wg.asp.waw.pl/katedra-multimediow/>, dostęp: 08.06.2019.



II.5. Ewa Iwaniuk, *Pejzaż Miejski*, 2014, źródło fot. <http://comingout2014.asp.waw.pl/?p=52>

Praca to cykl fotografii cyfrowej o charakterze abstrakcyjnym. Jej powstanie zdaje się, że miało na celu rozwijanie percepcji poprzez obserwowanie i poszukiwanie form w najbliższym codziennym otoczeniu (miejskim). Miało także znaczenie eksperymentalne przez skupianie uwagi na detalach, wyodrębnieniu ich z pierwotnej kompozycji, nadawanie abstrakcyjnej wymowy oraz łączenie w nowe przedstawienie. Zdaje się również, że artystka wykorzystała nowe medium (fotografię) w celu uzyskania efektu dawanego przez „stare media” (efekt malarskości), przez co mamy możliwość obserwowania pracy nad wyrażeniem treści (koncepcja artystyczna) oraz nad formą (wykorzystanie medium o najlepszej nośności).





II.6. Daniel Sobański, *Imago*, 2017, źródło fot. <https://wrocen-ter.pl/en/sobanski/>

Instalacja składająca się ze „stołu”, którego blat został wykonany z nagrzewającej się blachy oraz umieszczonego na nim „obiekty” w kształcie postaci ludzkiej wykonanej z parafiny. Podczas procesu, obiekt roztapia się i spływa do umieszczonej pod spodem formy, tworząc nową figurę. Praca, poruszając zagadnienie „przekształcania” w kontekście postaci ludzkiej, jest filozoficzna, symboliczna i uniwersalna. Utożsamiamy ją z poszukiwaniem i tworzeniem własnej tożsamości.

niu dziedziny w różnych miejscach (podejście od strony „obszarów” w sztuce mediów versus skupienie na wykorzystaniu określonych mediów).

Prace dyplomowe Wydziału Sztuki Mediów ASP w Warszawie prezentowane podczas wystaw „Coming Out Najlepsze Dyplomy ASP w Warszawie” (2010–2019)

Wśród prac dyplomowych, które były eksponowane podczas „Coming Out” w latach 2010–2019, pod względem medium najbardziej dominujące są wideo i fotografia. Często pojawiają się formy uczestniczące jak performans czy instalacja, ale także prace malarskie czy kolaże. Rozczarowujące jest, że pomimo rozbudowanej struktury zajmującej się „przestrzenią wirtualną” w zestawieniu nie znalazła się żadna praca wykorzystująca wirtualną czy rozszerzoną rzeczywistość.

Absolwenci, którzy użyli wideo jako medium, wykorzystali je na różne sposoby, jak i w różnych celach. Dominuje aspekt „dokumentowania” – tak w ujęciu dosłownym, przedstawiającym, jak i w pewnym sensie filozoficznym oraz abstrakcyjnym („Bez Światła”, S. Stuhr, 2010; „Leucystyczny paw indyjski”, I. Michalska, 2011; „O matko, gdzie to jest!”, A. Rezaei, 2015; „Sparks/Iskry”, W. Wojciechowska, 2016; „Dróżyna B”, J. Siemion, 2016; „Stały, dokładny, wieczny / Geograficzny środek Europy”, M. Wódz, 2017; „NOWAK / NOWACZKA / NOWACY”, J. Szostak, 2017). Drugi wyraźny kierunek w realizacjach to ujęcie artystyczno-filozoficzne. Prace te podejmują różne zagadnienia w sposób abstrakcyjny i ekspresyjny, często nakładając na siebie wiele płaszczyzn znaczeniowych. Wideo pojawia



II.7. Wiktor Przybył, „In Memoriam” Annelie de Man – oprawa multimedialna koncertu współczesnej muzyki klawesynowej, 2016, źródło fot. <https://wro2017.wrocenter.pl/works/in-memoriam/>

się także w innych dyplomach – pełni ono jednak funkcję medium pomocniczego – np. zapis performansu, który odbył się w ramach obrony („Wibracja Trzynastki”, K. Nurzyński, 2012; „Inwersja”, M. Mielcarek, 2014; „Na piętrze po prawej nikogo nie ma”, M. Łazarczyk, 2015; „Architektura-tresura”, L. Grudniewska, 2016; „Środkowa szarość”, M. Morawik, 2017; „Pozostałość”, A. Witczak, 2019).

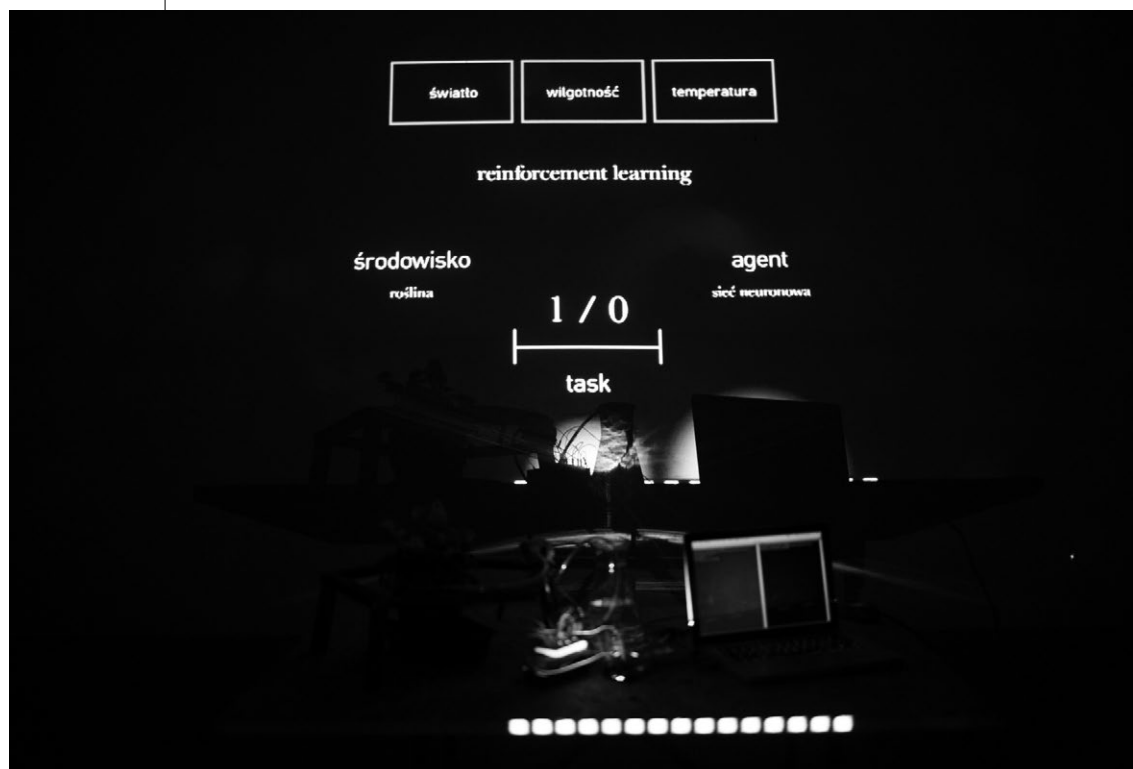
Obecne są także formy uczestniczące, jak happening czy performans. Z jednej strony absolwenci podejmują tematy wewnątrzartystyczne, jak wizualna interpretacja pojęć czy eksperyment artystyczny, czasem przypominające działania dadaistów. Z drugiej strony przedstawiono prace podejmujące zagadnienia istotne z perspektywy życia codziennego i społeczeństwa – egzystencjalne i refleksyjne („Bâton fleurdelisé”, A. Jochymek, 2013; „Dekonstrukcja Teatru”, E. Leszczyńska, 2014; „Andrzej Golgota Jana Zealota”, P. Marzec, 2018; „10.14.24.4. Eksploracje”, D. Nosowicz, 2018; „Heavy Grief vs. Sweet Charity”, W. Wysocka, 2018; „Safety First”, K. Kimak, 2018; „Un”, K. Szlupowicz, 2019; „Mężczyzna w ciąży”, K. Niedziałek, 2019).

Na podstawie zebranego materiału można wyróżnić jeszcze dwa dominujące media: fotografię i malarstwo. W obu przypadkach wyłaniają się trzy główne kierunki: fascynacja medium i przedstawianym „obiektem”, interpretowanie i/lub wyrażanie abstrakcyjnych pojęć, a także różne formy dokumentujące, reporterskie („Miejscami Pokręcone” / „In Twisted Places”, Ł. Polkowski, 2010; „Stan rzeczy” / „State of



II.8. Natalia Balska, *B-612*, 2014, źródło
 fot. <https://www.intermedia.asp.krakow.pl/dyplomy/b-612>

Instalacja interaktywna składająca się z połączonych i wzajemnie oddziałujących elementów: żywej rośliny, sztucznej inteligencji („sieć neuronowa”) oraz przyrządu pomiarowego. Trzeci z elementów stanowi pośrednictwo pomiędzy dwoma pozostałymi, które nie mają ze sobą bezpośredniej łączności, determinując ich funkcjonowanie. Praca podejmuje dwa główne zagadnienia. Z jednej strony eksploruje tworzenie i kształtowanie zdarzeń pomiędzy i na granicy płaszczyzn realnej i rzeczywistej. Z drugiej, trudno oprzeć się wrażeniu obecności w pracy cyberpunkowej wizji zależności człowieka od technologii, mrocznej wizji posthumanistycznej.



the Art”, Z. Szarek, 2010; „Etapy”, M. Ścibor, 2012; „Temat jest dziecinny”, N. Plewa, 2012; „Pejzaż Miejski”, E. Iwaniuk, 2014; „Władza i ciało”, S. Krok, 2014; „Gedenken”, K. Bielawska, 2015; „Wszystko jedno”, E. Parczewska, 2016; „Lampy są różne, ale światło to samo”, F. Moszant, 2017).

Czy jednak „odmienne podejście” w kształceniu jest widoczne w realizacjach dyplomantów? Niezupełnie. Systematyzacja edukacji ma znaczący wpływ na kształt twórczości. Wpływ strukturyzacji przejawia się przede wszystkim w ograniczeniu pewnej swobody. Twórcy będący pionierami sztuki mediów zdobyli wszechstronne wykształcenie. Także ich artystyczne zainteresowania były i są zróżnicowane. Poprzez „swobodę” rozumiem eksperymentalność, elastyczność. Owszem, każdy ze wspomnianych artystów miał preferowane medium – dla Nam Juna Paika było to wideo, a John Baldessari jest najbardziej utożsamiany z kolażami i instalacjami. Jednak mimo wszystko w sztuce ich autorstwa odczuwalna jest multidyscyplinarność – medialna i ideowa. Z kolei w pracach absolwentów Wydziału Sztuki Mediów odczuwalna jest koncentracja – tak na podejmowanym temacie, jak i na wykorzystywanym medium. Być może wynika to z „wytrenowania” w określaniu „nośności” danego medium albo kreowaniu przekazu, co skutkuje skupieniem uwagi na węższym zagadnieniu z wykorzystaniem określonych środków. Nie jest to bynajmniej wadą współczesnego kształtu sztuki mediów młodych artystów. Prezentuje raczej zmianę w percepcji do procesu twórczego i jego efektu.

Inne szkoły wyższe w Polsce kształcące w zakresie sztuki (nowych) mediów

Tak jak europejską mekką artystów (i) sztuki mediów jest ZKM²², tak w Polsce instytucją, która skupia swoją uwagę na tym zagadnieniu, jest Centrum Sztuki WRO (Wrocenter). Jednym z projektów instytucji, trwającym od 2015 roku²³, jest konkurs „Najlepszych Dyplomów Sztuki Mediów”. Celem wydarzenia jest podsumowanie edukacji na kierunkach związanych ze sztuką mediów, intermediów i multimediów oraz promocja „wartościowych dyplomów”²⁴. Prace pojawiające się w poniższych omówieniach zostały wyróżnione w konkursie organizowanym przez WRO w latach 2015–2019.

Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku oferuje edukację w dziedzinie sztuki mediów w ramach Wydziału Rzeźby i Intermediów, kierunku „Intermedia” istniejącego od 2011 roku²⁵. Geneza jednostki jest osadzona w rzeźbie i wpływ tego medium widać w realizacjach dyplomowych. W trzech z pięciu analizowanych przypadków²⁶ pojawiają się „obiekty” odgrywające centralną rolę w całej pracy („Postrzyżyny”, J. Orłowska, 2014; „Beautiful Deformations”, B. Formella, 2015; „Imago”, D. Sobański, 2017). Dwie pozostałe prace, odmienne pod względem medialnym, to animacja komputerowa („Pustostany”, K. Grzywacz, 2016) oraz pewna forma sztuki konceptualnej („Trylion ma osiemnaście zer”, Z. Martin, 2018). U podstaw zaistnienia „Intermediów” znajdują się *rozwój technologii elektronicznych oraz ich ekspansja na terytoria kulturowo-*

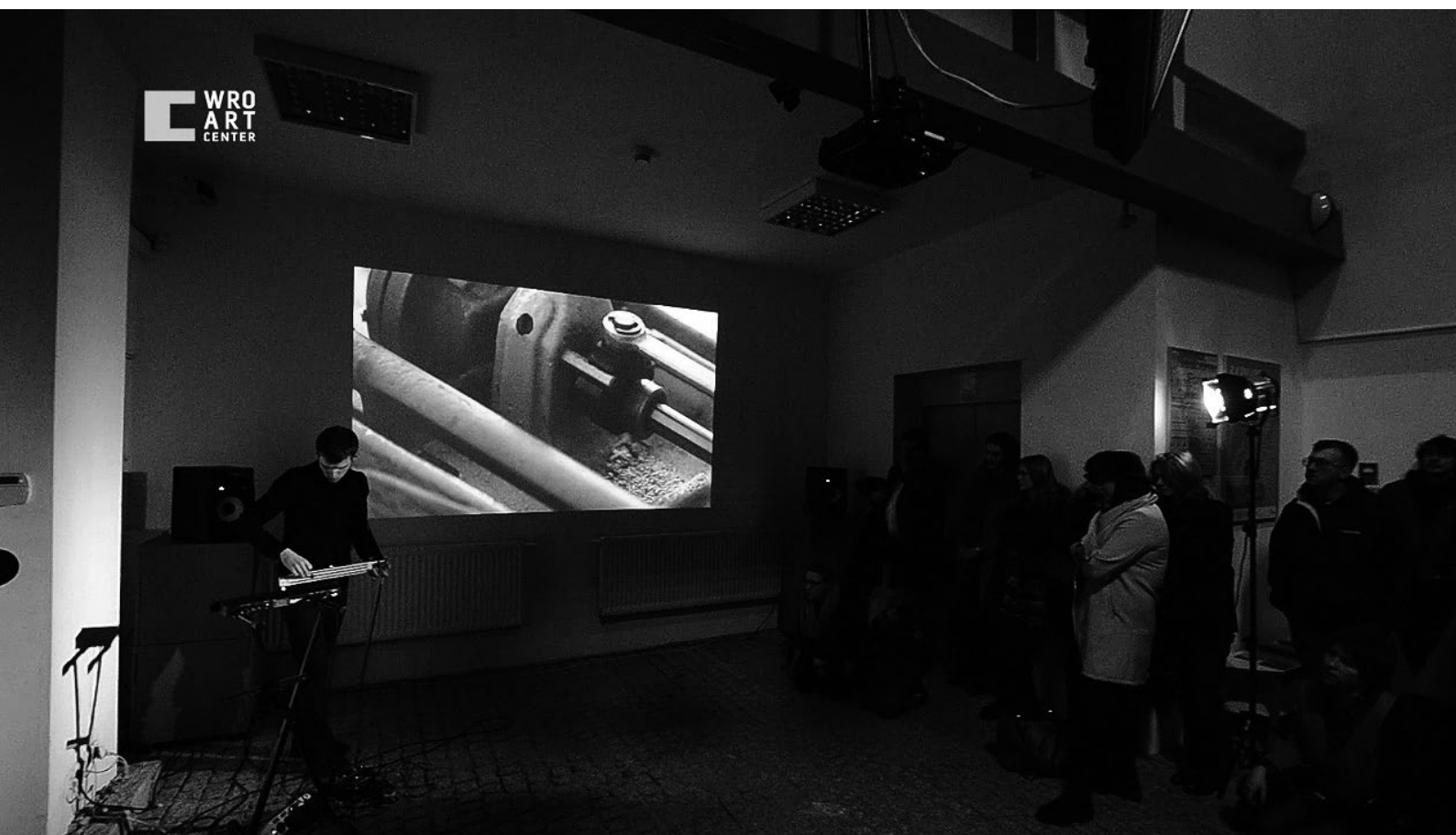
22. Zentrum für Kunst und Medien, Karlsruhe, <https://zkm.de/de>, ostatni dostęp: 27.09.2020.

23. Edycje konkursu najlepszych dyplomów sztuki mediów [w:] <https://wrocenter.pl/pl/dyplomy/>, ostatni dostęp: 26.09.2020.

24. Regulamin VI konkursu najlepszych dyplomów sztuki mediów [w:] https://www.asp.lodz.pl/images/wydarzenia/200221-sztuka-mediow/konkurs-dyplomy-regulamin_66459.pdf, ostatni dostęp: 27.09.2020.

25. Wydział Rzeźby i Intermediów Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku [w:] <https://www.asp.gda.pl/wydzialy/wydzial-rzezby-i-intermediow,91>, ostatni dostęp: 27.09.2020.

26. Konkurs na najlepszy dyplom sztuki mediów organizowany przez WRO w latach 2015–2019.



II.9. Michał Fryc, *Webstuhl*, 2015, źródło fot. <https://www.dailymotion.com/video/x5dvfpp>

Artysta wykorzystał fragmenty wideo przedstawiającego maszynę do szycia w ruchu, a podczas projekcji tworzył muzykę na żywo. Z jednej strony podejmowanie tematu historii miejsca, miasta Łodzi (niem. Webstuhl, pol. krosno), zdaje się być wyeksploatowane, męczące. Z drugiej jednak, tak bardzo nostalgiczne i bezgraniczne, że przyciąga, przełamuje niechęć. Dodatkowo nazwa pracy nawiązuje do filmu dokumentalnego *Gefesselt an den Webstuhl*, który opowiada o indyjskich dzieciach pracujących współcześnie w przemyśle włókienniczym, zatem artysta podejmuje także wątek krytyczny.

–artystyczne oraz zapotrzebowanie na specjalistów zajmujących się tą dziedziną²⁷. Na wydziale funkcjonują dwie katedry: Intermediów i Fotografii. W ramach pierwszej znajdują się pracownie m.in. intermediów, przestrzeni audio i wideo czy działań transdyscyplinarnych. Poza pracowniami prowadzone są zajęcia z technologii cyfrowych, podstaw audio czy projektowania graficznego. Druga Katedra dzieli fotografię na: dokumentalną, projektową, cyfrową, komercyjną czy obrazu filmowego. Akademia Sztuk Pięknych w Katowicach, do 2001 roku²⁸ funkcjonująca jako filia Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, prowadzi nauczanie w zakresie sztuki mediów w ramach różnych struktur. W ramach Wydziału Artystycznego funkcjonuje Katedra Intermediów i Scenografii, a na Wydziale Projektowym – Katedra Multimediów²⁹. Mimo że może to być nadużyciem w interpretacji, pierwszą różnicą pomiędzy pracami, biorąc pod uwagę miejsce ich powstania, jest sposób prezentacji. Podczas gdy prace z Wydziału Artystycznego były pokazane jako elementy pewnej ekspozycji, realizacja z Wydziału Projektowego („In Memoriam” Annelie de Man, W. Przybył, 2016) była oprawą multimedialną koncertu współczesnej muzyki klawesynowej³⁰. W efekcie powstała praca będąca jednocześnie elementem występu arty-

27. Prof. Katarzyna Józefowicz, Dziekan Wydziału Rzeźby i Intermediów [w:] <https://www.asp.gda.pl/wydzialy/wydzial-rzezby-i-intermediow,91>, ostatni dostęp: 28.09.2020.

28. Trwanie i zmiana. Akademia Sztuk Pięknych w Katowicach 1947 – 2007 [w:] <http://www.old.asp.katowice.pl/zobacz/1947-2007>, ostatni dostęp: 28.09.2020.

29. Lista katedr Akademii Sztuk Pięknych w Katowicach [w:] <https://asp.katowice.pl/uczelnia/struktura-uczelnia/katedry-i-zaklady>, ostatni dostęp: 29.09.2020.

30. Przybył W., *Oprawa multimedialna...* [w:] <http://wro2017.wrocenter.pl/works/inmemoriam/>, ostatni dostęp: 27.09.2020.

stycznego oddającego jego charakter oraz połączeniem różnych mediów i technologii. Pozostałe prace to trzy realizacje wideo oraz jedna instalacja. Z jednej strony znajdują się dwie prace o charakterze kontemplacyjnym, podejmujące próby wizualizacji abstrakcyjnych pojęć czy stanów („*Satori*”, P. Siodłok, 2015, „*Uziemienie*”, M. Szczepański, 2017). Z drugiej – niemal dokumentalna narracja o spontanicznym, nieskrępowanym i uważnym poznawaniu świata z perspektywy dziecka. „*WiktorJa*” (A. Boncel, 2014) to także metafora o subiektywności percepcji, nieprzewidywalności, wartościach i przemijaniu³¹. Ostatnia praca, „*Oswajanie bezdomnego*” (M. Kieszniowska, 2018), poprzez swoją nieokreśloność i enigmatyczność wyróżnia się spośród mimo wszystko przystępnych i zdefiniowanych realizacji.

Akademia Sztuk Pięknych w Krakowie od 2012 roku³² prowadzi Wydział Intermediów, który powstał w wyniku przekształcenia Katedry Intermediów przy Wydziale Rzeźby od 2007 roku³³. W ramach wydziału działają trzy katedry (Metod, Obszarów i Zjawisk Sztuki Intermediów) i jeden zakład (Teorii Sztuki Mediów). Są tam prowadzone „standardowe” dla sztuki mediów pracownie, jak animacji czy rysunku, ale także bardziej ukierunkowane – jak interakcji intermedialnych, sztuki pojęciowej, sztuki performance czy transmediów. W strukturze znajdują się również pracownie o bardzo unikatowych nazwach, jak archisfery czy audiosfery, a obszary ich zainteresowań obejmują odpowiednio *zespół działań artystycznych w przestrzeni krajobrazu kulturowego i naturalnego*³⁴ oraz *szerokie spektrum zagadnień związanych z muzyką współczesną i sztuką dźwięku*³⁵. Innym wyraźnie zauważalnym aspektem jest działalność badawcza oraz komunikacja ze światem zewnętrznym. W ramach pierwszego organizowane są konferencje i wystawy, a publikowane materiały są ogólnodostępne na stronie internetowej wydziału³⁶. Bez problemu można także zapoznać się ze wszystkimi pracami dyplomowymi przygotowanymi przez studentów Intermediów³⁷. Także zapoznając się z realizacjami zaprezentowanymi w ramach konkursu organizowanego przez WRO, możemy dostrzec wyjątkowość tej jednostki. Trzy z nich bardzo intensywnie wykorzystują technologie i nauki ścisłe („*B-612*”, N. Balska, 2014; „*Horyzont zdarzeń*”, M. Gembala, 2016; „*Percepcja sfer*”, P. Madej, 2017). Jedną to animacją komputerową („*Ulica*”, J. Piotrowicz, 2015). Tylko jedna zdaje się eksplorować zupełnie inny kierunek sztuki mediów, wykorzystując media „tradycyjne” – słowo oraz jego obecność i istotę w przestrzeni kult(ur)owej („*Kszyrzacy*”, K. Cyfra, 2018).

Wydział związany ze sztuką mediów pojawia się na Akademii Sztuk Pięknych w Łodzi w 2010 roku³⁸ (rok akademicki 2010/11) – Wydział Edukacji Wizualnej

31. Boncel A., *WiktorJa* [w:] <http://wro2015.wrocenter.pl/site/pl/works/ivictoria/>, ostatni dostęp: 27.09.2020.

32. Wydział Intermediów Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie [w:] https://www.asp.krakow.pl/akademia/wydzialy/wydzial-intermediow#!thumbnail_lchnatowicz01, ostatni dostęp: 28.09.2020.

33. Wydział Intermediów Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie [w:] https://www.asp.krakow.pl/akademia/wydzialy/wydzial-intermediow#!thumbnail_lchnatowicz01, ostatni dostęp: 28.09.2020.

34. Pracownia Archisfery Wydziału Intermediów Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie [w:] <http://www.intermedia.asp.krakow.pl/katedry/katedra-obszarow-sztuki-intermediow/pracownia-archisfery>, ostatni dostęp: 29.09.2020.

35. Pracownia Audiosfery Wydziału Intermediów Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie [w:] <http://www.intermedia.asp.krakow.pl/katedry/katedra-obszarow-sztuki-intermediow/pracownia-audiosfery>, ostatni dostęp: 29.09.2020.

36. Zakładka Działalność [w:] <http://www.intermedia.asp.krakow.pl/projekty>, ostatni dostęp: 29.09.2020.

37. Dyplomy [w:] <http://www.intermedia.asp.krakow.pl/dyplomy>, ostatni dostęp: 29.09.2020.

38. Informator dla kandydatów [w:] https://web.archive.org/web/20100827181829/http://www.asp.lodz.pl/index.php?option=com_content&view=article&id=1277&Itemid=265&lang=pl, ostatni dostęp: 22.06.2021.



II.10. Adrian Grzegorzcyk, Angelika Szwarz, *The texture catcher & kigurumi doller: please subscribe, like and leave a comment below*, 2017-18, źródło fot. <https://wrocenter.pl/pl/grzegorzcykyszwarz/>

Instalacja, której istotny element to prezentacja dwóch kanałów na YouTube. Pierwszy dotyczy gry komputerowej, drugi aktywności cosplay-owej, czyli wcielania się w fikcyjne postaci (głównie anime, gier komputerowych, filmów fantasy itp). Sami autorzy mówią o pracy jako „koncepcji kuratorskiej”. Inne elementy, które zostały użyte w pracy to biurko, komputer i krzesło gamingowe, konsola do gier czy światła LED. Całość tworzy pewnego rodzaju środowisko naturalne współczesnego, nałogowego użytkownika internetu. Z jednej strony realizacja jest bardzo oryginalna pod względem wykorzystanych mediów, przyciągająca uwagę „technologiznością”, z drugiej, w pewnym sensie groteskowa, bezpośrednio krytyczna.

został przekształcony w Wydział Sztuk Wizualnych. Aktualnie struktury związane ze sztuką mediów znajdują się na Wydziale Sztuk Pięknych. Są to Instytuty Fotografii i Multimediów oraz Animacji i Edukacji Artystycznej³⁹. Pod względem liczby pracowni czy programu edukacja w zakresie sztuki mediów na tej Akademii wydaje się dopiero rozwijać. Uczelnia jest bardzo związana z osobą Władysława Strzemińskiego (postać niejako określająca tożsamość tej jednostki). Także realizacje dyplomowe są bardzo kontemplacyjne, idące w kierunku „mediującego” aspektu sztuki mediów. Nie dziwi zatem pojawienie się performansu przedstawiającego wideo maszyny do szycia w ruchu i muzyki tworzonej na żywo przez artystę⁴⁰ („Webstuhl”, M. Fryc, 2015). Pojawiły się również dwie instalacje interaktywne: w przestrzeni zewnętrznej („Ogródki działkowe + Laurka dla najbliższych”, A. Gołębiowska, 2017) oraz w wewnętrznej przestrzeni wystawowej („Podstawa”, G. Demczuk, 2018) – co ciekawe, druga praca nie wykorzystuje „nowych mediów”. Autorki dwóch ostatnich prac wykorzystały wideo jako narzędzie dokumentowania, podejmujące różne aspekty uczestnictwa, bliskości, doświadczenia („Sztuka zżycia”, K. Madej, 2014 oraz „Las – zbiór trwały ze zdolnością do samoodnawiania”, A. Birecka, 2016).

Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu, do 2010 roku Akademia Sztuk Pięknych⁴¹, informuje⁴², że już od 1997 roku prowadził studia na Wydziale Sztuki Mediów.

³⁹. Struktura uczelni [w:] <https://www.asp.lodz.pl/index.php/pl/o-akademii/struktura>, ostatni dostęp: 29.09.2020.

⁴⁰. Michał Fryc, *„Webstuhl” – audiowizualny performance, 2016, II rok 2 stopnia, specjalność Inter-media, Centrum Sztuki WRO* [w:] <https://www.dailymotion.com/video/x5dvfpp>, ostatni dostęp: 30.09.2020.

⁴¹. Historia [w:] <https://uap.edu.pl/uczelnia/historia/>, ostatni dostęp: 17.10.2020.

⁴². Wydział Fotografii [w:] <https://uap.edu.pl/uczelnia/wydzialy/wydzial-fotografii/>, ostatni dostęp: 17.10.2020.

Jednak dopiero w 2008 roku pojawia się informacja o Wydziale Komunikacji Multimedialnej⁴³. W 2014 roku pojawia się Wydział Animacji wydzielony z (sic!) Wydziału Sztuki Mediów, który po tym fakcie składa się z Katedry Intermediów i Katedry Fotografii⁴⁴. W 2019 roku Katedra Fotografii zostaje przekształcona w wydział⁴⁵, a druga katedra – połączona z Wydziałem Animacji w Wydział Animacji i Intermediów⁴⁶. Faktem wartym uwagi jest, że UAP posiada dość nietypową strukturę, jak na uczelnie artystyczne w Polsce, tj. otwartą – *pracownie artystyczne i projektowe, laboratoria, studia i warsztaty są dostępne dla wszystkich studentów, niezależnie od studiowanego kierunku*⁴⁷. Niemniej w ramach wymienionych jednostek studenci mają możliwość uczęszczania na przedmioty z zakresu filmu i różnego rodzaju animacji⁴⁸, realizacji dźwięku, projektowania graficznego, fotografii⁴⁹ czy tych poruszających zagadnienia multi- i intermedialności⁵⁰. Zdawałoby się, że skoro z upływem czasu ze „struktur” sztuki mediów wydzielono fotografię, dano osobną przestrzeń eksperymentalną i edukacyjną, można spodziewać się, że działalność w jej zakresie jest przodująca w tej uczelni. Tymczasem na przestrzeni pięciu lat konkursu „Najlepszy Dyplom Sztuki Mediów” nie pojawia się praca, która skupiałaby się na wykorzystaniu fotografii w stopniu wyróżniającym. Dominuje instalacja wykorzystująca różne media („311-g”, A. Kolarczyk, 2015; „The texture catcher & kigurumi doller: please subscribe, like and leave a comment below”, A. Grzegorzczak, A. Szwarz, 2017–18; „Happiness said: don't look for me”, A. Pataridze, 2018).

Akademia Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu prowadzi nauczanie w zakresie omawianej dziedziny w ramach wydziału Grafiki i Sztuki Mediów, na kierunku Sztuka Mediów od roku akademickiego 2008/09⁵¹. Aktualnie w strukturach wydziału funkcjonują trzy katedry – dwie związane z grafiką i jedna ze sztuką mediów. Wśród siedmiu pracowni w Katedrze Sztuki Mediów nietypowa (na tle pozostałych uczelni) jest Pracownia Projektowania Gier Komputerowych i Form Wirtualnych⁵². W założeniach działania jednostki została wyszczególniona istotność wykorzystywania mediów, ich odpowiedniego doboru i zastosowania, w zależności od potrzeb kształtowanego przekazu. Także multidyscyplinarność jest ważna – wiedza z zakresu dyscyplin ścisłych czy psychologii i jej wykorzystywanie. Pojawia się także szczególnie nacisk na techniki najnowsze (elektroniczne, kompu-

43. Akademia Sztuk Pięknych w Poznaniu [w:] <https://web.archive.org/web/20080213124608/http://www.asp.poznan.pl/historia.html>, ostatni dostęp: 17.10.2020.

44. Wydział Sztuki Mediów [w:] <https://web.archive.org/web/2018111125730/http://uap.edu.pl/uczelnia/wydzialy/wydzial-sztuki-mediow/>, ostatni dostęp: 17.10.2020.

45. Wydział Fotografii [w:] <https://uap.edu.pl/uczelnia/wydzialy/wydzial-fotografii/>, ostatni dostęp: 2020.10.17.

46. Zarządzenie nr 116/2019/2020 Rektora Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu z dnia 03 września 2020 r. w sprawie utworzenia nowej jednostki organizacyjnej UAP w postaci wydziału pod nazwą „Wydział Animacji i Intermediów” poprzez połączenie istniejących jednostek organizacyjnych – (sic!) Instytutu Animacji i Instytutu Sztuki Mediów [w:] <http://bip.uap.edu.pl/wp-content/uploads/2020/09/ZARZ%C4%84DZENIE-NR-116-2019-2020.pdf>, ostatni dostęp: 17.10.2020.

47. *Studia na UAP* [w:] *Informator 2020/2021 Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu*, https://uap.edu.pl/wp-content/uploads/2018/03/katalog-DO_2020_screen_25022020_4.pdf, ostatni dostęp: 17.10.2020.

48. Katedra Animacji [w:] <https://uap.edu.pl/uczelnia/wydzialy/wydzial-animacji-i-intermediow/katedra-animacji/>, ostatni dostęp: 18.10.2020.

49. Katedra Fotografii [w:] <https://uap.edu.pl/uczelnia/wydzialy/wydzial-fotografii/katedra-fotografii/>, ostatni dostęp: 18.10.2020.

50. Katedra Intermediów [w:] <https://uap.edu.pl/uczelnia/wydzialy/wydzial-animacji-i-intermediow/katedra-intermediow/>, ostatni dostęp: 18.10.2020.

51. Informacje dla kandydatów na pierwszy rok studiów stacjonarnych I stopnia na rok akademicki 2008/09 [w:] <http://web.archive.org/web/20080416051421/http://www.asp.wroc.pl/rekrutacja.htm>, ostatni dostęp: 21.10.2020.

52. Katedra Sztuki Mediów. Struktura. Pracownie [w:] <https://mediaart.asp.wroc.pl/>, ostatni dostęp: 24.10.2020.



Il.11. Julia Nędzyńska, „I am happy”, 2017, źródło fot. <http://www.zacheta.wroclaw.pl/kolekcje/786-i-am-happy.html>

Kolaż wideo, w którym artystka zebrała i przetworzyła znane malarskie wizerunki kobiet. Do kompozycji wprowadziła ruch (animacja różnych elementów kompozycji prac) oraz dźwięk (powtarzana sekwencja *I am happy* oraz muzyka adekwatna do obrazu). Najistotniejszym zabiegiem, który wykorzystowała artystka, jest gradacja – początkowo przedstawione sytuacje i osoby są spokojne, szczęśliwe, z czym koresponduje fraza, muzyka oraz sam tytuł pracy. Z czasem jednak, obrazy zmieniają się, dążąc coraz bardziej w kierunku depresji i beznadziei, przy czym potarzana jest ta sama fraza (*I am happy*), tworząc coraz większy rozdźwięk. Z jednej strony artystka chciała stworzyć pracę, która zwraca uwagę na to, co może kryć się za pozorami szczęścia. Z drugiej jednak, przedstawiła ogólny rozdźwięk pomiędzy stanem pozornym a faktycznym, który przecież nie musi odnosić się do stanów wewnętrznych poszczególnych jednostki.

terowe, fotograficzne itp.), a na końcu – uwzględnienie zawodowego, również poza-artystycznego, zastosowania zdobytych w toku studiów wiedzy i umiejętności (w instytucjach kultury, wydawnictwach, agencjach fotograficznych i agencjach reklamowych⁵³). Szczególnie w kontekście ostatniego rysuje się interesujący przekrój na podstawie analizy dyplomów konkursowych. Zasadniczo wśród prac nie pojawiają się takie, które podejmowałyby problemy wewnątrzartystyczne. Wszystkie, w mniejszym lub większym stopniu, są refleksyjno-kontemplacyjne. Także każda wykorzystuje ruchomy obraz – trzy jako jedyne medium, dwie jako element instalacji („Pytania na wszystkie odpowiedzi”, A. Trojanowska, 2014; „Tłok”, M. Żuk, 2015; „Matnia”, T. Hanoff, 2016; „I am happy”, J. Nędzyńska, 2017; „Psyche Killers”, K. Paliwoda, 2016–17; „Zachwyty i smętek”, K. Paliwoda, 2016–19).

Jednostka w Szczecinie jest najmłodszą w zestawieniu – jako Akademia Sztuki funkcjonuje dopiero od 2010 roku⁵⁴. Obecnie struktura uczelni jest podzielona na dwa kolegia – Sztuk Wizualnych i Sztuk Muzycznych. W ramach pierwszego jest prowadzony Wydział Sztuki Mediów, który jako samodzielna jednostka funkcjonuje od 2020 roku (wydzielony z Wydziału Malarstwa i Nowych Mediów, przejął katedry i pracownie związane z nowymi mediami, fotografią, filmem i animacją). Pomimo relatywnie krótkiego czasu istnienia w realizacjach dyplomowych widoczne są działalności badawcza i edukacyjna w wielu obszarach sztuki mediów. W zestawieniu znalazły się dwie instalacje („Inochód”, U. Pazniak, 2016; „Obiekt z tekstem znajdującym się częściowo poza stroną”, A. Zielińska, 2017), wideo-animacja („Układ zamknięty”, R. Żarski, 2014), działanie performatywne prezentowane w formie wideo („Posąg”, M. Michałowska, 2015) oraz obiekt – magazyn („Bejzen”, M. Krysińska, 2018).

Różne oblicza akademickiej sztuki mediów

W kontekście edukacji ze sztuki mediów w Polsce widać, że w okolicy 2010 roku nastąpił moment, w którym jednostki skupiające się na tej dziedzinie oraz ich programy edukacyjne zaczęły się klarować. W wielu przypadkach już wcześniej istniały i funkcjonowały struktury związane z multimediami czy intermediami, jednak

53. Katedra Sztuki Mediów [w:] <https://mediaart.asp.wroc.pl/o-katedrze>, ostatni dostęp: 24.10.2020.

54. Fundamenty – zanim AS powstała [w:] <https://www.akademiasztuki.eu/as/historia-akademii/fundamenty>, ostatni dostęp: 25.10.2020.

nie były one tak wyraźne i (w niektórych przypadkach) samodzielne jak dzisiaj. Wydziały lub katedry nie były powoływane jako nowe, lecz powstały w wyniku odłączania od innych jednostek (związanych z rzeźbą, grafiką czy fotografią). Ich geneza jest osadzona w innych dziedzinach sztuki, nie stanowią absolutnie osobnego bytu. Aktualne struktury są bardzo odmienne, na bardzo różnym poziomie zaawansowania i stworzone według innych koncepcji. Wydział w Warszawie opiera się na podziałach względem „koncepcji” obszarów sztuki, a nie na samych mediach. Także Wydział Intermediów w Krakowie, odłączając się od Wydziału Rzeźby, wprowadził podział według podobnej koncepcji (metody, obszary, zjawiska, teoria). W pozostałych jednostkach podziały te, pomimo ogólnego skomplikowania struktur samych uczelni, są proste i sprowadzają się do określenia konkretnych mediów (fotografia, wideo, intermedia itp.).

Wszystkie jednostki realizują przedmioty z obszaru określonego mediami: fotografii, wideo, dźwięku, technik komputerowych, przestrzeni wirtualnych, nowych technologii, multimediów, intermediów itp. Realizują także podobne zagadnienia teoretyczne z zakresu historii i teorii sztuki, filozofii, nauczania technik artystycznych, rozumienia i kształtowania przekazu. Prowadzą także zajęcia z tradycyjnych technik artystycznych, jak rysunek, malarstwo czy rzeźba. Jednak to na podstawie realizacji dyplomowych, nie struktur czy programów nauczania, można próbować określać charakterystykę i tendencje wybranych ośrodków. W niektórych przypadkach na ich kształt ma historia miejsca (np. Łódź).

W pewnym sensie Warszawa, jako całość, jest rozdarta pomiędzy podejmowaniem „trudnych” i kontemplacyjnych tematów, aktualnością, proaktywnością a eksplorowaniem nowych technologii. Z drugiej strony każda z prac jest określona pod względem tematu oraz środków. Innymi słowy – jako zbiór są niejednorodne, natomiast każda z osobna jest bardzo wyraźna. „Jednorodnymi” jako całość zdają się być Kraków i Łódź. Absolwenci pierwszej akademii prezentują najbardziej technologicznie zaawansowane prace, znacznie wykraczające poza dokumentujący-kontemplacyjny charakter sztuki. Z kolei studenci łódzkiej i wrocławskiej ASP tej kontemplacji poświęcają dużo przestrzeni. Na Akademii w Gdańsku, poprzez liczne „obiekty” w realizacjach, wyłania się związek z rzeźbą, z którą intermedia są zorganizowane w jednym wydziale. Pomimo podobnej genezy (rzeźba) nie można tego powiedzieć o Krakowie. Warto w tym miejscu próbować określać „dojrzałość” jednostki – na podstawie „usamodzielnienia” się realizacji, wypracowania „własnego języka”. Zdaje się, że takiej „niezależności” brakuje także w pracach, które powstały na ASP w Katowicach. Potwierdzenia tej tezy można szukać w strukturach uczelni, która nie ma osobnego wydziału poświęconego sztuce mediów, a edukacja w jej zakresie odbywa się w ramach dwóch katedr – Intermediów i Multimediów – gdzie druga prowadzi kierunki z zakresu projektowania graficznego. Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu, o dość niejasnej genezie edukacji w zakresie sztuki mediów, jako jeden ze swoich atutów podkreśla „ponadstrukturalność” w nauczaniu. Ostatecznie w ramach Wydziału Animacji i Intermediów prowadzi Katedrę Intermediów, której absolwenci posługują się różnymi mediami i stawiają swoim realizacjom różne cele.

Na podstawie analiz w tej części widać, że droga artystyczna, którą podążali pionierzy sztuki mediów, stanowi punkt odniesienia dla strukturyzowania edukacji. W zależności od jednostki, jej genezy oraz zaangażowanych w nią osób koncepcje kierunków są różne. Także czas istnienia ma wpływ na „doświadczenie” i rozbudowanie struktur. To, co jest niewątpliwie wspólne dla wszystkich ośrodków, to zain-



II.12. Uladzimir Pazniak, „Inochód”, 2016, źródło fot. <http://indeks.akademiasztuki.eu/2016/Main/Artykul/uladzimir-pazniak>

Centralnym elementem pracy jest duża drewniana szafa. Zawiera makietę architektoniczną monumentalnej budowli przypominającej starożytne świątynie, niewielkich rozmiarów prace artysty oraz wióry powstałe w wyniku obróbki drewna. Kluczowe znaczenie mają tytuł pracy (*Inochód to naturalny sposób poruszania się (...) polegający na unoszeniu jednocześnie obu kończyn z jednej strony ciała*) oraz materiał źródłowy stanowiący podstawę dla realizacji (instrukcje i rysunki dołączane do magazynu „Sztuka w życiu codziennym” z 1925 roku). Całość nawiązuje do politycznej pozycji artystów, zwłaszcza na terenach krajów byłego bloku wschodniego.

interesowanie wieloma aspektami: multimedialnością, intermedialnością oraz interaktywnością, a w efekcie „mediowaniem”.

Obszar sztuki mediów jest bardzo szeroki. Widać to w rozwoju dziedziny, edukacji jak i działalności pionierów oraz studentów. Moim zdaniem sztuka mediów dąży w kierunku jeszcze większej integracji ze światem rzeczywistym i odbiorcą, ukonstytuowania swojego miejsca w obszarze społeczno-kulturowym. Artyści tej dziedziny nie są jedynie zafascynowani najnowszymi narzędziami czy ekspresją artystyczną. Ich prace nie są „dziełami sztuki”, tzn. obiektami o wartości muzealnej (choćby bywają stawiane w takich kontekstach – zwłaszcza jeżeli ich autorem jest znany artysta). Stąd tak duży nacisk jest kładziony na poznawanie różnych aktualnych narzędzi, znanych i bliskich współczesnemu odbiorcy (ang. *familiarity*), oraz umiejętności ich wykorzystywania („mediowanie”). Artyści sztuki mediów chcą prowadzić dialog z publicznością. Było to widoczne w działaniach pionierów oraz jest wyraźne w programach nauczania. Realizacje skłaniają do refleksji, doświadczania oraz działania. Przybliżają wewnętrzne stany psychiczne i emocjonalne jednostki, dokumentują zjawiska zachodzące we współczesnym świecie, chcą mieć wpływ na rzeczywistość.

Artyści zawsze używali najbardziej zaawansowanych narzędzi i technik w swojej twórczości. Kiedy ich wizje wymagały mediów i metod, które nie istniały, wynajdywali to, co było potrzebne do realizacji ich wyobrażeń⁵⁵. Wizją współczesnego artysty sztuki mediów jest aktywne uczestnictwo w zmieniającej się rzeczywistości oraz próby kreatywnego jego kształtowania.

Artykuł powstał na podstawie pracy licencjackiej napisanej pod kierunkiem dr Bartłomieja Gutowskiego pod tytułem Edukacja i działalność artystyczna w obszarze nowych mediów i technologii na przykładzie Wydziału Sztuki Mediów Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie.

55. E. A. Shanken, *Art and electronic media*, Londyn 2009, s.10 [tłum. własne].



Daria Przybylińska, 3, akryl, 2021

MAUZOLEUM JANA KASPROWICZA NA HARENDZIE

Kacper Abramczyk

W tym tekście chciałbym skupić się na pochodzeniu form składających się na mauzoleum Jana Kasprowicza, ponieważ jest to problem niewystarczająco dotychczas rozpoznany. Liczba publikacji, które do tej pory się ukazały na temat tego obiektu jest niewielka. Pierwsze teksty w których pojawiają się informacje o mauzoleum Kasprowicza są popularno-naukowe i mają charakter krajoznawczy. Służą popularyzacji wiedzy o obiektach, znajdujących się w chętnie odwiedzanych przez turystów, miejscach Zakopanego. Pierwszą pozycją nosi tytuł *Drogami skalnej drogi* i pochodzi z 1956 roku¹. Informacje, które się w niej znajdują są jednak bardzo skąpe. Ograniczają się do podania nazwiska autora oraz wspomnienia, że sprowadzony pod budowę kamień pochodzi z nad Morskiego Oka. Wyjątkowo ciekawa jest podjęta przez autorów krytyka formy mauzoleum. Określają oni obiekt jako zbyt ciężki i niepasujący do delikatnego nadrzecznego krajobrazu. Sam budynek jest określony jako posiadający „specjalny smak”, którym trudno się zachwycić. Krytyczny głos odniósł się również do ołtarza Jana Szczepkowskiego, dostał on miano zbyt skomplikowanego. W powyższym tekście widać negatywny stosunek autorów, który można odnieść do ogólnej krytyki architektury II Rzeczypospolitej w dobie socrealizmu i czasach powojennych. Następną publikacją jest *Harenda. Krajobraz – Przeszłość – Teraźniejszość*². Ma tu miejsce podobny negatywnie wartościujący opis obiektu, co nie może nas dziwić z powodu tego samego autorstwa. Jednak tekst zawiera dużo bardziej szczegółowy opis. Publikacją w której odnajdujemy zdawkową informację jest *Zakopane od A do Z*. Ma ona charakter słownika, w którym znajdują się biogramy Karola Stryjeńskiego oraz Jana Kasprowicza. Mauzoleum jest w nich wspomniane, jednak niczego prócz tego, że taki obiekt istnieje oraz gdzie jest położony się nie dowiemy. Realizacje możemy uznać za opisaną ze względu na dwa artykuły które sumiennie i rzeczowo podchodzą do jej problematyki. Pierwszy z nich *Zakopiański okres twórczości architektonicznej Karola Stryjeńskiego w latach 1922-1927* powstał na podstawie pracy magisterskiej z 1999 roku³. Omawia całą twórczość architekta w tym mieście, co pozwala wpisać mauzoleum w szerszy kontekst. Należy go również określić pierwszym tekstem naukowym, częściowo, mu poświęconym. Mimo to, nie wyczerpuje on całości problematyki obiektu. Pozycją, która uzupełnia tę lukę jest tekst *Mauzoleum Jana Kasprowicza na Harendzie, niedocenione dzieło Karola Stryjeńskiego* stanowi on dobry przyczynek do monografii obiektu⁴. Niestety

1. H. Pieńkowska, T. Staich, *Drogami skalnej drogi*, Kraków 1956, s. 194.

2. T. Staich, *Harenda. Krajobraz – Przeszłość – Teraźniejszość*, Kraków 1976, s. 50–52.

3. L. Długolecka-Pinkwart, M. Pinkwart, *Zakopane od A do Z*, Warszawa 1994, s. 143, 172.

4. A. Hanaka, *Zakopiański okres twórczości architektonicznej Karola Stryjeńskiego w latach 1922-1927*, „Rocznik Podhalański”, T. 9, 2003, s. 113–164.

5. Z. Możdżeń, *Mauzoleum Jana Kasprowicza na Harendzie niedocenione dzieło Karola Stryjeńskiego*, „Pamiętnik PTT” T. 20, 2011, s. 177–216.



il. 1. 1. Widok na mauzoleum Kasprowicza, od frontu, 2000 r., D. Możdziej, fotografia ze zbiorów NID, karta ewidencyjna zabytków architektury i budownictwa, nr 12501, p. 6

w żadnym z powyższych tekstów, nie przyjrano się dokładnie genezie jego formy. Zastanowienie się nad ewentualnymi inspiracjami przy realizacji mauzoleum, może pomóc w ustaleniu dalszych faktów na jego temat w przyszłości.

Obiekt autorstwa Karola Stryjeńskiego posiada burzliwą historię budowy, która na szczęście nie przeszkodziła mu zostać zrealizowanym w niezmiennym kształcie. Powstał w latach 1927-1933, na zakopiańskiej Harendzie⁶. Jego budowa skończyła się sześć lat po śmierci poety. Tak długi okres powstawania obiektu, był spowodowany licznymi problemami technicznymi i finansowymi. Budowniczym przede wszystkim dokuczała, zbierająca się w pierwszej kondygnacji, wilgoć. Całość dopełniał chaos organizacyjny, związany z Wyjazdem Karola Stryjeńskiego do Warszawy w 1927 roku oraz jego śmiercią pięć lat później. Architekta oskarżano o malwersacje finansowe oraz brak należytej dozoru przy budowie obiektu. W całym procesie powstawania mauzoleum nieocenioną pozostaje rola Marii Kasprowicz, której bardzo zależało na upamiętnieniu męża⁷.

Lokalizacja obiektu nie była przypadkowa. Kasprowicz związany był z tą okolicą zarówno fizycznie, jak i emocjonalnie. Przez wiele lat zbliżał się do Zakopanego, by w 1923 roku zamieszkać w willi „Harenda”, która znajduje się na tej samej działce co wzniesione później mauzoleum. Biorąc pod uwagę plan stworzenia, w tym miejscu, muzeum poety, nie powinien nas dziwić wybór właśnie tej lokalizacji. Dla Karola Stryjeńskiego nie jest to jedyna architektoniczna realizacja sepulkralna, którą stworzył. Pierwszym tego typu obiektem, jego autorstwa, jest kaplica grobowa rodziny Scipio del Campo w Łopuszce Wielkiej z 1893 roku. Architekt zastosował styl neogotycki doskonale wpisujący się w ten typ realizacji. W przypadku Harendy miał już jednak zupełnie inny pomysł. Zwrócił się w kierunku prądów szeroko pojętej architektury dekoracyjnej, z którą związany był już od dłuższego czasu. Na tę różnicę wpłynął długi okres dzielący obie realizacje. Przez te lata zdążyły się zmienić zarówno gusty inwestorów, jak i zapatrywania artystyczne samego architekta⁸.

Mauzoleum jest dwukondygnacyjne, na rzucie kwadratu z pierwszą kondygnacją częściowo znajdującą się w ziemi. Wykonane zostało w całości z niepolerowanego jasnego granitu, wydobywanego w okolicach Morskiego Oka⁹. Pierwsza kondygnacja jest szersza, od strony północnej znajduje się portal do krypty, flankowany ciągami dwubiegowych schodów. W niej właśnie spoczęły prochy poety. Drugą kondygnację stanowi taras z podłużną, zamkniętą prosto ze ściętymi narożnikami, kaplicą. Na osi bocznych ścian znajdują się wąskie, prostozamknięte okna. Jest ona

6. A. Hanaka, *op. cit.*, s. 158.

7. Z. Możdziej, *op. cit.*, s. 186-189.

8. Wiemy, że obiekt swoją nowoczesną formą wzbudzał kontrowersje. Negatywne opinie o nim wyrażali krytycy, jak i Górale, którzy chcieli widzieć w tym miejscu realizację dużo bardziej zakorzenioną w zakopiańskiej tradycji.

9. Z. Możdziej, *op. cit.*, s. 178.

nakryta dwuspadowym dachem z umieszczoną od frontu sygnaturką. Szczyt jest dekorowany płaskorzeźbą. We wnętrzu kaplicy spoczęła Maria Kasprowicz.

Ważnym cechą mauzoleum jest jego dwoisty charakter. Z perspektywy frontalnej staje się ono symetrycznym zigguratem. Gdy patrzymy jednak od któregoś z boków, pierwsza i druga kondygnacja, optycznie się nam oddziela. Zaczynamy je traktować jako osobne struktury. Pierwsza kondygnacja nabiera charakteru cokołu oraz monumentalizującej oprawy schodów, które prowadzą do kondygnacji drugiej. Zdaje się ona dość tradycyjną kaplicą, choć w zmodernizowanej formie. Głównym nośnikiem tego wrażenia jest jej trójboczne zamknięcie, przynależne do architektury gotyckiej, gdzie w ten sposób, w wielu przypadkach, rozwiązane było zakończenie prezbiterium. W tym wypadku kaplicę tę można odczytać jako nawiązującą do prowincjonalnych neogotyckich kaplic, które często zlokalizowane są i były na cmentarzach. Warto przywołać tutaj przykład poprzedniej realizacji Stryjeńskiego na tym polu. Kaplica w Łopuszce Wielkiej, również zamknięta została trójbocznie, różnica polega na tym, że partia wschodnia była wyodrębniona z korpusu. To podobieństwo może jednak wskazywać, że architekt faktycznie myślał o architekturze gotyckiej, gdy aranżował drugą kondygnację mauzoleum. Mogło to być spowodowane tym, że gotyk był dalej kojarzony z architekturą sakralną. Drugą sprawą, jest jego światłocieniowość, przez którą jego elementy płynnie łączyły się z architekturą nowoczesną, choćby w niemieckim ekspresjonizmie. Nie odnajdujemy tu jednak widocznych cech stylu zakopiańskiego. Możemy do niego dopasować spadzisty dach o dużym nachyleniu. Nie wiemy jednak czy był to celowy zabieg, czy wymogi środowiskowe i duże opady śniegu w tym środowisku. Może to być mylne myślenie życzeniowe, gdyż łatwo dopatrywać stylu zakopiańskiego w realizacjach w tym mieście i tym czasie.

Obiekt ten wpisuje się w święcący ówczesnie triumfy styl art déco. Elementy tego stylu widzimy w samej bryle obiektu, która przypomina ziggurat, oraz w sygnaturce na dachu drugiej kondygnacji. W pewnych elementach, takich jak: spadzisty dach oraz części dekoracji rzeźbiarskiej, możemy doszukać się również zakopiańszczyzny, która płynnie się z nim łączy. Takie inspiracje nie są niczym nowym w szeroko pojętej sztuce dekoracyjnej, która często czerpała z elementów ludowych. Na polskim gruncie stosowane to było w realizacjach klasyfikowanych do tak zwanej szkoły krakowskiej, w której bogaty efekt światłocieniowy charakterystyczny dla francuskiego art déco, niemieckiego ekspresjonizmu, czy w końcu czeskiego kubizmu, łączono z przestylizowanym i zgeometryzowanym ornamentem ludowym. W tym przypadku obie te cechy są powściągliwe. Efekt światłocieniowy ogranicza się tylko do zacienionych portali, które kontrastują z jasną granitową elewacją. Puryzm tej architektury powoduje, że ornament ludowy w tym przypadku nie występuje wcale. Ów regionalizm widoczny jest tylko w formie zastosowanego spadzistego dachu oraz dekoracji rzeźbiarskiej autorstwa Jana Szczepkowskiego szczytu kaplicy oraz w ołtarzu, który się w niej znajduje¹⁰.

Wart głębszego omówienia jest sam ziggurat. Swoją formą nawiązuje on do obiektów wznoszonych przez starożytne cywilizacje zamieszkujące tereny Mezopotamii oraz ludy prekolumbijskie. Pojawia się on w amerykańskim art déco w związku ze zwiększającym się zainteresowaniem tak zwanym prymitywem, ale również z rodzącą się chęcią znalezienia własnej, niezależnej od europejskiej, tożsamości.

10. Ibidem, s. 179.

Z kontynentu amerykańskiego, rozwiązania te dotarły do Europy¹¹. Była to raczej sprawa atrakcyjnej dekoracyjności zigguratu, niż chęci nawiązywania do cywilizacji zamieszkujących świat przedkolumbijski. W polskim art déco pojawia się on po raz pierwszy w pawilonie na wystawę światową w Paryżu w 1925 roku. Józef Czajkowski zastosował tu szklany ziggurat wieńczący korpus, wykonany na planie sześcioramienną gwiazdy. Wnętrza tego pawilonu projektował Karol Stryjeński, który niespełna dwa lata później oparł bryłę projektowanego mauzoleum Jana Kasprowicza na tej właśnie formie. Różni je zastosowanie planu kwadratu w drugim przypadku. W tej jednak sytuacji zdecydował się na wariant dużo bardziej statyczny i monumentalny. Ziggurat Czajkowskiego pozostaje jednym z bardziej ekspresyjnych i światłocieniowych w historii polskiej architektury¹².

Prócz tych dwóch jasnych przykładów istnieje jeszcze kilka innych miejsc, gdzie również motyw zigguratu jest widoczny. Jeden z nich to wieża na skrzyżowaniu naw kościoła św. Stanisława Kostki w Krakowie, ukończonego w 1938 roku. Wacław Krzyżanowski zaprojektował ją jako dwukondygnacyjną, na planie ośmiokąta ze ściętymi półkolistymi bokami. Filip Burno widzi w niej podobieństwo do gotyku w Anglii oraz neogotyckiej katedry w Liverpoolu¹³. Należy jednak się zastanowić, czy niewątpliwie cytaty z architektury gotyckiej mogą integralnie łączyć się, z nurtem ekspresjonistycznym i art déco. Odpowiedź w tym przypadku jest moim zdaniem twierdząca. Wieża kościoła św. Stanisława Kostki przypomina choćby ziggurat wieńczący pawilon polski na wystawę paryską w 1925 roku. Największy w skali obiekt tego typu powstał już w realiach powojennych. Jest to ziggurat wieńczący budynek SHG, autorstwa Jana Koszczyca Witkiewicza. Mimo realizacji obiektu po wojnie jest on głęboko zakorzeniony w architekturze międzywojennej, a sam zespół uczelni projektowany był jeszcze przed jej wybuchem¹⁴. Siedmiokondygnacyjny szklany ziggurat zbudowany jest na planie kwadratu. Pozostaje on najokazalszym przykładem tego motywu w Polsce.

Warto zwrócić również uwagę na podobieństwo łączące mauzoleum Jana Kasprowicza z obiektem, w którym spoczął Lenin. Realizacja Aleksieja Szczusiewa z 1930 roku podobnie przetwarza motyw zigguratu¹⁵. Mauzoleum Lenina jest dwukondygnacyjne, gdzie wejście flankowane jest ciągami schodów dwubiegowych. Posiada również wejście dla każdej z kondygnacji na osi. Oba obiekty powstały bez związku ze sobą. Mauzoleum Lenina miało pełnić również odmienne funkcje, takie jak trybuna. Mimo jednak tych różnic bryły tych dwóch mauzoleów zdradza podobieństwo form, jakim jest ziggurat. W przypadku dzieła Szczusiewa zwracana jest uwaga na podobieństwo do grobowca Cyrusa II¹⁶. Nie należy przypuszczać, by Karol Stryjeński również kierował się takimi orientalnymi inspiracjami. Przykład dzieła Jana Koszczyca Witkiewicza w Nałęczowie pokazuje nam, że polscy architekci również interesowali się obiektami o formach kojarzących się ze starożytnymi kulturami. Mauzoleum Adama Żeromskiego z 1922 roku posiada

11. A. K. Olszewski, *Art Déco i lata trzydzieste w Ameryce a sztuka europejska*, Warszawa 2013, s. 37-38.

12. Z. Tofłoczko, *Z problemów koincydencji Art Déco i ekspresjonizmu część I*, „Wiadomości konserwatorskie”, 2010, nr 28, s. 34-35.

13. F. Burno, *Świątynie nowego państwa, kościoły rzymskokatolickie II Rzeczypospolitej*, Warszawa 2012, s. 113.

14. M. Leśniakowska, *Architekt Jan Koszczyk Witkiewicz (1881-1958) i budowanie w jego czasach*, Warszawa 1998, s. 49.

15. E. Goldzamt, *Architektura zespołów śródmiejskich i problemy dziedzictwa*, Warszawa 1956, s. 299.

16. *Ibidem*, s. 301.



il. 2. Widok na drugą kondygnację mauzoleum Kasprów, od tyłu, 2000 r., D. Możdziej, fotografia ze zbiorów NID, karta ewidencyjna zabytków architektury i budownictwa, nr 12501, p. 6

formę przypominającą kopiec¹⁷, czyli sposób pochówku przynależny Słowianom i innym ludom w czasach pogańskich. Nie możemy więc zaprzeczyć, że Stryjeński również sięgnął do genezy formy mauzoleów, przy projektowaniu swojego obiektu.

Dzieło Karola Stryjeńskiego należy rozpatrywać, jako jeden z niewielu przykładów zastosowania motywu zigguratu na ziemiach polskich. Jednocześnie świadczy to o znajomości nowoczesnych rozwiązań z zagranicy. Autor wykazał się również umiejętnym wpisaniem obiektu architektonicznego

w naturalny krajobraz. Jest to ważny przykład świadczący o umiejętnościach architekta, który nie pozostawił po sobie bogatego dziedzictwa. Jednocześnie mauzoleum Jana Kasprów zdaje się pozostawać poza głównymi opracowaniami architektury art déco w Polsce. Stan ten może być spowodowany długotrwałym pomijaniem, przez badaczy, modernistycznej architektury nieawangardowej. Drugą sprawą może być specyficzny charakter realizacji, która jest monumentalną oprawą dwóch pochówków. Niemniej jednak dała ona architektowi wiele pola do wolności twórczej, którą wykorzystał.

17. M. Leśniakowska, *op. cit.*, s. 204.

STANISŁAW IGNACY WITKIEWICZ. PORTRET ANNY I JAROSŁAWA IWASZKIEWICZÓW – ZAGADKA WAMPIRZYCH ZĘBÓW

Michalina Chudzińska

W 1922 roku Jarosław Iwaszkiewicz w trakcie podróży poślubnej razem ze swoją żoną Anną odwiedził Zakopane. Właśnie tam powstał słynny portret małżeństwa, którego autorem jest Stanisław Ignacy Witkiewicz. Obraz był przeznaczony jako prezent ślubny dla poety i jego żony¹ (il. 1). Artysta poznał poetę w 1917 roku w Kijowie, w domu dalekich krewnych Iwaszkiewicza, Szymanowskich. Ta znajomość miała wpływ oczywiście na późniejszą współpracę przy grupie poetyckiej Skamander oraz z pismem literackim o tym samym tytule. Cztery lata później, w 1921 roku, czyli na rok przed ślubem poety, teatr Elsynchron, którego współzałożycielem był właśnie Jarosław Iwaszkiewicz, wystawił sztukę Witkacego *Pragmatyci*. Planowano także wystawić dzieło *Nowe Wyzwolenie*, jednak zrezygnowano z tego pomysłu².

Ważną kwestią w znajomości Iwaszkiewicza i Witkacego był właśnie podwójny portret poety i jego żony. We wrześniu 1922 roku artysta wykonał pastelowy szkic tego obrazu (skąd pochodzi inskrypcja *NAPA*, czyli „namalowane na pamięć”), by następnie do końca stycznia 1923 roku stworzyć według niego obraz olejny z przedstawieniem głów Iwaszkiewiczów³. Dzieło powstałe w Zakopanem, o wyszukany zestawieniu barw, z kontrastem między żółcieniem i czerwienią a błękitem i zielenią oraz o silnej ekspresji (zwłaszcza w geometrycznym, abstrakcyjnym tle oraz w samej twarzy Jarosława, która opracowana ekspresyjnie, kontrastuje z realistycznie ujętą twarzą Anny), stanowi połączenie kompozycji olejnych malowanych w myśl założeń teorii Czystej Formy z twórczością portretową wykonywaną w technice pastelu⁴.

Niestety, malowidło jako jedno z najbardziej interesujących dzieł z tego okresu nie podobało się małżeństwu, a także samemu Witkacemu. Uznawał je za pewien „knot psychologiczny”, o czym świadczy m.in. inskrypcja przy sygnaturze *T[yp]. KP*, a także *CF = 0*, czyli uznanie, że zawartość Czystej Formy jest równa zeru⁵. Obok tych inskrypcji znajdują się także słowa *Wie ich es sehen*, co z niemieckiego oznacza „Jak ja to widzę”.

W liście do Jarosława Iwaszkiewicza z 23 stycznia 1923 roku Witkacy przytoczył słowa Zofii Żeleńskiej twierdzącej, że obraz „to tak straszne świństwo”, z czym

1. <https://culture.pl/pl/wydarzenie/portret-iwaszkiewiczow-znow-w-stawisku> (dostęp: 14.08.2021).

2. A. Żakiewicz, *Zęby pani Anny, czyli odnaleziony portret Iwaszkiewiczów*, „Cenne Bezcenne/Utraczone”, 2011, nr 4, s. 31; J. Iwaszkiewicz, *Listy Stanisława Ignacego Witkiewicza do Jarosława Iwaszkiewicza*, „Twórczość”, 1963 vol. 19, nr 2, s. 113.

3. A. Żakiewicz, op. cit., s. 31.

4. A. Żakiewicz, *Witkacy*, Olszanica 2012, s. 46; A. Żakiewicz, *Zęby...*, s. 31.

5. A. Żakiewicz, *Zęby...*, s. 31; A. Gieldoń-Paszek, *Obywatel Parnasu. Sztuki piękne w życiu i twórczości Jarosława Iwaszkiewicza*, red. T. Rus, Katowice 2014, s. 275.



il. 1. Stanisław Ignacy Witkiewicz, *Portret Anny i Jarosława Iwaszkiewiczów*, 1923, Muzeum w Stawisku

artysta się zgodził⁶. Ciekawy jest fakt, że od samego początku Stanisław Ignacy Witkiewicz nie cenił swojego obrazu. Pomimo tego podarował go w prezencie ślubnym. Co więcej, dopiero po oddaniu go Żeleńskiej (która miała następnie przekazać dzieło Iwaszkiewiczom⁷) stwierdził, że stworzy inną kompozycję dla poety i jego żony, a pierwszy obraz prosi o trzymanie w ukryciu⁸. Iwaszkiewiczowie postąpili, jak prosił Witkacy, ponieważ trzymali dzieło najpierw na strychu, a następnie za szafą – wynikało to jednak prawdopodobnie z tego, że sam Jarosław Iwaszkiewicz nie przepadał za twórczością artysty⁹.

Sposób przechowywania obrazu przez Iwaszkiewiczów wpłynął znacznie na jego stan i z tego powodu został poddany konserwacji w latach 70. XX wieku. Zachowało się jednak zdjęcie pokazujące obraz sprzed konserwacji (il. 2). Owa fotografia wywołała wiele kontrowersji, gdyż ukazuje bardzo interesujący szczegół, jakim są

6. J. Iwaszkiewicz, *Listy...*, s. 114.

7. Tamże, s. 115.

8. Tamże.

9. A. Żakiewicz, *Witkacy*, Olszanica 2012, s. 46; A. Żakiewicz, *Zęby...*, s. 31.



il. 2. Stanisław Ignacy Witkiewicz, *Portret Anny i Jarosława Iwaszkiewiczów*, 1923, repr. „Pamiętnik Teatralny” 1971, nr 3-4, s. 468

dwie plamki na ustach Anny Iwaszkiewicz. Uważane są one przez niektórych badaczy za zęby i z tego powodu pojawia się hipoteza przedstawienia przez Witkacego modelki jako wampirzycy¹⁰ pomimo tego, że nie łączyło się to z łagodnym charakterem, jaki posiadała modelka¹¹. Oczywiście, mogło być to zgodne z poglądami Witkacego wywodzącymi się z *Młodej Polski*, która upodobała sobie stereotyp kobiety jako *femme fatale*. Co więcej, Anna Żakiewicz przywołuje powieść Witkiewicza z lat 1910–1911 pt. *622 upadki Bunga, czyli Demoniczna Kobieta*, w której zaprezentował taką kobietę pod postacią pani Akne, czyli *femme fatale*, „żarłocznej samicy”¹² zagrażającej mężczyznom, których może doprowadzić do zguby¹³.

Przedstawienie więc Anny Iwaszkiewicz jako wampirzycy będącej zagrożeniem dla swego męża-artysty było z jednej strony zgodne ze stereotypem *Młodej Polski*. Z drugiej strony taka interpretacja jest nieco przesadzona. Małgorzata Zawadzka, kustosz muzeum w Stawisku, badała omawiany portret. Badaczka dowiedziała się, że żaden z domowników Iwaszkiewiczów (tj. córka Maria, wnuki, przybrany syn

10. A. Żakiewicz, *Witkacy*, Olszanica 2012, s. 46; A. Żakiewicz, *Zęby...*, s. 31; A. Giełdoń-Paszek, *Obywatel...*, s. 275.

11. A. Żakiewicz, *Zęby...*, s. 32.

12. Ibidem.

13. Ibidem, s. 31–32.



il. 3. Stanisław Ignacy Witkiewicz, *Portret Anny i Jarosława Iwaszkiewiczów*, 1923, fragment, repr. „Pamiętnik Teatralny” 1971, nr 3-4, s. 468

oraz gosposia) nie przypominał sobie tak charakterystycznego detalu jak wampirze zęby¹⁴. Również we wspomnieniach i listach nie pojawiają się żadne odniesienia na ich temat¹⁵. Anna Żakiewicz napisała, że zęby zostały zamalowane w trakcie konserwacji w latach 70. na życzenie modelki¹⁶. Badaczka jednak nie podała informacji, skąd wiadomo, że usta zostały przemalowane na życzenie Anny Iwaszkiewicz. Co więcej, wydaje się mało prawdopodobne, by Stanisław Ignacy Witkiewicz podarował małżeństwu prezent ślubny w formie portretu, na którym młoda żona (której Witkacy nie znał wówczas za dobrze) przedstawiona została w sposób demoniczny, jako wampirzyca negatywnie wpływająca na swojego świeżo poślubionego męża – wywołałoby to pewien konflikt.

Obraz na reprodukcji jest widocznie zaniedbany i wymagający konserwacji. Patrząc na tę reprodukcję, można dojść do wniosku, że Witkacy nie przedstawił Anny Iwaszkiewicz jako wampirzycy, a tzw. zęby to jedynie dwie jasne i zaokrąglone plamy wynikające ze złego przechowywania obrazu (il. 3). Co więcej, jedna z nich widocznie nachodzi na górną wargę modelki. Wampirze zęby powinny raczej wychodzić spod niej, a nie na nią nachodzić. Nie przypominają więc pod żadnym względem ostrych, wampirzych zębów¹⁷. Magdalena Zawadzka przeanalizowała czarno-białą reprodukcję obrazu (inną niż znana wszystkim wersja z „Pamiętnika Teatralnego”) i sama dostrzegła wspomniany szczegół nachodzenia punktu na górną wargę¹⁸.

W 2011 roku, po odnalezieniu obrazu, który w 2005 roku został skradziony, Anna Żakiewicz, badając prawdziwość obrazu dzięki promieniom UV, stwierdziła, że kluczowym elementem w badaniu są właśnie zęby modelki, które potwierdzają autentyczność¹⁹. Promienie UV oczywiście ukazały przemalowania w okolicy ust, jednak nie oznacza to, że zostały przemalowane zęby. Jak zostało wspomniane, mogły to być zwykłe jasne punkty będące przetarciami lub plamami spowodowanymi niewłaściwym przechowywaniem obrazu.

Oczywiście również jest bardzo mało prawdopodobne, żeby akurat na ustach modelki pojawiły się dwie niemalże symetryczne plamki. Nie jest to jednak całkowicie niemożliwe. Przedstawienie Anny Iwaszkiewicz jako wampirzycy to zwykła nadinterpretacja, a kontrowersyjne punkty to po prostu uszkodzenia płótna, które przypadkowo, ale humorystycznie pojawiły się właśnie na ustach modelki. Natomiast słowa „knot psychologiczny” mogą być powiązane z dwoma różnymi sposobami namalowania obu postaci, a nie z zębami, jak uważa Anna Żakiewicz²⁰. Pomimo wszystko „zęby” Anny Iwaszkiewicz to tego rodzaju przypadek, który przypadłby do gustu samemu Witkacemu.

14. <https://www.radiokrakow.pl/audycje/wielka-sztuka-malopolski/zagadkowy-portret-pedzla-witkacego/> (dostęp: 14.08.2021); https://www.historiaposzukaj.pl/wiedza,obrazy,288,obraz_iwaszkiewiczowie.html (dostęp: 15.08.2021).

15. https://www.historiaposzukaj.pl/wiedza,obrazy,288,obraz_iwaszkiewiczowie.html (dostęp: 15.08.2021).

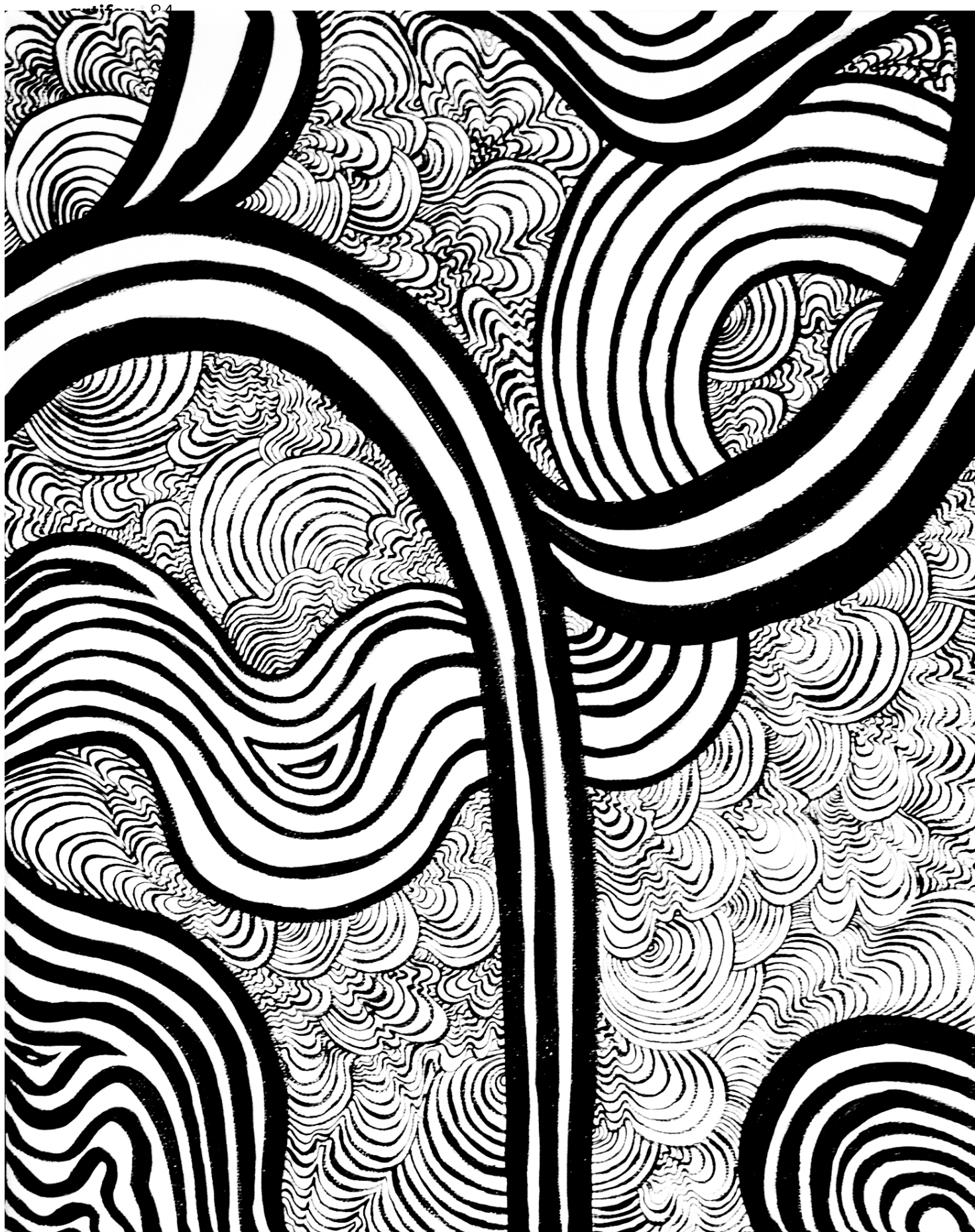
16. A. Żakiewicz, op. cit., s. 32.

17. <https://www.radiokrakow.pl/audycje/wielka-sztuka-malopolski/zagadkowy-portret-pedzla-witkacego/> (dostęp: 15.08.2021)

18. Ibidem.

19. A. Żakiewicz, op. cit., s. 32.

20. A. Żakiewicz, *Witkacy*, s. 49.



Daria Przybylińska, 4, akryl, 2021

NIEPOWTARZALNY ZAPIS POWTÓRZEŃ

RECENZJA WYSTAWY: „POWTÓRZENIA. FOTOGRAFIE I ARCHIWUM JULII PIROTTE” W FUNDACJI ARCHEOLOGIA FOTOGRAFII W WARSZAWIE

Kamila Kobus

W dzisiejszych czasach, gdy technologia pozwala nam na tak wiele, mnogość fotografii jednego momentu nikogo już nie dziwi. Nie wspominając o tym, że każdy fotografować może. Pamiętnikarski zapis obrazami, wpisujący się w koncepcje mediów społecznościowych, stał się nieodłącznym elementem naszego życia. Jednak nie mogę pozbyć się wrażenia, że przez to usilne szukanie odpowiedniego kadru i bezlik zdjęć wyjątkowe chwile straciły na swojej wartości. Tym większe stało się moje zainteresowanie wystawą: „Powtórzenia. Fotografie i archiwum Julii Pirotte” w Fundacji Archeologia Fotografii w Warszawie, gdy dowiedziałam się, że o powtarzalność właśnie chodzi. Uznałam, że im bardziej temat sprzeczny z moimi poglądami, tym ciekawszy będzie dyskurs.

//

JEJ OBRAZY SĄ MOCNE, SPONTANICZNE. WSZYSTKIE ZAGADNIENIA TECHNICZNE ODSUWAM NA BOK. TU PIERWSZE SKRZYPCE GRA PRAWDA, DOKUMENTALIZM ZDJĘCIA. WIDAĆ TO, GDY PATRZY SIĘ NA „DZIECI NA POWOZIE”. EKSPRESJA TEGO UJĘCIA PRZEWAŻA NAD WSZYSTKIM. PIROTTE PODCHODZI BLISKO, JEST CZĘŚCIĄ WYDARZENIA.

Niezmiernie cieszę się, że przygotowywana od marca 2020 roku wystawa nareszcie mogła się odbyć 24 września tamtego roku i potrwać miesiąc. W połączeniu z powtarzalnością oraz tematem wojny stanowiło to swego rodzaju wyzwanie dla mojej obiektywności w podejściu do wystawy. Wchodząc do małego pomieszczenia, wypełnionego trzydziestoma ośmioma czarno-białymi fotografiami, nie przypuszczałam, że może ono całkowicie odmienić moje spojrzenie.

Na początku należałoby pokrótce wyjaśnić, kim właściwie była Pirotte, zapomniana mistrzyni fotografii dokumentalnej. Gina Diament, bo tak nazywała się przed wojną, była Żydówką polskiego pochodzenia. Sytuacja polityczna nieustannie zmuszała ją do ucieczki, najpierw do Belgii, później do Francji. To kobieta, która żadnej pracy się nie bała. Składała części do samolotów, walczyła w ruchu oporu



il. 1. *Julia Pirotte z siostrą Mindlq (Mariq) Diament, Francja, 1940-1942, Żydowski Instytut Historyczny im. Emanuela Ringelbluma*



il.2. Julia Pirotte, *Przed sklepem mięsnym, Marsylia, 1942-1943*, Żydowski Instytut Historyczny im. Emanuela Ringelbluma



il.3. Julia Pirotte, *Dzieci na powozie, Marsylia, 1942*, Żydowski Instytut Historyczny im. Emanuela Ringelbluma

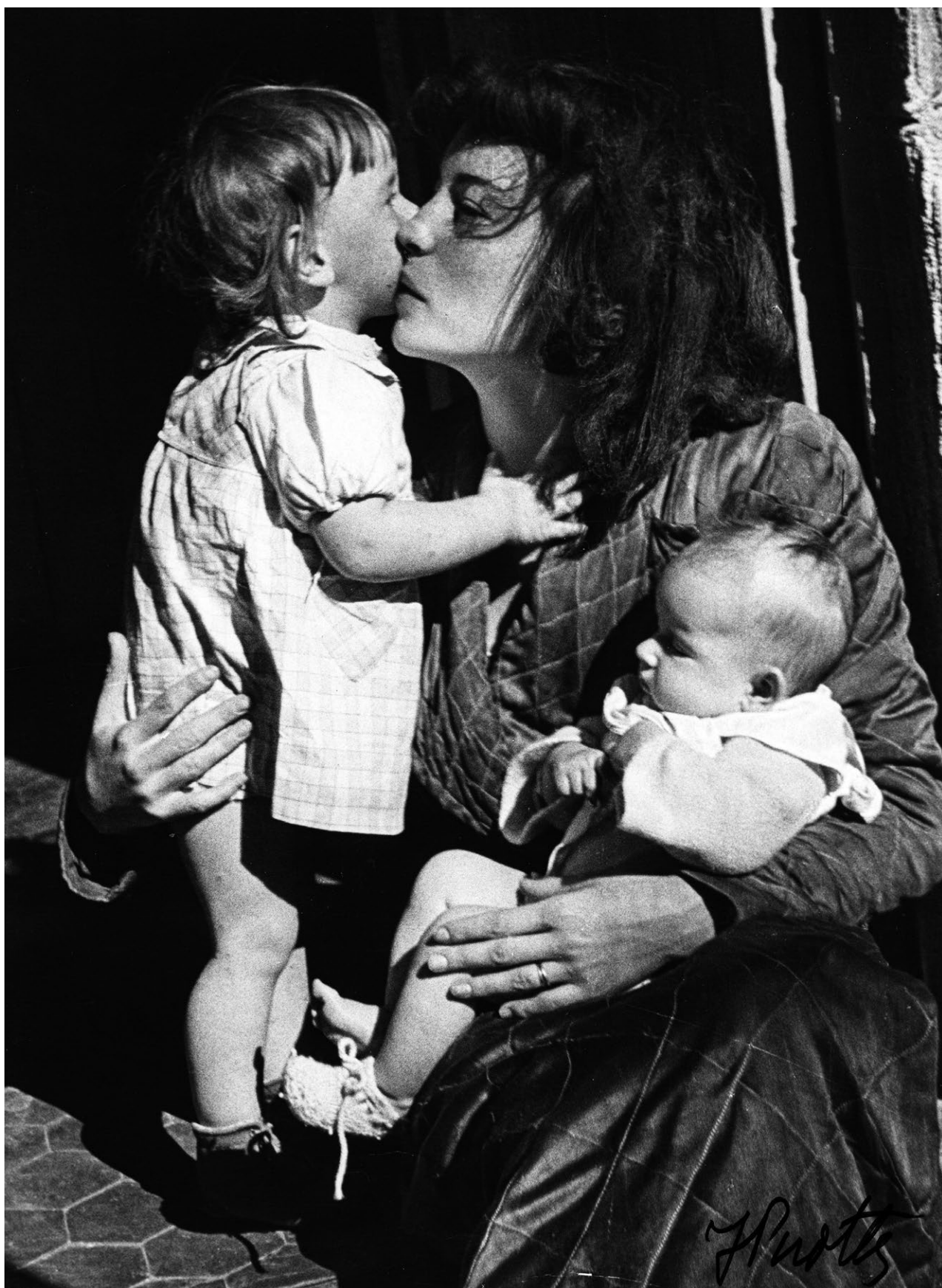
w Marsylii. Po powrocie do Polski zapisała się na kartach historii swoimi unikatowymi zdjęciami z pogromu kieleckiego w 1946 roku. Natomiast na świecie zasłynęła portretami, między innymi Pabla Picassa czy Edith Piaf. Fotografując, zwracała szczególną uwagę na dłonie, które tak wiele mówią o człowieku.

Chociaż sama uniknęła zagłady, to straciła całą rodzinę, co bardzo przełożyło się na jej fotografię. Stały się one swoistą próbą rozliczenia się z traumą, historią i prawdą. I nie mówię tu tylko o zdjęciach gilotyny, którą ścięto jej siostrę, ale również o mniej znanych zdjęciach – z Marsylii – na których skupiła się wystawa. Dzięki chronologicznemu ułożeniu obrazów widz może ponownie przeżyć kawałek historii. Być wnikliwym obserwatorem wydarzeń, jakim była Julia Pirotte. Od szczęśliwych zdjęć z siostrą, przez smutne portrety dzieci i kobiet na ulicy, czekających w kolejkach do sklepów, po obóz przejściowy w Bompard przed wywózkami do Auschwitz i partyzantów podczas powstania.

Większość portretów siostry, Mindli, zawiera w sobie ciszę, aurę tajemniczości. W zbiorze ukazanym w Fundacji po raz pierwszy widać po prostu dwie siostry. Szczęśliwe, że mogą spędzić chwile razem. Zupełnie inaczej ujęte są dzieci. Sama Pirotte mówiła, że lubi je fotografować, a smutek jest bardziej fotogeniczny niż radość. Można powiedzieć, że udało jej się ująć je tak, jak chciała. Patrząc na „Dziewczynkę na plaży” czy „Kobietę z dziećmi”, poczułam prawdziwe wzruszenie. Spojrzałam na dzieci jako świadków wszystkiego, co się kończy, parafrazując poetkę Julię Hartwig.



il.4. Julia Pirotte, *Dziewczynka na plaży, Marsylia*, 1942-1943,
Żydowski Instytut Historyczny im. Emanuela Ringelbluma



il.5. Julia Piotte, *Kobieta z dziećmi, Marsylia*, 1941-1943,
Żydowski Instytut Historyczny im. Emanuela Ringelbluma



il.6. Julia Pirotte, *Ludzie na ulicy po kapitulacji Niemiec, Marsylia*, maj 1945, Żydowski Instytut Historyczny im. Emanuela Ringelbluma



MUSIAŁA WALCZYĆ, MUSIAŁA FOTOGRAFOWAĆ. JEJ APARAT, MAŁA LEICA, STAŁ SIĘ RÓWNY BRONI PALNEJ. ZDJĘCIA JAKO DOWODY WYDARZEŃ MIAŁY MOC WIĘKSZĄ OD KUL. CHOCIAŻ SAMA JULIA NAPISAŁA W JEDNYM ZE SWOICH ESEJÓW: „NIEZNANE MI WTEDY BYŁO POWIĘDZENIE: FOTOGRAFIA ZAANGAŻOWANA. FOTOGRAFIE MOJE BYŁY ROBIONE SPONTANICZNIE, ZRODZONE Z WEWNĘTRZNEJ POTRZEBY”.



il.7. Julia Pirotte, *Grupa żydowskich partyzantów, okolice Gardanne*, 1944, Żydowski Instytut Historyczny im. Emanuela Ringelbluma



il.8. Julia Pirotte, *Partyzanci, okolice Gardanne*, 1944, Żydowski Instytut Historyczny im. Emanuela Ringelbluma



FOTOGRAFKA NIE ZMIENIA, NIE KREUJE SYTUACJI, A BARDZIEJ DOSTRZEGA NIEDOSTRZEGALNE. ZUPEŁNIE INACZEJ NIŻ ZOFIA CHOMĘTOWSKA, Z KTÓRĄ ŁĄCZYŁY JĄ PODOBNA TEMATYKA FOTOGRAFII, WIEK, A NAWET RODZAJ UŻYWANEGO SPRZĘTU, PIROTTE SKRACA DYSTANS. NIE TWORZY MALARSKICH KADRÓW JAK CHOMĘTOWSKA. PODCHODZI BLIŻEJ, JEST CZĘŚCIĄ WYDARZEŃ, A NIE TYLKO BIERNYM OBSERWATOREM.

Dzieci są zawsze szczerze, tak jak fotografia dokumentalna powinna być. Jednak trudno fotografować je tak, by uchwycić prawdę, a Julii Pirotte tego odmówić nie można. Jej obrazy są mocne, spontaniczne. Wszystkie zagadnienia techniczne odśuwam na bok. Tu pierwsze skrzypce gra prawda, dokumentalizm zdjęcia. Widać to, gdy patrzy się na „Dzieci na powozie”. Ekspresja tego ujęcia przeważa nad wszystkim. Pirotte podchodzi blisko, jest częścią wydarzenia. To bardzo personalne ujęcie, co bynajmniej nie odbiera mu obiektywizmu. Mimo wszystko jest metaforyczne. Biorąc pod uwagę historię dzieci, którym nie dane było dorosnąć, co będzie, jeśli słowo „powóz” zamienić na „karawan”?

Kolejne grupy zdjęć – obóz w Bompard, ruch oporu, partyzanci – Pirotte była w samym centrum. Centrum prawdziwej wojny. Musiała walczyć, musiała fotografować. Jej aparat, mała leica, stał się równy broni palnej. Zdjęcia jako dowody wydarzeń miały moc większą od kul. Chociaż sama Julia napisała w jednym ze swoich esejów: „Nieznane mi wtedy było powiedzenie: fotografia zaangażowana. Fotografie moje były robione spontanicznie, zrodzone z wewnętrznej potrzeby”, to jednak mianem takiej bym ją określiła. Fotografii skracającej dystans, zwracającej uwagę na tematy, które bez Pirotte by jej nie zyskały. W katalogach wielu jej wystaw można przeczytać o wnikliwym i ostrym spojrzeniu, a przede wszystkim o wystrzeganiu się estetyzacji. Nie mogę jednak nie dostrzec malarskości kadrów z partyzantami w okolicach Gardanne. Impulsywność przeplata się tu z precyzją. To rzadko spotykane połączenie.

Tak wnikliwie sporządzony zapis historii krok po kroku buduje napięcie. Przechodząc, czy raczej przeżywając ją na nowo, aż chciałoby się zapytać: co będzie dalej, Pirotte? Kuratorka wystawy Marta Przybyło nie podsuwa tak bardzo oczekiwanego, szczęśliwego końca. To bardziej otwarte zakończenie, ujęcie ludzi na ulicach Marsylii po kapitulacji Niemiec. Ludzi świętujących, pełnych nadziei, ale i obaw o to, co będzie dalej. I z tymi rozważaniami widz nagle pozostawiony jest sam sobie. Rozdział z Francji zostaje przerwany, ponieważ autorka opowieści wyjeżdża z kraju. To nigdy nie miał być pełny przekaz stworzony pod odbiorcę, który jest raczej intruzem wchodzącym w świat prywatnych wspomnień, oglądającym wycinek archiwum. Tę archiwalność wystawy dopełnia stół ze zbiorem publikacji zdjęć

Pirotte w ówczesnych gazetach i z nielegalnie tworzonymi w jej kuchni przez cały okres marsylski dokumentami.

Personalne, subiektywne spojrzenie to klucz do odczytania twórczości Pirotte. I tu ponownie pojawia się pytanie: czy przez to brakuje tym zdjęciom swego rodzaju obiektywności, prawdy? Fotografia dokumentalna powinna się na niej opierać. Natomiast tutaj widz otrzymuje ogromną dawkę intymnych przeżyć. Artystka odkrywa nieodkryte. Doskonale widać to w zwyczajnych zdjęciach kobiet w kolejce przed sklepem. Pozornie zwykła kolejka. Jednak po bliższym spojrzeniu zauważyć można zmęczenie, ciężar godzinnego czekania. Fotografka nie zmienia, nie kreuje sytuacji, a bardziej dostrzega niedostrzegalne. Zupełnie inaczej niż Zofia Chomętowska, z którą łączyły ją podobna tematyka fotografii, wiek, a nawet rodzaj używanego sprzętu, Pirotte skracca dystans. Nie tworzy malarskich kadrów jak Chomętowska. Podchodzi bliżej, jest częścią wydarzeń, a nie tylko biernym obserwatorem. Sposób jej spojrzenia na szarą rzeczywistość nadał wyjątkowości nagej prawdzie uchwyconej na zdjęciach. Sprawił, że nie mogłam odwrócić wzroku od tego uwznioślenia zwyczajności.

Myszę, że to dobry moment, żeby przy całym wychwalaniu nietypowości owych fotografii wspomnieć wreszcie o ich powtarzalności. Na pierwszy rzut oka tego nie widać, ale spokojnie – na drugi również. Spędziłam niemało czasu, zastanawiając się, co właściwie oznaczać ma tytuł wystawy: „Powtórzenia”. Przecież każdy kadr jest inny! Gdzie tam powtórzenia? Moje wątpliwości rozwiła dopiero kuratorka wystawy, bez której dalej tkwiłabym w uprzedzeniu do powtarzalności. Wytlumaczyła, że chociaż widać, jak Pirotte każdą fotografię traktowała jako samodzielne dzieło sztuki, bawiąc się kadrowaniem, tak naprawdę nigdy nie wybierała ostatecznego kadru. Mnogość ujęć, tak samo jak ich maniackalne podpisywanie, pozwalała jej na lepsze zapamiętanie istotnych chwil. W robieniu wielu powtórzeń nie szukała ideału, a raczej prawdy, jak najbardziej realnego przedstawienia. Świadczy to o humanistycznym podejściu tego niepowtarzalnego zapisu powtórzeń będących rodzajem prywatnej pamiętki, którą ciężko jest ocenić.

FROWST (Z ANG. ZADUCH, DUSZNOŚĆ, STĘCHLIZNA)

Marta Bartochowska

Od stycznia do grudnia 2020 roku w warszawskiej Zachęcie można było oglądać prace autorstwa Joanny Piotrowskiej podczas jej monograficznej wystawy o tytule *Zaduch*. Wybierając się na nią i nie wiedząc nic o tej artystce, miałam w głowie określoną wizję – spodziewałam się niczym niewyróżniających się pseudoartystycznych zdjęć, jakich powstały wcześniej tysiące i powstaną kolejne. W tym miejscu przyznaję się do błędu.

Ekspozycja, będąca połączeniem kilku projektów, była z pewnością rajem dla estetów. (il. 1) Pomimo tytułu kojarzącego się raczej z zagraconymi i niewietrzonymi pomieszczeniami na wejściu uderzała widza duża, stosunkowo pusta przestrzeń. Ów zaduch zauważyć można było jednak w dziełach Piotrowskiej. Mimo tego, że wspomniany *Frowst* jest w teorii nazwą zaledwie jednego z wystawionych w Zachęcie cyklów, jest to słowo dobrze opisujące atmosferę większości dzieł. Sama artystka w rozmowie z kuratorką wystawy – Magdaleną Komornicką, opisała jego znaczenie jako „wrażenie, gdy wchodzimy do dawno niewietrzonego pomieszczenia i nie mamy czym oddychać”. (il. 2) Właśnie tę charakterystyczną ciężkość można było odczuć w fotografiach, niezależnie od tego, czy przedstawiały dorosłe osoby w „fortach” z mebli i przedmiotów codziennego użytku, relacje międzyludzkie, czy też pojedyncze postacie we wnętrzach wyjętych wprost z PRL-u. Ciekawym rozwiązaniem i, moim zdaniem, bardzo dobrym posunięciem było zestawienie obok siebie różnych rozmiarów obiektów, co zmuszało widza do zbliżenia się do dzieł nie tylko fizycznie, lecz również emocjonalnie. Elementem przyciągającym wzrok była także wielka kotara przedzielająca salę ekspozycyjną na pół. (il. 3) To na niej znalazły się cztery stosunkowo niewielkie fotografie osób w dziwnych, może lekko niepokojących pozach, w rzeczywistości zaczerpniętych przez artystkę z podręczników do samoobrony. Umieszczenie prac było jak najbardziej odpowiednie – wystawione samotnie na środku sali, na tle ogromu białego płótna, małe postacie w małych ramkach wydawały się żałośnie bezbronne. Na ścianach pomieszczenia można było znaleźć fotografie z cyklu *Frowst*, podejmujące temat relacji rodzinnych, w formie zainspirowanej praktyką tzw. ustawiń rodzinnych Berta Hellingera. Piotrowska uchwyciła ten dosyć trudny motyw po mistrzowsku, ukazując bliskość, a jednocześnie pewną niezręczność, momentami nawet dystans. „Terapia” Hellingera jest równie ciekawa i popularna, co kontrowersyj-



il.1. Joanna Piotrowska. *Zaduch*, widok ekspozycji, fot. Jakub Certowicz



il.2. Joanna Piotrowska. *Zaduch*, widok ekspozycji, fot. Jakub Certowicz

na. Jej celem ma być przywrócenie naturalnego porządku poprzez pogodzenie klienta z wykluczonymi wskutek czynienia zła członkami rodziny. Podczas sesji wybrane osoby wcielają się w postaci w danej relacji, ustawiane przez terapeutę, który zadaje im pytania. Jest to metoda niezwykle problematyczna, głównie dlatego, że nie da się jej zbadać, a sam Hellinger twierdzi, że wiedza ta spłynęła na niego i właśnie w ten sposób – jako swoistą objawioną wiarę – powinno się ją odbierać. (il. 4) Piotrowska wykorzystała tego typu inscenizację w niektórych ze swych zdjęć, mimo iż osobiście jest jej przeciwna. Odrealniony kontekst gestów przełożył się na ciężką atmosferę dzieł i nie do końca określony przekaz – nie negatywny, lecz z pewnością też nie pozytywny, co czyni je jeszcze ciekawszymi. Najnowszymi z wystawionych w Zachęcie i zarazem wyróżniającymi się w swoich założeniach spośród innych projektów były zdjęcia klatek i wybiegów w zoo, przypominających aranżacje stworzone dla ludzi, a nie zwierząt. Są to prace, w których artystka sfotografowała zastane miejsce, nie ingerując w nie. Są one dobre, jednak

nawet pomimo dopisania do nich przez Piotrowską szeregu znaczeń nie mogą powiedzieć, aby dorównywały pozostałej części wystawy. Pomiędzy nimi można było natknąć się na jedne z najbardziej intrygujących pod względem formy i zamysłu zdjęć – serię stworzoną właściwie po części przez znajomych artystki, która postawiła przed nimi zadanie zbudowania schronu z otaczających ich przedmiotów. Mimo tego, że czynność ta wydaje się dziecinna i w teorii przyjemna, osoby sfotografowane w swoich „fortecach” wyglądają na zmęczone życiem, w ich twarzach można zauważyć smutek, pustkę. To właśnie w nich odnalazłam największy ów zaduch, wspomnianą wcześniej stęchłą dawnego opuszczonego pokoju.

(il. 5) Poza fotografiami na ekspozycji znalazły się również nagrania przypominające zapis performance’u lub pewnego rodzaju spektaklu. Jedno z nich wyświetlane było na ekranie przy kotarze, reszta na ścianach. Zabawę przedmiotami, pozycje obronne i zapętlone przykłady dotyku ludzkiego w akompaniamencie dźwięku projektorów odtwarzających filmy z taśmy 16 mm w teorii idealnie dopełniały dzieła zawieszane na ścianach, jednakże to zbyt mało, by mnie do nich przekonać. Nie mogę powiedzieć, że są to dzieła złe, wręcz przeciwnie, lecz pomimo tego, iż jest to ogólna wystawa monograficzna, a nie wystawa wyłącznie fotografii, twierdząc, że powinna zostać im poświęcona osobna ekspozycja. Mając w pamięci reakcje osób zwiedzających wystawę, myślę, że by się ze



il.3. Joanna Piotrowska. Zaduch, widok ekspozycji, fot. Jakub Certowicz



il.4. Joanna Piotrowska. Zaduch, widok ekspozycji, fot. Jakub Certowicz



il.5. Joanna Piotrowska. *Zaduch*, widok ekspozycji, fot. Jakub Certowicz

mną zgodziły. Większość z nich przystawała przy monitorach jedynie na krótką chwilę, nie poświęcając im wystarczająco dużo czasu, by obejrzeć dzieła w całości. Niektórzy mogą uznać, że sztuka powinna bronić się sama, lecz moim zdaniem jej otoczenie ma na tyle duży wpływ na percepcję, iż powinno zostać bardzo dobrze przemyślane w każdym aspekcie. (il. 6)

Fotografia artystyczna nie jest trudną dziedziną sztuki jedynie w teorii. Na dobre dzieło składa się wiele czynników, jednak ostatecznie wszystko zależy od artysty, jego umiejętności i założeń. Dlatego też nie mogę zastosować rozróżnienia na dobrą fotografię figuralną i złą abstrakcyjną – lub,

wedle gustu, na odwrót. Podstawową wartością jest dla mnie zamysł. Choć zdjęcia dokumentalne i estetyka *deadpan* mają oczywiście swoje zasłużone miejsce w świecie sztuki, bardziej jestem skłonna docenić dzieła, w których wyraźnie widoczna jest kreatywność i przemyślenia autora. Jestem też fanką prostoty. Oto co przez to rozumiem: dzieła do zrozumienia wymagające rozszyfrowania tysiąca niuansów i nawiązań stają się przez nie mniej dostępne w odbiorze, co może pozostawić pewnego rodzaju niesmak nawet przy najwyższym poziomie artystycznym. To prace, do których podstawowego sensu można dojść bez większych problemów, pozostają w pamięci. Tego zaś nie można odmówić kompozycjom Piotrowskiej. Zarówno fotografie, jak i samą wystawę można było odczytać w sposób bardzo osobisty, nawet nie znając zamysłu i autorskiej intencji. Uważam to za siłę pokazu. Nie sztuka przecież stworzyć dzieło ciężkie w odbiorze, niezrozumiałe, przeznaczone jedynie dla znawców i koneserów. Myślę, że moje dosyć chłodne odczucia w stosunku do nagrań i prac przedstawiających niezmienną w żaden sposób wybiegi dla zwierząt wybrzmiały już wcześniej, natomiast reszta wystawy to dzieła bardzo dobre. Wywołują one reakcję emocjonalną, pozytywną czy negatywną – nieistotne i niesamowicie subiektywne, na której bardzo mi zależy, jednocześnie będąc świetnymi od strony technicznej.

Wracając do początku mojego wywodu i oczekiwań na poziomie amatorskiej, powtarzalnej fotografii, określiłabym wystawione w *Zachęcie* dzieła Piotrowskiej jako świadome i niezwykle umiejętne prace będące uchwyceniem nie tylko podmiotów, ich otoczenia oraz póź, lecz także atmosfery. To połączenie sprawiło, iż wyszłam z galerii z ogromną ciekawością reszty jej twórczości.

KUTY NAD CZEREMOSZEM – MAŁA STOLICA ORMIAN

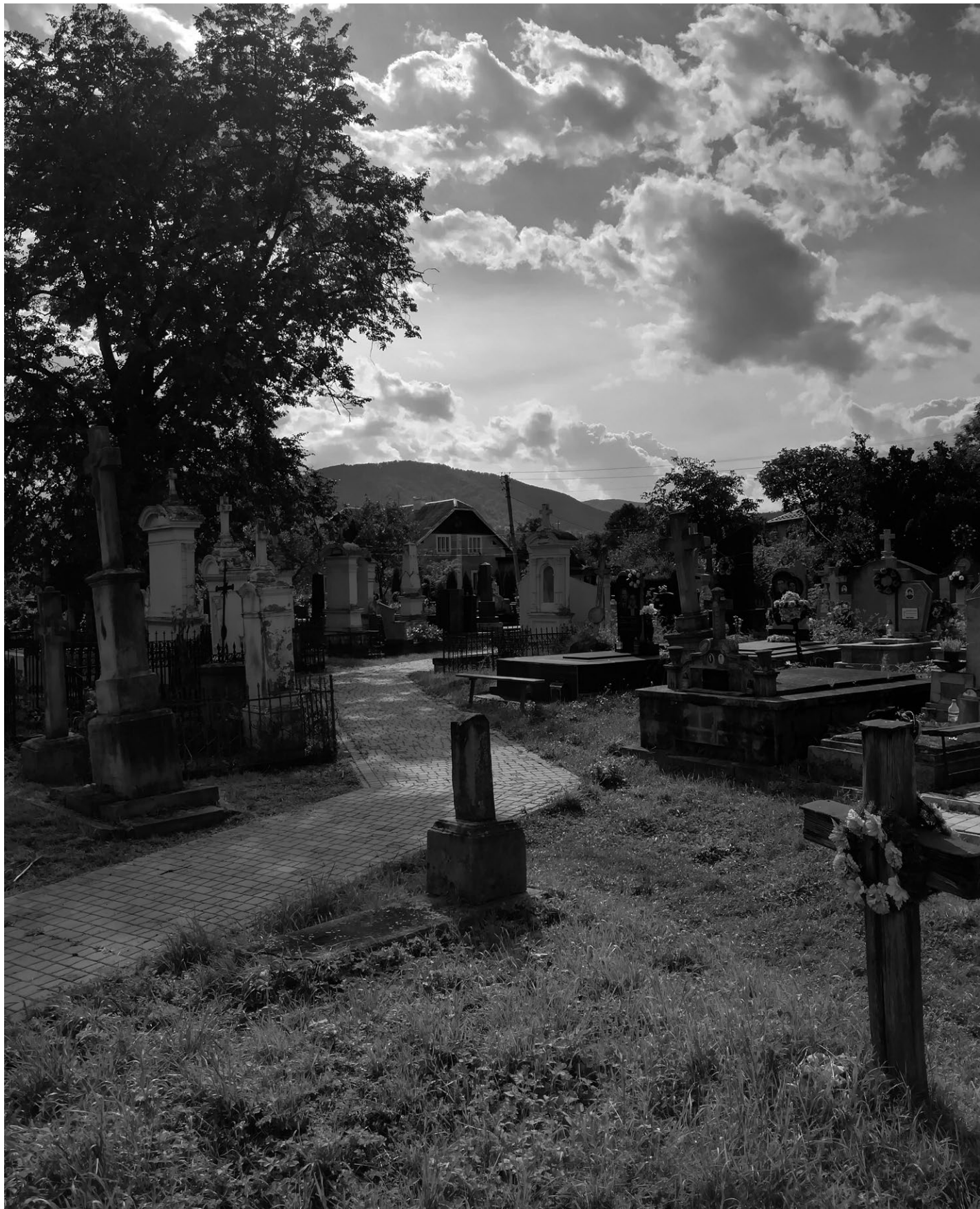


il.1. Zdjęcie uczestników projektu na cmentarzu tyczakowskim we Lwowie, sierpień 2019

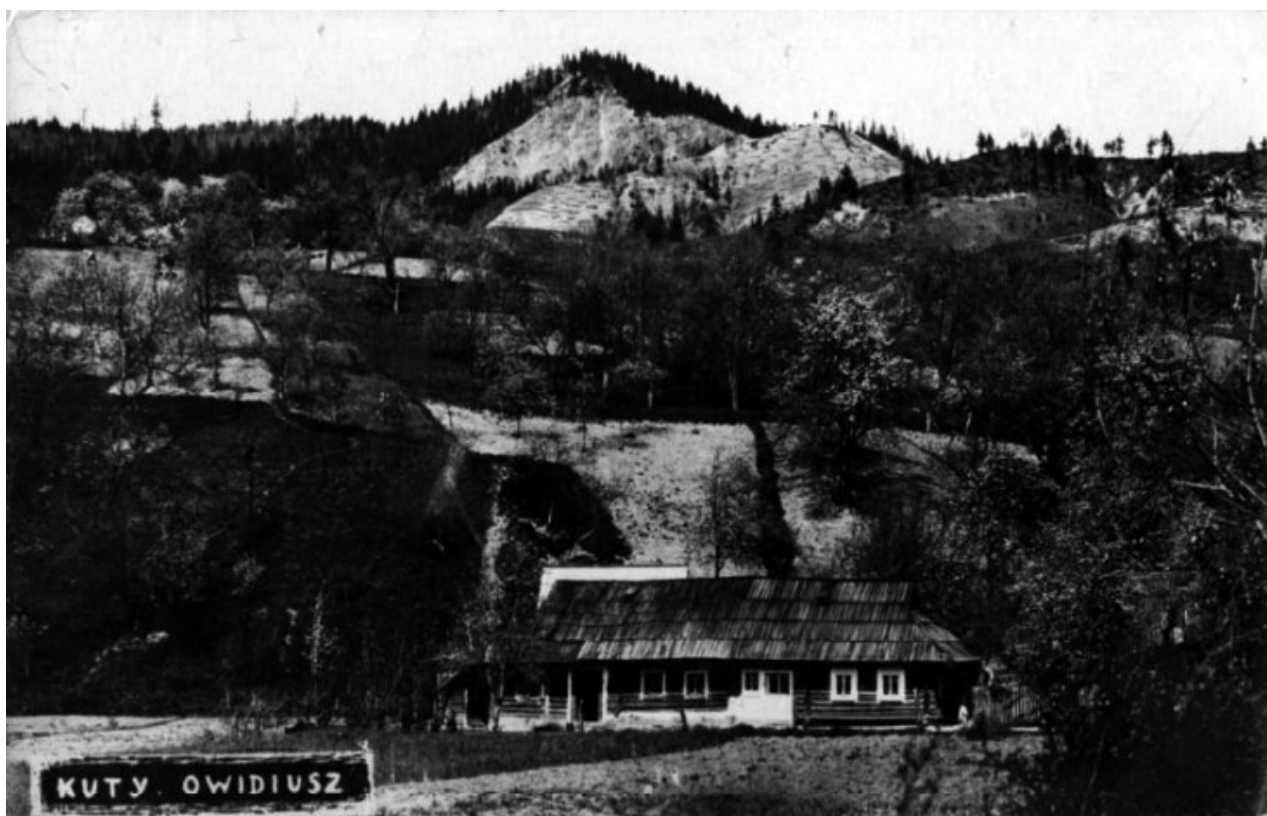
Magda Lucima

W ramach projektu „Kuty nad Czeremoszem – mała stolica Ormian” zorganizowanego przez Armenian Foundation i Instytut Polonika mieliśmy okazję brać udział w pracach inwentaryzacyjnych ormiańskich nagrobków na cmentarzach w Kutach, Baniłowie i Śniatynie na Ukrainie w sierpniu 2019 roku. Wśród wolontariuszy znalazły się trzy studentki z Instytutu Historii Sztuki UKSW, w tym: Magda Lucima, Angelika Pędzich i Sara Teodorowicz née Tarnarzewska. W wyjeździe brał także udział konserwator Cezary Michno, który przeprowadził konserwację wybranych nagrobków znajdujących się w najgorszym stanie.

Projekt „Kuty nad Czeremoszem – mała stolica Ormian” sięga 2008 roku i związany był z inicjatywą Marty Axentowicz-Bohosiewicz i Macieja Bohosiewicza



il.2. Cmentarz w Kutach, sierpień 2019



il.3. *Kuty, Owidiusz*, pocztówka, 1938, odb. na papierze srebrzono-żelatynowym, 9 × 13 cm, Biblioteka Narodowa

z Fundacji Ormiańskiej. Początkowo były to badawczo-naukowe obozy wolontariackie, których uczestnikami była młodzież, studenci, osoby związane ze środowiskiem naukowym. Jednak od paru lat projekt skierowany jest ku dzieciom, rodzinom ormiańskiego pochodzenia. Starsi uczestnicy wyjazdów pamiętają Kuty jeszcze z opowieści rodziców, dziadków, którzy tam mieszkali. Pamięć jest niestety ulotna. Dlatego celem projektu jest utrzymanie tradycji, przekazanie wiedzy, wzbudzenie zainteresowania u najmłodszych w formie wakacyjnych zabaw i lekcji. Kuty nad Czeremoszem stanowiły największe skupisko Ormian w Galicji wraz z Horodenką i Śniatyniem. Jedynie tutaj, bo aż do XX wieku, obok pieśni polskich śpiewano też ormiańskie¹, a język ormiański znano jeszcze w postaci gwary – dialekt kucki (od nazwy miasteczka). Obecnie można go uznać za wymarły².

Nasz wyjazd rozpoczął się i zakończył od noclegu we Lwowie w neorenesansowym hotelu George, który został wzniesiony w latach 1899–1901 według projektu Hermanna Gottlieba Helmera (1849–1919) i Ferdinanda Fellnera (1847–1916). Na fasadzie głównej znajduje się płaskorzeźba św. Jerzego, natomiast w niszach fasad bocznych znajdują się alegoryczne postaci czterech kontynentów autorstwa Leonarda Marconiego (1835–1899) i Antoniego Popiela (1865–1910)³. We Lwowie odwiedziliśmy katedrę ormiańską, która w latach 1908–1930 przeszła gruntowną renowację i rozbudowę pod przewodnictwem arcybiskupa Józefa Teodorowicza (1864–1938). W skład powołanego komitetu wszedł m.in. Teodor

1. Z. Kościół, *Kultura muzyczna Ormian polskich*, Wołomin 2011, s. 33.

2. A. Pisowicz, *Jakimi językami mówili polscy Ormianie?*, [w:] *Ormianie polscy. Odrębność i asymilacja*, Kraków 1999, s. 26; Idem, *Język ormiański – rola i znaczenie dla Ormian w Polsce*, [w:] *Ormianie*, pod red. Machul-Telus B., Warszawa 2014, s. 173.

3. ПЛ. МІЦКЕВИЧА, 01 – ГОТЕЛЬ «ЖОРЖ», https://lia.lvivcenter.org/uk/objects/?ci_objectid=386 [dostęp: 23.08.2021].



il.4. Chaczkar, grób Jadwigi Zarugiewiczowej z domu Karczewskiej z rodu Bohosiewiczów, kwatera B11, 2016, fotografia, Cmentarz Wojskowy na Powązkach w Warszawie

Axentowicz (1859–1938)⁴. Mozaiki wykonał za to Józef Mehoffer (1869–1946), a malowidła Jan Henryk Rosen (1891–1982). Podczas pobytu we Lwowie byliśmy także na cmentarzu Łyczakowskim, w tym na cmentarzu Orłąt Lwowskich. W ramach wyjazdu zostały też zorganizowane z Kut wycieczki do pobliskich miast, w tym do urokliwych Czerniowiec. To tutaj malarz i pedagog Antoni Stefanowicz ukończył gimnazjum, a po 1887 roku – po uzyskaniu tytułu profesora – nauczał rysunku.

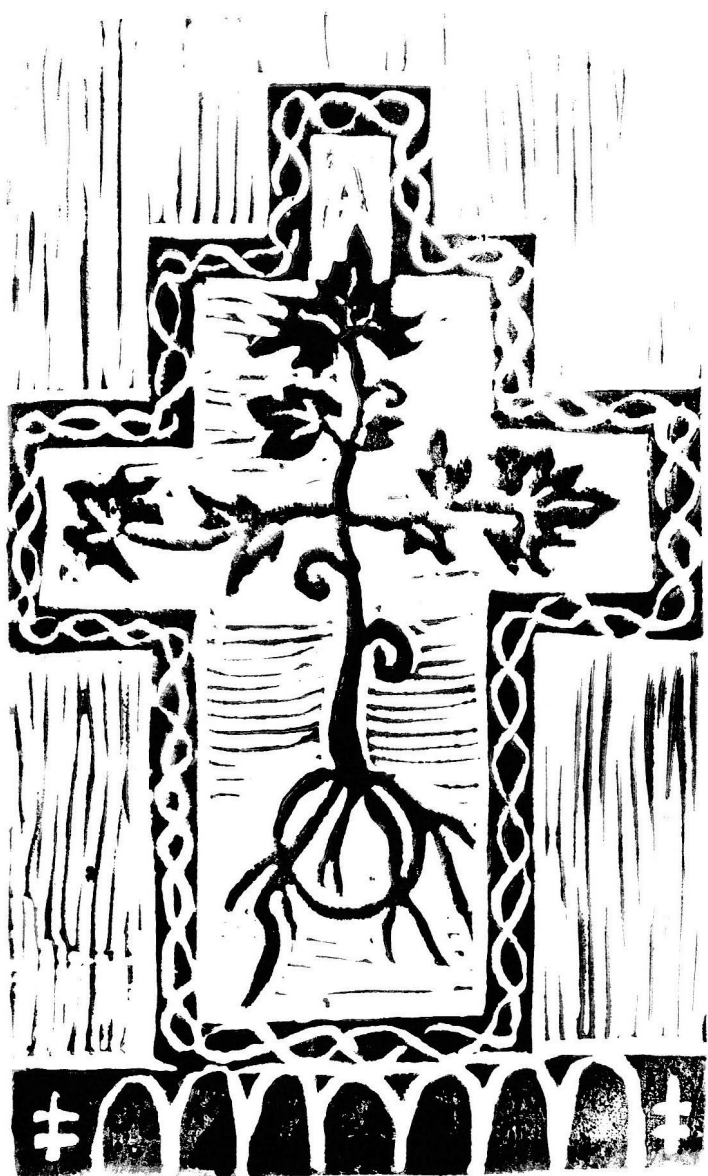
Atrakcją i wytnieniem dla dzieci od nauki o kulturze ormiańskiej, historii Armenii i języku swoich przodków, były wyjazdy nad wodę czy szykowanie przedstawienia teatralnego pod opieką animatorów. Nas natomiast zachwycała wycieczka na górę Owidiusz, z której rozpościerał się widok na Kuty. Podczas długiego spaceru mieliśmy okazję podziwiać naturę, zjeść śliwki prosto z drzewa, zobaczyć ogromny stóg siana, a także przejść wzdłuż strumienia przez Stare Kuty. Wieczorami za to mogliśmy posłuchać wykładów, w tym o chaczkarach, ludobójstwie Ormian, Jadwidze Zarugiewiczowej (1879–1968), symbolicznej matce Nieznanego Żołnierza.

W Warszawie na Cmentarzu Wojskowym na Powązkach znajduje się chaczkar, grób Jadwigi Zarugiewiczowej. Chaczkary upamiętniały ważne wydarzenia, miejsca, służyły jako pamiątkowy nagrobek. Miały zazwyczaj formę wolnostojących,

4. J. Smirnow, *Katedra ormiańska we Lwowie: dzieje archidiecezji ormiańskiej lwowskiej*, Lwów 2002, s. 91.



il.5. Rynek w Kutach, sierpień 2019



ML 2021

il.6 Magda Lucima, Chaczkar, linoryt, wrzesień 2021

panionowych, prostokątnych płyt kamiennych z wyrzeźbionym kwitnącym krzyżem. W ramach udziału w projekcie mieliśmy okazję spróbować specjałów ormiańskiej kuchni – cienkiego chleba lawasz, wpisanego w 2014 roku na listę niematerialnego dziedzictwa UNESCO, oraz tradycyjnej zupy gandzabur z przyprawą chorut, której podstawowym składnikiem jest bezsolnie przechowywana przez wiele miesięcy nać pietruszki. Przyprawę przygotowuje co roku mieszkająca w Kutach starsza pani. Danie to jest charakterystyczne dla Ormian polskich, ma charakterystyczny zielony kolor, a podawane jest z uszkami.

Projekt „Kuty nad Czeremoszem – mała stolica Ormian” bez wątpienia poszerzył nasze horyzonty, pozwolił poznać mniejszość narodową, jaką są Ormianie – ich historię, kulturę, tradycję. W moim przypadku był początkiem dalszej drogi naukowej przy pisaniu pracy magisterskiej o wątkach ormiańskich, tożsamości narodowej, asymilacji.

SPRAWOZDANIE Z INWENTARYZACJI CMENTARZA BAJKOWA W KIJOWIE

Daria Przybylińska

W sierpniu 2021 roku odbył się wyjazd do Kijowa grupy studentek z Instytutu Historii Sztuki UKSW pod kierownictwem dra Bartłomieja Gutowskiego w celu zinwentaryzowania polskich nagrobków na tamtejszym cmentarzu Bajkowa. Cmentarz Bajkowa położony jest na obrzeżach historycznego Kijowa, na wschodnim zboczu góry Bajkowa. Jest jedną z największych nekropoli na Ukrainie. Obejmuje teren około 70 ha. Jego nazwa pochodzi od nazwiska właściciela gruntów Siergieja Bajkowa, rosyjskiego dowódcy wojskowego. Powstanie cmentarza datuje się na lata 1834–1836. Pierwotnie cmentarz podzielony był na części: luterzańską, katolicką (zwaną polską) i prawosławną. Dziś teren jest podzielony ulicą Bajkową na część Starą i Nową oraz ogrodzony charakterystycznym XIX-wiecznym murem z czerwonej cegły.



il.1. Pomniki nagrobne imitujące pnie drzew, fot. Daria Przybylińska



il.2. Cokoły imitujące stosy kamieni, fot. Daria Przybylińska

Cały projekt finansowany był przez Instytut Polonika, a przeprowadzenie prac było możliwe dzięki wsparciu Konsulatu RP w Kijowie, Instytutu Polskiego w Kijowie oraz lokalnych organizacji: stowarzyszenia Polaków „Zgoda”, Międzynarodowego Stowarzyszenia Przedsiębiorców Polskich na Ukrainie. W ciągu dwóch tygodni udało się zinwentaryzować ponad 600 nagrobków powstałych do roku 1945. Grupa wspierana była przez Agnieszkę Tymińską z Instytutu Polonika oraz dr Magdalenę Olszewską. Za profesjonalne fotografie odpowiadał Norbert Piwowarczyk. Swoją wiedzą i doświadczeniem grupę wspomagał także geolog mgr Andrzej Jagielski z Państwowego Instytutu Geologicznego. Jego wykład bardzo pomógł w określeniu rodzajów budulca, z którego powstały nagrobki. Podczas prac na cmentarzu odwiedzili nas Konsul Dorota Dmuchowska oraz Konsul Jacek Goćkowski (którym za życzliwość, zaangażowanie i wsparcie w tym miejscu bardzo dziękujemy) oraz wiceprezes Stowarzyszenia „Zgoda” Pani Wanda Pawłowa, która opowiedziała o działaniach stowarzyszenia, sposobach opieki nad polskimi nagrobkami znajdującymi się na cmentarzu Bajkowa i ratowania ich od zniszczenia.

Cechą charakterystyczną w ogólnym wyglądzie cmentarza są wysokie ogrodzenia okalające większość mogił. Ich słupki w przęsłach często są zakończone grotami lub gałkami. Tworzą w ten sposób pewien rodzaj bardzo prywatnego terenu. W takiej przestrzeni zazwyczaj znajdują się stoliki i ławki. Ma to swoje uzasadnienie w ukraińskim zwyczaju celebrowania odwiedzin zmarłego. Rodzina lub znajomi



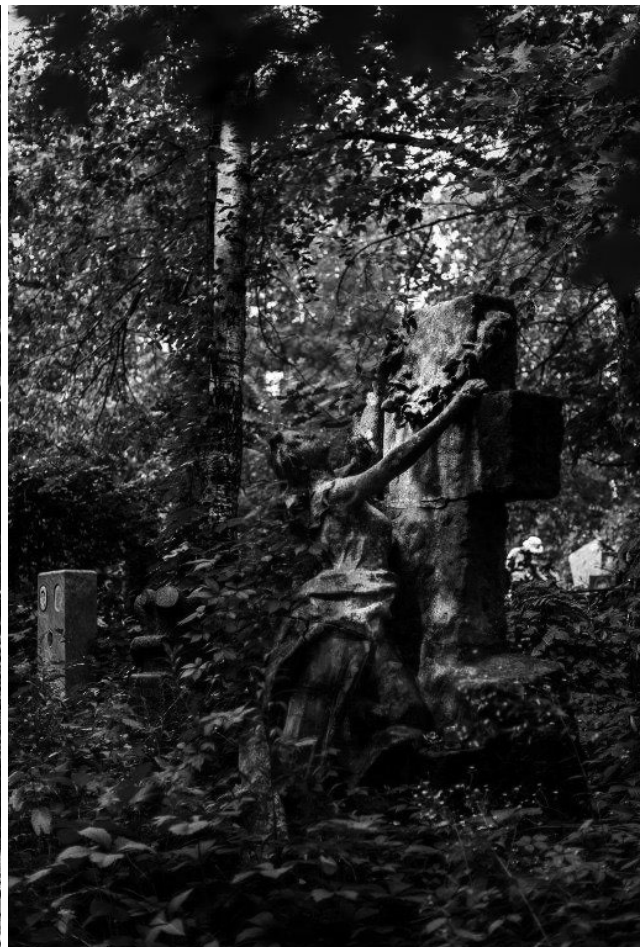
il.3. Prostopadłościenny cokół z profilowanym cokolikiem, fot. Daria Przybylińska



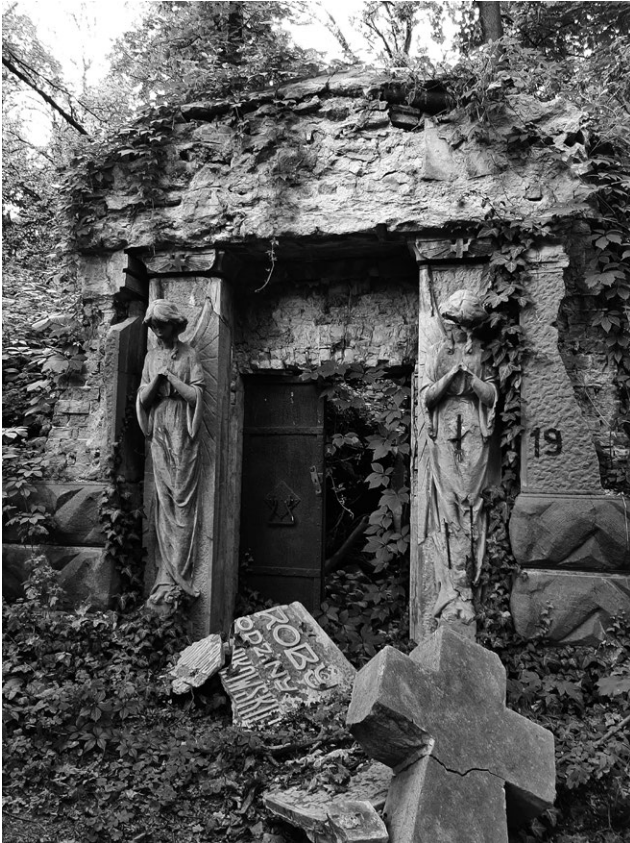
il.4. Pomnik nagrobny w formie obelisku umieszczonego na cokole, fot. Daria Przybylińska



il.5. Destrukt pomników, fot. Norbert Piwowarczyk



il.6. Pomnik nagrobny z rzeźbą kobiety, fot. Norbert Piwowarczyk



il.7. Grobowiec rodziny Bajkowskich, fot. Daria Przybylińska



il. 8. Polskie kaplice, fot. Daria Przybylińska



il.9. Stan nagrobków przed inwentaryzacją,
fot. Daria Przybylińska



STAN ZACHOWANIA POLSKICH NAGROBKÓW W WIELU PRZYPADKACH JEST ZŁY. POPRZEWRACANE, ZDEWASTOWANE, ZAROŚNIĘTE BUJNĄ ROŚLINNOŚCIĄ. ZWIĘNCZENIA MOGIŁ CZĘSTO NIE ZOSTAŁY ZACHOWANE I DZIŚ POZOSTAŁY TYLKO COKOŁY. DOMINUJĄCE FORMY POMNIKÓW NAGROBNYCH TO PROSTOPADŁOŚCIENNE COKOŁY Z KRZYŻAMI, COKOŁY IMITUJĄCE STOSY KAMIENI ZWIĘNCZONE KRZYŻAMI ORAZ KRZYŻE I COKOŁY IMITUJĄCE PNIE DRZEW. LICZNIE WYSTĘPUJĄ TEŻ OBELISKI NA COKOŁACH



il.10. Polskie mogiły, fot. Norbert Piwowarczyk



il.11. Pomnik nagrobny z uszkodzoną figurą, fot. Norbert Piwowarczyk



il.12. Widok na krematorium i kolumbarium,
fot. Daria Przybylińska

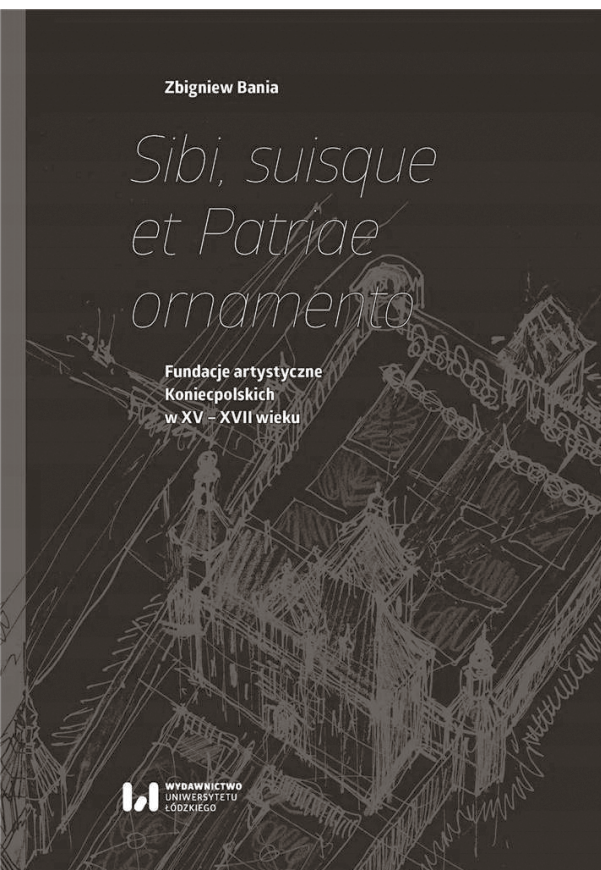
zmarłego, przychodząc na grób, zabierają ze sobą różne rzeczy – od jedzenia i napojów po alkohol i papierosy. Świętują takie odwiedziny, jedząc i pijąc, czasami częstując też przechodniów, a po skończonej uczcie resztki zostają na mogile. W czasie inwentaryzacji natknęliśmy się na różne rzeczy – od otworzonych słoików z dżemami, przez kanapki i napoje, aż po surowe, a nawet jeszcze opierzone martwe kurczaki.

Stan zachowania polskich nagrobków w wielu przypadkach jest zły. Poprzewracane, zdewastowane, zarośnięte bujną roślinnością. Zwieńczenia mogił często nie zostały zachowane i dziś pozostały tylko cokoły. Dominujące formy pomników nagrobnych to prostopadłościennne cokoły z krzyżami, cokoły imitujące stosy kamieni zwieńczone krzyżami oraz krzyże i cokoły imitujące pnie drzew. Licznie występują też obeliski na cokołach. Większość inwentaryzowanych polskich nagrobków wykonana jest z granitów oraz granitoidów. Częstym materiałem jest także labratoryt. Rzadziej zdarzają się pomniki z bazaltów. Bardzo rzadko natomiast występuje piaskowiec. Najstarsze zinwentaryzowane nagrobki pochodzą z początku XIX wieku. Pomimo zniszczeń wciąż jednak można w nich podziwiać sztukę rzeźbiarzy, kamieniarzy i architektów.

Na szczególną uwagę zasługują kaplice oraz grobowce, m.in. rodziny Bajkowskich, z rzadko występującymi secesyjnymi formami. Na cmentarzu pochowany jest również malarz Wilhelm Kotarbiński. Działania inwentaryzatorskie oraz konserwatorskie są ważne w zachowaniu tego powoli ginącego polskiego dziedzictwa.

Poza tym cennym doświadczeniem, jakie udało się zdobyć podczas katalogowania nagrobków, uczestniczki wyjazdu miały okazję zapoznać się ze sztuką w tutejszych muzeach, skosztować ukraińskich potraw oraz podziwiać piękno kijowskiej architektury XIX-wiecznych kamienic jak i XX-wiecznego brutalizmu. Ciekawych budynków nie trzeba było daleko szukać. Jedna z architektonicznych perełek sowieckiego brutalizmu znajduje się na terenie cmentarza. Jest to budynek krematorium o intrygującej bryle, składającej się z łuków i okalających je płaszczyzn przypominających membrany. Został on wybudowany w 1975 roku, a za projekt odpowiada ją architekci: Abraham Miletsky, Ada Rybaczuk oraz Vladimir Mielnichenko. Od 1983 roku przy krematorium działa także kolumbarium.

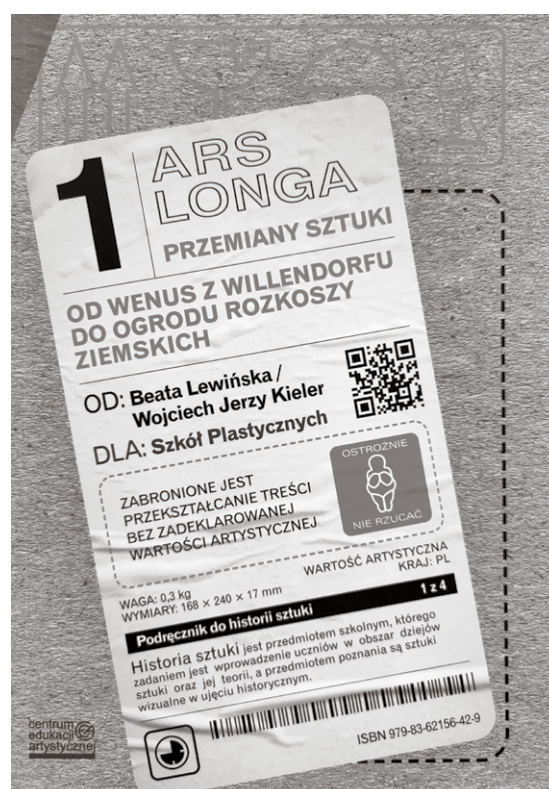
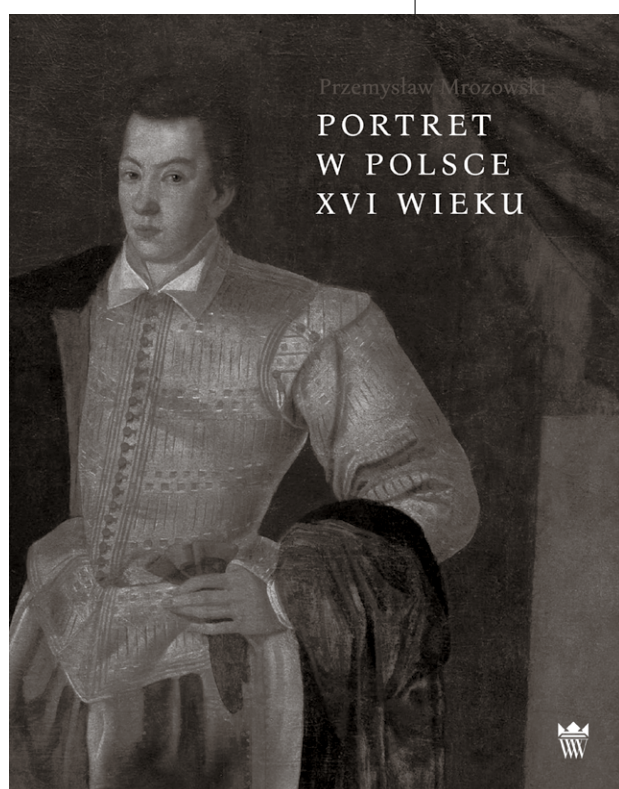
PUBLIKACJE KSIĄŻKOWE PRACOWNIKÓW IHS UKSW 2021



Zbigniew Bania, *Sibi, suisque et Patriae ornamento*, Fundacje artystyczne Konięcpolskich w XV–XVII wieku, Łódź 2021.

Beata Lewińska, Wojciech Jerzy Kieler, *Ars longa Przemiany sztuki od Wenus z Willendorfu do Ogrodu Rozkoszy Ziemskich*, t. I, seria: *Ars longa Przemiany sztuki od Wenus z Willendorfu do Supermarket Lady*, Warszawa 2021.

Przemysław Mrozowski, *Portret w Polsce XVI wieku*, Warszawa 2021.



Z ŻYCIA IHS

W Instytucie Historii Sztuki zaszły poważne zmiany personalne. Z pracy na UKSW zrezygnował dr Artur Badach, ceniony badacz oraz lubiany przez wszystkich pedagog. Z Instytutem częściowo pożegnał się również mgr Marcin Bogusz. Mgr Bogusz był wymagającym nauczycielem, ale wiedza, którą się dzielił, była niezwykle istotna i stanowiła ważny wkład w nauczaniu studentów IHS-u. Doktorowi Arturowi Badachowi oraz magistrowi Marcinowi Boguszowi pragniemy bardzo serdecznie podziękować za kompetencje, wielką erudycję oraz oddanie sztuce.

Mamy też nowych pracowników: dr Katarzynę Pałubską oraz mgr Adę Szmulik, którym życzymy powodzenia w nowej pracy.

W lipcu b.r. pod kierunkiem dr. Wiraszki miała miejsce inwentaryzacja cmentarza w Słomczynie. W skład zespołu weszli: dr Bartłomiej Gutowski, dr Judyta Krajewska oraz mgr Marcin Bogusz. W pracach brali udział również studenci IHS UKSW.

Dr hab. Katarzyna Chrudzimska-Uhera oraz dr hab. Anna Czyż od wielu miesięcy prowadzą prace inwentaryzacyjne nad zbiorem projektów małej architektury rodziny Dąbrowskich w Żołyni.

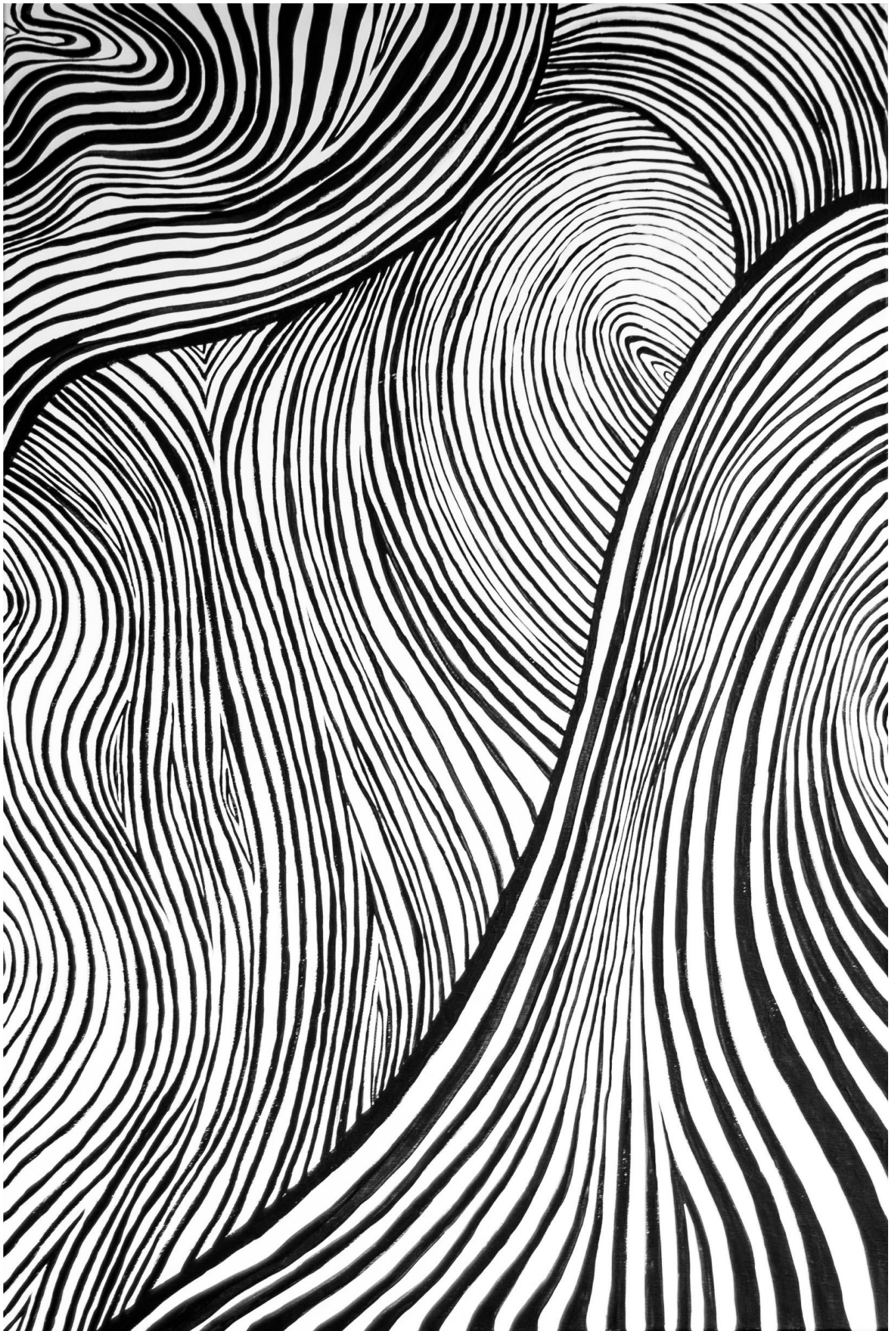
W lipcu b.r. dr Beata Lewińska została odznaczona brązowym medalem „Gloria Artis”.

W dniu 22 września 2021 roku, na XXII Zjeździe Polskich Muzyków Kościelnych w Gliwicach- Rudach miała miejsce konferencja naukowa *Auferte ista hinc!*, której organizacją zajmował się prof. Czesław Grajewski.

Na Zamku Królewskim w Warszawie od 15 marca do 31 grudnia 2021 roku mają miejsce liczne wydarzenia mające upamiętnić 100 rocznicę podpisania traktatu ryskiego. Kuratorami towarzyszącej wystawy „Traktat ryski – odzyskane dziedzictwo” są: dr Magdalena Białonowska, Paweł Tyszka oraz Norbert Haliński. Za projekt scenografii wystawy odpowiadał Jarosław Kłaput, natomiast za projekty graficzne Maria Majnusz.

Publikacja *Podręcznik do inwentaryzacji polskich cmentarzy i nagrobków poza granicami kraju*, autorstwa Anny Sylwii Czyż i Bartłomieja Gutowskiego otrzymał nagrodę jurorów w plebiscycie *Historia Zebrana* – edycja I półrocze 2021 r. w kategorii *Okiem badacza* oraz Wyróżnienie Rektora Uniwersytetu Warszawskiego w konkursie *Akademia 2021*, w kategorii Publikacja Akademicka w Dziedzinie Nauk Społecznych i Historycznych.

Publikacja *Cmentarz Na Rossie w Wilnie – historia, sztuka, przyroda* pod redakcją Anny Sylwii Czyż i Bartłomieja Gutowskiego otrzymała Nagrodę Rektora Uniwersytetu Warszawskiego w konkursie *Akademia 2021* dla Najlepszej Publikacji Akademickiej w Dziedzinie Nauk Społecznych i Humanistycznych.



Daria Przybylińska, 5, akryl, 2021



KONGRESCMENTARZE.SZTUKA.EDU.PL

I Interdyscyplinarny Kongres Badań nad Cmentarzami

**UNIWERSYTET KARDYNAŁA STEFANA
WYSZYŃSKIEGO W WARSZAWIE
INSTYTUT HISTORII SZTUKI**

20-21 PAŹDZIERNIKA 2022 R.