

# SZTUKA I KRYTYKA



## ART AND CRITICISM

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

nr 10 (133) październik

2023

**SZTUKA I KRYTYKA / ART AND CRITICISM**

**Komunikat Zarządu**

**Polskiego Instytutu Studiów nad Sztuką Świata**

**2023, nr 10 (133) październik**

**Pod redakcją:**

Jerzego Malinowskiego, Grażyny Raj i Marcina Teodorczyka (sekretarz)

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

Adres redakcji:

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

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

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

**Projekt okładki: Łukasz Aleksandrowicz**

Copyright by Polish Institute of World Art Studies

ISSN 2544-9281

Zarząd prosi o wpłacanie składek i darowizn na konto Instytutu

24 1940 1076 3101 7420 0000 0000

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

Miesięcznik oraz publikacje Polskiego Instytutu Studiów nad Sztuką Świata

można nabyć w: siedzibie Instytutu

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

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



## **Spis treści:**

### **Informacje**

Wykłady i konwersatorium Pracowni Sztuki Azji i Afryki PISnSS i UW:  
*Sztuka i tradycje artystyczne Azji i Afryki*

Filip Pręgowski, Konferencja naukowa *Sztuka amerykańska XX i XXI wieku oraz polsko-amerykańskie relacje artystyczne* w Toruniu (10-12. 10. 2023)

Maurycy Gawarski, Jubileuszowe X Spotkanie o Sztuce Orientu – *Sztuka buddyjska* w Państwowym Muzeum Etnograficznym w Warszawie (26-27. 10. 2023)

*Odbicia Piękna. Chińskie malarstwo na szkle z kolekcji Mei Lin* – wystawa w Muzeum Azji i Pacyfiku – otwarcie 26. 10. 2023

Wystawy z cyklu *(nie)równe geografie świata* w Centrum Sztuki Współczesnej „Łaźnia” 1 w Gdańsku – otwarcie 20. 10. 2023

I - „*Interferencje* - Richard Demarco”

II - „*Collision Zone* - Nadine Hilbert+ Gast Bouschet” [sound: Yannick Franck & Xavier Dubois]

Katarzyna Kulpińska, Wystawa „*Zapomniany mistrz. Twórczość Józefa Hechta (1891–1951)*” w Fundacji Art & Modern w Warszawie – otwarcie 26. 09. 2023

International Symposium *The lost-and-found: revising art stories in search of potential changes* - Warszawa, 1-23. 03. 2024

### **Artykuły:**

Dorota Grubba-Thiede, Agata Zielińska-Głowacka. *Między antropologią tkaniny a posttkaniną*

Anna Katarzyna Maleszko, *O lace japońskiej*

## **Informacje**

### **Wykłady i konwersatorium: Sztuka i tradycje artystyczne Azji i Afryki**

**Instytut** zaprasza

**17 października** 2023 (wtorek) na wykład online

ramach zajęć ogólnouniwersyteckich *Konwersatorium: sztuka i tradycje artystyczne Azji i Afryki* organizowanych przez Pracownię Sztuki Azji i Afryki Polskiego Instytutu Studiów nad Sztuką Świata i Wydział Orientalistyczny UW.

godz. 17 – 19.15

**prof. dr hab. Moniki Zin (Sächsische Akademie der Wissenschaften zu Leipzig; PISnŚŚ)**

**"Któż myśli o Nirwanie? Obawy i pragnienia odwiedzających groty w Adżanty**

Wykład na platformie Google Meet i ma charakter otwarty:

[meet.google.com/tqy-kqxw-imx](https://meet.google.com/tqy-kqxw-imx)

**15 listopada** 2023 (środa) do siedziby Instytutu na pierwsze spotkanie w nowym semestrze konwersatorium "Muzea polskie po 1918 roku"

o godz. 17.30 z wykładem

**prof. dr hab. Piotra Majewskiego (UKSW; PISnŚŚ)**

***Kto mnie wołał, czego chciał. O wyzwaniach polityki muzealnej w Drugiej Rzeczypospolitej (1918-1939).***

**21 listopada** 2023 (wtorek) na wykład online Pracowni Sztuki Azji i Afryki

godz. 17 – 19.15

**prof. dr Ewy Balickiej-Witakowskiej (Uppsala University; PISnŚŚ)**

**Podróże i przygody Matki Boskiej i Świętej Rodziny prześladowanych przez Heroda, opowiedziane i zilustrowane w etiopskim apokryfie „Historia Marii” (*Nägärä Maryam*)**

**Konwersatorium: Sztuka i tradycje artystyczne Azji i Afryki**

Wykłady w roku 2023/2024

Wtorki godz. 17 – 19.15 online

03. 10 – prof. dr hab. Jerzy Malinowski (PISnSS), O badaniach sztuki Azji w Polsce

17. 10 – prof. dr hab. Monika Zin (Sächsische Akademie der Wissenschaften zu Leipzig; PISnSS), Któż myśli o Nirwanie? Obawy i pragnienia odwiedzających groty w Adżanty

21.11 – prof. dr Ewa Balicka-Witakowska (Uppsala University; PISnSS), Podróże i przygody Matki Boskiej i Świętej Rodziny prześladowanych przez Heroda, opowiedziane i zilustrowane w etiopskim apokryfie „Historia Marii” (*Nägärä Maryam*)

12.12 – prof. dr hab. Tomasz Torbus (UGd.; PISnSS), Interferencje między architekturą Krzyżowców a państw Islamu na Bliskim Wschodzie od XI do XIII wieku

16.01 - dr hab. prof. ucz. Dorota Kamińska (UMK; PISnSS), Wizerunki bogini Kali na Zachodzie - od pożeraczki dzieci do ikony feminizmu

20.02 – dr Agnieszka Kluczevska-Wójcik (PISnSS), Współczesna sztuka afrykańska – tradycja i tożsamość

19.03 – dr Magdalena Ginter-Frołow (MAiP; PISnSS), Ikonografia malarstwa perskiego

23.04 – dr inż. arch. Maria Ewa Kido (Tokyo City University), Współczesna architektura Japonii

21.05 – dr hab. prof. ucz. Bogna Łakomska (ASP Gdańsk; PISnSS), Wizerunki zwierząt w chińskich brązach dynastii Shang i Zachodniej Zhou

04.06 - dr hab. prof. ucz. Aneta Pawłowska (UŁ; PISnSS), Wyobrażenia Afrykanów w sztuce europejskiej okresu nowożytnego

Sekretarz: dr Magdalena Pinker [m.pinker@uw.edu.pl](mailto:m.pinker@uw.edu.pl)

Filip Pręgowski

Wydział Sztuk Pięknych UMK, PISnSS

**Konferencja naukowa „Sztuka amerykańska XX i XXI wieku oraz polsko-amerykańskie relacje artystyczne” / „American Art of the 20<sup>th</sup> and 21<sup>st</sup> Centuries and Polish-American Artistic Relations”**

W dniach 10-12 października w Centrum Sztuki Współczesnej „Znaki Czasu” w Toruniu odbyła się międzynarodowa konferencja naukowa „Sztuka amerykańska XX i XXI wieku oraz polsko-amerykańskie relacje artystyczne” / „American Art of the 20<sup>th</sup> and 21<sup>st</sup> Centuries and Polish-American Artistic Relations”. Była to dziewiąta edycja Konferencji Sztuki Nowoczesnej, organizowanych przez Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata oraz Wydział Sztuk Pięknych Uniwersytetu Mikołaja Kopernika we współpracy z toruńskim Centrum Sztuki Współczesnej. W Komitecie organizacyjnym konferencji znaleźli się prezes PISnSS, prof. dr hab. Jerzy Malinowski, oraz troje pracowników naukowych Katedry Historii Sztuki Nowoczesnej i Pozaeuropejskiej na Wydziale Sztuk Pięknych UMK: dr Małgorzata Geron, dr Katarzyna Cytlak i dr hab. Filip Pręgowski.

Konferencję otworzyła w imieniu dyrektora CSW „Znaki Czasu” Krzysztofa Stanisławskiego Kierownik Centrum Literatury i Wydawnictw CSW Anna Kompanowska oraz Dziekan Wydziału Sztuk Pięknych, dr hab. Joanna Kucharzewska, prof. UMK. W swoim wystąpieniu Dziekan zwróciła uwagę na długą tradycję Konferencji Sztuki Nowoczesnej, sięgającą 2005 roku oraz podkreśliła rolę ich inicjatora i organizatora, prof. Jerzego Malinowskiego. Z kolei prof. Jerzy Malinowski zaprezentował tematykę poszczególnych Konferencji Sztuki Nowoczesnej, a także innych sesji naukowych organizowanych przez PISnSS. Przedstawił także bogaty dorobek publikacyjny PISnSS, do którego zaliczają się serie wydawnicze, liczne monografie i czasopisma naukowe.



Trzydniowa konferencja zgromadziła w Toruniu historyków i krytyków sztuki, literaturoznawców, kuratorów wystaw sztuki, muzealników, konserwatorów zabytków i artystów reprezentujących różne ośrodki akademickie i badawcze, muzea oraz instytucje kultury w kraju i za granicą, zainteresowanych różnymi aspektami sztuki Stanów Zjednoczonych XX i XXI wieku i jej obecnością w europejskim, a zwłaszcza polskim dyskursie naukowym i artystycznym. Wśród polskich ośrodków naukowych i akademickich reprezentowanych przez uczestników konferencji należy wymienić, prócz Polskiego Instytutu Studiów nad Sztuką Świata, Instytut Sztuki PAN i Instytut Polonika w Warszawie, a także Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu, Uniwersytet Warszawski, Uniwersytet Wrocławski, Uniwersytet Adama Mickiewicza w Poznaniu, Uniwersytet Jagielloński, Uniwersytet Łódzki, Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie, Katolicki Uniwersytet Lubelski, Politechnikę Poznańską, Politechnikę Białostocką oraz Akademię Sztuk Pięknych w Gdańsku, Akademię Sztuk Pięknych im. W. Strzemińskiego w Łodzi i Akademię Sztuk Pięknych w Katowicach. Reprezentowane były też następujące polskie instytucje muzealne i wystawiennicze: Muzeum Narodowe w Warszawie, Muzeum Narodowe we Wrocławiu i Muzeum Sztuki w Łodzi. Na konferencji obecni byli także reprezentanci ośrodków zagranicznych – Orange County Community College (State University of New York), University of Wisconsin-Milwaukee, Trinity College w Dublinie oraz Hallwalls Contemporary Arts Center w Buffalo, w stanie Nowy Jork.

W trakcie trzydniowych obrad zaprezentowano 38 referatów. Pierwsze wystąpienie, autorstwa Krzysztofa Z. Cieszkowskiego, dotyczące kulturowej hegemonii Stanów Zjednoczonych w powojennej Europie i inspirującej roli amerykańskiej kultury po obu stronach żelaznej kurtyny zapowiadało wiele wątków, które poruszone były w kolejnych prezentacjach i stanowiło znakomite wprowadzenie do dalszej części obrad.

Z bardzo intensywnego i niezwykle zróżnicowanego programu konferencji wyłoniły się sekcje tematyczne, zapowiadające podział treści w

pokonferencyjnym tomie z serii wydawniczej „Studia o sztuce nowoczesnej”, nad redakcją którego prace ruszą już wkrótce.

W sekcji zróżnicowanych metodologicznie analiz twórczości artystów amerykańskich XX i XXI wieku znalazły się referaty poświęcone takim twórcom i twórczyniom, jak John Singer Sargent, Max Weber, Sargent Claude Johnson, Mark Rothko, Arshile Gorky, Wes Wilson, Victor Moscoso, Rick Griffin, Stanley „Mouse” Miller, Alton Kelley, David Lynch, Matt Mullican, Corita Kent, Linda Montano, Judy Chicago, Nancy Angelo, Candace Compton Pappas, Sandro Miller i Leonore Tawney (referat na temat ostatniej artystki dotyczył jej wpływu na twórczość artystyczną prelegentki). Istotnym wątkiem konferencji były wzajemne relacje sztuki amerykańskiej i polskiej bądź, w szerszym ujęciu, środkowo-europejskiej, z uwzględnieniem wymiany artystycznej pomiędzy instytucjami sztuki, czego dotyczyły referaty na temat występów Rity Sacchetto i jej tournée po Stanach Zjednoczonych w latach 1909-1910, interpretacji wybranych dzieł Tadeusza Kantora i Milana Knižaka w odniesieniu do twórczości Claesa Oldenburgera, pobytu Allana Kaprowa w Polsce w 1967 roku, pokazów twórczości amerykańskiej sztuki konceptualnej w Galerii Foksal w Warszawie, kolekcji sztuki amerykańskiej w Muzeum Sztuki w Łodzi, powstałej w ramach projektu „Échange entre artistes 1931-1982, Pologne-USA”, amerykańskiej krytyki pracy *LEGO. Obóz koncentracyjny* Zbigniewa Libery, prezentowanej w Jewish Museum w Nowym Jorku w 2002 roku, a także relacji Marka Koniecznego ze środowiskiem amerykańskiej neoawangardy skupionej wokół Annual Avant Garde Festival w Nowym Jorku. W tym kręgu tematycznym pozostaje też wystąpienie poświęcone polsko-amerykańskim stosunkom kulturalnym i obrazowi Stanów Zjednoczonych kreowanemu w okresie PRL na łamach ilustrowanych magazynów „Świat”, „Polska” i „Ameryka”. Wystaw sztuki, ich recepcji i znaczenia w dyskursie naukowym i artystycznym dotyczyły referaty poświęcone amerykańskiej krytyce artystycznej wobec legendarnego pokazu „Amory Show” w Nowym Jorku, Chicago i Bostonie w 1913 roku, wystawy polskiej sztuki w Brooklyn Museum w Nowym Jorku w 1933 roku w kontekście poszukiwania polskiego idiomu awangardy artystycznej, wystawy amerykańskiego dizajnu w Moskwie w 1959 roku z jej politycznym i

społecznym tłem, a także niedawnej wystawy polskich plakatów filmowych w Konsulacie Generalnym RP w Nowym Jorku w 2002 roku. Z kolei rolę instytucji promujących polską sztukę za granicą, w tym w Stanach Zjednoczonych, omawiały referaty na temat Towarzystwa Szerzenia Sztuki Polskiej wśród Obcych, The International School of Art i Polish Art Service oraz ich działalności w latach 30. XX wieku, a także wystąpienie prezentujące działalność Polish-American Artists Society w latach 80. i 90. XX wieku. Do tej sekcji tematycznej zaliczyć można również prezentację poświęconą pięciu dekadom działalności Hallwalls Contemporary Arts Center w Buffalo w stanie Nowy Jork, instytucji mającej również duże doświadczenia w wystawianiu i promowaniu sztuki polskich artystów. Wątkiem tematycznym powiązany z poprzednim była aktywność polskich artystów na emigracji i ich działalność w Stanach Zjednoczonych. Poświęcone mu zostały prelekcje na temat twórczości Stanisława Szukalskiego, Jana Sawki, Janusza Skowrona i kręgu „polskich nowojorczyków” na przełomie XX i XXI wieku. Istotną rolę na konferencji odgrywały też badania architektury i urbanistyki, w tym studium przypadku Stanisława Juchnowicza i jego pobytu na Uniwersytecie w Pensylwanii w ramach stypendium Fundacji Forda na przełomie lat 50. i 60. XX wieku, prezentacja wpływu postmodernistycznej architektury i architektonicznych koncepcji Charlesa Jencksa na architekturę polską, zapoczątkowanego jeszcze w latach 80. XX wieku, i referat dotyczący urbanistycznego upadku Detroit w kontekście różnorodnych niepokojących tendencji w amerykańskim życiu społecznym i politycznym.

Trzydniowym obradom towarzyszyła wystawa prac artystów związanych z Wydziałem Sztuk Pięknych Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, nawiązujących tematycznie i stylistycznie do amerykańskiej kultury i sztuki, odwołujących się do amerykańskiego stylu życia i szeroko pojętej amerykańskości. Wystawa prezentowana była w CSW „Znaki Czasu” od 9 do 16 października, a jej kuratorami byli Joanna Cieślukowska i dr hab. Filip Pręgowski.

Konferencja pozwoliła na rozpoznanie nowych kierunków badań dotyczących sztuki amerykańskiej i polsko-amerykańskich relacji artystycznych, nawiązanie cennych kontaktów i zakreślenie tematyki przyszłych prac naukowych oraz międzynarodowych projektów polskich i amerykańskich badaczy, krytyków, kuratorów i artystów. O sukcesie konferencji świadczą entuzjastyczne opinie i relacje uczestników i słuchaczy (w tym w sporej części studentów różnych kierunków studiów na Wydziale Sztuk Pięknych UMK), a dopełnieniem tego sukcesu będzie przygotowany przez komitet organizacyjny i wydany przez PISnSS tom pokonferencyjny – wieloautorska monografia naukowa.



Otwarcie konferencji – prof. Jerzy Malinowski

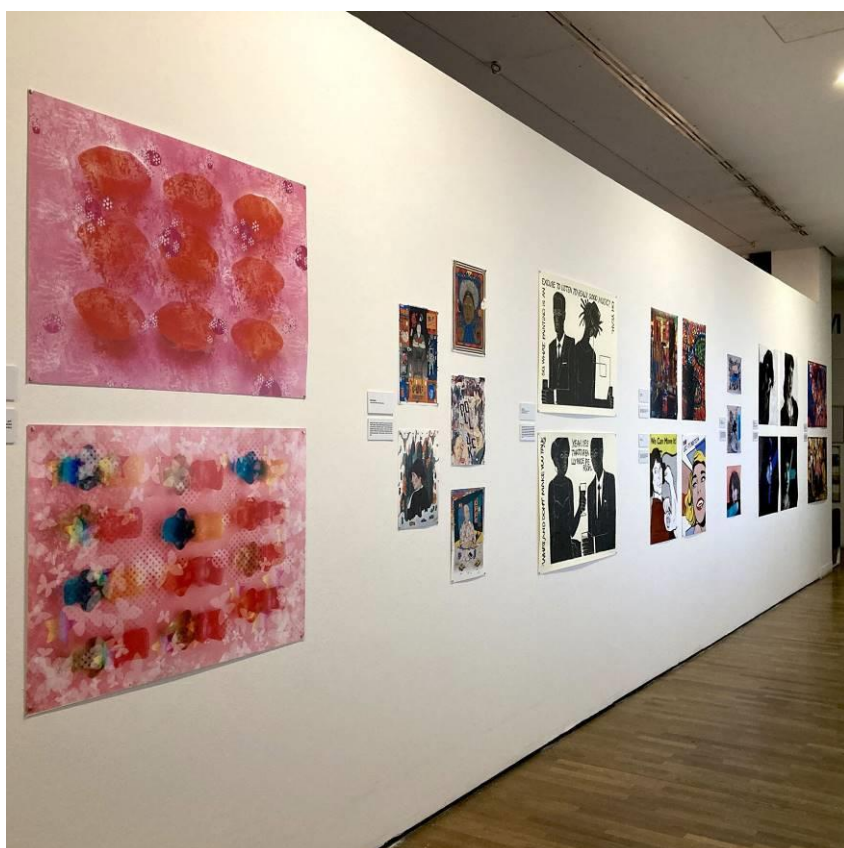


Referat dr Romana Nieczyporowskiego



Sala obrad





Wystawa prac artystów związanych z Wydziałem Sztuk Pięknych UMK, nawiązujących tematycznie i stylistycznie do amerykańskiej kultury i sztuki

Maurycy Gawarski (PISnSS)

sekretarz naukowy X Spotkania

## **Jubileuszowe X Spotkanie o Sztuce Orientu**

### **– Sztuka Buddyjska**

26–27 października 2023 roku w siedzibie Państwowego Muzeum Etnograficznego w Warszawie odbyło się jubileuszowe X Spotkanie o Sztuce Orientu, poświęcone w całości sztuce buddyjskiej.

W ogólnopolskiej konferencji naukowej, zorganizowanej przez Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata i Pracownię Studiów nad Buddyzmem Wydziału Orientalistycznego Uniwersytetu Warszawskiego, we współpracy z Państwowym Muzeum Etnograficznym w Warszawie, wzięło udział 19 prelegentów z wiodących ośrodków krajowych i zagranicznych (Niemcy, Ukraina).

Spotkanie miało na celu przedstawienie aktualnego stanu badań nad sztuką buddyjską w Polsce, prezentację krajowych kolekcji muzealnych, a także integrację i wymianę doświadczeń między przedstawicielami środowisk historyków sztuki, orientalistów, kulturoznawców, etnologów, muzealników i konserwatorów dzieł sztuki Orientu.

W części otwierającej Spotkanie prof. Jerzy Malinowski przedstawił dwudziestoletnią historię Spotkań o Sztuce Orientu oraz publikacje Polskiego Instytutu Studiów nad Sztuką Świata, dotyczące sztuki buddyjskiej. Prof. Marek Mejer postawił ważne, także z perspektywy rozpoczynającej się konferencji pytanie – „czy buddyści mają pojęcie sztuki?”, poszerzając w swoim interesującym wystąpieniu ramy dalszej dyskusji o sztuce buddyjskiej.

Ważnym wydarzeniem pierwszego dnia Spotkania było wystąpienie prof. Jadwigi Pstrusińskiej z okazji 50. rocznicy pobytu w Bamianie, w

środkowym Afganistanie, gdzie do 2001 roku znajdowały się dwa największe na świecie kamienne posągi Buddy. Barwna opowieść, przepełniona cennymi refleksjami autorki, uzupełniona była fotografiami wykonanymi przez Andrzeja Ananicza i Tomasza Jaroszewskiego z późniejszej o dwa lata polskiej wyprawy do Bamianu „EWA-76”. Małżonka jednego z uczestników wyprawy, pani Zofia Ananicz, była obecna podczas prezentacji tekstu.

Referaty wygłoszone w pierwszym bloku tematycznym ogniskowały się wokół kwestii dotyczących obiektów sztuki buddyjskiej, znajdujących się w kolekcjach polskich.

Anna Katarzyna Maleszko w swoim wystąpieniu omówiła zabytki japońskiej sztuki buddyjskiej w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie, w tym unikatowy na tle polskich kolekcji zbiór XX-wiecznej sztuki buddyjskiej, przekazany muzeum w 1972 roku przez japońskiego wydawcę i kolekcjonera Mitsugi Mochidę. Urszula Baszczyńska-Gosz przedstawiła zbiory sztuki buddyjskiej z kolekcji Muzeum Etnograficznego – Oddziału Muzeum Narodowego w Poznaniu, podając także przykład pochodzącej z Japonii, poddawanej obecnie kompleksowej konserwacji drewnianej rzeźby Buddy z XII wieku – unikatowej nie tylko w zbiorach polskich, ale także i japońskich. Dr Julia Fil, także z poznańskiego Muzeum Etnograficznego, przedstawiła historię i współczesne problemy identyfikacji thangka „Hayagriva Heruka” z kolekcji tego muzeum. Marek Piszczek w swoim referacie omówił wybrane chińskie drzeworyty ludowe z kolekcji Muzeum Narodowego w Warszawie (z donacji profesora Witolda Jabłońskiego), skupiając się na rzadko występujących motywach, będących przykładem synkretyzmu buddyjsko-taoistycznego. W wystąpieniu dr Amelii Macioszek z Uniwersytetu Gdańskiego poruszona została między innymi kwestia pary figurek z kolekcji Muzeum Lubuskiego im. Jana Dekerta w Gorzowie Wielkopolskim – nieznanych szerzej polskim historykom sztuki i orientalistom odlewów z brązu, zidentyfikowanych przez prelegentkę jako pochodzące z roku 525 n.e. przedstawienia Guanyin. Wystąpienie Macieja Góralskiego, wygłoszone także w imieniu nieobecnego dr. Krzysztofa Morawskiego, dotyczyło sensacyjnego odkrycia i zidentyfikowania dwóch



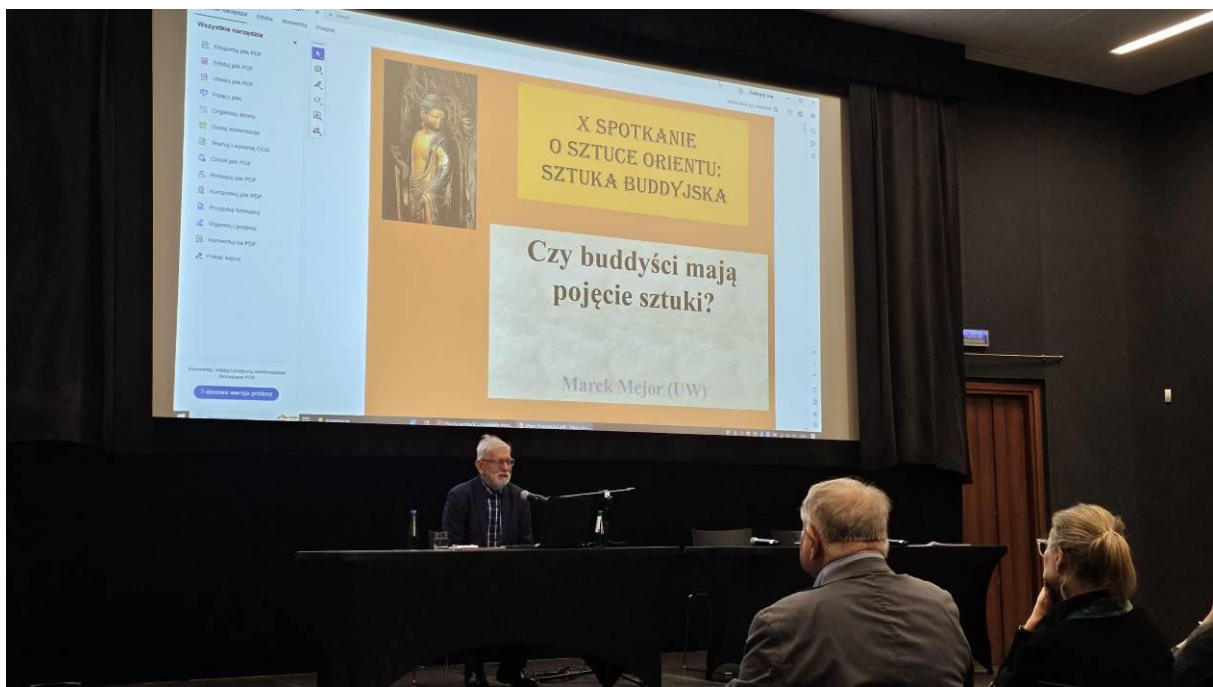
figurek Buddy z jednej z prywatnych kolekcji w Polsce jako pochodzących z partii 10 000 przedstawień Buddy długiego życia – Amitajusa, zamówionych przed I wojną światową przez rząd Mongolii w warszawskiej fabryce Norblina.

Na drugi blok tematyczny złożyły się referaty dotyczące wybranych zagadnień sztuki buddyjskiej w świetle badań polskich naukowców oraz prac konserwatorskich dzieł sztuki orientalnej. Dr hab. Katarzyna Marciniak poświęciła swoje wystąpienie interesującemu zagadnieniu sztuki greko-buddyjskiej, występującej w okresie od I wieku p.n.e do VII wieku n.e. na terenach starożytnej Gandhary (ob. pogranicze Pakistanu i Afganistanu), w której elementy oraz motywy zaczerpnięte ze sztuki grecko-rzymskiej obecne były w posągach i reliefach narracyjnych sztuki buddyjskiej. Prof. Agata Bareja-Starzyńska w swoim obszernym wystąpieniu przedstawiła kult i wizerunki bodhisattwy Tary, rozpowszechnione wśród Mongołów od XVII wieku do dziś. Prof. Bogna Łakomska omówiła interesującą kwestię transformacji dwunastu zwierząt chińskiego zodiaku w dwunastu bodhisattwów, która miała miejsce w kręgu kultury chińskiej w okresie od VI do VII wieku. Dr Katarzyna Zapolska przybliżyła natomiast temat dekorowanych motywami zaczerpniętymi z buddyzmu chińskich tkanin z późnego okresu panowania dynastii Qing (1644–1911). Anna Piwowska przedstawiła koreańskie malarstwo buddyjskie z XIV wieku, w tym cechujące się głęboką warstwą symboliczną wizerunki „Awalokiteśwary wody i Księżycy”. Dr Ewa Kamińska w swoim wystąpieniu poruszyła kwestię japońskich dzieł sztuki użytkowej, pośrednio wyrażających idee buddyjskie, skupiając się na koncepcji piękna w buddyzmie zen i estetyce *wabi* w rzemiośle artystycznym. Dr Anna Zalewska przybliżyła temat jednolinijkowych kaligrafii japońskich *ichigyōmono*, wywodzących się bezpośrednio ze sztuki klasztorów zen, a wykorzystywanych obecnie najczęściej jako element ozdobny w spotkaniach drogi herbaty. Dr Magdalena Furmanik-Kowalska poświęciła swoje wystąpienie wybranym współczesnym artystkom z Japonii, Korei i Chin, które w swojej twórczości przywołują buddyjską ikonografię, i postawiła pytanie, czy przykłady tej twórczości można odczytać jako „kontynuację rodzimej tradycji kulturowej czy raczej jako kicz?”.

Zagadnieniom ściśle konserwatorskim poświęcone było wystąpienie Magdaleny Kozar, omawiające *gyokugan* – tradycyjną technikę umieszczania kryształowych oczu w rzeźbach z drewna, na podstawie doświadczeń autorki wyniesionych z pracowni konserwacji rzeźby buddyjskiej „Meikodo” w Tokio.

Na koniec pierwszego dnia X Spotkania o Sztuce Orientu uczestnicy konferencji zaproszeni zostali do Muzeum Azji i Pacyfiku im. Andrzeja Wawrzyniaka w Warszawie na wernisaż wystawy „Odbicia Piękna. Chińskie malarstwo na szkłe z kolekcji Mei Lin” – wystawy przygotowanej pod patronatem Wydziału Orientalistycznego Uniwersytetu Warszawskiego i Polskiego Instytutu Studiów nad Sztuką Świata.

Przedstawione w ramach konferencji referaty złożą się na publikację pokonferencyjną i będą opublikowane w najnowszym numerze czasopisma *Art of the Orient*, poświęconym sztuce buddyjskiej.



Prof. Marek Mejor



Dr hab. Katarzyna Marciniak



Prof. Jadwiga Pstrusińska

## Ostateczna wersja programu

### X SPOTKANIE O SZTUCE ORIENTU

#### SZTUKA BUDDYJSKA

Państwowe Muzeum Etnograficzne w Warszawie

#### 26 października 2023

10.00 Otwarcie – Dyr. Robert Zydel (PME),

Prof. Piotr Taracha, Dziekan WO UW

10.20 Prof. Jerzy Malinowski, I – IX Toruńskie Spotkania o Sztuce Orientu

10.40 Prof. Marek Mejor (UW), Czy buddyści mają pojęcie sztuki?

11.20 Prof. Jadwiga Pstrusińska (PISnSS), Stałam na głowie Buddy. Z podróży do Bamianu

12.00 Dyskusja

12.30 – 13.30 Przerwa obiadowa

13.30-14.10 Dr hab. Katarzyna Marciniak (UW), Greko-buddyjska sztuka Gandhary

14.10 Anna Katarzyna Maleszko (PISnSS), Japońska sztuka buddyjska w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie

14.40 Marek Piszczek (UW), Boski byk gryzie demony. Przykład synkretyzmu buddyjsko-taoistycznego wśród wybranych drzeworytów w Muzeum Narodowym w Warszawie

15.00 Prof. Bogna Łakomska (ASP Gd, PISnSS), Bodhisattwowie w zwierzęcych postaciach. Znaczenie transformacji kalendarzowych zwierząt chińskiego zodiaku w dwunastu bodhisattwów (VI-VII w.)

15.20 Dyskusja, przerwa

15.40 Urszula Baszczyńska-Gosz (MNP), Buddyjskie zbiory w Muzeum Etnograficznym – Oddziale Muzeum Narodowego w Poznaniu

16.00 Dr Julia Fil (MNP, Instytut Orientalistyki NUAN w Kijowie), Thangka „Hayagriva Heruka” z kolekcji Muzeum Etnograficznego – Oddziału Muzeum Narodowego w Poznaniu: historia przedstawienia i problemy identyfikacji

16.20 Dr Amelia Macioszek (UG), Na szlaku – wybrane przedstawienia Buddy i Bodhisattwów ze zbiorów muzeów województwa lubuskiego

16.40 Dr Krzysztof Morawski (MAiP, PISnSS), 10 000 figur Buddy Amitajusa z Polski

17.00 Maciej Góralski, Wystawa figur Buddy w Fabryce Norblina

17.20 Dyskusja

18.00 Wernisaż wystawy “*Odbicia Piękna. Chińskie malarstwo na szkle z kolekcji Mei Lin*” w Muzeum Azji i Pacyfiku (wystawa pod patronatem Wydziału Orientalistycznego UW i Polskiego Instytutu Studiów nad Sztuką Świata)

### **27 października 2023**

10.00 Prof. Agata Bareja-Starzyńska i Byambaa Ragchaa (UW), Bodhisattwa Tara w Mongolii: kult i wizerunki

10.40 Dr Katarzyna Zapolska (UMK, PISnSS), Motywy buddyjskie w dekoracjach chińskich tkanin u schyłku dynastii Qing (1644-1911)

11.00 Anna Piwowska (UW), Bodhisattwa Awalokiteśwara w XIV-wiecznym malarstwie koreańskim

11.20 Dyskusja, przerwa

11.40 Dr Anna Zalewska (UW), *Ichigyōmono* – jednolinijkowe kaligrafie japońskich mistrzów zen

12.00 Magdalena Kozar (Staatliche Kunstsammlungen Dresden – Kunstgewerbemuseum Pillnitz), Oczy zwierciadłem duszy – omówienie techniki gyokugan (玉眼) na podstawie doświadczeń z pracowni konserwacji rzeźby buddyjskiej Meikodo w Tokio

12.20 Dr Ewa Kamińska (UJ, PISnSS), Koncepcja piękna w buddyzmie zen: estetyka *wabi* w japońskim rzemiośle artystycznym

12.40 Dr Magdalena Furmanik-Kowalska (PISnSS), Tradycja kulturowa czy kicz? Ikonografia buddyjska w sztuce współczesnych artystek z Azji Wschodniej

13.00 Dyskusja

13.40 Zakończenie



Dr Józef Zalewski  
P.O. Dyrektor Muzeum Azji i Pacyfiku

zaprasza na wernisaż wystawy

**ODBICIA PIĘKNA**  
**ODBICIA PIĘKNA**

Chińskie malarstwo na szkle z kolekcji Mei Lin

który odbędzie się w czwartek  
26 października 2023 r.  
o godz. 18.00

w Muzeum Azji i Pacyfiku  
im. Andrzeja Wawrzyniaka  
przy ul. Solec 24 w Warszawie.

50

Patron honorowy:

chiny24.com KONTYNETY

Muzeum jest jednostką organizacyjną  
Samorządu Województwa Mazowieckiego

25 MAZOWSZE

*Odbicia Piękna*” to jeden z największych na świecie zbiorów chińskich obrazów na szkle z końca XIX i XX wieku. Kolekcja Mei Lin to ponad 100 obrazów, z których aż 75 zaprezentowanych zostanie w naszym Muzeum. Na wystawie będzie można obejrzeć przykłady malarstwa *bolihua* zgromadzone przez Haitang Mayer-Liem i Rupprechta Mayera.

Wystawa została objęta honorowym patronatem Wydziału Orientalistycznego Uniwersytetu Warszawskiego.

Patroni: Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata, Kontynenty, Polskie Radio RDC, chiny24.com.

## **ODBICIA PIĘKNA**

***Chińskie malarstwo na szkle z kolekcji Mei Lin***

Wystawa czasowa

27.10.2023 – 21.04.2024

Ul. Solec 24, Warszawa



Prof. Katarzyna Kulpińska (UMK, PISnSŚ)

### **Wystawa „Zapomniany mistrz. Twórczość Józefa Hechta (1891–1951)”**

26 września 2023 roku w Fundacji Art & Modern w Warszawie (ul. Jaracza 8) została otwarta wystawa „Zapomniany mistrz. Twórczość Józefa Hechta (1891–1951)”, na której prezentowany jest wybór obrazów olejnych, grafik i rzeźb tego artysty. Celem ekspozycji jest przypomnienie twórczości znakomitego polskiego twórcy pochodzenia żydowskiego, Józefa Mojżesza Hechta, ale także, w dalszej perspektywie, spojrzenie na jego dorobek przez pryzmat środowiska, w którym tworzył i próba określenia miejsca tego artysty w europejskiej sztuce pierwszej połowy XX wieku. Warszawska odsłona twórczości tego artysty jest także zapowiedzią poświęconych mu większych, spopularyzowanych wystaw zaplanowanych na kolejne lata.

Koncepcja ekspozycji oparta jest na wyborze reprezentatywnych dla Hechta dzieł z wszystkich dyscyplin, które uprawiał. Są to prace z różnych okresów twórczości tego artysty: okresu norweskiego (obrazy z lat 1918-1919) i paryskiego (obrazy, miedzioryty i rzeźby z lat 20., 30. i 40.). Prezentowane pejzaże (*Pejzaż Skaugumsåsen*, ok. 1918; *Rybak na skalistym wybrzeżu*, ok. 1916; *Pejzaż z południa Francji*, ok. 1923) odzwierciedlają indywidualną ekspresję i styl artysty: w malarstwie – feerię barw w kontrastowych zestawieniach (*Ostatnia z plag*, 1945-1946), specyficzne, zróżnicowane pociągnięcia pędzla; w czarno-białej grafice wyrafinowaną linię dekoracyjnych kompozycji (miedzioryty: *Rue Mouffetard* z teki graficznej *Paryż*, 1933; *Młody myszołów*, 1951), w rzeźbie elegancję i cyzelowanie drobnych form (*Lama*, *Bizon*, ok. 1933, odlewy w brązie).

Józef Hecht, urodzony w Łodzi syn żydowskiego krawca i kupca tekstylnego, w latach 1909-1914 studiował w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych pod kierunkiem Józefa Pankiewicza i Wojciecha Weissa. Po etapie podróży artystycznych do Włoch, Austrii i zawierusze I wojny światowej, którą przetrwał w Norwegii, włączył się w latach 20. w artystyczny ferment paryskiego Montparnasse'u. Zyskał uznanie jako wybitny grafik – wirtuoz

rylca. Wskrzesił w nowoczesnej formie miedzioryt – jedną z najstarszych technik grafiki artystycznej, niemal zupełnie zarzuconą pod koniec XVIII wieku. Respektował reguły i rygor warsztatu wkłęsłodruku; zachowując czystość miedziorytu, tworzył stylizowane, dekoracyjne kompozycje (m.in. z motywami dzikich zwierząt), które zapewniły mu uznanie i rozpoznawalność. Pod koniec lat 40. podejmował także eksperymenty z ruchomymi matrycami i ślepym tłoczeniem. Świadectwem jego fascynacji miedziorytem jest *Traité de gravure (Rozprawa o rytownictwie)*, którą artysta ukończył w 1927 roku. Hecht przyczynił się do założenia, wspólnie z przyjacielem i uczniem, Brytyjczykiem Stanleyem Williamem Hayterem, słynnego Atelier 17, działającego w Paryżu (1927–1939) i Nowym Jorku (1940–1955); w paryskim okresie funkcjonowania pracowni Hecht również w niej uczył. Przez atelier paryskie i nowojorskie przewinęli się, eksperymentując w zakresie grafiki, m.in. Max Ernst, Óscar Domínguez, Louise Bourgeois, Yves Tanguy, Maria Helena Vieira da Silva, Wassily Kandinsky, Joan Miró, Willem de Kooning, Mark Rothko, Andy Warhol i wielu innych twórców.

Jako malarz i grafik Hecht czerpał przede wszystkim z natury, ale inspiracji szukał także w Biblii, księgach kabalistycznych, mitologii, literaturze; był otwarty na wpływy wielu kultur. Wychowany w judaizmie, utrzymywał przez część życia kontakty z artystami o żydowskich korzeniach, m.in. z łódzką grupą artystyczną Jung Idysz. Czas spędzony w Norwegii i wizyty w Szwecji zaowocowały znajomością z pochodzącymi stamtąd artystami i fascynacją północnym pejzażem Europy. Hecht, posługujący się kilkoma językami, często podróżował po Europie, wyjeżdżał także do USA. Jednak kluczowe dla jego twórczości było środowisko, w którym osiadł na stałe – żył w tyglu kulturalnym Paryża „szalonych lat” (*les années folles*). Mieszkał w sercu artystycznej dzielnicy Montparnasse (Villa Falguière przy 14 rue Cité Falguière), nieopodal La Ruche, regularnie wystawiał na paryskich salonach: Jesiennym, Tuileryjskim i Salonie Niezależnych. Należał do kilku znaczących ugrupowań grafików (m.in. La Jeune Gravure Contemporaine). Brał żywy udział w paryskim i europejskim życiu artystycznym; poza Francją wystawiał także w Wielkiej Brytanii, USA, Afryce Południowej i w Polsce. Choć obracał się w międzynarodowym kręgu École de



Paris, przyjaźnił się z najwybitniejszymi artystami i literatami swej epoki, był skoncentrowany na własnej wizji artystycznej. Konsekwentny w podążaniu indywidualną ścieżką rozwoju, pozostał wyrazistym indywidualistą, choć nieco na uboczu artystycznego paryskiego Parnasu. Jego prace olśniewają świeżym spojrzeniem na bogactwo świata natury, indywidualnym stylem w każdej z uprawianych dyscyplin; finezją i wyrafinowaniem w perfekcyjnej warsztatowo grafice, żywiołowością barwy i motywów przyrodniczych w malarstwie, subtelnością i elegancją w rzeźbie.

Mieszkając w Paryżu, Hecht długo wystawiał jako artysta polski. I choć w 1929 roku przyjął obywatelstwo francuskie, to do końca życia czuł się Polakiem. Potwierdzają te słowa jego przyjaciele z okresu II wojny światowej, którą Hecht przetrwał na południu Francji, oraz słowa ówczesnych krytyków wspominających go po nagłej śmierci w 1951 roku. W Polsce ten wybitny artysta pozostaje zapomniany, chociaż przed II wojną światową wystawiał także we Lwowie i rodzinnej Łodzi, a w 1993 roku prezentowano jego grafiki w Muzeum Śląskim w Katowicach. Jego spuścizna pozostaje do dziś rozproszona poza rodzimym krajem.

Podczas wernisażu odbyła się również promocja albumu *Józef Hecht. Arka Noego/Atlas* (Warszawa 2023), zawierającego plansze pierwszych tek graficznych Hechta wykonanych w miedziorycie i wydanych pierwotnie w Paryżu: *Arka Noego* (1926) i *Atlas* (1928). Publikacja zawiera esej na temat graficznej twórczości Hechta oraz rozbudowane komentarze do każdej z plansz graficznych autorstwa dr hab. Katarzyny Kulpińskiej, prof. UMK. Album jest wydaniem kolekcjonerskim, wydrukowanym na wysokiej jakości papierze Arctic Munken Pure Rough. Współwydawcą albumu jest Narodowy Instytut Polskiego Dziedzictwa Kulturowego za Granicą „Polonika”.

Wystawa potrwa do 30 grudnia 2023.

**Kuratorka wystawy:** dr hab. Katarzyna Kulpińska, prof. UMK

**Kierowniczka projektu:** dr Magdalena Furmanik-Kowalska

**Współorganizatorzy wydarzenia:** Narodowy Instytut Polskiego Dziedzictwa Kulturowego za Granicą „Polonika”, Wejman Gallery

**Partner:** Fundacja PZU

**Patronat honorowy:** Muzeum POLIN

**Partnerzy projektu:** Uniwersytet Łódzki, Muzeum Miasta Łodzi, Musée du Dessin et de l'Estampe Originale w Gravelines, Dolan/Maxwell Gallery, Łódzkie Towarzystwo Naukowe, Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata



Otwarcie wystawy malarstwa Józefa Hechta



## Otwarcie wystaw z cyklu „(nie)równe geografie świata”

w dniu: 20 X 2023, godz.18.00

Centrum Sztuki Współczesnej „Łaźnia” 1, ul. Jaskółcza 1 w Gdańsku

### „(nie)równe geografie świata”:

#### I - „*Interferencje* - Richard Demarco”:

przybliży działalność słynnego kuratora międzynarodowych festiwali sztuki w Edynburgu, który od lat 60. XX wieku czynił gesty trudnego przecierania szlaków, eksponując siłę sztuki artystów z Europy Środkowo-Wschodniej, z krajów o trudniejszym statusie funkcjonowania ekonomicznego i geopolitycznego. Demarco do dziś kontynuuje idee przenikania środowisk artystycznych także z odległych krajów, tworzy też otwarte archiwum sztuki progresywnej w wymiarze globalnym. Przypomniane zostanie zwłaszcza „Atelier’72” w Edynburgu, wystawa brawurowej sztuki 50. artystów polskich, także kontrkulturowych, m.in. Józefa Robakowskiego i Warsztatu Formy Filmowej, Wandy Czełkowskiej, Teresy Pągowskiej, Barbary Kozłowskiej, Natalii Lach Lachowicz, Tadeusz Kantor, Marian Warzecha, Bogusław Schaeffer, eksponowanych w kontekście międzynarodowego grona sztuki. Ekspozycja „Atelier’72” w Edynburgu rezonuje w naukach o sztuce do dziś.

#### II - „*Collision Zone* - Nadine Hilbert+ Gast Bouschet” [sound: Yannick Franck & Xavier Dubois]:

to słynna instalacja duetu wybitnych artystów, eksponowana w 2009 r. na weneckim Biennale. Bouschet i Hilbert są autorami wybitnych instalacji wideo, które oddziałują esencjonalnością, medytacją, pięknem i grozą. Ich twórczość spotyka się z rezonansem w licznych miejscach globu, inspirując do sublimowania relacji międzyludzkich oraz międzyistotowych, wspierania pokojowych praktyk. Łączą perfekcję obrazu z przenikliwą myślą, opartą na ostrości widzenia dziejów globu, asocjacji i kolizji sił witalnych oraz destrukcyjnych. Ich sztuka nakierowywana jest na strumień świadomości odbiorców z intencją prowokowania pogłębionego zrozumienia najnowszych, a zarazem pradawnych „metabolizmów społecznych”, przemian indywidualnych i cywilizacyjnych.

## **Artystki i Artyści w projekcie „(nie)równe geografie świata”:**

### **I - „Interferencje - Richard Demarco”:**

Magdalena Abakanowicz, Jerzy Bereś, Włodzimierz Borowski, Wojciech Bruszewski, Jan Chwalczyk, Roman Cieślewicz, Cricot Theatre, Wanda Czełkowska, Stanisław Drożdż, Stanisław Fijałkowski, Wanda Gołkowska, Zbigniew Gostomski, Władysław Hasior, Zdzisław Jurkiewicz, Koji Kamoji, Tadeusz Kantor, Grzegorz Koterski, Barbara Kozłowska, Edward Krasiński, Natalia Lach-Lachowicz, Andrzej Lachowicz, Jerzy Ludwiński, Zbigniew Makarewicz, Adam Marczyński, Andrzej Matuszewski, Maria Michałowska, Leszek Mickoś, Jerzy Nowosielski, Roman Opałka, Wiesław Paczkowski, Teresa Pągowska, Ireneusz Pierzgalski, Józef Robakowski + Warsztat Formy Filmowej Studio of Film Forms: Ryszard Gajewski, Antoni Mikołajczak, Ryszard Waśko; Janusz Połom, Wojciech Bruszewski, Waclaw Antczak, Jacek Łomnicki, Tadeusz Junak, Lech Czołnowski, Zdzisław Sowiński, Józef Robakowski, Paweł Kwiek, Kazimierz Bendkowski, Andrzej Różycki, Zbigniew Rybczyński; Jerzy Rosołowicz, Bogusław Schaeffer, Maria Stangret, Henryk Stażewski], Józef Szajna, Janusz Tarabuła, Henryk Tomaszewski, Zbigniew Warpechowski, Marian Warzecha: Contexts: Ryszard Gajewski, Małgorzata Macharska-Warzecha, Terry Ann Newman, Małgorzata Potocka, Andrzej Partum, Małgorzata Sady, Brygida Serafin, Ayano Shibata, Sławomir Smolarek + Fundacja Energia Obrazu, Giles Sutherland, Ewa Zarzycka

### **II - „Collision Zone - Nadine Hilbert+ Gast Bouschet” [sound: Yannick Franck & Xavier Dubois]:**

Soundimprovisations: Katarzyna Podpora; Marek Rogulski,

Contexts: Marta Branicka, Jerzy Grzegorski, Sylwia Jakubowska, Iwona Teodorczuk-Możdżyńska

Organizatorzy: Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku i CSW Łaźnia w Gdańsku

Rektor ASP: prof. Krzysztof Polkowski; Dyrektorka CSW „Łaźnia”: Jadwiga Charzyńska

Wsparcie: Zakład Historii i Teorii Sztuki, Artystki i Artyści biorący udział w projekcie, Archiwum Richarda Demarco w Edynburgu, Fundacja Energia Obrazu w Warszawie [Sławomir Smolarek]; Galeria Wymiany w Łodzi [Józef Robakowski + Małgorzata Potocka]; ICS TNS [Marek Rogulski]; Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata

kuratorka: Dorota Grubba-Thiede, współpraca: Bogna Łakomska, Marta Branicka

Wsparcie finansowe ze środków: grant badawczy ASP w Gdańsku: „W strukturach Atelier’1972- Richard Demarco i dotacja ASP w Gdańsku na projekty kulturalne pt. „(nie)równe geografie świata”

aranżacja: Dorota Grubba, Marta Branicka, Mi MiAestas, współpraca: Daniel Burdalski i Zespół CSW Łaźnia w Gdańsku oraz Robert Turło, Adam Przybysz

projekty graficzne: MiloStudio, współpraca: Justyna Mazur i Dział Promocji CSW Łaźnia w Gdańsku

**„INTERFERENCJE / INTERFERENCES  
- RICHARD DEMARCO”**

**„COLLISION ZONE”  
NADINE HILBERT + GAST BOUSCHET /  
SOUND: YANNICK FRANCK & XAVIER DUBOIS**

OPENING: 20 X 2023 | 18:00  
CSW ŁAŻNIA 1 GDAŃSK

Z CYKLU „(NIE)RÓWNE GEOGRAFIE ŚWIATA”  
„(UN)EQUAL GEOGRAPHIES OF THE WORLD”








**„INTERFERENCJE / INTERFERENCE - RICHARD DEMARCO”**

Z CYKLU „(NIE)RÓWNE GEOGRAFIE ŚWIATA” / (UN)EQUAL GEOGRAPHIES OF THE WORLD”

Magdalena Abakanowicz, Jerzy Beres, Włodzimierz Borowski, Wojciech Bruszewski, Jan Chwałczyk, Roman Cieśliewicz, Cricot Theatre, Wanda Czekowska, Stanisław Drożdż, Stanisław Fijałkowski, Wanda Gołkowska, Zbigniew Gostomski, Władysław Hasior, Zdzisław Jurkiewicz, Koji Kamoji, Tadeusz Kantor, Grzegorz Koterski, Barbara Kozłowska, Edward Krasieński, Natalia Lach-Lachowicz, Andrzej Lachowicz, Jerzy Ludwiński, Zbigniew Makarewicz, Adam Marczyński, Andrzej Matuszewski, Maria Michałowska, Leszek Mickoś, Jerzy Nowosielski, Roman Opalka, Wiesław Paczkowski, Teresa Pągowska, Ireneusz Pierzgański, Józef Robakowski + Warsztat Formy Filmowej Studio of Film Forms: Ryszard Gajewski, Antoni Mikołajczak, Ryszard Waśko; Janusz Połom, Wojciech Bruszewski, Wacław Antczak, Jacek Łomnicki, Tadeusz Junak, Lech Czołnowski, Zdzisław Sowiński, Józef Robakowski, Paweł Kwiek, Kazimierz Bendkowski, Andrzej Różycki, Zbigniew Rybczyński; Jerzy Rosołowicz, Bogusław Schaeffer, Maria Stangret, Henryk Stażewski, Józef Szajna, Janusz Tarabula, Henryk Tomaszewski, Zbigniew Warpechowski, Marian Warzecha

Contexts: Ryszard Gajewski, Małgorzata Macharska-Warzecha, Terry Ann Newman, Małgorzata Potocka, Andrzej Partum, Małgorzata Sady, Brygida Serafin, Ayano Shibata, Sławomir Smolarek + Fundacja Energia Obrazu, Giles Sutherland, Ewa Zarzycka

OPENING: 20 X 2023  
EXHIBITION: 20-30 X 2023 / CSW ŁAŻNIA 1, GDAŃSK







## **International Symposium**

### **The lost-and-found: revising art stories in search of potential changes**

**Warsaw, March 21-23, 2024**

**1<sup>ST</sup> EVENT TAKES PLACE IN LISBON, DECEMBER 6-7, 2023, SEE:**

[HTTPS://THELOSTANDFOUND LISBON.WEEBLY.COM](https://thelostandfoundlisbon.weebly.com)

[3<sup>RD</sup> EVENT TAKES PLACE IN RIGA IN JUNE \(EXACT DATES TBC\)](#)

This is a Call for Papers for the Warsaw event, where we will explore art reminding us of our shared bonds and interconnections. While the overarching thematic focus of the International Symposium remains the same (the description can be found here: <https://thelostandfoundlisbon.weebly.com>), in Warsaw, we will specifically address the lost and found relations, and will include artistic, curatorial, institutional, and academic practices and artistic research that engage with art objects, artworks, collectives, and exhibitions that investigate the second thematic constellation entitled SIBLINGS, after Wisława Szymborska's poem inspiring all three events, *A Speech at the Lost-And-Found* (1972). We welcome contributions that address the following issues:

- Alliances, affiliations and relations with and between humans, non-humans and other-than-humans; objects and spaces (actual, historical and virtual/digital); and the potential to challenge outdated and outworn stories and meanings, post-secular approaches;
- Innovative and latent environments for art circulation, reception and participation by audiences, for example, women's collectives, artist cooperatives, self-organisation, nunneries;
- The role of the arts in fostering potential (new) identities, ancestral connections, alternative understanding of the commons, and enabling relations between humans, animals, plants and the passed away.



Organizing committee: Anna Markowska and Agnieszka Patała (University of Wrocław, Poland), Agnieszka Rejniak-Majewska (University of Łódź, Poland), Jerzy Malinowski (Polish Institute of World Art Studies, Warsaw), Margarida Brito Alves and Basia Sliwinska (NOVA University Lisbon, Portugal), Jana Kukaine (Riga Stradins University), and Janis Taurens (Art Academy of Latvia, Riga, Latvia).

**We invite proposals for the event in Warsaw.** The deadline for sending abstracts is **15<sup>th</sup> December 2023**.

Please submit a proposal with the following information:

1. a title for your contribution
2. an abstract up to 300 words in length
3. a short biography, including your current institutional affiliation (up to 150 words) and send it to: [lostandfoundwarsaw@gmail.com](mailto:lostandfoundwarsaw@gmail.com)

Conference fee: 100 euro (75 Euro PhD Students)



Logo konferencji - efemeryczny pomnik Emmy Goldmann (Kowno 1879 – Toronto 1940), wybitnej działaczki anarchistycznej, czynnej w USA, wykonany przez Karolinę Freino (ASP we Wrocławiu) w Kownie.

<https://artist.net/archive/40421>

## Artykuły

Dorota Grubba-Thiede

Zakład Historii i Teorii Sztuki ASP w Gdańsku

Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata

### **Agata Zielińska-Głowacka. Między antropologią tkaniny a posttkaniną<sup>1</sup>**

Tworząc własny porządek, poprzez reprodukcję myślenia, które jest świadectwem najbardziej osobistych przeżyć i doznań, nadaję znaczenia tekstylnym drobinom. Inspiracjami do moich prac są zdarzenia i obrazy, które poddane refleksji, czają się w zakamarkach pamięci, czekając na swoiste zmaterializowanie w postaci włóknistych materii. (...) Użyłam taśm magnetofonowych i wideo, które były kiedyś nośnikami pamięci, chwil ważnych i zdarzeń osobistych<sup>2</sup>.

Agata Zielińska-Głowacka

Tkanina w twórczości Agaty Zielińskiej-Głowackiej to przestrzeń wstrząsająca, przemyślana, omawiająca w języku abstrakcyjnym, czym jest energia, samotność, spectrum uczuć (od najdelikatniejszych do eskalacyjnych, pojawiających się w momentach najtrudniejszych), wreszcie technologiczny wyścig (il.1). Jej działania łączą perfekcję z ekspresywnością, subtelność z dramatyczną odwagą, poczucie intymności z architektoniczną spektakularnością, progresywną współczesność z genetyczną zależnością od kulturowych archetypowo-ortodoksyjnych artefaktów. Jej rozwijana od 1994 roku indywidualna droga twórcza, doceniana na wielu prestiżowych międzynarodowych wydarzeniach artystycznych, w tym organizowanych w Chinach „From Lausanne to Beijing – International Fiber Art Biennale”<sup>3</sup>, czy

---

1 Agata Zielińska-Głowacka jest wybitną artystką nagradzaną na międzynarodowych wystawach tkaniny współczesnej i sztuki współczesnej, inspirującą młode pokolenie wykładowczynią ASP w Gdańsku. Urodzona w 1962 roku w Sochaczewie, jest aktualnie prof. ASP w Gdańsku w Pracowni Sztuki Włókna Wydziału Malarstwa tej uczelni. Tytuł artykułu nawiązuje do zdania wypowiedzianego przez prof. Witosława Czerwonkę omawiającego naturę filmów eksperymentalnych Eugeniusza Szczudło: „między archeologią filmu a postfilmem” (rozmowa autorki tekstu z Witosławem Czerwonką w 2011 r.).

2 A. Zielińska-Głowacka, *Codziennność stała się dla mnie powodem... / Everyday life has become for me a cause for reflection...*, [w:] *Metafora i rzeczywistość 2005–2015 / Metaphor and Reality 2005–2015, Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku w latach 2005–2015*, Wystawa z okazji jubileuszu 70-lecia Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku, Zbrojownia Sztuki Gdańsk, oprac. prof. Roman Gajewski, Gdańsk 2015, s. 262–263.

3 M.in. nagroda za perfekcję dla Agaty Zielińskiej-Głowackiej w Nantong w 2014 r. na „From Lausanne to Beijing – 8th International Fiber Art Biennale”, kat. wyst. Agata Zielińska-





1. Agata Zielińska-Głowacka, *W przyptywie myśli*, len, jedwab, bawełna, wiskoza, sznurek papierowy, technika gobelinu, 1x3m, fot. A. Zgirski



2. Agata Zielińska-Głowacka, *Zderzenie myśli*, len, jedwab, bawełna, wiskoza, sznurek papierowy, technika gobelinu, 2009, fot. A. Zgirski

na Międzynarodowym Triennale Tkaniny w Centralnym Muzeum Włókiennictwa w Łodzi (najdłużej istniejącej i największej na świecie ekspozycji promującej ten nurt praktyk artystycznych) można zinterpretować jako zaczątek do rozwijanych w ostatnich latach „nowych ruchów rzemieślniczych”, fenomenu, który wiązać się może ze „zbytnią obfitością mediów”<sup>4</sup>.

Wszystkie poszukiwania Agaty Zielińskiej-Głowackiej w prymarnym rozpoznaniu są najzupełniej abstrakcyjne, więc też intuicyjnie wydają się

---

Głowacka in: „From Lausanne to Beijing – 7th International Fiber Art Biennale - *Return and Transcendence*”, ed. Ursula Gerber Senger, Nantong 2012, s. 3-4.

<sup>4</sup> M. Jachula, *Splendor tkaniny*, [w:] *Splendor tkaniny*, katalog wystawy, kurator M. Jachula, NGS Zachęta, Warszawa 2013, s. 8-11.

nawiązywać interferencyjne relacje z obszarami nauk fizyczno-matematycznych, chemicznych, by wzmiankować jej indywidualną wystawę „Waves” w Brukseli, towarzyszącą zorganizowanej przez Komisję Europejską problemowej ekspozycji „Innovation Convention” w 2014 roku (il.2). Odważne, a zarazem skupione, jakby hermeneutyczne eksperymenty twórcze Agaty Zielińskiej-Głowackiej przypominają również o wprowadzonym przez Claude’a Lévi-Straussa pojęciu *bricolage*’u:

Przetrwiała (...) wśród nas pewna forma aktywności, pozwalająca dość dobrze uchwycić na gruncie techniki, czym – na gruncie teoretycznym – może być wiedza, którą chętniej nazwalibyśmy *pierwotną* niż *prymitywną*. Jest to forma aktywności pospolicie nazywana w języku francuskim *bricolage*<sup>5</sup>.

*Bricoleur* jest rozumiany jako swoiste przeciwieństwo inżyniera, gdyż ten zwraca się:

do całego świata, podczas gdy *bricoleur* do zbioru resztek dzieł ludzkich, do podzespołu kulturowego. (...) różnica nie jest tak absolutna, jak można sobie wyobrazić, jest jednak o tyle realna, że inżynier stara się zawsze znaleźć wyjście z układu nacisków wyrażających pewien etap cywilizacji i znaleźć się poza nimi, podczas gdy *bricoleur*, chcąc nie chcąc, pozostaje wśród nich, co jest formą stwierdzenia, że pierwszy operuje pojęciami, drugi zaś znakami. (...) W porządku spekulatywnym myślenie mityczne działa tak, jak majsterkowanie na planie praktycznym; dysponuje ono skarbnicą obrazów zebranych przez obserwację świata naturalnego (...). Myślenie mityczne kombinuje te elementy, aby stworzyć sens, tak jak majsterkowicz, podejmując się jakiegoś zadania, używa materiałów będących pod ręką, aby nadać im inne znaczenie (...) niż to, jakie wynikało z ich pierwotnego przeznaczenia<sup>6</sup>.

### **Myśli jako byty psychiczne, nieuchwytne, nieprzedstawialne**

Prace Agaty Zielińskiej-Głowackiej, które z uwagi na korelowanie pojęciowe można uznać za swoiste „ekwiwalenty energetyczno-mentalne”, należą do

<sup>5</sup> C. Lévi-Strauss, *Myśl nieoswojona*, Warszawa 1969, s. 30.

<sup>6</sup> Ibidem, s. 35.

ważnego i nowatorskiego nurtu postsztuki, artystka w pełnej uczciwości sonduje właściwości świata wobec własnych linii papilarnych (il. 3, 4, 5). Postsztuka związana z kategorią „zwiadowcy” powstaje dzięki osobom w pełni „zanurzonym” w nienazywalne przeznaczenie<sup>7</sup>. Tworzenie opartych na przeplotach tkanin wymaga pełnego zaangażowania fizyczno-mentalnego, precyzji, uważności i zarazem wizyjnego zawierzenia. Bruno Schultz podkreślał:

Gdyby sztuka miała tylko potwierdzać, co skądinąd już zostało ustalone – byłaby niepotrzebna. Jej rolą jest być sondą zapuszczoną w bezimienne. Artysta jest aparatem rejestrującym procesy zachodzące w głębi, gdzie tworzą się wartości<sup>8</sup>.

W odnajdywanych przez Agatę Zielińską-Głowacką kolejnych strategiach pojawiają się odniesienia do różnorodnie rozumianych artefaktów; a więc są tu artefakty jako obecne w kulturach (od prehistorii) wytwory rąk i myśli ludzkiej, jak i mentalna korelacja z artefaktami związanymi z aparatem pojęciowym intermediów, do których odnosił się w szczególny sposób Witosław Czerwonka, między innymi w *Traktacie o braku symetrii* (1999), wytracając z własnych wideoautoportretów ostrość na rzecz mozaiki pikseli – gry artefaktów (błędów w przekazywaniu obrazu spowodowanych zbyt małą ilością danych). W ikonosferze artystki rozpoznajemy zafascynowanie szumem, strefami potencjalnymi, nieostrymi, otwartymi, które wyraża także w tkaninie ortodoksyjnej, by przypomnieć przejmujące, horyzontalne, w pełni abstrakcyjne sekwencje problemowe: *W przyptywie myśli* i *W zderzeniu myśli* (il. 2) (oba z 2009 roku o wymiarach 1 × 3 m, do których artystka zastosowała wielobarwne media: jedwab, bawełnę, wiskozę i strużki papierowego sznurka, którego sploty w końcowej części rozwijała). Stosując kontrast czystej, dojmująco głębokiej strefy „wyłączonego ekranu” z nadaktywną strefą wielobarwnych „szumów” (*W przyptywie myśli*), bądź

---

<sup>7</sup> Do tego pojęcia odniósł się m.in. Marek Rogulski w koncepcji wystawy i publikacji *Zwiadowca – projekt „Poza Postmodernizm. Re: re: rekonstrukcja”*, red. M. Rogulski, K. Koriat, CSW Łaźnia w Gdańsku, Fundacja TNS, Gdańsk 2009.

<sup>8</sup> S. Zielinski, *Archeologia mediów. O głębokim czasie technicznie zapośredniczonego słuchania i widzenia*, tłum. K. Krzemieniowa, Warszawa 2010, s. 334.

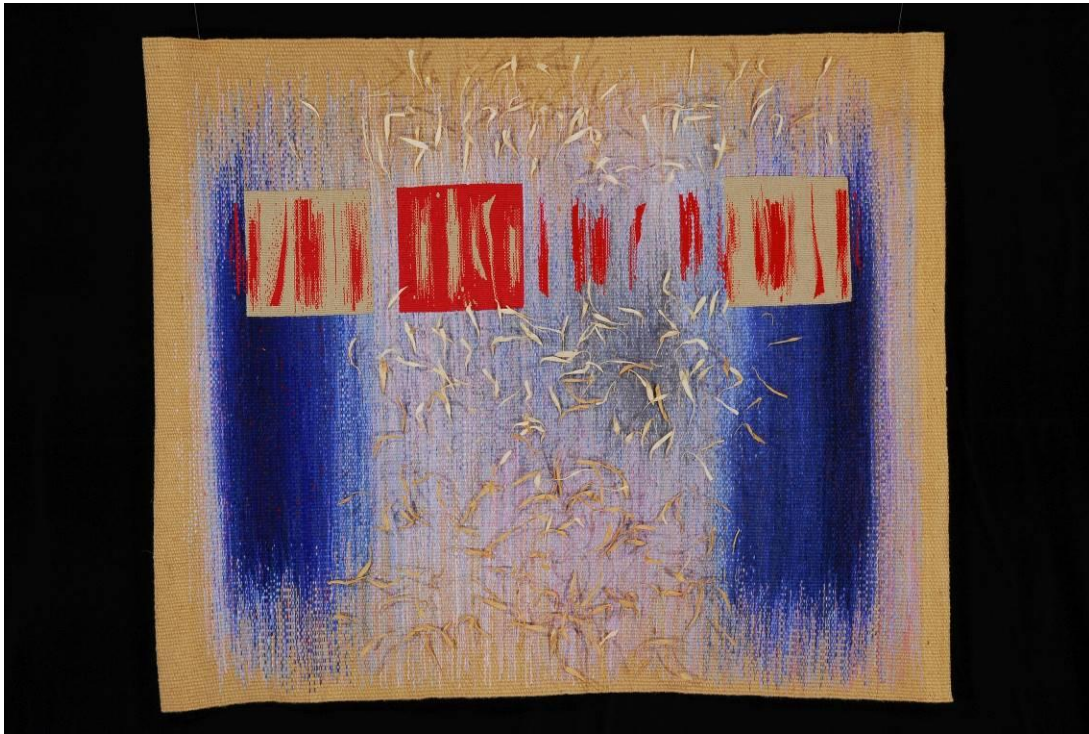




3. Agata Zielińska-Głowacka, *Myśli pokretnie*, 2007 stal, len, technika własna, 20x20 cm, fot. arch. artystki



4. Agata Zielińska-Głowacka, *Jak ja*, 2001, stal, drut, 13x13 cm, fot. arch. artystki



5. Agata Zielińska-Głowacka, *Dobre myśli IV*, 2001, stal, żyłka, bajorko, 13x13, fot. arch. artystki

dwóch odmian napierających na siebie aktywności, w radykalnie archetypowych mediach wyraża naturę cybernetyczno-telematycznego świata, wskazując na zaskakujące „Konwergencje”<sup>9</sup> między odwiecznym i wypartym we współczesnych cywilizacjach fenomenem telepatii a środowiskiem elektronicznym, nanotechnologicznym, czy wręcz neutrinowym. Agata Zielińska-Głowacka podkreśla:

Wyciszenie, stan równowagi i spokoju, niezależnie od tego czy dotyczy psychiki ludzkiej czy praw natury, jest następstwem stanów wzburzenia i napięcia, który dla mnie jawi się jako jednobarwna, płasko wytkana powierzchnia. Codzienności potocznej przypisuje się znaczenie *szarej*, jest to jednak kwestia optyki, wrażliwości i percepcji.

W innym miejscu artystka pisze:

Myśli jako byty psychiczne, nieuchwytnie, nieprzedstawialne, materializują się w postaci pasm i linii, poprzez zagęszczenie i nawarstwienie, budują

---

<sup>9</sup> *Convergence of Events?* – to tytuł cyklu prac Agaty Zielińskiej-Głowackiej z 2016 r.

przestrzeń tkaniny zamykając w niej czas. Kiedy ich dynamika przybiera na sile, nie można nad nimi zapanować, wówczas eksplodują gęstwiną papierowych sznurków wychodzących poza płaszczyznę tkaniny, stają się autonomiczne<sup>10</sup>.

Niektóre najnowsze kompozycje wydają się wręcz mimetycznie parafrazować technologię światłowodów, jak miniatura *Bez tytułu* z 2016 roku, rozegrana w niewielkim kwadracie, może inaugurująca swoisty nowy post-suprematyzm, wskazujący przesunięcie się kultury z (diagnozowanej przez Malewicza) czarno-białej, poddanej modernistycznej ascezie rzeczywistości ku hologramowo-laserowej, symulakrowej. Jean Baudrillard przestrzegął, iż współczesność produkuje rzeczywistość, jest ona wytwarzana przez „mikroskopijne komórki, matryce i moduły pamięci, systemy operacyjne, da się ją zatem powielać w nieskończoność”<sup>11</sup>. Sławomira Chorażyczewska podkreśliła, że:

Idea tworzenia miniatur jako samoistnych obiektów sztuki jest bardzo ważnym elementem twórczości Agaty Zielińskiej-Głowackiej. (...) Interesujące kontrasty napięć tworzą próby wyjścia z płaszczyzny płaskiej ramy w przestrzeń, zwłaszcza w miniaturach *Prawie spokojnie, I już ciszej*. Wyszukana kolorystyka, perfekcyjna metoda wykonania, dbałość o warsztat to cechy charakterystyczne wszystkich prac<sup>12</sup>.

Agata Zielińska-Głowacka dochodzi do intrygującego odwrócenia strategii, przeważnie to tzw. nowe media opowiadają o przeszłości. Ona w tworzonych przez siebie, a ujmujących innowacyjnością metaforach wyrażanych z pomocą technik ortodoksyjnych pozwala odbiorcom w „skierowanych ku przyszłości” najnowocześniejszych technologiach, często budzących u ludzi obawy, wskazać bliskość, zachęcić do ich analizy, poznawania, wręcz

---

10 A. Zielińska-Głowacka, *Semiologia życia codziennego. Autorski system znaczeń powstający w procesie tworzenia tkaniny unikatowej*, [w:] Agata Zielińska-Głowacka. *Repetycje. Emilia Grubba. Repetycje*, katalog wystawy, Muzeum Zamkowe w Bytomiu, Pelplin 2011.

11 J. Baudrillard, *Precesja symulaków*, tłum. T. Komendant, [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. R. Nycz, Kraków 1997, s. 175.

12 Sławomira Chorażyczewska, *O twórczości Agaty Zielińskiej-Głowackiej*, [w:] Agata Zielińska-Głowacka. *Repetycje...*

partycypowania. Oddziałuje także poprzez komunikaty płynące z samych tytułów, by wzmiankować cykl trzech prac poetycko zatytułowanych *Ścieżki dostępu*. Agata Zielińska-Głowacka stała się uznaną filozofką zarówno tkaniny współczesnej, jak i kultury współczesnej, o czym świadczą między innymi mnogie sukcesy odnoszone na międzynarodowych wydarzeniach, by przypomnieć „nagrodę za perfekcję” w ramach wzmiankowanego już prestiżowego festiwalu „From Lausanne to Beijing – 7th International Fiber Art Biennale” w Nantong w Chinach w 2014 roku. Artystce udaje się wytrwać zarówno w tkaninie ortodoksyjnej (do której z konceptualnym warszatem buduje głębokie treści), jak i otwierać na zaawansowany eksperyment. Przypomnieć trzeba niezwykle silnie oddziałujące, na podobieństwo mahoniowych rzeźb afrykańskich, strukturalne tkaniny Agaty Zielińskiej-Głowackiej, między innymi *Rytmy fal*, wręcz cały hermeneutyczny cykl *Inne przeznaczenie*, w których zastosowała taśmy magnetofonowe i VHS (nośniki zapisu wyparte już przez nowsze technologie mediów). Zachwycają precyzją wątków, luminacją światła, a zarazem tajemniczością, rozbudzaniem pragnienia rozczytania zapisów (il. 6, 7).

Wśród możliwych kontekstów można przywołać opracowaną przez Roberta Hooke’a w 1665 roku książkę *Micrographia*, w której ten wszechstronny uczony, uznany filozof przyrody, architekt nawoływał, by wzmacniać działania naszych zmysłów, wieszcząc pojawienie się w przyszłości licznych wynalazków udoskonalających nasze zmysły wzroku, słuchu, węchu, smaku i dotyku<sup>13</sup>. Analizując złożoną grę kolorystyczną powyższych prac Agaty Zielińskiej-Głowackiej, która sięga też po czystą czerń i zniuansowane odcienie szarości, można dostrzec delikatne analogie do rytualnych strojów wybranych plemion afrykańskich, na przykład okryć męskich Iworyjczyków, mieszkających w rejonach Wybrzeża Kości Słoniowej, którym towarzyszą bogato złożone przedmioty obrzędowe. Warto przypomnieć literacką analizę okoliczności utraty więzi telepatycznych chroniących od wieków mnogie społeczności, zawartą w książce Colina Turnbulla *Ikowie ludzie gór* (1972).

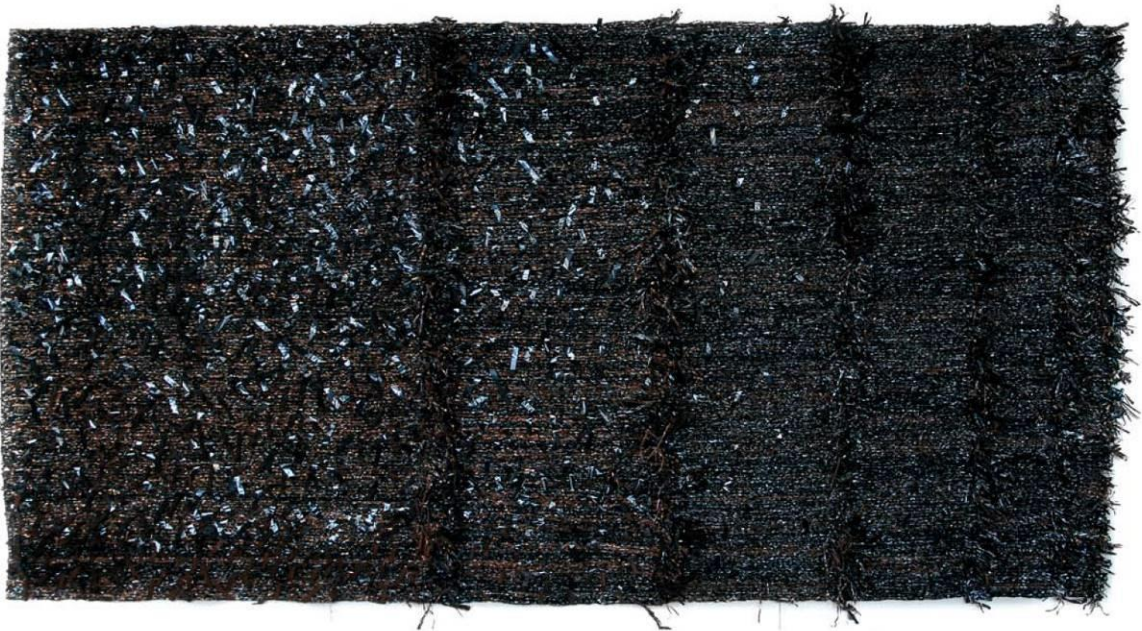
---

13 M. Rille, *Coded Sensation* [w:] *Spaceship Earth – Statek Kosmiczny Ziemia*, red. Dobriła Denegri, CSW Znaki Czasu, Toruń 2011, s.87.





6. Agata Zielińska-Głowacka, *Inne przeznaczenie*, 2009, technika własna, taśma magnetyczna, 160x300 cm, fot. A. Zgirska



7. Agata Zielińska-Głowacka, *Rytm fal*, 2009, technika własna, taśma magnetyczna, 160x300 cm, fot. A. Zgirska

To wstrząsająca relacja:

z kilkuletniego pobytu autora wśród nielicznego narodu afrykańskiego, mieszkańców trudno dostępnych gór na pograniczu Ugandy, Sudanu



Południowego i Kenii, którzy po utworzeniu rezerwatu w dolinie Kidepo zostali pozbawieni swych naturalnych terenów łowieckich, czyli podstawowego źródła egzystencji. Miary nieszczęścia dopełniły powtarzające się okresy suszy, niszczącej wszelkie uprawy. Apokaliptyczny obraz nakreślony przez autora, który nauczył się języka ik i był naocznym świadkiem ich egzystencji, zmusza do głębokiej refleksji nad istotą człowieczeństwa<sup>14</sup>.

Wszystkie prace Agaty Zielińskiej-Głowackiej wyrażają zarazem skupienie i szlachetność, a silne więzi emocjonalne wyczuwalne są szczególnie w przejmującym gobelinie *56 dni dla Eli*, oddziałującym jak wyciszone kobiece wyznanie (il.8). Mimo całkowitej geometryczności, dodajemy w wyobraźni figurę, całą osobowość, której losy rozgrywają się w modernistycznej przestrzeni miejskiej. Daleką analogią wydają się pozostawać zarówno medytacyjno-minimalistyczne obrazy Franca Stelli, jak i zdyscyplinowane geometryzujące obrazy Ada Reinhardta zafascynowanego XII-wieczną kambodżańską świątynią Angkor Wat. W całej twórczości Agaty Zielińskiej-Głowackiej można mówić o niedosłownej, ale przejmującej jak współczesna poezja ikonosferze ledwie przeczutej emocjonalności, podbijanej także samą semantyką tytułów: *Jak zawsze o tobie*, *Dobre myśli*, *Na pozór spokojnie* (il. 9), czy cykl wielominiaturowy *Myśli pokrętne*. Aleatoryzm, który ujawnia się w jej realizacjach, jest niezwykle zdyscyplinowany. Prace ze wzmiankowanego wcześniej cyklu *Inne przeznaczenie*, włączające elementy audiowideowego świata wyjętego z przestrzeni rodzinnego domu i pozyskiwane od przyjaciół, wydają się odnosić do szczególnej osobowości dadaizmu – do Kurta Schwittersa i jego sposobu gromadzenia, łączenia w jednej, coraz to bardziej rozbudowywanej strukturze *Merzbau* (wznoszonej od 1919 r.) mnogich „próbek” – świadków pozytywnych więzi międzyludzkich. Schwitters rozebrał nawet sufit, by kontynuować *Merzbau* – dzieło totalne „zrośnięte w sposób niemal fizyczny z egzystencją artysty, który identyfikował się z nim i traktował niemal jak dzieło życia”<sup>15</sup>.

14 C. M. Turnbull, *Ikowie ludzie gór*, tłum. B. Kuczborska, Warszawa 1980.

15 *Merzbau* uległo zniszczeniu wraz z domem Schwittersa zburzonym w czasie II wojny światowej. „Schwitters (...) przebywał w Norwegii i na wiadomość o poniesionej stracie



8. Agata Zielińska-Głowacka, *56 dni dla Eli*, 2003, technika gobelinowa, 170x150 cm, fot. arch. artystki

rozpoczął ponownie konstruować *Merzbau*, a trzecią wersję (...) w Anglii, gdzie schronił się, uchodząc z Norwegii przed nazistami. (...) Jego twórczość wyróżniająca się (...) bogactwem rozwiązań formalnych w decydujący sposób zaważyła na sztuce”, *Słownik sztuki XX wieku*, red. G. Durozoi, Warszawa 1998, s. 561.





9. Agata Zielińska-Głowacka, *Na pozór spokojnie*, 2007, technika gobelinowa, juta, len, wełna, papier, wym.165x205 cm, fot. A. Zgirska



10. Agata Zielińska-Głowacka, kompozycja z cyklu *Inne przeznaczenie*, 2014, fot. arch. artystki

Agata Zielińska-Głowacka tworzy swoiste „obiekty mocy”. Namysł nad osobami powierzającymi jej kasety przesuwają proces twórczy artystki w rejony nieformalnych rytuałów. Wspominała:

Podczas przeprowadzki los kaset wydawał się być przesądzony (...) Zajrzałam do ich wnętrza, odkryłam czarne połyskujące tasiemki, które uruchomiły moją wyobraźnię, spowodowały, że pomyślałam o nich jako o medium włóknistym, posiadającym duży potencjał, dający możliwość przekazu nie tylko czysto wizualnego, ale również znaczeniowego. Sensualny kontakt z cieniutkimi paseczkami taśm magnetycznych, o zróżnicowanych odcieniach brązu, ugru i czerni, spowodował, że dostrzegłam w nich ukrytą wartość dotychczas mi nieznaną. Świadomość zawartego na ich powierzchni zakodowanego zapisu magnetycznego<sup>16</sup>.

Obiekty powstające z materiałów otrzymanych od konkretnej społeczności, których łącznikiem są związki przyjaźni, stanowią swoistą kapsułę śladowych informacji o nich. Podobnie jak antropologowie we współpracy z archeologami rekonstruują cząstki wiedzy na temat dawnych społeczeństw, także obiekty z cyklu *Inne przeznaczenie* (il.10) mają potencjał otwierania nieczytelnych w percepcji wzrokowej zapisów dźwiękowo-wizualnych i nie można wykluczyć, że antropologia będzie dążyła do płynnego odczytywania danych z podobnych materiałów. Agata Zielińska-Głowacka przypomina:

Tworząc architekturę tkaniny, konstruując ją poprzez nowy dla mnie sposób i nowy materiał, zachowałam jej klasyczną płaską formę, z której wyrosła moja twórczość. Świadomie różnicowałam kolorystykę użytych taśm w 2017 roku, przez co uzyskałam płynne gradacje koloru od głębokiej czerni, poprzez melanz brązów, aż do jasnych ugrów. Oszczędna, ograniczona skala barw wybrzmiała, zgodnie z moim założeniem, w końcowym efekcie pracy – poprzez grę światła, jego pobłyskiwanie i migotanie, dążyłam, aby światło współtworzyło strukturę powierzchni<sup>17</sup>.

---

16 A. Zielińska-Głowacka, *Inne przeznaczenie*, mps, 2017, ASP w Gdańsku.

17 Ibidem.

W najnowszych pracach artystka decyduje się na przełamanie wyważonej chromatyki na rzecz silnego kontrastu, poprzez „atakowanie” całości kompozycji falą czerwonych przeplotów, semantycznie wiążąc jej charakter z napływem silnych emocji, jak miłość, ale i gniew. „Akcja” tych nowych kompozycji oddziałuje na podobieństwo granicznego, pełnego żarliwości tańca ognia z wodą bądź ognia z inną materią, wreszcie z napływem energii, np. telemagnetycznej.

Mnogość perspektyw zarówno widocznych, jak i ukrytych w warstwie esencjonalności (kategoria skupiająca emocje fetyszu) wydaje się „genetycznie” kontynuować kubizm analityczny, formułę twórczości pozwalającej przetransponować przeżycia sztuki plemiennej. Można wskazać rezonans uważności wobec materiałów pozyskanych, obecny również w twórczości Jaspera Rigole, który w filmie *Paradise Recollected* (Przywrócony raj) wykorzystał materiały gromadzone w powołanym przez niego Międzynarodowym Instytucie Konserwacji i Dystrybucji Pamięci Osób Trzecich (IICADOM). Archiwa te zawierają głównie ośmiomilimetrowe taśmy znalezione na strychach czy pchlich targach<sup>18</sup>.

Pokrewny z uwagi na nasłuchującą nadwrażliwość Agaty Zielińskiej-Głowackiej wydaje się również Seth Siegelaub, odkryty niedawno dla świata „ojciec” sztuki konceptualnej, dla którego, podobnie jak dla artystki „medium tkaniny stało się pretekstem do badań nad historią świata i przemianami technologicznymi, społecznymi i technologicznymi”, o czym przypomniano w katalogu wystawy *Splendor tkaniny* w 2013 roku<sup>19</sup>. Nowatorskim aspektem w twórczości Agaty Zielińskiej-Głowackiej jest wytyczanie przez nią od początku jej działań ikonosfery neuro-estetyki za pomocą archetypowych dla tkaniny splotów, by przypomnieć misterne, perfekcyjne w technologii prace *Na pozór spokojnie*, *W przyptywie myśli*, *Zderzenie myśli*, stanowiące ważny kontekst dla rozwijanej aktualnie neurohistorii sztuki. „Neuroestetyka poszukując neurobiologicznych podstaw przeżyć estetycznych rozważa pojawianie się nowych nurtów w sztuce jako wynik prowadzonej przez artystów eksploracji praw widzenia, własności układu wzrokowego i

---

18 *Przeszłość jest obcym krajem*, katalog wystawy, kuratorki Aleksandra Kononiuk, Agnieszka Pindera, CSW Znaki Czasu, Toruń 2010.

19 M. Jachula, op. cit., s. 8–11.



skojarzonych z nimi stanów emocjonalnych. W tych obszarach prowadzić można eksperymenty naukowe, wykorzystując techniki neuroobrazowania aktywności mózgu. Jednakże pełne zrozumienie historii sztuki jest znacznie trudniejsze, bo wymagać będzie zrozumienia złożonych reakcji psychicznych, zależnych od neurobiologii, ale i od kontekstu historycznego, kultury, a zwłaszcza wierzeń religijnych oraz funkcji, które spełniać miały dzieła sztuki. Prehistoryczne rysunki w jaskiniach mogły np. służyć oswojeniu lęku przed niebezpiecznymi zwierzętami, odgrywały więc rolę wychowawczą, podobnie jak średniowieczne obrazy piekieł czy tybetańskie przedstawienia koła życia<sup>20</sup>.

### **Linie papilarne piasku<sup>21</sup>**

Powoływane struktury fizyczno-mentalne Agaty Zielińskiej-Głowackiej charakteryzuje niekiedy strzelista smukłość – artystka dotyka nimi odważnie zastanych, powierzanych jej wnętrz, również tych historycznych przestrzeni o niewielkim dostępie światła (jak gotycki kościół halowy św. Jana w Gdańsku), do których wnoszą kontrastową wartość. Kilkunastometrowe, wertykalne konstelacje artystki mają wtedy lekkość perfekcyjnych struktur pajęczynowych, poprzez akcenty kolorystyczne, rozdysponowane na efemerycznej, jakby mleczonej w percepcji folii, wydają się nie mieć początku ani końca... Oferują odbiorcom malarskie, zniuansowane przezroczyści, są wizyjne, piękne, przepełnione czystą nowoczesną energią, o którą postulowała między innymi Franciszka Themerson oraz Stefan Themerson w traktacie *O potrzebie tworzenia widzeń* (1937), które „dają szansę ujrzienia ukrywanej, czy pomijanej prawdy temu, kto chce zobaczyć”. Agata Zielińska-Głowacka ma ponadto koncepcję wykonania podobnie rozległych tkanin eksperymentalnych, ale komponowanych już horyzontalnie, a wręcz „twarzą

---

20 W. Duch, *Neuroestetyka i historia sztuki*, [www.neurohistoriasztuki.umk.pl](http://www.neurohistoriasztuki.umk.pl) [dostęp: 9.10.2017]. Twórcą pojęcia „neuroarthistory” i autorem książki *Neuroarthistory: From Aristotle and Pliny to Baxandall and Zeki* jest John Onians, który skupił się na wykorzystaniu osiągnięć neuronauk do analizy percepcji sztuki i twórczości artystów, ponadto zajmuje się neuroarcheologią, neuroantropologią i neuromuzeologią.

21 *Linie papilarne piasku* to tytuł pracy Agaty Zielińskiej-Głowackiej z 1994 r., za którą otrzymała Nagrodę Prezydenta Miasta Gdańska oraz zaprezentowała ją na Międzynarodowym Biennale Miniatury w Szombatheleyi na Węgrzech.

do nieba”, bezpośrednio w nurtach rzeki albo w wodospadzie generowanym przez średniowieczny gdański Wielki Młyn i jego absolutnie na owe czasy pionierską technologię, gestem tym ożywiając silną osobowość tej protoindustrialnej architektury, wytyczając niejako przestrzeń medytacyjną i afirmującą. Artystka wspomina:

Od początku mojej fascynacji tkaniną tworzyłam tkaniny klasyczne, oparte na tradycji techniki przeplotu wątku i osnowy, operowałam naturalnymi materiałami, niejednokrotnie barwiąc samodzielnie przędzę do swoich realizacji. Wynikało to zapewne z rzetelności warsztatu, jaką zdobyłam w nieistniejącym już Technikum Tkactwa Artystycznego im. Heleny Modrzejewskiej w Zakopanem, a następnie z wieloletniej pracy w Zakładach Naukowo-Badawczych Tkaniny Artystycznej przy ówczesnej Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Pięknych w Gdańsku, najpierw pod kierunkiem profesor Józefy Wnukowej. (...) otrzymałam Nagrodę Prezydenta Miasta Gdyni na wystawie poplenerowej „Inspiracje 94” za pracę *Linie papilarne piasku*, a ponadto zakwalifikowałam się na Międzynarodowe Biennale Miniatury w Szombatheleyi na Węgrzech, rok później po raz pierwszy prezentowałam swoją pracę (bez tytułu) na VI Ogólnopolskiej Wystawie Tkaniny Unikatowej oraz Wystawie Miniatury w Łodzi<sup>22</sup>.

Namysł nad wyborem samej techniki, jak i historią tkaniny artystycznej pozwalają zauważyć, iż artystka świadomie wiąże się z „nieekonomicznym” z dzisiejszego punktu widzenia nakładem pracy, nie ulega presji efemeryczności, choć problem ten ujmuje, komentuje w swoich dokonaniach. Zajmowanie się ortodoksyjnymi technikami tkackimi pozostaje czynem w dużej mierze heroicznym, świadczącym o filozofii życia, zarazem dziedziną odkrytą dla kultury współczesnej. Dotyczy to rozwijanych szczególnie od drugiej połowy XX wieku badań nad sztuką kobiet, które wyodrębniają dotąd bezimienne dokonania tkaczek, hafciarek, architektek wewnątrz (by symbolicznie wzmiankować wybrane postaci omówione w tomie *Artystki polskie*, wydanym w 1991 roku przez Muzeum Narodowe w Warszawie<sup>23</sup>.

<sup>22</sup> A. Zielińska-Głowacka, *Inne przeznaczenie...*

<sup>23</sup> *Artystki polskie*, katalog wystawy, red. A. Morawińska i in., Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1991.



Bardzo szybko Agata Zielińska-Głowacka okazała się wyrazistą osobowością tego medium, jej prace o wybitnej precyzji technologicznej przenikają do percepcji odbiorców, przykuwają uwagę nośnością semantyczną, innowacyjnością, głębokim, przeszywającym symbolizowaniem, mimo iż wolnym od jakiegokolwiek dosłowności. Symbole, zdaniem Jurija Łotmana, mają zdolność do „przechowywania w zwiniętej postaci wyjątkowo obszernych i ważnych tekstów”<sup>24</sup>. Zbigniew Benedyktowicz podkreślił, iż:

(...) symbol nigdy nie należy do jakiegoś jednego, synchronicznego przekroju kultury – zawsze przesywa on ten przekrój pionowo, przybywając z przeszłości i odchodząc w przyszłość. Pamięć symbolu jest zawsze starsza niż pamięć jego niesymbolicznego tekstowego otoczenia. Będąc ważnym elementem pamięci kultury, symbole przenoszą teksty, schematy fabularne i inne twory semiotyczne z jednej warstwy kultury do innej. Symbol występuje jako z jednej strony coś niejednolitego w stosunku do otaczającej go przestrzeni tekstowej, jako posłaniec innych epok kulturowych (=innych kultur), jako przypomnienie o prastarych (=wiecznych) podstawach kultury. Z drugiej strony, symbol aktywnie koreluje z kontekstem kulturowym, transformuje się pod jego wpływem i sam go transformuje<sup>25</sup>.

Już jako młoda artystka Agata Zielińska-Głowacka otrzymywała prestiżowe nagrody i szereg innych dowodów na docenienie wartości jej twórczych poszukiwań, by wzmiankować dwukrotny jej udział w prestiżowym konkursie Triennale Miniatury Tkackiej w Angers we Francji (w 1996 i 1999 roku). Artystka podkreśla, iż:

(...) miniatury zawsze dawały mi otwartą przestrzeń do eksperymentowania z materiałami i technikami, co do dzisiaj sprawia mi dużą radość poszukiwań i odkrywania nowych rozwiązań. Zdobywałam kolejne nagrody i wyróżnienia, między innymi w 2004 roku otrzymałam I nagrodę za pracę *Marzenie* w kategorii tradycyjnych technik tkackich na I Triennale Współczesnej Tkaniny

---

24 J. Łotman, *Symbol w systemie kultury*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 1988, nr 3, s. 151–154.

25 Z. Benedyktowicz, *Widmo środka świata. Przyczynek do antropologii współczesności*, [w:] *Mitologie popularne. Szkice z antropologii współczesności*, red. D. Czaja, Kraków 1994, s. 21–22.

Artystycznej Środowiska Wybrzeża Gdańskiego. Był to bardzo ważny w moim życiu etap rozwoju artystycznego i samoświadomości własnych dążeń twórczych. (...) zwieńczeniem była moja wystawa indywidualna „Ślady – Myśli” prezentowana w Pałacu Opatów, Oddziale Muzeum Narodowego w Gdańsku w 2007 roku, a następnie w Centralnym Muzeum Włókiennictwa w Łodzi. W 2011 roku otrzymałam stopień doktora na podstawie rozprawy doktorskiej *Semiologia życia codziennego, autorski system znaczeń powstający w procesie tworzenia tkaniny unikatowej*<sup>26</sup>.

Dobriła Denegri w eseju *Przyszłość jak zawsze należy do marzycieli* wskazuje na poszukiwania artystów sprawdzających

(...) jak można zmienić naszą percepcję przestrzeni. (...) bliżej historii sztuki: historii artystów, którzy krytycznie analizowali pojęcia przestrzeni i percepcji, przełamywali konwencjonalne granice między dziedzinami sztuki i nauki oraz postulowali transformację świata poprzez syntezę sztuk<sup>27</sup>.

Sekwencje bardziej kameralne wśród realizacji Agaty Zielińskiej-Głowackiej, wydają się akcentować materialność, chropowatość, matowość, ściśle splecenia, także miniatury, w których pojawiają się geometryczne układy aluminiowych stref, dopełnianych ciepłem różnorodnych materiałów miękkich, wreszcie druciki czy żywioly tekturowych modułów. Niektóre rozwiązania ewokują dalekie skojarzenia z naturą ożywioną (np. formą jeżowcową) i nieożywioną (trawy, skały itp.). Jej realizacje mają w sobie z jednej strony aurę dzieła sztuki, o konieczności istnienia której przypominał Walter Benjamin, zarazem ich ontologia jest na wskroś brawurowa, rozprawiająca się z patosem, swoiście szamanistyczna, sięgająca po życiodajne energie wszędzie i komunikująca się ze wszystkim, przez to emanująca prawdą, co decyduje, że odbiorca im wierzy. Korespondujące pojęcia to niekiedy również na przykład *kamp* afirmatywnie interpretowany

---

26 A. Zielińska-Głowacka, *Inne przeznaczenie...*

27 D. Denegri, *Przyszłość jak zawsze należy do marzycieli* [w:] *Spaceship Earth – Statek Kosmiczny Ziemia*, red. D. Denegri, Toruń 2011, s.9-19.

przez Susan Sontag w 1964 roku<sup>28</sup>, czy „antyforma” Roberta Morrisa wprowadzana przez niego na przełomie szóstej i siódmej dekady XX wieku. Istotna jest także perspektywa transhumanistyczna i transludzka wskazująca na *continuum* wszystkich istot i natury i konieczność złagodzenia dominującej pozycji „postoświeceniowego” człowieka przeciw reszcie świata, o których to aspektach w charyzmatyczny sposób przypomina Wolfgang Welsch, między innymi w takich słowach:

„(...) gdy japońscy architekci myślą o budynku (...) biorą pod uwagę środowisko: krajobraz, przepływ energii, klimat, wiatr, procesy naturalne (...). Dziś wiemy, że kosmos jest raczej chaotyczny, a nie harmonijny. Jest pełen czarnych dziur, strun i innych dziwnych rzeczy. (...) Myśląc o człowieku powinniśmy odstąpić od jedynie ludzkiej perspektywy (...) a zdobyć się na zwrócenie uwagi na transhumanistyczne (transludzkie) wymiary naszego istnienia – które należą do naszej istoty (...)”<sup>29</sup>.

Agata Zielińska-Głowacka tworzy niejednokrotnie swoiste *haiku* korelujące z ontologicznością tkaniny. To obiekty niezwykle esencjonalne, zarazem ujmujące lekkością myśli w nich obecnych, by wzmiankować cykl jedenastu miniatur *Wirusy* (il. 11), tyleż odnoszących się do ciał istot natury ożywionej, jak i imperium telematyczno-cybernetycznego, wreszcie przestrzeni „niczym nieujarzmialnego” powietrza. W lekkości swojej są niekiedy przewrotnie zabawne, co przypomina o diagnozie Waltera Benjamina, że „humor jest znacznie przydatniejszy niż jątzerzenie duszy”<sup>30</sup>. Z drugiej strony poruszają bardzo istotne problemy współczesności. Elias Canetti w refleksji nad stosowanymi odmianami broni chemicznej pisał: „POWIETRZE (...) nasza ostatnia wspólna własność zatruje nas wszystkich pospołu”<sup>31</sup>. To badanie praprzyczyn wyłaniającego się w dwudziestym wieku „zachwiania możliwości przetrwania” (nie tylko ludzkiego) życia, wydaje się silnie obecne w obiektach

28 S. Sontag, *Notatki o kampie*, tłum. W. Wertenstein, „Literatura na Świecie” 1979, nr 9, s. 306-323.

29 W. Welsch, *Przestrzenie dla ludzi? [w:] Co to jest architektura?*, red. A. Budak, Bunkier Sztuki, Kraków 2002, s.160-194.

30 Za: B. Czubak, *Krzysztof Wodiczko. Sztuka domeny publicznej*, katalog wystawy, PGS, Sopot 2012.

31 E. Canetti, *Hermann Broch Speech for His Fiftieth Birthday*, Vienna, November 1936.



11. Agata Zielińska-Głowacka, Wirus – miniatura, technika własna, 2019, fot. arch. artystki

przenicowanych refleksjami Agaty Zielińskiej-Głowackiej. Proces ten sygnalizował już Geoffrey Reggio w 1982 roku samym tytułem filmu *Koyaanisqatsi* (zaczepniętym z języka Indian, znaczącym opowieść o świecie, który stracił równowagę), prowokując w 1992 roku medytacyjną antytezę Rona Fricka, wskazującego te same zagrożenia, jednakże afirmującego życiodajne siły wzmacniane współpracą wszystkich kultur w filmie *Baraka*. Jakub Bielawski w swoim wierszu pisze:

Wciąż wieżę w pozytywne potoczenie się życia świata  
są energie, moce, uzdrowienia, witalność,  
sztuka, miłość, pojednanie, braterstwo, przyjaźń<sup>32</sup>.

---

32 J. Bielawski, z cyklu *Barwy w kierunku słów właściwych*, wystawa w 2017 r., Galeria Klubu Żak w Gdańsku.

Niektóre obiekty Agaty Zielińskiej-Głowackiej przypominają oglądane pod mikroskopem ujmujące pięknem pałeczki grzyźlicy bądź innych uwolnionych z mitycznej puszkii Pandory nieszczęść, które krążą po naszym „wspólnym pokoju”: Globie i Wszechświecie. Daleką analogią pozostają tworzone w ostatnim czasie mikrobowe cyberorganizmy Stelarca, australijskiego wybitnego artysty multimedialnego, który przeszedł z pozycji afirmacji totemiczności środowiska robotycznego na rzecz wskazywania tych najtrudniej dostrzegalnych elementów współdychającej natury, ortodoksyjnej kultury i cyberkultury, „tożsamości” medycznych, politycznych, wielu, wielu uwikłań, między innymi w higienę czy zawirusowanie, tę nową, tyle co zdiagnozowaną formułę militarności. W 2006 roku Ewa Mikina zauważyła:

Podmiot nowoczesny, inaczej niż u Feruda i Kristevej, byłby rozpięty pomiędzy różnymi dyskursami indywidualizującymi i różnymi definicjami jednostki (prawnymi, estetycznymi, politycznymi, medycznymi, by wymienić kilka obszarów), mierzącymi ku indywidualnym wyzwoleniom i wolnościom<sup>33</sup>.

We wrześniu 2017 roku Agata Zielińska-Głowacka współtworzyła zorganizowaną w Wilnie ekspozycję „Khôra”, w której kuratorzy Sławomir Lipnicki i Piotr Józefowicz odnieśli się do pojęcia objaśnianego przez Jacques’a Derridę. Podkreślał on, iż *Khôra* waha się:

(...) między logiką wykluczenia a uczestnictwem – nie ma tożsamości. Ona / on otrzymuje wszystko, nie stając się niczym. Jest w pełni Innym. Choć przyjmuje wszystko bez pozostawiania śladów, to rzeczy odciskają się w niej, przyjmując jej właściwości. Będąc dla nich miejscem, staje się też ich prawem<sup>34</sup>.

---

33 E. Mikina, *Gdzie? [w:] W Polsce czyli gdzie? / In Poland, that is where?*, katalog wystawy, kuratorka Bożena Czubak, współpraca Kaja Pawełek, CSW Zamek Ujazdowski, Warszawa 2006, s. 27.

34 S. Lipnicki, P. Józefowicz, tekst kuratorski do wystawy „Khôra”, prezentowanej w Galerii Akademii Sztuk Pięknych w Wilnie we wrześniu 2017 r., ASP w Gdańsku, Gdańsk 2018.

Artystka pokazała tam dużą grupę medytacyjnych, niejako prywatnych obiektów „do ręki” z cyklu *Rzeczy niechciane*. Utworzyła je z pasemek wyciętych z przeznaczonych do wyrzucenia ubrań, w zawijanych splotach, nie ukrywając „inności” skonsolidowanych fragmentów.

Afirmatywne siły dotyczą także dyskretnej i rezonującej wartościowymi dokonaniem działalności Agaty Zielińskiej-Głowackiej, zasiadającej zarówno w komisjach jurorskich i kuratorskich wielu wydarzeń wystawienniczych, jak i może przede wszystkim w relacjach z młodymi adeptami sztuki, wśród których inicjuje zainteresowania dialogowaniem z pojęciem tkaniny artystycznej. Artystka wprowadza swoją koncepcję doświadczania indywidualnego od początku pracy na gdańskiej uczelni artystycznej, czyli od 45 lat. Z lekkością odnajduje osoby, dla których sztuka jest istotnie bardzo ważna, wtedy wspiera je również po ukończeniu uczelni, przesyła informacje o konkursach, zaprasza do udziału w wystawach, również tych najbardziej prestiżowych, w tym zagranicznych, międzynarodowych. Artystka wspomina:

Jednym ze sposobów aktywizowania młodych twórców ukierunkowanym na wymianę doświadczeń stała się nawiązana przeze mnie w 2014 roku współpraca z bliźniaczą pracownią ze Slippery Rock University w USA. Efektem współpracy był udział w Międzynarodowej Konferencji Sztuki Włókna „Eksperyment” w Gdańsku studentek Koła Naukowo-Twórczego 360 stopni sztuki. Zainicjowanemu wspólnymi staraniami projektowi naukowo-badawczemu „Eksperyment” towarzyszył cykl wystaw prac studentów i nauczycieli z pracowni w Polsce i Stanach Zjednoczonych. Kontynuacja tej współpracy w ciągu ostatnich trzech lat znalazła swoje odzwierciedlenie w licznych wspólnych wystawach poza murami uczelni, które za każdym razem mają różny temat przewodni<sup>35</sup>.

Osobowość Agaty Zielińskiej-Głowackiej łączy delikatność i zdecydowanie, empatię i stanowczość, uważność i zarazem sprawczość, co przyczynia się do

---

35 A. Zielińska-Głowacka, wypowiedź, [w:] *Międzynarodowa Konferencja Sztuki Włókna „Eksperyment” / The International Fiber Arts Conference „Experiment”*, kuratorki Agata Zielińska-Głowacka, ASP w Gdańsku, i Barbara Westman, Slippery Rock University, Pensylwania USA, teksty: A. Zielińska-Głowacka, B. Westman, Z. Watrak, D. Hara, E. Latkowska-Żychska, N. Sobolewska, D. Taranek, ASP w Gdańsku, Gdańsk 2015.

zaufania, jakim cieszy się wśród studentów i nie tylko u nich. Ważną kwestią dla niej jest swoiste „próślenie idei” dla niej ważnych, w tym perspektywa poprawienia naszych – ludzkich – relacji ze zwierzętami, rozwijanie postaw ekologicznych, wyważonej, nadmiernie na sobie nieskupionej obecności, zarazem życia w każdym momencie odpowiedzialnego, twórczego, rezerwującego przestrzeń na intuicje i (natychmiastowe) reagowanie na nią.



Agata Zielińska-Głowacka

Autorka tekstu składa serdeczne podziękowania Pani Agacie Zielińskiej-Głowackiej za wszystkie rozmowy i powierzone materiały.



Anna Katarzyna Maleszko (PISnSS)

### O lache japońskiej

Wyroby z laki są w Japonii od ponad półtora tysiąca lat przedmiotami ucieleśniającymi ideę pięknego, a zarazem użytecznego przedmiotu. To rzeczy luksusowe, do których wykonania potrzebna jest niezwykła biegłość techniczna, precyzja i niewiarygodna cierpliwość.

Konserwujące i zabezpieczające właściwości laki znane były na Wyspach Japońskich już ponad 3000 lat przed Chr. Sokiem z drzewa lakowego powlekano wówczas różne przedmioty codziennego użytku. Twarda powierzchnia, jaka dzięki temu powstawała, znakomicie zabezpieczała zwłaszcza drewno, co było ważne w wilgotnym klimacie Japonii.

Przyjętym w historii sztuki terminem „laka japońska” określa się wykonane w Japonii luksusowe przedmioty codziennego użytku – naczynia, rozmaite pojemniki i przybory, meble itp., których powierzchnia jest powleczona warstwami substancji uzyskanej z soku drzewa lakowego (łac. *Rhus verniciflua*). Substancja ta jest poddawana odparowaniu i filtrowaniu, po czym zabarwiana pigmentami pochodzenia naturalnego na kolor zwykle czerwony lub czarny. W okresie Meiji (1868–1912) gamę kolorystyczną poszerzono o brąz, żółcień, oranż, zieleń, błękit, fiolet i biel. Drzewa lakowe rosną w Azji Południowo-Wschodniej, a za najlepszą gatunkowo uchodzi laka uzyskiwana z soku drzew występujących wyłącznie w Japonii.

Polskie słowo „laka” pochodzi od perskiego „lak”, którym Persowie określali szelak – żywicopodobną substancję wydzielaną przez czerwce lakowe, owady z gatunku *Tachardia lacca*. Szelakiem nazywamy nie tylko tę wydzielinę, lecz także żywicę uzyskiwaną z drzewa *Ficus religiosa*, stosowaną jako politurę lub lakier.

Najodpowiedniejszym podłożem pod lakę jest długo sezonowane (od 20 do 50 lat) drewno, najczęściej z drzewa *hinoki* (cyprysik japoński,



il. 1 Fragment dekoracji na wieku puzdra na przybory do pisania (*suzuribako*) Okres Muromachi, drewno, dekoracja *maki-e*, Nezu Art Museum, Tokio  
Dekoracja nosi tytuł „Kasugayama”, ponieważ inspirowana jest słynnym wierszem z antologii poezji *Kokin-wakashū* (Zbiór pieśni dawnych i dzisiejszych) skompilowanej na rozkaz cesarza około 905 roku.

*Chamaecyparis obtusa*) lub *sugi* (*Cryptomeria japonica*, synonim *Cupressus japonica*, cyprys japoński). Używa się także drewna z drzew paulowni, jesionu, *keyaki* (brzostownica japońska, *Zelkova serrata*). Lakę można również nakładać na inne materiały – bambus, tkaninę, skórę, zdobić nią metal i porcelanę. Powłoka lakowa składa się z wielu – czasem nawet

kilkudziesięciu – cienkich warstw nakładanych jedna na drugą, przy czym każda warstwa podlega suszeniu i szlifowaniu, nim nałożona zostanie następna.

Metody zdobienia wyrobów z laki opracowano bardzo wcześnie, bo już około VII wieku po Chr. Były to przedmioty bardzo kosztowne, toteż stać było na nie jedynie arystokrację i dostojników buddyjskich.

Arystokraci epoki Heian (794-1185) cenili piękno laki. Wyroby te osiągnęły wówczas bardzo wysoki poziom. Puzdra i pojemniki zdobione były w technice *maki-e* (powiemy o niej bardziej szczegółowo nieco dalej), a do ulubionych motywów zdobniczych należały stylizowane pejzaże, a na nich stale obecne były sosny, kwitnące śliwy i bambus, wśród których fruwały i przysiadły żurawie lub szczególnie ulubione pod koniec epoki *chidori*, czyli siewki. Zazwyczaj czarne tło rozjaśniały drobiny złota (technika zwana po japońsku *chiriji*). Motyw pejzażowy zdobiący przedmioty zwykle nawiązywał do utworu literackiego lub do legend, co nie dziwi w czasach rozmiłowanych w poezji dworzan poetów i dam dworu parających się literaturą (il. 1).

Skomplikowane sposoby zdobienia wyrobów z laki osiągnęły maestrię w XVI wieku i odtąd japońska laka nie miała, i nadal nie ma, sobie równych. Japończycy wypracowali oryginalną technikę dekoracji, polegającą na tworzeniu motywu zdobniczego za pomocą prószczenia proszkiem metalowym – złotym, srebrnym, z miki – na wilgotny rysunek wykonany sokiem lakowym. Ogólna japońska nazwa tej techniki brzmi *maki-e* („prószony obraz”). Ta metoda zdobienia ma wiele odmian, podamy tylko kilka, by uzmysłowić złożoność powstawania dekoracji tych niezwykłych przedmiotów. Relief niski (*hiramaki-e*) i wysoki (*takamaki-e*) uzyskuje się dzięki odpowiedniemu modelowaniu pasty złożonej z soku lakowego, sproszkowanego węgla drzewnego i sproszkowanego kamienia polerniczego; *togidashi* to technika polegająca na wykonaniu motywu zdobniczego metodą *maki-e* w bardzo niskim reliefie, a następnie powlekanie całości przezroczystą lub czarną laką, którą po wyschnięciu poddaje się procesowi polerowania do czasu, gdy zdobienie znów się ukáže. Jest ona często łączona z innymi technikami, zazwyczaj inkrustacją i malowaniem barwnymi lakami. Popularną odmianą





Il. 2 Nishimura Hikobei VIII (1887–1965), *Suzuribako* – pudełko na przybory do pisania i *ryōshibako* – pudełko na papier do pisania, Kioto, pierwsza ćwierć XX w. laka *rōiro* na drewnie, dekoracja w technikach: *hiramaki-e*, *shibuichi-ji*, Muzeum Narodowe w Warszawie



il. 3 Taca zdobiona rojem złotych motyli, okres Meiji, przełom XIX i XX w., drewno, laka czarna *rōiro-nuri*, dekoracja w technice *hiramaki-e* sproszkowanym złotem, detale malowane czarną i czerwoną laką, dar Juliusza Henry'ego Blocka, 1935 Muzeum Narodowe w Warszawie

techniki *maki-e*, zwłaszcza do pokrywania wewnętrznych powierzchni przedmiotów, jest laka *nashiji* („tło skórki gruszki”), w której drobne płatki złota sypano na wilgotną lakę w kolorze ciepłego miodowego brązu. Kolejną

odmianą jest *kinji* („złote tło”), dająca gładką, połyskliwą, metaliczną powierzchnię wyglądającą jakby była wykonana w całości ze złota, co uzyskiwano przez bardzo gęste sypanie złotego drobnego proszku na odpowiednio przygotowaną lakową powierzchnię (il. 2, 3).

Japończycy stali się niedościgłymi mistrzami zarówno w precyzji wykonania, jak i w wyrafinowanej dekoracji przedmiotów z laki. Połączenie najczęściej czarnego, idealnie gładkiego i lśniącego tła ze złotym i srebrnym motywem daje wspaniały efekt estetyczny. Czarne laki ze złotą dekoracją były podziwiane i kopiowane w Chinach, ale nie potrafiono tam uzyskać doskonałości charakteryzującej wyroby japońskie.

Japończycy wykonują również laki rzeźbione, naśladowujące rzeźbioną lakę chińską; są to zarówno wyroby, w których zdobiący relief został wykonany – wzorem techniki chińskiej laki rzeźbionej – w warstwie laki, jak i wyroby, w których dekoracyjny relief został wykonany w drewnianym rdzeniu i powleczony laką. Jest to technika zwana *kamakura-bori*; dekoracja w tej technice to głównie obfite motywy kwiatowe i wić z charakterystycznymi wolutami, wzorowane na zdobnictwie chińskim epoki Song. Technika *kamakura-bori* jest łatwiejsza od prawdziwej czerwonej laki rzeźbionej (chiń. *tanqi*; jap. *tsuishu*), przy której wykonaniu trzeba nałożyć nawet do 300 warstw laki, by móc w długo wilgotnym podłożu wyrzeźbić dekorację (il. 4). Rzeźbioną lakę czarną określają Japończycy terminem *tsui-u* 堆鶯 (gdzie drugi ideogram oznacza kruka, który – jak wiadomo – ma pióra o głębokiej czerni) lub *tsuikoku* 堆黒 (gdzie *koku* oznacza w tym wypadku ‘czarny’).

Technika *kamakura-bori* weszła w użycie w okresie Kamakura (1185-1333), gdy w Japonii nasiliły się wpływy buddyzmu, bardzo popieranego przez regentów z rodu Hōjō, który od początku XIII wieku zyskiwał coraz większe znaczenie, a w końcu wyrósł na najpotężniejszy w kraju. Wytwarzano w tym czasie dużo akcesoriów do świątyń – stoły z rzeźbioną dekoracją, puzdra na kadzidła, tace itp. Ośrodkiem wytwórczości *kamakura-bori* było miasto Kamakura w prowincji Sagami (obecnie prefektura Kanagawa), stąd nazwa techniki. W okresie Momoyama i Edo przedmioty wykonane tą techniką używano przy ceremonii herbaty, były także



il. 4 Siodło *karagura*, 1672, dekoracja drewnianego *kurabane* w wysokim reliefie techniką *kamakura-bori* i *maki-e*, laką czarna i czerwoną oraz prószaniem złotem Muzeum w Gliwicach



il. 5 Puzdro na grzebienie (*kushi-bako*), okres Momoyama, dekoracja w stylu Kōdaiji, drewno, laka czarna, dekoracja prószona złotem w technice *maki-e*, Kolekcja prywatna



popularne jako luksusowe przedmioty codziennego użytku w wyższych warstwach społecznych. Regres tego rzemiosła nastąpił po przewrocie Meiji (1868), kiedy rząd, uznając za religię państwową szintoizm, zaczął zwalczać buddyzm. Większość warsztatów pracujących na potrzeby świątyń buddyjskich przestała działać.

Swoistą odmianą techniki stosującej rzeźbienie i ryt jest technika zwana *chinkin-bori*, polegająca na rytowaniu motywu dekoracyjnego w warstwie laki i wypełnianiu go złotą lub srebrną folią albo substancją wykonaną ze złotego lub srebrnego proszku zmieszanego z laką.

Odrębną stylistycznie i technicznie grupą nazywaną *namban* (lub *nanban*) są laki inkrustowane obficie masą perłową, wykonywane na eksport na zamówienie Europejczyków, którzy w XVI wieku pojawili się na wyspach – najpierw portugalscy misjonarze i kupcy, a potem, około 1600 roku, Hiszpanie, Holendrzy i Anglicy. Japończycy nie silili się rozróżnić tych nacji, wszystkich przybyszy określając mianem *nambanjin*, „południowi barbarzyńcy”. W tym okresie dominującym stylem zdobienia japońskiej laki była odmiana *maki-e* określana jako „Kōdaiji maki-e” (il. 5). Wcześniej omówiliśmy tak ważną dla laki japońskiej technikę *maki-e*. W tym miejscu warto przedstawić ciekawą historię powstania jej odmiany zwaną Kōdaiji. Nazwa pochodzi od klasztoru buddyjskiego w Kioto, ufundowanego w 1606 roku przez Kita-no Mandokoro (zwaną O-ne, zm. 1624), małżonkę Toyotomiego Hideyoshiego, dyktatora rządzącego Japonią w latach 1584-1598. Do sali przodków, której umieszczone zostały posagi tej małżeńskiej pary, ustawione w szafkowych ołtarzykach *zushi* zdobionych laką w technice *maki-e*, przeniesiono też elementy wnętrza, m.in. balustrady i schody pochodzące ze zburzonego (1623) zamku dyktatora, Fushimi-jō. Elementy te były bogato zdobione złotą-czarną laką. O-ne ofiarowała świątyni także cenne osobiste przedmioty z laki, takie jak zastawa stołowa (wykonane z drewna powleczonego laką czarki, tace, miseczki, pojemniki na żywność), szkatułki itp. Zdobienie elementów wystroju wnętrza wspomnianej sali przodków i rzeczy ofiarowanych przez O-ne utrzymane było w jednolitym stylu, którego charakterystycznymi cechami było czarne tło powierzchni, na której

wyraziście rysowały się złote motywy roślinne. Stopniowo termin „Kōdaiji maki-e”, początkowo ograniczony do przedmiotów związanych ze świątynią, rozszerzono na inne wyroby z okresu Momoyama i wczesnego Edo, utrzymane w podobnym stylu. Jego charakterystyczne cechy to złote motywy na czarnym tle, wykonane bądź w technice *hiramaki-e*, bądź też w reliefowej *takamaki-e* i *kanagai* (rodzaju inkrustacji złotymi lub srebrnymi płatkami). Ulubionym motywem zdobniczym w lakach Kōdaiji jest piękna roślinna kompozycja zwana *aki-no kusa*, „jesienne trawy” (określany też jako „siedem jesiennych ziół”, *aki-no nanakusa*). Termin umowny, ponieważ wśród roślin są też kwiaty – najczęściej chryzantemy i krzewiaste koniczyzny (*hagi*). Często w roślinną dekorację wplataną herb (mon) Hideyoshiego w formie stylizowanego liścia paulowni. Mimo zastosowania jedynie złota zdobienie sprawiało wrażenie barwności, ponieważ uzyskiwano różne odcienie złocistej barwy, różnicując gęstość prószczenia na motyw malowany uprzednio laką czerwoną lub w kolorze bursztynowym.

Te efektowne zdobienia zachwyciły „południowych barbarzyńców”. Misjonarze zaczęli zamawiać u japońskich rzemieślników przenośne ołtarzyki i inne przedmioty religijnego kultu, dekorowane w taki właśnie sposób. Kupcy wysyłali do Europy i kolonii (Azja Południowa, Ameryka) kufry, sepety, stoły i krzesła również zdobione laką w stylu Kōdaiji, ale wzbogaconą o obfite inkrustacje masą perłową. Połączenie złoto-czarnej Kōdaiji maki-e z inkrustacją masą perłową dało styl *namban* (il. 6).

W epokach dawniejszych głównym ośrodkiem wyrobu ozdobnych lakowych przedmiotów było Kioto, jednak w XVII wieku najważniejszym miejscem stało się Edo (dzisiejsze Tokio), prowincja Nagato (Chōshū, na zachodnim krańcu Honsiu), a także rejon Wakamatsu i Kaga, również na Honsiu. W okresie Edo (1600-1868) pracowało wielu wybitnych artystów laki, tworzących arcydzieła, w których precyzja techniczna łączyła się z wyrafinowanym pięknem. Szczególnie popularne było stosowanie złotych powierzchni laki *kinji* z barwnymi, często niemal abstrakcyjnymi motywami dekoracyjnymi, kaligraficznymi inskrypcjami i inkrustacją srebrem. Jednym z wybitnych twórców wyrobów ze złotej laki był Hon’ami Kōetsu (1568-1637),



il.6 Szkatułka dekorowana w stylu *namban*, XVII wiek, drewno, laka czarna, złote *maki-e*, inkrustacja masa perłową  
Kolekcja prywatna



il. 7 Inrō – puzderko na leki o czterech przegródkach z brelokiem *hako-netsuke* i koralikiem *ojime*, zdobione wizerunkiem samuraja pod wierzbą, okres Edo, XIX w. drewno, laka brązowa i czarna, dekoracja reliefowa, inkrustacja płytkami ceramicznymi, sygn.: *Teiji* 貞二, z kolekcji Henryka Grohmana, 1939  
Muzeum Narodowe w Warszawie

artysta wszechstronny – malarz i kaligraf, którego wyroby z laki, łączące walory estetyczne z maestrią techniczną, należą do najdoskonalszych dzieł w tej dziedzinie. Inni wybitni artyści laki z tego okresu to m.in. Kōami Nagashige (1599-1651), Koma Kyūi (zm. 1663) i Yamamoto Shunshō (1610-1682).

W końcowych dziesięcioleciach XVII stulecia do znanych mistrzów laki należał Kajikawa Kyūjirō, specjalizujący się w wytwarzaniu *inrō*, małych puzderka na leki, noszonych przez mężczyzn przy pasie *obi*. Puzderko to składa się z kilku identycznej wielkości przegródek połączonych jedwabnym sznurem ściągniętym koralikiem *ojime* i umocowanym do breloka *netsuke*; górną przegródkę zamyka pokrywka (il. 7). Zwykle bogato i finezyjnie zdobione, najczęściej laką w różnych technikach, prószaniem (*maki-e*) proszkiem złotym lub srebrnym, inkrustacją masą perłową (techniki *raden*, *aogai*), szlachetnymi metalami, plakietkami porcelanowymi. *Inrō* weszły w użycie w XVII wieku, a ich wygląd i dekoracja miały świadczyć o statusie materialnym, guście i upodobaniach właściciela. Zwyczaj noszenia *inrō* zanikł w okresie Meiji (1868-1912), gdy Japończycy zaczęli nosić ubiory na modłę europejską.

W Kioto niezwykle laki tworzył wszechstronny artysta Ogata Kōrin (1658-1716). W Edo do najwybitniejszych mistrzów laki należeli m.in. Yamada Jōkasai (działało tam wielu jego następców o tym samym imieniu), Ogawa Haritsu I (1663-1747; używał różnych imion artystycznych, miał też następców sygnujących swoje prace tak samo jak mistrz), przedstawiciele szkół Shunshō i Koma, artyści z rodu Kōami, pracującego od XV wieku, w czasach szogunatu Tokugawa, aż po XIX wiek, z których do najwybitniejszych należał Chōjū (Nagashige, 1599-1651). Pracujący w XIX stuleciu Nakayama Komin (1808-70) kontynuował tradycyjny styl zdobnictwa laki. Było oczywiście wielu innych, których nie sposób tu wymienić.

Szczególnym rodzajem bogato zdobionych wyrobów z laki są przedmioty w stylu określanym terminem Shibayama (il. 8). Są to wazy, puzderka, tacki, stoliki i kabinety, niezwykle bogato zdobione inkrustacją z kości słoniowej,



il. 8 Inrō – pudełko na leki, o czterech przegródkach, zdobione sceną figuralną z *senninem* Chōkarō i wyczarowanymi przez niego magicznymi końmi, okres Edo, XIX w., drewno, laka czarna *rōiro*, laka złota i srebrna w technice *hiramaki-e*, inkrustacja srebrem i złotem, ryt *katakiri* i *kebori*; wnętrze pokryte laką *nashiji*, sygnatura: *Jōkasai* 常嘉齋, z kolekcji Henryka Grohmana, dar 1939 Muzeum Narodowe w Warszawie

masy perłowej, koralu, szylkretu, co w połączeniu ze złotą laką daje efekt obitej, bogatej dekoracji. Nazwa tych wyrobów pochodzi od miasteczka w prefekturze Chiba, gdzie pod koniec XVIII wieku Ōnogi Sensō (1775-1836)





il. 9 Ekran dwuskrzydłowy zdobiony w stylu Shibayama, okres Meiji, XIX w. drewno, laka złota, inkrustacja masa perłowa, szylkretem, kością słoniową  
Kolekcja prywatna

zapoczątkował tego typu zdobnictwo. W późniejszym czasie, aż po dziś, z wyrobów Shibayama słynęła Jokohama.

Dla mistrzów laki początek XIX wieku był czasem trudnym, ponieważ z powodu narastających problemów finansowych i gospodarczych kraju dotychczasowi klienci arystokracja, przez wieki zamawiająca duże i kosztowne zestawy przeznaczone na wyprawy ślubne córek oraz inne przedmioty z laki – puzdra na przybory do pisania, szkatułki, stoliki, tace itp., znacznie ograniczyła zamówienia. Przez jakiś czas utrzymywał się duży popyt na *inrō*, luksusowy drobiazg popularny w środowisku mieszczańskim.

Po wielkim trzęsieniu ziemi, jakie nawiedziło Edo w 1854 roku, także te zamówienia znacznie zmalały.

W tych trudnych warunkach pojawiały się nowe talenty i nowatorskie rozwiązania. W latach 50. XIX wieku wybitny artysta laki, Shibata Zeshin (1807-1891) odszedł od tradycyjnych motywów i czarno-złoto-srebrnej kolorystyki, tworząc malarskie kompozycje typu „kwiaty i ptaki” oraz sceny rodzajowe, do czego stosował technikę malowania wilgotną laką, zmieszaną z barwnymi pigmentami (*urushi-e*), na lakowej powierzchni lub na papierze (il. 9). Technika *urushi-e* była wprawdzie znana już w epoce Nara (w technice tej zdobiony jest słynny, przechowywany w świątyni Horyūji relikwiarz Tamamushi-no zushi), ale to właśnie Shibata Zeshin zaczął w nowatorski sposób stosować tę technikę w swoich pracach, malując wyrazistymi liniami o zróżnicowanej „mięsistości”, którą uzyskiwał, dodając do laki i barwników sproszkowanego kamienia szlifierskiego

(technikę tę określa się terminem *sabi-e*). Obok Shibaty Zeshina do wybitnych mistrzów laki należeli w tym czasie i później działający w Kioto Ema Chōkan (Ema Chūji, 1881-1940) i Tomita Kōshichi (1854-1910).

W latach 90. XIX wieku daje się zauważyć nawrót do tradycyjnego klasycznego stylu, co było związane z ogólną sytuacją w kulturze japońskiej, wynikającą z polityki rządu kładącej nacisk na tradycję narodową. Pod koniec XIX i w pierwszej połowie XX wieku działali tacy znani twórcy, jak Akatsuka Jitoku (1871-1936) i Takano Shōzan (1889-1976).

Obecnie, mimo dużo mniejszego popytu na lakę japońską (barierą jest bardzo wysoka cena) nadal działają warsztaty i twórcy wierni wspaniałej tradycji, m.in. w Wajima (półwysep Noto, prefektura Ishikawa), na wyspie Sado, w Aizu-Wakamatsu (prefektura Fukushima), w Kamakurze. Działający tam mistrzowie utrzymują bardzo wysoki poziom, tworząc dzieła sztuki zachwycające pięknem i doskonałością techniczną. Tacy wybitni artyści, jak m.in. Ōnishi Nagatoshi (ur. 1933), Komori Kunie (ur. 1945), Namiki Tsunenobu (ur. 1949), czy Murose Kazumi (ur. 1950) pracują zarówno w tradycyjnym stylu, jak i w bardziej awangardowym.

## **Eksport do Europy**

Wcześniej omówiliśmy pokrótce styl *namban*, jego powstanie i eksport. Ogólnie rzecz biorąc styl *namban* trwał w Japonii w wyrobach eksportowych od około 1575 do około 1620 roku, po nim zapanowała moda na bardziej „malarzkie” dekoracje z dominującymi motywami pejzażowymi, które w Europie znacznie bardziej się podobały i miały wpływ na rzemiosło – przede wszystkim meblarstwo (we Francji słynni ebeniści bracia Martin opracowali werniks, nazwany „vernīs Martin”, trudny do odróżnienia od prawdziwej laki) – i zdobnictwo europejskie drugiej połowy XVII wieku. Kopiowano motywy dekoracyjne i kolorystykę laki japońskiej. Imitacje tego rodzaju wykonywali także Chińczycy z przeznaczeniem na eksport do Europy i wiele lakowych kabinetów zdobiących do dziś rezydencje arystokracji to chińskie imitacje laki japońskiej.

Japońskie laki zaczęto eksportować do Europy wcześniej niż porcelanę, bo już w pierwszej połowie XVI wieku, a więc niedługo po tym, jak na Wyspy Japońskie dotarli Portugalczycy. Eksportowano meble – gabinety, kufry i stoły, a także mniejsze przedmioty – szkatuły, butle, tace (il. 10). Sprzęty wykonywano w stylu innym niż tradycyjne wyroby przeznaczone na rynek wewnętrzny. Miały formę europejskich mebli, zdobione zaś były bogatą dekoracją łączącą motywy japońskie z chińskimi, koreańskimi i indyjskimi. Eksport japońskich lakowych mebli nigdy nie osiągnął natężenia i wielkości eksportu porcelany. Choć w warsztatach pracujących na rynki zagraniczne opracowano metody skracające czas wykonania lakowych powierzchni i zdobień, właściwości laki nie pozwalały na szybką masową produkcję i przedmioty te zawsze pozostały luksusowe. Eksport osiągnął szczyt około 1650 roku, by pod koniec stulecia spaść znacznie z powodu opanowania rynku przez tańsze, gorsze gatunkowo chińskie imitacje wyrobów japońskich. Po roku 1693 holenderska kompania wschodnioindyjska zaprzestała eksportu japońskiej laki, nadal jednak działały niewielkie kompanie handlowe wysyłające te wyroby do Europy.

W XVIII wieku zainteresowanie laką japońską nieco zmalało w Europie, choć holenderska kompania handlowa (V.O.C.) nadal zajmowała się jej



il. 10 Shibata Zeshin (1807-1891), Fragment dekoracji płyciny, drewno, laka czarna, laka czerwona, złota i srebrna *hiramaki-e* i *takamaki-e*  
Kolekcja Khalili



il. 11 Puzdro na listy (*fubako*), XIX w., drewno, laka czerwona, laka czarna, złota *maki-e*  
Kolekcja prywatna

eksportem, a odżyło pod koniec epoki Edo. W drugiej połowie XIX wieku wysyłka tych wyrobów do Europy i Ameryki ponownie znacznie wzrosła, więc warsztaty przestawiły się na jak największą wydajność, co oczywiście musiało się odbić na jakości. Wykonywano rozmaite rzeczy najbardziej poszukiwane przez zachodnich odbiorców. Były to lakowe okładki albumów z fotografiami, etui i futerały, komplety filiżanek, oprawy luster i ramki do fotografii.

Zachwył japońskimi wyrobami z laki sprawił, że w Europie i Stanach Zjednoczonych powstały muzealne i prywatne kolekcje. I rosną nadal, bo zainteresowanie tymi niezwykłymi dziełami sztuki nie maleje. W Polsce muzealne zbiory laki japońskiej są w porównaniu z placówkami w Ameryce Północnej i w zachodniej Europie skromne. Najlepszymi może się poszczycić Muzeum Narodowe we Wrocławiu, Muzeum Narodowe w Krakowie, Muzeum Narodowe w Warszawie i Muzeum Pałacu Króla Jana III Sobieskiego w Wilanowie.

### **Wybrana bibliografia**

Alberowa Z., *Laka japońska*, Kraków 1968

Earle J., *Splendors of Imperial Japan. Art. Of the Meiji Period from the Khalili Collection*, London 2002

Elisseeff D. I V., *La civilization japonaise*, Paris 1974

*Gorgeous Maki-e Lacquerware from the Edo Period*, katalog, Tokio 2002

Herberts K., *Oriental Laquer. Art. And Technique*, London 1962

Kopplin M., *Japanische Lacke. Die Sammlung der Königin Marie-Antoinette*, München 2001

Lawrence L., Brozman S., *Japanese Inro from the Brozman Collection*, London 1993

*The Raymond and Frances Bushell Collection of Inro and Lacquer*, katalog, London 1997

Strässer E., Hinton M., *Oriental and European Lacquer from the BASF Lacquer Museum Cologne*, Köln 1977







**POLSKI  
INSTYTUT  
STUDIÓW  
NAD SZTUKĄ  
ŚWIATA**