

SZTUKA I KRYTYKA



ART AND CRITICISM

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

nr 1 (148) styczeń

2025

SZTUKA I KRYTYKA / ART AND CRITICISM

Komunikat Zarządu

Polskiego Instytutu Studiów nad Sztuką Świata

2025, nr 1 (148) styczeń

Pod redakcją:

Jerzego Malinowskiego, Grażyny Raj i Marcina Teodorczyka (sekretarz)

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

Adres redakcji:

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

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

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

Projekt okładki: Łukasz Aleksandrowicz

Copyright by Polish Institute of World Art Studies

ISSN 2544-9281

Zarząd prosi o wpłacanie składek i darowizn na konto Instytutu

24 1940 1076 3101 7420 0000 0000

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

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

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

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

Spis treści:

Jubileusz 25-lecia działalności Polskiego Instytutu Studiów nad Sztuką Świata

Jubileuszowa Konferencja ***Studia nad sztuką świata / World Art Studies***
18-19. 03. 2025

Konferencja ***Sztuka użytkowa w Polsce 1925 – 2025. W stulecie Międzynarodowej Wystawy Sztuki Dekoracyjnej i Wzornictwa w Paryżu***

Komitet ds. Badań nad Polską Sztuką Użytkową

International Online Conference *Mexican Art and Its Collections in Europe (16th-21st Centuries): Interwoven Histories / Mexican Art Goes Global. Tracing Artistic Connections During the Iron Curtain Era – Call for Papers*

Artykuły

Joanna Dobkowska-Kubacka, „*Chcemy całego życia*”. *Feminizmy w sztuce polskiej*. Państwowa Galeria Sztuki w Sopocie, 19.10.2024 – 2.02.2025.

Beata Biedrońska-Słotowa, *Relacja Henryka Sienkiewicza na temat tureckich tkanin znalezionych w Stambule pod koniec XIX wieku*

Magdalena Furmanik-Kowalska, Małgorzata Stolarska-Fronia, *Nowe fakty z życia i twórczości Leopolda Gottlieba. Raport z projektu*

Eleonora Jedlińska, *Szare popołudnie w Papierowym Mieście*

Nowe książki

Jerzy Malinowski, *Pamięci profesora Michitaki Suzuki*

**Jubileusz 25-lecia działalności
Polskiego Instytutu Studiów nad Sztuką Świata**

Jubileuszowa Konferencja **Studia nad sztuką świata / World Art Studies** obejmie wystąpienia członków i współpracowników Instytutu, przedstawiające dotychczasową jego działalność badawczą i wydawniczą, współpracę międzynarodową i krajową, a także propozycje badań i publikacji. Zasięg konferencji obejmuje wszystkie kontynenty oraz zakresy twórczości i kultury artystycznej.

Konferencja odbędzie się w dniach 28-29 marca 2025 roku w pawilonie SARP-u. Organizatorzy nie przewidują wpisowego. Proszą uczestników o opłacenie składek, co pozwoli pokryć koszty organizacyjne.

Prezentowane na konferencji teksty opublikowane zostaną w wydawnictwach Instytutu.

Informacji o konferencji udziela prezes Instytutu.

Konferencja

Sztuka użytkowa w Polsce 1925-2025

W stulecie Międzynarodowej Wystawy Sztuki Dekoracyjnej i Wzornictwa
w Paryżu

Konferencja w stulecie udziału Polski w Międzynarodowej Wystawy Sztuki Dekoracyjnej i Wzornictwa w Paryżu poświęcona zostanie rzemiosłu artystycznemu, sztuce użytkowej (stosowanej, dekoracyjnej, zdobniczej), wzornictwu (designowi), projektowaniu wnętrz, architekturze przemysłowej (produkcji), architekturze użyteczności publicznej (dekoracje) w Polsce (w tym ziem wschodnich), a także na Śląsku i Pomorzu. Obejmie zagadnienia szkolnictwa, życia artystycznego, piśmiennictwa i krytyki artystycznej, pracowni artystycznych, technik i technologii, organizacji produkcji (fabryk, warsztatów, hut) i handlu, prawodawstwa, kolekcji muzeów i zbiorów prywatnych. Przedmiotem badań będzie także działalność artystów i ich udział w wystawach oraz konkursach zagranicą.

Trzydniowa konferencja podzielona zostanie na trzy okresy: od 1925 do 1949; od 1950 do 1989; od 1990 do 2025 roku.

Konferencja zostanie zorganizowana przez Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata w Warszawie jesienią 2025 roku. 11 stycznia został powołany Komitet ds. Badań nad Polską Sztuką Użytkową, który przygotuje konferencję. Materiały zostaną opublikowane w tomie 13 rocznika „Sztuka Europy Wschodniej / The Art of Eastern Europe”.

Komitet ds. Badań nad Polską Sztuką Użytkową

W dniu 11 stycznia 2025 r. powołany został, w ramach Polskiego Instytutu Studiów nad Sztuką Świata, Komitet ds. Badań nad Polską Sztuką Użytkową. Siedzibą Komitetu jest siedziba Polskiego Instytutu Studiów nad Sztuką Świata przy ulicy Foksal 11/6 w Warszawie (biuro@world-art.pl).

Podczas spotkania założycielskiego w dniu 11 stycznia 2025 poruszone zostały następujące kwestie:

1. Zakres działalności powołanego Komitetu. Ustalono, że zajmować się będzie historią polskiej sztuki użytkowej od połowy XIX wieku do współczesności. W polu zainteresowania badawczego Komitetu znajduje się również architektura wnętrz i architektura przemysłowa. Projekt zakłada rozpoznanie oraz integrację polskiego środowiska badawczego i kolekcjonerskiego, współpracę z zagranicznymi partnerami (uniwersytety, muzea, stacje naukowe), wieloletnią działalność badawczą w wyznaczonym obszarze, organizację konferencji tematycznych, a także przygotowanie publikacji naukowych kompleksowo omawiających wybrane zagadnienia.

2. Organizacja jesienią 2025 r. jubileuszowej konferencji „Sto lat sztuki użytkowej w Polsce 1925-2025. W stulecie Wystawy Światowej w Paryżu”. Konferencja ma za zadanie upamiętnić polską ekspozycję na Wystawie Paryskiej w 1925 r., poddać analizie wpływ Wystawy na dalszy rozwój sztuki użytkowej w Polsce, a przede wszystkim wyodrębnić, zaopiniować, usystematyzować najważniejsze zjawiska oraz osiągnięcia w dziedzinie sztuki użytkowej w Polsce w ostatnich stu latach.

3. Organizacja w 2026 r. konferencji poświęconej Spółdzielni Artystów Plastyków „Ład” z okazji stulecia jej założenia.

Ustalono:

podjęcie przygotowania programu konferencji „Sto lat sztuki użytkowej w Polsce 1925-2025. W stulecie Wystawy Światowej w Paryżu”. Informacje o planowanej konferencji oraz zaproszenia do wzięcia udziału w tym wydarzeniu zostaną w pierwszej kolejności wysłane do osób zajmujących się naukowo polską sztuką użytkową, kolekcjonerów gromadzących zbiory z tej dziedziny oraz osób zajmujących się organizacją festiwali sztuki użytkowej w Polsce (w tym Łódź Design Festival).

Obecni byli:

Dr hab. Agnieszka Bender

Dr Joanna Dobkowska-Kubacka

Dr Agnieszka Kasprzak

Dr Agnieszka Kluczevska-Wójcik – wiceprezeska

Prof. zw. dr hab. Jerzy Malinowski – prezes

Dr Ewa Wieruch-Jankowska

Dr Karolina Wolska-Pabian – członkini Zarządu

International Online Conference

Mexican Art and Its Collections in Europe (16th-21st Centuries): Interwoven Histories



José Guadalupe Posada, *El jarabe de ultratumba*, 1910

The Institute of Art History at the University of Wrocław invites scholars, curators, and museum professionals to participate in an international online conference dedicated to the presence of Mexican art in the European cultural context.

Mexican art, present in Europe from colonial times to the present day, constitutes a fascinating example of transcontinental artistic exchange. Its functioning in the European context - from historical collections to contemporary exhibitions - represents a complex process of meaning-making, interpretation, and reinterpretation. European museums, galleries, and private collections not only gathered works of Mexican art but actively participated in shaping its image and understanding in European cultural consciousness.

The conference aims to critically reflect on these processes by combining research perspectives with institutional experience. We are interested in both historical collecting and exhibition strategies, as well as contemporary attempts to reinterpret the assembled collections and new methodologies for their study and presentation.

Suggested topics:

Postcolonial, decolonial, and transnational perspectives in the study of Mexican art in Europe

Methodologies for studying processes of cultural transfer

Mexican Art Goes Global. Tracing Artistic Connections During the Iron Curtain Era



José Guadalupe Posada, *La Calavera Catrina*, 1913

In 1955, the Frente Nacional de Artes Plásticas organized a landmark exhibition of Mexican art in Warsaw, featuring *The Wounded Table* (1940), Frida Kahlo's largest painting. Shortly thereafter, the painting mysteriously disappeared, and it remains lost to this day. Beyond this compelling mystery, the period witnessed rich yet underexplored artistic exchanges between Mexican and Eastern European artists. Building on the pioneering scholarship of Piotr Piotrowski, this conference seeks to investigate these intercultural connections. Piotrowski argued that, unlike socialist realism, which was promoted by communist regimes but not universally embraced, Mexican art possessed a "global character" due to its origins on a "distant continent." Nevertheless, he also noted the challenges of situating Mexican art within the rigid frameworks of socialist realism. This conference will further examine and discuss Piotrowski's insights on the global dimension of Mexican art.

The conference will be held in Wrocław, a city marking an early chapter in Polish-Mexican cultural exchange. In 1948, Leopold Méndez, co-founder of the Taller de Gráfica Popular, attended the Congress of Intellectuals in Wrocław. Simultaneously, the group's graphic art circulated widely in Poland, influencing the local artistic scene.

We invite papers that address the following themes, among others:

Exhibitions by the Frente Nacional de Artes Plásticas (1952–1962) in Eastern Europe and the USSR

Activism: leftist, politically engaged art in Western Europe and Asia inspired by Mexican art

Mexican murals in Eastern Europe

Protest art of 1968 in Mexico and Eastern Europe

Official versus unofficial artistic exchange during the Cold War

Mexican artists in Eastern Europe and Eastern European artists
in Mexico

Comparison of feminist ideas in Mexican art and Eastern European Art

Conference Details:

Date

May 22-23, 2025

Location

Institute of Art History University of Wrocław, Poland

Proposals should include a title and an abstract of up to 300 words. Please also include full contact information (name, mailing address, and email) and a short CV (maximum 200 words). Submit paper proposals by January 31, 2025, to **karolina.zychowicz@uwr.edu.pl**

We look forward to submissions that illuminate these vital artistic dialogues and deepen our understanding of Mexican art's impact during the Iron Curtain era.

Konferencja we współpracy z Polskim Instytutem Studiów nad Sztuką Świata

Joanna Dobkowska-Kubacka

Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata

**„Chcemy całego życia”. Feminizmy w sztuce polskiej
Państwowa Galeria Sztuki w Sopocie, 19.10.2024 –2.02.2025.**

Wystawa przygotowana przez Kolektyw Kuratorski SemFem w składzie: Anka Leśniak, Karolina Majewska-Güde, Paulina Olszewska, Agnieszka Rayzacher, Dorota Walentynowicz.

Wystawa w Państwowej Galerii Sztuki w Sopocie jest pierwszą w historii tak obszerną i wielowątkową, zbiorczą prezentacją polskiej sztuki feministycznej. Projekt od pierwszych zapowiedzi jawił się jako ambitny – tym większą satysfakcję mogą mieć teraz jego twórczynie, gdyż realizacja okazała się udana: wzbudziła zainteresowanie zarówno publiczności, jak i krytyki.



Wystawę podziwiać można już za sam rozmach. Kuratorki pokazały prace autorstwa niemal setki osób. Część z nich świadomie sytuowała/sytuuje swoją twórczość w nurcie feministycznym (np. Ewa Partum, Anna Kutera, Bogna Burska, Agata Bogacka), część zaś nie jest/nie była zainteresowana taką etykietą (m.in. Urszula Broll, Adela Szwaja). Mimo to również dzieła

tych ostatnich włączone zostały do „feminizmów w sztuce polskiej” gdyż wpasowują się w koncepcję szeroko zakrojonej prezentacji antypatriarchalnego (albo apatriarchalnego) artystycznego spojrzenia na gender, społeczeństwo, twórczość i życie.



Trzeba podkreślić: to nie jest przegląd mniej lub bardziej zapomnianych, wyrzuconych na margines przez patriarchalne praktyki krytyki sztuki, artystek ani też kolejna wystawa sztuki kobiet (skądinąd takie inicjatywy są coraz częściej podejmowane na polskiej scenie artystycznej – i bardzo dobrze). Nie o to jednak na wystawie w Sopocie chodzi; zresztą kobiece autorstwo nie stanowiło niezbędnego warunku włączenia dzieła do ekspozycji i znalazły się na niej również prace mężczyzn (choć w mniejszości).

Zaprezentowana została sztuka zaangażowana w przemianę: społeczną, duchową, mentalną; problematyzująca, komentująca bądź krytykująca zastaną sytuację i/lub wizualizująca alternatywne modele życia.

Wystawa pojawia się w szczególnym momencie dziejowym: gdy polsko-polskie spory ideologiczne osiągnęły temperaturę wrzenia – aż bulgoczą, a w ich centrum znajduje się wizja kobiety, w tym szczególnie postulaty „uspołecznienia” *versus* „odspołecznienia” kobiecego ciała, które w ramach konserwatywnych dyskursów nie jest wyłącznie indywidualną własnością danej osoby, lecz czymś w rodzaju narodowej kolebki rozsianej w milionach istnień.

Prezentując prace, powstałe w ciągu ponad pięćdziesięciu lat, wystawa uświadamia widzom, że feminizm ma już swoją historię w polskiej sztuce.



Ekspozycja nie została jednak zorganizowana chronologicznie, lecz problemowo: podzielona na trzy bloki tematyczne, odpowiadające trzem piętrům galerii i dopowiedziana przez „aneks” ulokowany na antresoli. W pierwszej sekcji zatytułowanej „Sama siebie” odnajdziemy wielość i różnorodność wątków obracających się wokół samopozostregania artystki jako kobiety, dotyczących seksualności, duchowości, tożsamości, w tym artystycznej, a także próby wykreowania nieobciążonego patriachatem języka, który jak najprecyzyjniej oddałby kobiecie doświadczenie bycia podmiotem, nie zaś przedmiotem sztuki.

Sekcja „SystemMy” udostępnia publiczności prace problematyzujące funkcjonowanie w systemach władzy, takich jak państwo czy religia, stereotypy i społeczne oczekiwania stawiane kobietom, jak również marginalizowanym grupom. Sztuka feministyczna jawi się tu jako aktywny sprzeciw wobec niesprawiedliwości i nierówności tego świata, narzędzie walki o zmiany w sferze publicznej.

Sekcja „Wspólnoty” obejmuje przykłady bądź wizje alternatywnej organizacji społeczeństwa, bazującej na wspólnotowości i promującej współpracę, opiekuńczość oraz sprawiedliwy podział dóbr wszelakich. Zestawione ze sobą, pochodzące z różnych okresów historycznych, dzieła kilku generacji tworzą ciekawy dialog dotyczący definiowania wspólnotowości w sztuce i poprzez sztukę. Śledzimy, jak tworzą się wspólnoty, spontanicznie bądź

systemowo, co je spaja, co rozbija: od wewnątrz i z zewnątrz. To też sekcja o nadziei na przyszłość, szansie na zbudowanie lepszego, etycznego, ekologicznego świata pokoju między ludźmi i w zgodzie z naturą. Pokazuje, że sztuka feministyczna jest aktualnie narzędziem do formułowania postulatów wykraczających poza walkę o równe prawa dla jednej tylko grupy społecznej i że sprowadzanie samego feminizmu do dualizmu płci postawionego na ostrzu noża to przeżytek. Współczesny feminizm jawi się tu jako ruch na rzecz równości wszystkich – nie tylko przedstawicieli homo sapiens, krytykujący antropocentryzm.

Wystawę dopełnia „Trybuna”, na której zebrana została fotograficzna dokumentacja oraz artefakty z kobiecych protestów ostatnich dekad. W ten sposób podkreślono polityczny kontekst sztuki feministycznej, jej wymiar interwencyjny oraz bliskie pokrewieństwo ze strategiami oporu.

W ramach poszczególnych sekcji tematycznych kuratorki zestawiły prace z różnych epok, poczynając od lat 70. (wtedy właśnie przeniknęły na polski grunt artystyczny z Zachodu idee drugiej fali feminizmu), poprzez burzliwy czas transformacji ustrojowej, aż do współczesności. Bez wątplenia coraz intensywniejszą obecność feminizmu w polskiej sztuce można interpretować jako skutek ożywienia kontaktów z artystkami z zagranicy, podróży, wymiany, generalnie ułatwienia i usprawnienia przepływu idei. Ale polska twórczość w nurcie feministycznym nie jest bynajmniej czystym importem czy też kalką zachodnich trendów. Owszem, wykazuje łączność z tym, co się dzieje na światowej scenie artystycznej, lecz jest specyficzna – gdyż bardzo mocno osadzona w polskich realiach.

Zrodziło ją doświadczenie sytuacji przypisanych do czasu i miejsca: czyli codzienności w PRL, szoku lat 90., gdy kraj przestawiał się na kapitalistyczny model gospodarki w myśl zasady „gdzie drwa rąbia, tam wióry lecą”, postępującej dominacji Kościoła w legislaturze, Czarnych Protestów – wymieniać można by długo.

Dzieła autorstwa kilku generacji korespondują ze sobą, dopowiadają się, konfrontują, ich zestawienie ukazuje ewolucję postrzegania poszczególnych kwestii, postęp, regres, nawet zmianę paradygmatu. Odwołujące się do

osobistego doświadczenia artystek, rezonują z życiowym doświadczeniem zwiedzających.

Wystawa w Sopocie pokazała więc wyraźnie, jak żadna inna dotąd: oto mamy polską sztukę feministyczną, ona zaś ma już swoją historię, zakorzenie i genealogię. A także przyszłość.

Beata Biedrońska-Słotowa

Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata

Relacja Henryka Sienkiewicza na temat tureckich tkanin znalezionych w Stambule pod koniec XIX wieku

Henryk Sienkiewicz w czasie swojej wizyty w Stambule „mihrab – tę niezwykle egzotyczną tkaninę, aplikowaną wersetami z Koranu, zakupił w listopadzie 1886 roku, podczas podróży” (il. 1)¹. Tkanina znajduje się w Pałacyku Henryka Sienkiewicza w Oblęgorku.

Zatrzymał się wtedy u Gropplerów, w części Stambułu nazywanej Bebek. Henryk Groppler (1822-1887) był agentem handlowym i działaczem politycznym związanym z Hotelem Lambert. W 1850 roku osiadł w Stambule Dom Gropplerów w Bebek, nazywany niekiedy ambasadą Polski, był centrum spotkań tureckiej Polonii i głównym ośrodkiem życia polskiego. Gościli w nim m.in.: Adam Mickiewicz, Karol Brzozowski, Jan Matejko (cioteczny brat Henryka Gropplera), Jan Styka i oczywiście Henryk Sienkiewicz. W domu Gropplerów pisarz miał okazję podziwiać wiele wspaniałych przedmiotów, wśród których były m.in. niezwyklej urody tkaniny. Swojemu zachwytowi dał wyraz w liście do Lucjana Wrotnowskiego:

W Konstantynopolu (...), a raczej w Bebek, posiedziałem dwa tygodnie w domu pewnych państwa Gropplerów, którzy dorobiwszy się na Wschodzie milionów, urządzili sobie dom na kształt rajy Mahometa, wprowadzili bez odalisek, ale za to z tym wszystkim, co można kupić na rynkach Stambułu, Brussy [dziś Bursy], Damaszku, Benares i Kalkuty. Siedziałem i dziwowałem się dywanom indyjskim, zasłonom do okien, portierom z meczetów, lampom i tysiącom bibelotów².

W mieszkaniu Gropplera, zgodnie z relacją pisarza, były:

(...) krzesła kryte perskimi dywanami, kilimkami z Brussy, jedwabiami z Trebizondy, na podłogach kobierce ze wszystkich targów wschodnich, w oknach zasłony indyjskie,.... stoliki w kształcie świątyń i płaskich pagód

¹ H. Sienkiewicz, *Listy*, Warszawa, t. II, Warszawa 1996 (Listy do Jadwigi z Szetkiewiczów Janczewskiej, siostry jego pierwszej żony).

² Ibidem, s. 244.

wykładane masą perłową (...) w bibliotece (...) we drzwiach portiery kupowane w meczetach, stare, zahaftowane złotem, które pociemniało



il. 1. Makata zakupiona przez Henryka Sienkiewicza w Stambule

ze starości, lampy wiszące z meczetów zdobią sufity (...) Na wstępie darował mi starą szablę perską, której cała pochwa pokryta jest zupełnie rzeźbionymi koralami i turkusami (...), że to dla Wołodyjowskiego³.

Nic więc dziwnego, że Sienkiewicz postanowił zakupić jedną z egzotycznych tkanin na pamiątkę i przywieźć ją do kraju. Tym bardziej, że dzięki Henrykowi Gropplerowi nadarzyła się okazja do nabycia zupełnie wyjątkowej portieri. Wzmiankę na temat jej kupna odnajdujemy w liście do Jadwigi Janczewskiej z Bebeku z 5 listopada 1886 roku⁴:

Dziś przy śniadaniu Groppler powiedział mi, że wie jedno miejsce, gdzie jest do nabycia portiera starożytna z meczetu. Co byś wolała – łamię sobie głowę, ale czarczaf jest rzecz nowa, a portiera taka to prawie przedmiot sztuki. Jest to stara materia zahaftowana ciężko złotem w kwiaty, różne desenie i napisy tureckie. Kształt także ma czysto wschodni, mniej więcej taki (...)

Rysunek bardzo się nie udał. Nie taki, bo tysiąc razy więcej ma charakteru. Tamtej jeszcze nie widziałem, ale sędzę po Gropplerowskich⁵ (il. 2).

Zdaniem pisarza makata pochodziła więc najprawdopodobniej ze starego meczetu. Sienkiewicz przeznaczył ją na prezent do pracowni malarskiej Jadwigi Janczewskiej, o czym informuje w dalszej części listu: „Przypuszczając, że Twoja przyszła pracownia będzie miała jedne drzwi – cóż to za ozdoba!”⁶.

Tkanina najwyraźniej nie kosztowała zbyt wiele, bowiem Sienkiewicz uznał jej zakup, za niepowtarzalną wręcz okazję:

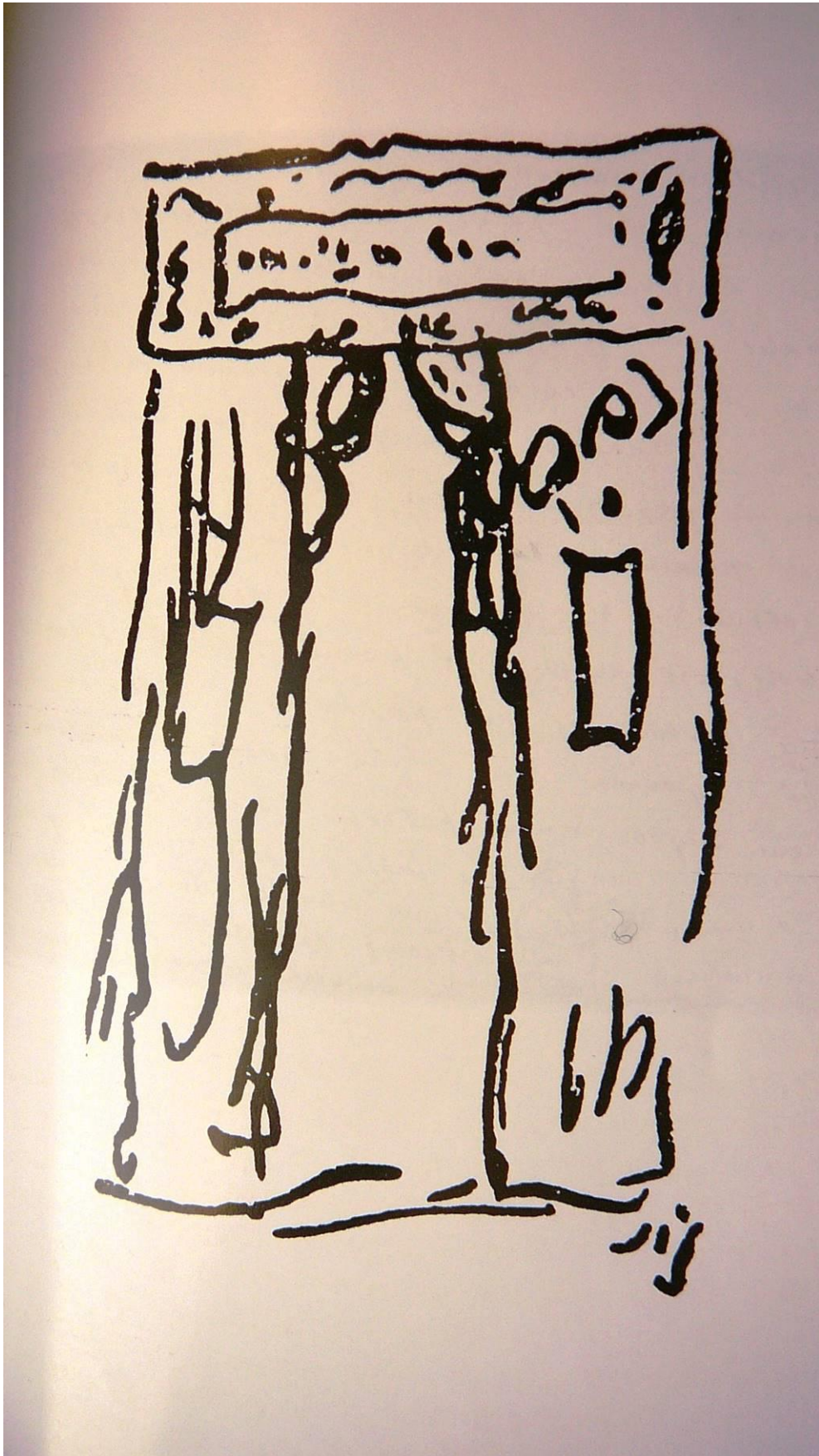
Nie przestraszaj się przy tym, że się zrujnuję. Takie rzeczy są ogromnie drogie na targach, gdzie się na nich znajdują, ale kupowanie wypadkiem, od ludzi, którzy może je skradli w jakim starym sułtańskim pałacu lub meczecie, kosztują jedno nic. Opuścić taką sposobność uważałbym sobie za grzech.

³ Ibidem.

⁴ Ibidem, s. 237.

⁵ Ibidem.

⁶ Ibidem.



Il. 2. Henryk Sienkiewicz, Rysunek makaty w liście



il. 3. W salonie Janczewskich, po 1905 roku

Kiedy Sienkiewicz po raz pierwszy zobaczył portierę, był nią wyraźnie oczarowany. W kolejnym liście do Janczewskiej z 8 listopada 1886 roku, czytamy:

Dla Dzinki portiera z meczetu, ale jaka! Jak Kraków Krakowem, nikt takiej nie widział. Wyobrażaj sobie, najmiłszy tumanie, coś najwspanialszego – nic to! Rzeczywistość przejdzie imaginację. Serio mówiąc: cud! Tylko taki Groppler mieszkający przez 30 lat w Konstantynopolu mógł mi dać odpowiednie wskazówki i pomoc. Naturalnie, że nabyłem ją wypadkiem – przez okazję, a za cenę, o której wstyd mówić, tak małą. W takim Hotel Drouot kosztowałyby to Bóg wie co – tu się płaci drobnymi. Rad jestem – a! Coż to dywanik! – tego i w Wiedniu dostanie i wszędzie, a po taką rzecz trzeba się udawać do meczetów lub sułtańskich pałaców” (il. 3)⁷.

Dalej Henryk Sienkiewicz informuje, iż „Pochwalski nic jeszcze nie kupił, ale zachwyca się tkaninami bardzo”⁸. „Czarczafu w pasy (...) i trzech kefi i nie kupiłem”⁹.

⁷ Ibidem, fot. 87, W salonie Janczewskich po 1905.

⁸ Ibidem, s. 219.

⁹ Ibidem, s. 225.

Kupiłem lampę z meczetu, laskę derwiszową przedstawiającą diabła z rogami, trzy ręczniki haftowane złotem za 30 franków, kupię jeszcze łuk, czarczaf dla Dzinki, kilka kefi i trochę jeszcze ręczników (...) Pochwalski kupił dopiero sobie jeden ręcznik (...) Zamówiłem sobie przy tym dwie zasłony do okien (indyjskie z kolorowych trzcinek) (...) Pochwalski kupił dla ciebie lampę, ręczniki (...) mam także dwie kefie z Damaszku, 6 chustek z muślinu z Hindustanu, trochę ręczników i śliczny szalik z jedwabnej gazy haftowany bladobłękitno z Brussy – nie licząc broni i jeszcze tam jakichś drobnostek – słowem: przyjadę z towarami jak Ormianin¹⁰.

W czasie kontynuacji podróży do Rzymu, Henryk Sienkiewicz starał się znaleźć odpowiednie miejsce dla dokonanego zakupu. Pisał do siostry swojej zmarłej żony: „Wielmożna Pani Jadwiga Janczewska (Kraków, Karmelicka N.31a) Rzym 5. grudnia (...) A czego nie pisziesz, czy portiery pytasz? Każ sobie wybudować tylko odpowiednią do niej pracownię”¹¹.

Zakupiona przez pisarza tkanina przetrwała w rodzinie Sienkiewiczów. Obecnie znajduje się w Pałacyku Henryka Sienkiewicza w Obłęgorku, Oddziale Muzeum Narodowego w Kielcach (MNKi/S/383, wym.: 320 x 200 cm), gdzie eksponowana jest na wschodniej ścianie, w dawnej palarni pisarza. Centralny motyw otaczają bogate aplikacje w formie medalionów z wyszytymi złotą i srebrną nicią arabskimi napisami. Medaliony powtarzają się symetrycznie po obu stronach mihrabu i zawierają po trzy takie same sentencje. Tłem dla nich są ornamenty roślinne typowe dla tkanin wschodnich. Tło makaty ma kolor brunatny ze złocisto-brunatnym haftem, zawierającym dodatkowo elementy złocisto-szare. Pasy wokół nadproży, filarów, medalionów, rozet i cokołów filarów są barwy beżowo-szaro-zielonej i wypełnione złocisto-brunatnym haftem z elementami złocisto-szarymi. Haft wykonano nicią metalową złotą i srebrną na podkładzie z tektury. Tkaniny tego typu stały się pod koniec wieku w Polsce popularne. Świadczy o tym ich spora liczba zachowana do dziś w muzeach. Za przykładem więc Henryka Sienkiewicza podobne hafty przywozili i inni wizytujący Stambuł, szczególnie pod koniec wieku XIX, na początku XX.

¹⁰ Ibidem.

¹¹ Ibidem, s. 292.



il. 4. Fotografia z archiwum autorki

Makata o zbliżonym kształcie i dekoracji znajduje się na przykład w zbiorach Muzeum-Zamku w Łańcucie (il. 4). Datowana jest na przełom wieków XIX i

XX. Do zbiorów zakupiona została niedawno od prywatnej osoby. Ekspozowana była na wystawie „Distant Neighbour close Memories. 600 Years of Turkish – Polish Relations” w Sakip-Sabancı Museum w Stambule. Zdobia ją bogate hafty w formie symetrycznie rozmieszczonych arabesek, rozet, gwiazd i medaliony z arabskimi napisami. Zdaniem specjalistów tureckich napisy stanowią wyłącznie ornamentykę epigraficzną, której elementy nie łączą się w zrozumiałe słowa¹².

Kilka podobnych portier znajduje się w zbiorach Zamku Królewskiego na Wawelu. Na przykład jedna z nich (nr inw. 7502), o wymiarach 306 x 188 cm, wykonana jest z bawełny i jedwabiu w kolorach zieleni turkusowej, żółto-oliwkowym, czerwonym w odcieniu bordo. Haftowana jest nicią złotą na podkładzie z tekturki. Następna (nr inw. 6123), o wymiarach: 321 x 220 cm, przekazana została zbiorom Zamku Królewskiego na Wawelu z kościoła Bożego Ciała w Krakowie. Według tradycji klasztornej przywieziona została przez króla Jana III Sobieskiego po odsieczy Wiednia. Wykonana jest podobnie z bawełny i jedwabiu, haftowana nicią złotą na podkładzie z tekturki. Jeszcze inna o podobnej technice wykonania i podobnych wymiarach nabyta została na Wschodzie w latach 1857-1893 przez ówczesnego przełożonego klasztoru Kanoników Regularnych w Krakowie. Zamek Królewski na Wawelu ma jeszcze jedną podobną tkaninę (nr inw. 6124) przekazaną także z kościoła Bożego Ciała w Krakowie, wykonaną z jedwabiu i bawełny oraz aksamitu fioletowego, haftowaną nicią złotą na podłożu z nici bawełnianej. Do tej grupy w zbiorach Zamku Królewskiego na Wawelu należy także (nr inw. 4966) podobna makata datowana na wiek XVIII/XIX lub wiek XIX, pochodząca ze znanej kolekcji rodziny Kulczyckich ze Lwowa, wykonana podobnie z bawełny, jedwabiu i aksamitu, ozdobiona haftem nicią złotą na podkładzie z przędzy bawełnianej¹³. Fragmenty podobnych tkanin znajdują się także w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie (MNK.XIX-10608, MNK.XIX-8927).

¹² *Distant Neighbour close Memories. 600 Years of Turkish – Polish Relations*, Sakip-Sabancı Museum 2014, kat. nr 314.

¹³ *Kobierce i tkaniny wschodnie z kolekcji Kulczyckich. Katalog wystawy*, Kraków 2006, kat. nr 44. Hasło opracowała Magdalena Piwocka.

Najbardziej okazała, rozbudowana, powiększona o aneksy boczne portiera znajduje się w klasztorze Paulinów na Jasnej Górze. Jest to zabytek należący do grupy zabytków obdarzonych niezasłużoną tradycją. Można jej bowiem na podstawie argumentów w postaci informacji o wymienionych wyżej zabytkach z całą stanowczością zaprzeczyć. Tradycja ta przekazana przez autorki opracowań zabytków ze skarbca jasnogórskiego mówi:

Najbardziej efektowną część zdobyczy wiedeńskiej stanowiły wzorzyste opony zdobytych na Turkach namiotów. Znaczna część tych siedemnastowiecznych tkanin Sobieski ofiarował na Jasną Górę celem przyozdobienia kaplicy Matki Boskiej. Zachowały się do dziś z nich jedynie nieliczne fragmenty, wśród których największą wartość posiadają dwie opony wyjątkowo reprezentacyjnego, architektonicznego namiotu, haftowane złota i srebrna nicią. Według tradycji klasztornej namiot był własnością samego wezyra – Kara Mustafy¹⁴.

Podobna sytuacja dotyczy także haftu przechowywanego w kościele Karmelitów Bosych w Lublinie, nazywanego tradycyjnie sztandarem. Haft wykonano na tkaninie nićmi metalowymi i barwnymi i jest niewątpliwie pamiątką z podróży odbytej pod koniec w. XIX lub na początku w. XX.

Wszystkie wymienione zabytki mają wiele cech wspólnych, są haftowane na tkaninie jedwabnej nićmi metalowymi na podkładzie, a w kompozycjach wykorzystano litery alfabetu arabskiego w celach dekoracyjnych. Niektóre z nich zyskały pod koniec wieku XIX jeszcze dodatkową wartość przez romantyczne przypisanie im tradycji związanej z odsieczą Wiednia, jaką naturalnie nie mogły się nigdy poszczycić, szczególnie w kontekście szczegółowych informacji na temat proveniencji makaty zwanej mihrabem w Pałacyku Henryka Sienkiewicza w Oblęgorku. Dodać należy, iż mimo zapewnień pisarza o wielkiej starożytności makaty, wykonano ją najprawdopodobniej w wieku XIX.

¹⁴ Z. Rozanow, E. Smulikowska, *Skarby kultury na Jasnej Górze*, Wstęp – Władysław Tomkiewicz, Warszawa 1974, s. 116, il. na s. 123.

Magdalena Furmanik-Kowalska, Małgorzata Stolarska-Fronia
Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata

Nowe fakty z życia i twórczości Leopolda Gottlieba. Raport z projektu

Od czerwca do końca 2024 roku Fundacja Art & Modern we współpracy z Polskim Instytutem Studiów nad Sztuką Świata prowadziła dwa projekty poświęcone życiu i twórczości Leopolda Gottlieba. Celem pierwszego z nich była digitalizacja i zabezpieczenie, a następnie wstępne częściowe opracowanie zachowanej w kolekcjach rodzinnych spuścizny po artyście, w tym szkiców, grafik, dokumentacji fotograficznej z epoki i bogatej korespondencji artysty, które są cennym świadectwem dziejów kultury polskiej za granicą (projekt był dofinansowany ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego). Drugi z nich skupiał się na popularyzacji twórczości artysty w Polsce przez udostępnianie opracowywanych materiałów w specjalnie zaprojektowanym dostępnym i atrakcyjnym wizualnie archiwum cyfrowym, działającym pod adresem leopoldgottlieb.com. Był on dofinansowany z funduszu Unii Europejskiej NextGenerationEU w ramach Krajowego Planu Odbudowy, Inwestycji A2.5.1: Program wspierania działalności podmiotów sektora kultury i przemysłów kreatywnych na rzecz stymulowania ich rozwoju.

W ramach projektu przeprowadzona została digitalizacja ponad 1500 obiektów należących do spuścizny Leopolda Gottlieba, znajdujących się głównie we Francji w zbiorach rodzinnych, odziedziczonych przez wnuczki artysty i jego żony Aurelii Gottlieb (de domo Polturak). Zbiór ten obejmuje: grafiki, szkice i rysunki na papierze oraz szkicowniki (ok. 300 obiektów); dokumenty urzędowe (ok. 50 obiektów); korespondencję artysty, w tym z żoną, przyjaciółmi artystami, rodziną i instytucjami kultury, która jest cennym świadectwem dziejów kultury polskiej za granicą (ok. 800 obiektów); dokumentację fotograficzną twórczości Gottlieba od ok. 1926 roku do 1934 (ok. 250 obiektów); a także notatniki Aurelii, będącej historyczką sztuki, w

których rozpoczęła przygotowania do pierwszej monografii artysty (ok. 80 stron).

Materiał został uporządkowany w pierwszej kolejności ze względu na rodzaj obiektu i sposób jego digitalizacji. Grafiki, rysunki, szkice olejne i szkicowniki Leopolda Gottlieba zostały sfotografowane i skatalogowane. Dokumenty i korespondencja zostały uporządkowane według ich rodzaju, a następnie skatalogowane i w ten sposób przygotowane do digitalizacji. Większa część opracowanego materiału została udostępniona w cyfrowym archiwum leopoldgottlieb.com i będzie stanowić źródło dla badacza przygotowującego monografię i catalogue raisonné Leopolda Gottlieba, który planujemy na kolejne lata w ramach współpracy między Fundacją i PISnSŚ.

W dotychczas publikowanych biogramach artysty podawana jest błędna data urodzin żony artysty. Według dokumentów, w tym aktu ślubu, Aurelia z domu Polturak urodziła się we Lwowie 11 czerwca 1892 roku. W związku z powyższym należy również skorygować datę zawarcia przez nią związku małżeńskiego z Leopoldem. Dotychczas w publikacjach podawano datę ok. 1905 roku, co jest błędnym założeniem, gdyż wskazywałoby, że dniu zamążpójścia Aurelia miałaby zaledwie 13 lat. Korespondencja pomiędzy artystą i jego żoną, stopień zażyłości i sposób zwracania się do siebie, wskazują, że było to raczej miejsce pomiędzy rokiem 1918, kiedy Leopold zakończył służbę w Leginach Polskich, a 1919, ponieważ pierwsza córka artysty urodziła się w maju 1920 roku. Aurelia uzyskała już wówczas tytuł doktora na Uniwersytecie Wiedeńskim.

Niezwykle ciekawe są znaleziska, dzięki którym możemy poznać poglądy i opinie artysty. Na przykład na pocztówce z wieżą Eiffla, wysłanej przez Leopolda Gottlieba do żony 19 kwietnia 1925 roku, dzielił się z nią refleksjami na temat budowanego właśnie na lewym brzegu Sekwany Pawilonu Polskiego na Międzynarodową Wystawę w Paryżu. Nie miał on o dziele Józefa Czajkowskiego najpochlebniejszego zdania, nazywając jego mający nawiązywać do polskiej sztuki ludowej projekt: „menażerią architektoniczną – ohydną”. Cieszył się jednak ze spotkania z artystami



Pocztówka wysłana przez Leopolda Gottlieba do żony Aurelii w 1925 roku, opisująca Pawilon Polski na Międzynarodowej Wystawie Sztuki Dekoracyjnej i Wzornictwa w Paryżu. Fot. Archiwum leopoldgottlieb.com

polskimi w Paryżu: Henrykiem Kuną (którego rzeźba *Rytm* stała w atrium Pawilonu Polskiego), Mojżeszem Kislingiem, z tym samym Józefem Czajkowskim i Karolem Stryjeńskim. Pawilon ten według polskiej awangardy był zbyt konserwatywny, dlatego jej przedstawiciele nie wzięli udziału w wystawie, w tym z uczestnictwa wycofał się m.in. Leopold Gottlieb.

Liczne pocztówki i listy pomiędzy małżonkami potwierdzają również, iż malarz po przeprowadzce w 1925 roku do Paryża, spędzał okresy wakacyjne (lipiec/sierpień w latach 1926-1930) w nadmorskiej miejscowości Colliure, gdzie wykonywał szkice do obrazów, które następnie po powrocie do Paryża przenosił na płótno. Korespondencja ta wskazuje też na wielokrotne pobyty artysty w Zakopanem w latach 20. i 30. XX wieku. Podróże pomiędzy Paryżem a Krakowem w ostatnich latach życia artysty dokumentuje zaś paszport artysty wydany 11 grudnia 1929 roku przez Konsula Polskiego w Paryżu. To zaledwie kilka nowych faktów, które udało się ustalić na podstawie zdigitalizowanego archiwum rodzinnego. Badania trwają nadal.

Kolejne etapy będą realizowane w bieżącym roku, a w 2028 roku planowane jest wydanie monografii artysty.

Eleonora Jedlińska

Instytut Historii Sztuki, Uniwersytet Łódzki

Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata

<https://orcid.org/0000-0002-4322-5563>

Szare popołudnie w Papierowym Mieście

Joanna Wiszniewska-Domańska: *Podróże wyobraźni*

Przede mną stało papierowe miasto / Ostrożnie uchyliłam drzwi jednego z papierowych domów / Pokój był pusty / na podłodze stało kilka walizek / Otworzyłam pierwszą z nich / Poczulałam delikatny zapach kwiatów / Pierwsza walizka był ogrodem / Pięknym, delikatnym, pachnącym ogrodem / Papierowe kwiaty w niej rosące / Były niewielkie / Wśród kwiatów zauważyłam konewkę / Wychodząc podlałam kwiaty ***

Zbliżając się do drugiej walizki usłyszałam szum rzeki / Druga walizka była rzeką / Płynęły nią papierowe łódki / Było ich bardzo dużo / Płynęły spokojnie / Jedna obok drugiej / Pierwszą z nich zabrałam na pamiątkę ***

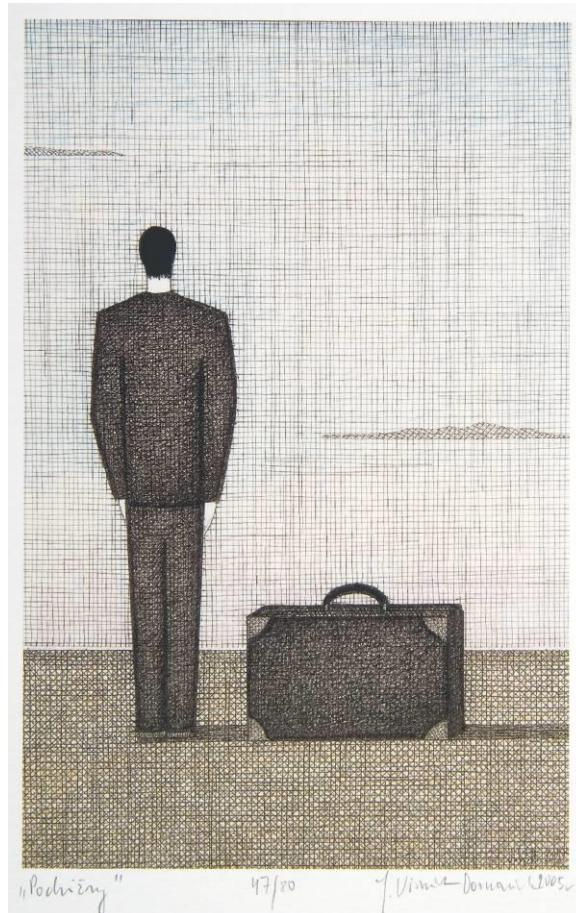
Zbliżając się do trzeciej walizki / Usłyszałam odgłosy wielkiego miasta / Zgiełk ulicy / Syrenę karetki pogotowia / W trzeciej walizce było miasto / Jego życie podobne było do życia miast / Które znałam do tej pory / Może tylko w innej skali / Moją uwagę zwróciła szara kamienica / Stała jakby na uboczu / Na czwartym piętrze / Ktoś grał na saksofonie / Piętro niżej / Mężczyzna karmił z ręki gołębia / Na pierwszym piętrze / Chłopiec sklejał samolot / Otworzył okno / Samolot poszybował wysoko / Bardzo wysoko / Straciłam go z oczu ***

Otwierając czwartą walizkę / Usłyszałam szum morza / W walizce płynął wielki okręt / Płynął powoli / Majestatycznie / Głos syreny okrętowej / Dobiegał z bardzo daleka / Choć okręt wydawał się być blisko ***

Piąta walizka była jak akwarium / Płynęła w niej ryba / Była bardzo duża / Przypominała mi jakieś spokojne wakacje / Zrobiło się późno / Musiałam wracać (1998)

*

Wrażeniem towarzyszącym odbiorcy sztuki Joanny Wiszniewskiej-Domańskiej jest stygmat niejednoznaczności recepcji tych prac. Operowanie odwiecznymi symbolami (lustro, labirynt, kostka do gry, szklana kula, szachownica, piramida), ascetyczna czystość kompozycji, pastelowa gama kolorów stosowanych w grafikach prowadzą nas ku twórczości bardzo intymnej, wywiedzionej z marzeń i snów. Artystka próbuje zmierzyć się ze swym wewnętrznym dramatem, łudząc nasze zmysły pozornym spokojem i ciszą emanującą z jej prac, zapowiadającą jednak jakąś zmianę, konieczność podjęcia decyzji mogącej odwrócić koleje losu. Archetypowa figura-człowiek,



il. 1. Joanna Wiszniewska-Domańska, *Podróżny*, 2005, grafika, technika własna, 15 x 10 cm

pojawiająca się w większości prac Joanny w jej dojrzałej twórczości to, na ogół, zwrócona tyłem do widza, zapatrzona przed siebie, „ustawiona” naprzeciw horyzontu, muru, kamienicy, stojąca na brzegu morza, wpatrzona w odpływający żagłowiec, postać w ciemnym ubraniu – zamknięta w swych tęsknotach i marzeniach, zdających się pozostawać marzeniami i pragnieniami, których spełnienie nie musi się dokonać.

Bohaterem moich prac jest człowiek – napisała w 2011 roku artystka – metaforyczna podróż przez życie, człowiek jako poeta i marzyciel, a zarazem konstruktor i realizator swoich marzeń¹. *Podróżny*, 2005 (**il. 1**).

Zatem drobna sylwetka człowieka to milczący *cicerone*, zagadkowy, konfrontowany z przedmiotami nad jego miarę (takimi jak: jabłko, szklana kula, zaostrzona kredka, muszla Świętego Jakuba, klucz, kapelusz), „ulokowany” w iluzjonistycznej przestrzeni, jakie konstruował w swych obrazach Giorgio de Chirico. Będzie on intrygował widza, prowokował, by

¹ Wiszniewska-Domańska 2011: s. n.n.

rozwikłać zagadkę znaczeń. Obiekty wyobrażone w pracach Joanny zawierają tajemnicę i magię, artystka wydobywa je, stosując surrealistyczną iluzję pojęć i skojarzeń. Wszystkie przedmioty, przedstawione w konwencji realistyczno-naiwnej (podobnie malował René Magritte), ukazane w określonym kontekście, dalekie są od realizmu. Sytuacje przedstawione w pracach Joanny Wiszniewskiej-Domańskiej są nierzeczywiste, acz prawdopodobne. Utrzymane w aurze poetyckości czy frazy muzycznej, oniryczne, prowadzą widza na pogranicza snu na jawie. Ich ilustracyjność nie jest ilustracją, zwykle oscylują one między realizmem magicznym a „doktrynalnym” surrealizmem.

*

Artysta, który swoją twórczość skoncentrował na grafice, musi mieć szczególny stosunek do papieru, który jest dla niego tworzywem, podłożem służącym do tworzenia dzieła. Faktura papieru, jego ciepło, gładkość albo szorstkość, niuanse kolorystyczne, rozmiary karty, na której odbita zostanie grafika – wszystkie te elementy stanowią o ich pięknie. Joanna Wiszniewska-Domańska, przypomnijmy – uczennica Stanisława Fijałkowskiego – z grafiki uczyniła najważniejsze medium twórcze. Kierując się wskazówkami swego mistrza, dla którego grafika z malarstwem były na równych prawach, wypracowała własny rozpoznawalny język graficzny, cechujący się oszczędnością formy, spokojem, przy jednoczesnej kondensacji przekazu treści z pogranicza surrealizmu, metafizyki i magii. Ascetyczny i kontemplacyjny charakter jej grafik wyraża się w jasności, precyzji każdej linii i każdej formy. Cisza i spokój są tu jednak pozorne – napięcie towarzyszące recepcji tych prac związane jest z zagadką, więcej – z tajemnicą, zawartą w konsekwentnie obecnej na niemal każdej karcie postaci-podróżnika-marzyciela w ciemnym ubraniu, często z walizką, gotowego wyruszyć w drogę albo właśnie wracającego z daleka. Bo też

walizka pełni tu szczególną rolę – obecna jest w twórczości artystki jako rzeczywisty przedmiot² bądź jako płaski jej wizerunek.

Przedstawienie postaci z walizką przy nogach, bądź w jej wnętrzu, powoduje, że idealny świat obrazu wchodzi w nieoczywistą relację ze światem materialnym. Obserwator, by przyrzeć się pracy, musi stanąć obok obiektu – walizki i w ten prosty sposób, stojąc z walizką u stóp, mimowolnie wchodzi w interakcję z dziełem, a może nawet staje się jego częścią³.

Grafika to skupienie i precyzja

Proces powstawania grafiki jest żmudny i długi, wymaga skupienia, cierpliwości i wiary, że obraz wewnętrzny, myśl towarzysząca tworzeniu, znajdzie odzwierciedlenie w efekcie finalnym, który do końca procesu twórczego pozostaje zagadką. Grafiki Joanny Wiszniewskiej-Domańskiej swój pierwowzór mają w rysunku (najintymniejszym medium artystycznym), potem powstaje akwaforta, linoryt i na koniec, przez lata wypracowywana własna technika graficzna, pozwalająca artystce na tworzenie prac wykorzystujących druk offsetowy (druk płaski) odbijany na papierze akwarelowym. Podstawowym materiałem jest papier, stanowiący „pierwotną zasadę twórczego świata artystki. Jest tłem i tworzywem scenerii poetyckich”⁴. Grafiki drukowane są na papierze, z tego samego materiału wykonane są książki artystyczne, intrologatorskie okładki, pudełeczka, dekoracje, kostiumy „aktorów” *Papierowego miasta*. W graficzny papier bywają wklejane kolaże, umieszczane we wnętrzu walizki, na powierzchni doniczki, ścianach wyobrażonych kamienic, meblach. Pewne części pracy są kolorowane ręcznie (barwna jest najczęściej ludzka postać bądź tylko jej twarz), niekiedy wkleja w pracę fragmenty barwnych reprodukcji obrazów Hansa Memlinga (ok. 1433-1494), Albrechta Dürerra (1471-1528) czy Jana van Eycka (ok. 1390/1399-1441), Jeana Fouqueta (ok. 1415/1420-1481) (np. *Anioł w niebieskiej sukience*, 2011; *Kobieta z rybą*, 2011; *Inna*, 2011;

² Autentyczne, stare walizki, swoiste *ready made*, stanowiące zasadniczy obiekt w realizacjach przestrzennych Wiszniewskiej-Domańskiej, są kupowane na targowiskach i pchlich targach.

³ Hareza 2008.

⁴ Hareza 2020: s.n.n.

Sen o białym żaglowcu, 2017 (**il. 2**), 2017; *Miłość na bałuckim podwórku*, 2007/2018 (**il. 3**).



il. 2. Joanna Wiszniewska-Domańska, *Sen o białym żaglowcu*, 2013, grafika, offset, kolaż, technika własna, 38,5 x 22,5 cm



il. 3. Joanna Wiszniewska, *Miłość na bałuckim podwórku*, 2007/2018.-Domańska, 44 x 32 x 38 cm

Tym samym każda grafika jest niepowtarzalna. Technika offsetowa nie wymaga określonego rodzaju papieru, rysunek można powielić na papierze

każdej grubości i rodzaju. Jeżeli jednak grafika ma zostać odbita na papierze do malowania akwarelami, potrzebne są specjalne maszyny, ponieważ ten papier jest grubszy. Grafiki offsetowe tworzy się na podstawie płyt, które z kolei powstają na podstawie fotografii.

Droga prowadząca do końcowego wyniku jest bardzo długa – mówi artystka – początkowo wykonuję kilka szkiców, później powstają rysunki. Wybieram najlepszy. Rysunek jest fotografowany, bo tylko fotografia może oddać w pełni każdą kreskę. Na podstawie fotografii powstaje płyta stanowiąca podłoże do druku offsetowego⁵.

Do każdego rysunku graficzka wykonuje szereg wstępnych szkiców, w których znaleźć możemy podejmowane przez nią próby odpowiedzi na zakres doświadczenia tego, co łączymy z podświadomością, co łączy się z metodą zapisu automatycznego. Wybór szkicu najbardziej pożądanego, praca nad rysunkiem właściwym do powielania jest kolejnym stopniem swoiście pojmowanej przez artystkę medytacji. Jako owoc wyżej przywołanych poziomów tworzenia, powstaje praca szczegółowo zakomponowana, o charakterystycznej kresce i precyzji kształtów budujących opowieść. Tu główną rolę odgrywa napięcie, wzmocnione przez obiekty, w których rozpoznajemy podświadome metafory snu: ciemny szereg okien w fasadach jednakowych szarych kamienic i jedyne okno otwarte, obłoki przepływające „mimo”, niejako „poza” obrazem, plażowa piłka, „krystalicznie” niewinne (wycięte z reprodukcji obrazów Memlinga⁶), kolażowe twarze mieszkańców *Papierowego miasta*, latawiec, balonik...

Surrealistyczne, niepokojące swą pozorną łagodnością prace Joanny prowadzą odbiorców w obszary zagadki, jaką jest życie pojmowane jako metaforyczna podróż przez marzenia, wyobrażenia, niespełnione obietnice, rozczarowania i tęsknoty. Cykl prac zatytułowany *Papierowe miasto* opowiada historię mężczyzny, który po dalekiej, długiej podróży, przybył do pewnego miasta. Doświadczony przeżyciami, samotny i obcy, nie znalazłszy

⁵ Rozmowa autorki z Joanną Wiszniewską-Domańską, Łódź, marzec 2024 roku,

⁶ Hans Memling, *Sąd Ostateczny*, 1467-1471, tryptyk, tempera, olej na desce, panel 242 × 180,8 cm i 242 × 90 cm (x 2), Muzeum Narodowe Gdańsk, np. s. 24, 29, 32: głowa archanioła w czerwono-złotej szacie, wspierającego zbawionych z prawego skrzydła tryptyku; głowa mężczyzny wydobywającego się z grobu, z prawej strony Michała Archanioła ze środkowego skrzydła, głowa jednego potępionych z lewego skrzydła) oraz Hans Memling, *Chrystus w otoczeniu muzykujących aniołów*, 1489, tryptyk, olej na desce, ołtarz w Santa Maria la Real de Najera, 164 x 212 cm (central) + 165 x 230 cm (każde skrzydło), Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpia (twarze i głowy muzykujących aniołów).

w nowym miejscu tego, czego szukał i co było przyczyną tajemniczej wędrówki, postanowił zbudować sobie (czy dla siebie?) papierowe miasto. Miasto, które miałyby być jego przystanią (czy jedynie chwilowym przystankiem?), miejscem wytchnienia istniejącym tylko we śnie, w wyobraźni. *Papierowe miasto* jest metaforą naszych wiecznych niezrealizowanych marzeń o szczęściu i spełnieniu, zatem może istnieć tylko, jeżeli sami je sobie zbudujemy. Bohaterem prac – konsekwentnie od lat deklaruje artystka – jest *Człowiek jako poeta i marzyciel, a zarazem konstruktor swoich marzeń*. Wyśnione miasto może być tworem fantazji, wspomnień, przeczytanych książek, zobaczonych obrazów, fotografii, odbytych podróży, czyichś opowieści: miasta średniowieczne, klasyczne i nowoczesne, europejskie i pozaeuropejskie, projektowane przez architektów i artystów – miasta-niespełnione obietnice lepszego świata. Claude Lévi-Strauss miasta porównał do „*symfonii albo wiersza; są one tworamami tej samej natury*” – pisał. „Miasto sytuuje się między naturą i kulturą, innymi słowy miasto to «sprawa ludzka par excellence»”⁷. Według tej racji miasto nigdy nie może być konstrukcją w pełni racjonalną, ono rządzi się prawami rozumu i absurdu jednocześnie.

Bohater prac Wiszniewskiej-Domańskiej swe wyśnione miasto-utopię zbudował w tekturowej walizce, nosi ją z sobą, by zawsze było z nim – wędruje z wyobrażeniem miejsca, w którym panuje harmonia, zgoda, dobro, piękno i prawda. W 2020 roku w Muzeum Papiernictwa w Dusznikach-Zdroju odbyła się indywidualna wystawa artystki zatytułowana *Papierowe miasto*⁸. W ramy tej prezentacji włączone zostały prace graficzne obejmujące okres od końca lat 90. po rok 2019. Układ poszczególnych obrazów stanowi swoistą opowieść, której czołową postacią-przewodnikiem jest człowiek – decyzją artystki stoi nad brzegiem morza, przed domem, regałem z książkami, busolą, szachownicą, olbrzymią księgą... Grafiki oraz prace przestrzenne (stare tekturowe walizki z wykonanymi przez artystkę przedmiotami), stanowiące zespół składający się na wystawę *Papierowe miasto*, powstawały między rokiem 1998 a 2019. W ramy tej wystawy,

⁷ Por. Ramoneda, 1994: 14.

⁸ Por. *Wiszniewska-Domańska*, 2020: s.n.n.

obejmującej ponad 20 lat, włączone zostały prace najnowsze oraz znane z innych, wcześniejszych prezentacji. Ich zamierzony dobór, kolejność, układ tworzą pewną historię, której odczytanie, znaczenia, metaforyczność składają się na opowieść o podróży, mieście, bibliotece, marzeniach, wspomnieniach, o labiryncie jako metaforze ludzkiej drogi przez życie – motywu obecnego w sztuce Wiszniewskiej-Domańskiej od najwcześniejszego okresu jej twórczości.

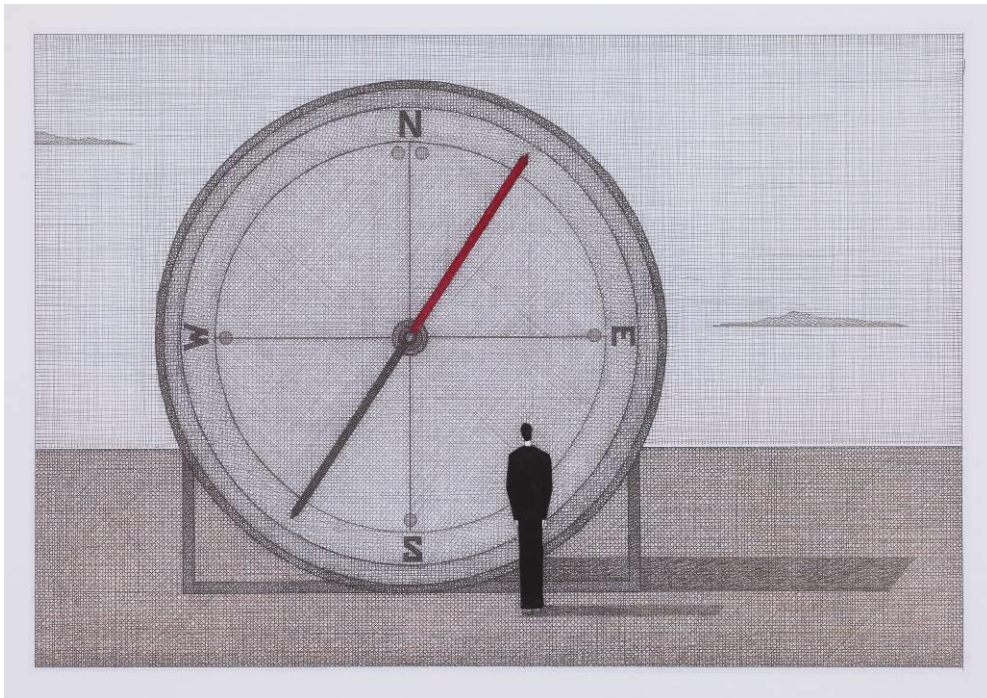
Prezentacje prac Wiszniewskiej-Domańskiej – pisze Ita Haręza, autorka tekstu zamieszczonego w katalogu wystawy *Papierowe miasto* – to zbiór form tak ściśle powiązanych w spójną całość, że tworzą prawie jeden utwór. Podobnie możemy doświadczać filmu, książki, koncertu. Wspólną jakością stanowią tu czarne cienkie kreski ułożone w drobną kratkę⁹.

Bohater obrazów-opowieści *Papierowe miasto* zdaje się „przeżywać” swe marzenia i wspomnienia, sam znajdując się w różnych miejscach i sytuacjach wywiedzionych ze snu i fantazji. Autorka, posługując się konwencją nadrealizmu, tak jak czynili to surrealiści, skupiła się na wyrażeniu wewnętrznej percepcji, nieuchwytnych myśli, obrazów towarzyszących snom. Czytelna, realistyczna forma, statyczność oraz precyzja rysunku zderzone zostały z fantastyczną scenerią, która na ogół ogranicza się do przedmiotu, figury człowieka i surowego horyzontu. Na tle owych miejsc „wyznaczonych” przez artystkę samotnemu mężczyźnie w ciemnym ubraniu pojawiają się pozornie codziennie towarzyszące nam rekwizyty, takie jak: kamienica z przedmieścia wielkiego miasta, szachownica, klatka dla ptaka, walizka, szklana kula, busola *Pejzaż z wielką busolą*, 2008 (**il. 4**), wyolbrzymione pudełko z zapalkami czy jabłko *Pejzaż z czerwonym jabłkiem*, 2019 (**il. 5**), koperta, filcowy kapelusz, kwiat, liść, kostka do gry, ślimak, księga, wieczne pióro, zegar ścienny... Wobec tych przedmiotów postawiony został człowiek, który „poszukuje rozwiązań, właściwych kierunków i wartości. «Prawda, dobro i piękno» to [utopijne] cele wyprawy bohatera *Papierowego miasta*...”¹⁰ Obrazy-sny opowiadane przez Wiszniewską-Domańską to wyobrażenia jej własnych marzeń, w których

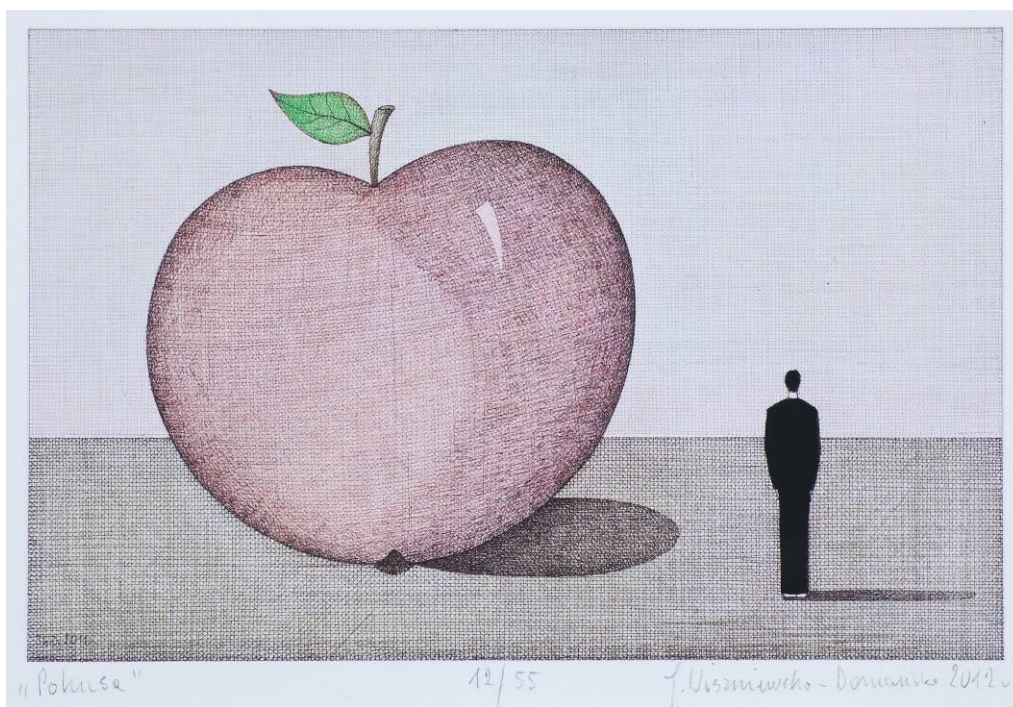
⁹ Haręza, 2020: s. n.n

¹⁰ Ibidem, s. n.n.

artystka poszukuje powiązań z rzeczywistością i podświadomym rozumieniem świata. Wykorzystując sugestię znaczeń nieśmiertelnych sym-



il. 4. Joanna Wiszniewska-Domańska, *Pejzaż z wielką busolą*, 2008, grafika, offset, technika własna, 22 x 32,5 cm.



il.5. Joanna Wiszniewska-Domańska, *Pejzaż z czerwonym jabłkiem*, 2019, grafika, offset, 23,5 x 35 cm.

boli obrazowanych przez rzeczy, symboli mówiących o przemijaniu, przypadkowości naszych wyborów, tajemnicy życia, artystka sięga do sfer

podświadomości, rządzących (obok umysłu) ludzkim istnieniem. Tym samym stworzyła całkiem nowe rzeczywistości, w których racjonalizm pozostał czymś odległym i nieprawdopodobnym, a jednocześnie oferując odbiorcy możliwość poszukiwania własnych interpretacji, sytuujących się na granicy realności i nieprawdopodobieństwa.

*

Zauważamy w pracach Joanny Wiszniewskiej-Domańskiej pewne cechy charakterystyczne dla poezji surrealistycznej tworzonej przez Roberta Desnosa (1900–1945)¹¹, który poddając się eksperymentom hipnotycznym, poszukiwał w nich drogi prowadzącej do swobodnego wyrażania głosu nieświadomości¹². Pod wpływem hipnotycznego uśpienia poeta odpowiadał na pytania, rysował, zapisywał frazy zdań, tworzył poetyckie aforyzmy, recytował¹³. Zanotowane przez Desnosa sny znamionuje lakoniczność i „wizualność”, czytelny opis, „jak i specyficzne prawdopodobieństwo, które w tej konwencji polega na przedstawianiu nieprawdopodobnych zdarzeń jako czegoś najzupełniej normalnego”¹⁴. Podobnie można interpretować grafiki i kolaże – realne, niemal konkretne – Joanny Wiszniewskiej-Domańskiej, w których wobec pozostania przy konwencji czytelnej formy i pozornie realistycznej treści autorka zawarła opowieść z jednej strony pozbawioną logiki, z drugiej mieszczącą się w „prawdopodobieństwie” snu. Wszystko jest jednocześnie naturalne i fantastyczne np. *Szare popołudnie*, 1998/1999 (**il. 6**); *Gracz*, 1999; *Sen o podróży*, 2005; *Pejzaż z wielką busolą*, 2008; *Pejzaż z zielonym liściem*, 2014 (**il. 7**). Artystka wizualizuje kadry swych snów, nie wyjaśniając – jedynym tropem dopowiadającym, interpretacyjnym są sugestywne tytuły, jakie nadaje swym pracom. Wypełnia je atmosfera

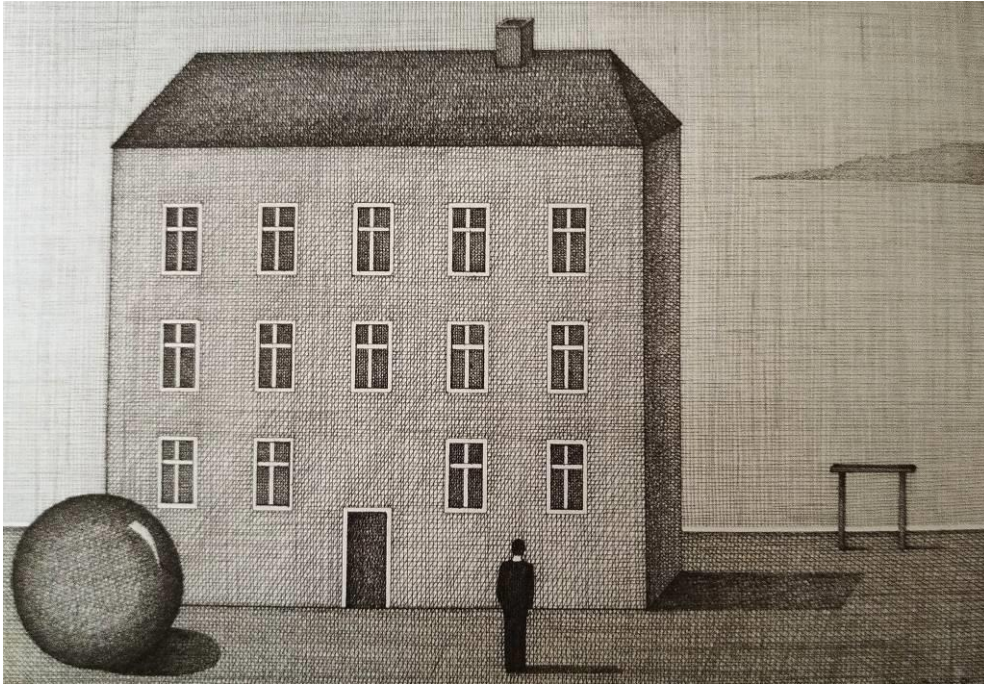
¹¹ Robert Desnos urodził się w Paryżu w 1900 roku, zmarł w Terezynie w 1945 roku. Francuski poeta prozaik, dramaturg, eseista i awangardowy filmowiec związany z nurtem surrealistycznym w sztuce. Był jednym z najważniejszych z przywódców surrealizmu w literaturze. Desnos fascynował się w tamtych czasach pisaniem automatycznym. Podczas II wojny światowej był uczestnikiem francuskiego ruchu oporu. Pod pseudonimami publikował liczne teksty antyhitlerowskie. Aresztowany przez Gestapo w 1944 roku, został wywieziony do niemieckiego obozu koncentracyjnego Auschwitz, potem do Buchenwaldu, Flossburga i obozu Theresienstadt w Terezynie, gdzie już po wojnie zmarł na tyfus.

¹² Freud 2009: 217-262.

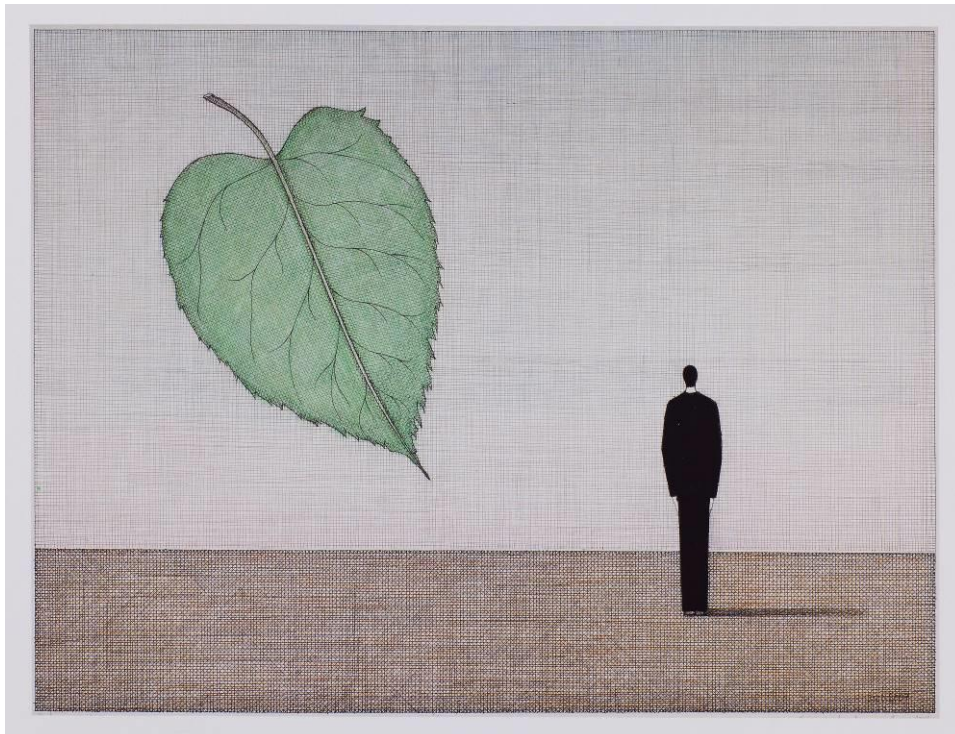
¹³ Kuta 2022/4: 45-61. Autorka artykułu przywołuje liczne opracowania poświęcone francuskiemu poecie-surrealiście.

¹⁴ Kuta 2022/4: 51.

niepokoję, zagadki i humor – cechy charakterystyczne dla surrealistów. Obrazy opisujące sny i marzenia artystki stanowią zwięzłe, opowieści, czy

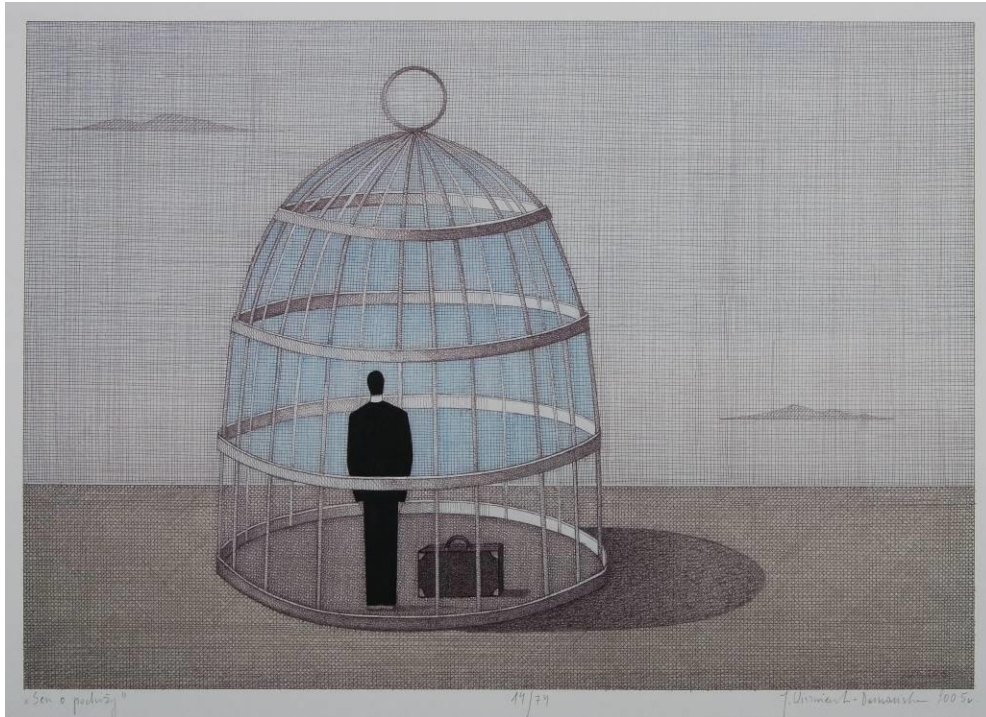


il. 6. Joanna Wiszniewska-Domańska, *Szare popołudnie*, 1998/1999, grafika, offset, technika własna, 34 x 23,5 cm.



il. 7. Joanna Wiszniewska-Domańska, *Pejzaż z zielonym liściem*, 2014, grafika, offset, technika własna, 34 x 25 cm.

poetyckie frazy (w innym miejscu porównane z haiku), przesycone nieprawdopodobieństwem, czymś niezwykłym – wedle dociekań Freuda. Marie Claire Dumas, autorka książki *Robert Desnos ou l'exploration des*



il. 8. Joanna Wiszniewska-Domańska, *Sen o podróży*, 2005, grafika, offset, 34 x 24 cm

*limites*¹⁵, charakteryzując wiersze francuskiego surrealisty, zauważa w jego „zapisach sennych” powiązanie tego, co realistyczne z obrazami snu. „Wydarzenia” przedstawione są jednocześnie jako naturalne i fantastyczne, precyzyjne i ulotne. Frazy wierszy Desnosa – podobnie jak obrazy Wiszniewskiej-Domańskiej – zapisane/wyobrażone są „tonem typowym dla zwykłego stwierdzenia. Powiązane są z prostotą pozbawioną logiki, dzięki czemu zachowany zostaje oryginalny charakter marzenia sennego”¹⁶. Milcząca, odwrócona w stronę pustego horyzontu postać mężczyzny z wielką walizką, ta sama figura zamknięta w klatce na ptaki *Sen o podróży*, 2005 (**il. 8**) albo niemo stojąca naprzeciw wielkiej szachownicy, na której znajduje się tylko Królowa / Hetman (*Gracz*, 1999). Przywołując ważne w odniesieniu do sztuki Wiszniewskiej-Domańskiej pojęcie *das Unheimliche*, znajdujemy w jej grafikach wyobrażenia wchodzące w jego ramy, takie jak: niepokój,

¹⁵ Dumas 1980 :45. ,

¹⁶ Kuta 2022: 51.

niepewność, pomieszanie, poczucie zagrożenia, „wahanie uczuciowe i intelektualne”¹⁷ bohatera prac artystki, ale także widza. Wszechobecna – niczym spójnik łączący „opowiadaną” historię – postać samotnego mężczyzny, odwróconego tyłem do widza, niepokoi swym niezdecydowaniem, biernością, niezrozumiałym lękiem przed podjęciem decyzji (?), ostatecznego (?) kroku. Scenerię „śnionych” sytuacji tworzą bezludne pejzaże, ściany opuszczonych pomieszczeń, puste plaże, odległy morski horyzont, samotna podmiejska kamienica – ich milczącym „świadkiem” jest człowiek, który próbuje znaleźć dla siebie drogi – niepewny każdego z możliwych wyborów. Niektóre fragmenty obrazów zostały szczególnie wyeksponowane, przeskalowane (np. *Droga*, 2017), książka (*Księga legendy III*, 2017), kostka do gry (*Na los szczęścia*, 2016), zaklejona koperta (*Niewysłany list*, 2013) – są wskazaniem bezradności (?) bohatera, niemożliwości przekazania czy to słowem, czy to obrazem dwuznacznej „prawdy” onirycznego doświadczenia. Ono – jak sądzę – zostaje dookreślone precyzją rysunku, niemal obsesyjną doskonałością techniczną, z jaką wykonane są poszczególne grafiki. Podróże poprzez horyzonty, zaułki papierowego (więc fantomowego) miasta, samotność wędrowca, jego melancholia zostaną zrównoważone ciekawością nowych miejsc, poznaniem Drugiego, obietnicą spotkań, które może odmienią los.

Opowieść snuta przez artystkę jest opowieścią z jednej strony złożoną z jej wewnętrznych obrazów, z drugiej przekazem mówiącym o uniwersalności doświadczeń człowieka w jego podróży przez labirynty (jeden z ulubionych motywów Joanny Wiszniewskiej-Domańskiej) życia.

*

Ważną rolę odgrywa indywidualna technika graficzna (o czym była mowa w początkowych fragmentach artykułu), którą artystka stosuje, nadająca jej pracom wymiar osobistego, poetyckiego wyznania, w zagadkowy sposób wnikającego w nasze doznawanie rzeczywistości i jednocześnie tego, co jest naszą podświadomością. Czarne cienkie kreski ułożone są w drobną kratkę.

¹⁷ Kuta 2022: 52.

„Ta narysowana siatka organizuje graficzne kompozycje” – zapisała Hareza, graficzka, malarka, kuratorka wystaw – „Nagromadzenie linii tworzy walor, czyli miejsca ciemniejsze, cięższe i jaśniejsze, odczuwane jako lekkie”¹⁸.

*

W 2015 roku powstała unikatowa książka artystyczna *Papierowe miasto*¹⁹, w której zamieszczone zostały prace graficzne oraz kolaże Joanny Wiszniewskiej-Domańskiej, wykonane w latach 2000. Tematycznie każdy z obrazów składa się na opowieść o podróżnym, który przybył „do pewnego miasta” z „bardzo dalekiego kraju”²⁰:

Dawno, dawno temu / do pewnego miasta / przybył podróżny / z bardzo dalekiego kraju. / tam skąd przybył / Ludzie byli dla siebie / dobrzy i szanowali się. / Tu w nowym mieście / było zupełnie inaczej. / Zbudował więc sobie / małe miasto z papieru / by przypominało mu / dobrych i życzliwych ludzi / z którymi musiał się rozstać. / Papierowe miasto / umieścił w małej walizce / by mógł z nim podróżować / i mieć zawsze przy sobie. / Wieczorem, gdy kładł się spać / walizkę stawiał obok swego łóżka. / Przed zaśnięciem – otwierał ją / i sprawdzał czy w mieście / wszystko jest w porządku. / Machał mu na dobranoc / i po chwili zasypiał. / Któregoś ranka, gdy się obudził / usłyszał / dochodzące z walizki odgłosy. / Z zaciekawieniem otworzył ją / i zobaczył / że papierowe miasto ożyło / i żyje swoim własnym życiem. / Słyszał było szum samochodów / odgłosy bawiących się dzieci, / śmiechy, rozmowy / i śpiew ptaków. / Podróżny przyglądał się / znanym ulicom, placom i parkom. / Z radością obserwował / życie toczące się w małym mieście. / Miasto / podobne było do miasta / za którym tęsknił / tyle tylko / że w innej skali. / Lubił siadywać obok swojej walizki. / Któregoś dnia / gdy ją otworzył / wzrok swój zatrzymał na teatrze. / Grali w nim jego ulubioną sztukę. / Głównym bohaterem / był młody człowiek / który / wyrusza w daleką podróż / by bronić dobra, piękna i prawdy. / Przypomniał sobie / że to właśnie po jej obejrzeniu / postanowił wyruszyć w podróż. / Ta sztuka / na pewno zainteresuje wiele teatrów / pomyślał. / Podróżny nie dawał za wygraną / przeprowadził jeszcze wiele rozmów. / Niestety wszędzie bez rezultatu. / Zmęczony i zmartwiony usiadł na krawężniku, / by otworzyć swoją walizkę / i jak co dzień / o zwykłej porze / nacieszyć się / toczącym się życiem. / Dzieci słuchały z zaciekawieniem. / Nigdy nie słyszały o tym / że można / bronić dobra, piękna i prawdy...²¹

Inspiracją przytoczonego wyżej poematu-baśni, opisującego obrazy, grafiki i kolaże składające się na książkę *Papierowe miasto*, jest metaforyczna figura człowieka – podróżnego przybywającego do miejsca, które niegdyś opuścił. Jest przybyszem z innego miasta, gdzie „ludzie byli dobrzy i

¹⁸ Hareza 2020: s.n.n.

¹⁹ Książka wydana została w 100 egzemplarzach przez Jurczyk Design, www.facebook.com/jurczykdesign

²⁰ Wiszniewska-Domańska 2025: 6.

²¹ Wiszniewska-Domańska 2015: 6- 39.

szanowali się²². Wieczorem, gdy kładł się spać / walizkę stawiał obok swego łóżka²³ – na 19. stronie cytowanej książki *Papierowe miasto* umieszczona została grafika przedstawiająca wnętrze pokoju hotelowego (?), w którym zatrzymał się podróżny. Uproszczona sylwetka mężczyzny w ciemnym ubraniu, przypominająca manekiny z obrazów de Chirico, z nieodłączną walizką, odwrócona tyłem do widza, stoi nieruchomo w pokoju, gdzie znajduje się jedynie proste, ascetyczne łóżko, nad nim zawieszona lampa z żółto świecącą żarówką. Czarna ściana pokoju, szara podłoga, nikłe cienie, szpitalna higieniczność posłania czynią tu atmosferę samotności i wyobcowania, którym towarzyszy przejmująca cisza. Miasto, do którego przyjechał podróżny, wracając do swej przeszłości, okazało się miejscem obcym, gdzie ci, o których pamiętał, do których pragnął wrócić, zniknęli. Jego walizka z „papierowym miastem-snem” pozostanie mirażem, którego znakiem jest kolorowa plażowa piłka jako wspomnienie czasu dzieciństwa. Papierowe miasto zamknięte w walizce „żyje swoim własnym życiem. Słychać (...) szum samochodów / odgłosy bawiących się dzieci, śmiechy, rozmowy i śpiew ptaków²⁴, ale to „życie” jest jedynie wyobrażeniem, konstrukcją wspomnień.



il. 9. Joanna Wiszniewska-Domańska, „Wieczorem, gdy kładł się spać / walizkę stawiał obok swego łóżka...”, z tomu *Papierowe miasto*, 2015: 19.

²² Wiszniewska-Domańska 2015: 7.

²³ Wiszniewska-Domańska 2015: 19.

²⁴ Wiszniewska-Domańska 2015: 22.

Pozostają pytania: dlaczego ów przybysz musiał opuścić miejsce, w którym ludzie byli „dobrzy i życzliwi” i zapewne czuł się w nim szczęśliwy? Tak bardzo tęsknił do miasta, które właśnie opuścił, że „Zbudował (...) sobie / małe miasto z papieru / by przypominało mu / dobrych i życzliwych ludzi / z którymi musiał się rozstać...”²⁵ Dlaczego musiał wyjechać z miejsca, w którym był szczęśliwy? Co spowodowało jego przybycie, może powrót do miejsca / dzielnicy, stanowiących negatyw „miasta szczęśliwego”, z którego musiał (?) chciał (?) wyjechać? Pytania, na które nie należy szukać jednoznacznej odpowiedzi stawiane przez dzieło sztuki są ważniejsze „niż zdradzane przezeń fakty”²⁶ – pisze Victor Stoichita²⁷. Belgijski badacz, omawiając obraz Giorgio de Chirico *Tajemnica i melancholia ulicy* z 1914 roku, stawia pytania o zakresy możliwości wyjaśnienia problemów, pytań zawartych w obrazie, które – jak uważa – należy pozostawić „na rozdrożu, gdzie wszystko może się zdarzyć i nic nie jest wiadome z góry”²⁸. Pozostawmy więc postawione wyżej pytania bez odpowiedzi, znajdując w nich jedynie sugestię, prowadzącą ku niemożliwemu do wyjaśnienia.

*

Miastem artystki – przypomnijmy – jest Łódź, której smutek i „malowniczość” stanowi ambiwalentną kanwę *Papierowego miasta*. Szczególne znaczenie w jej pracach ma metaforyczny, zagadkowy obraz zaułków i przedmiejskich poszarzałych kamieniczek, których nieskomplikowaną architekturę możemy kojarzyć z zabudowaniami łódzkich Bałut – północnej dzielnicy miasta, „obudowanej” legendą przestępczego półświatka, biedy i zaniedbania. Mieszkańcy i bywalcy Bałut bez trudu w grafikach Wiszniewskiej-Domańskiej mogą rozpoznać charakterystyczne dla tej dzielnicy Łodzi nijakie fasady skromnych, szarych kamienic, ich spadziste dachy, monotonne szeregi jednakowych okien, zaniedbane podwórka.

²⁵ Wiszniewska-Domańska 2015: 13-14.

²⁶ Stoichita 2001: 139.

²⁷ Victor I. Stoichita jest profesorem historii sztuki wczesnej nowożytnej na Uniwersytecie we Fryburgu, członkiem Academia Europaea oraz Academia dei Lincei, Akademii Królewskiej w Belgii oraz Polskiej Akademii Nauk i Sztuki. W 2018 roku przewodniczył Europeenne Annuelle w College de France, a w 2019 r. Europa-Gastprofessur w Collegium Europaeum w Saarbrücken.

²⁸ Stoichita 2001: 139.

Artystka w charakterystyczny dla siebie sposób metaforyzuje rzeczywistość, odzwierciedlając precyzyjnie obraz otaczającej ją rzeczywistości. Kompozycje jej prac są powściągliwe, uporządkowane dzięki wykorzystaniu rytmu (linii, kreski, szeregu takich samych okien, krzeseł, szarych dachów i kominów), symetrii i powszechnie panującego wyostrenia konturu. Staranność, swoista „cierpliwość” duktu kreski graficznej sprawia, że przedstawienia widoczne w kolejnych pracach stają się odzwierciedleniem nie-rzeczywistości – zostajemy skonfrontowani z tym, co postrzeżone i co wyobrażone, co obiektywne i subiektywne. Z pozoru obrazy tchną spokojem, a mimo to odczuwamy je jako wyobrażenia podświadomie doświadczanego zakłócenia związanego ze złudzeniem wszechobecnie panującego w nich ładu.

Metafora miesza się tu z prawdą. „Bałuty – centrum przedwojennego półświatka”²⁹, przed 1939 roku zamieszkałe głównie przez robotniczą żydowską biedotę, pozostały dzielnicą naznaczoną wojenną historią³⁰. Mimo upływu lat Bałuty niewiele się zmieniły. Tomasz Włodkowski, autor książki *Zła dzielnica*, wydanej w 2021 roku, opisał historie ludzi (Polaków, Żydów i Niemców), którzy już odeszli i tych, którzy do dziś żyją wśród tych samych ulic i kamienic. Bohaterowie książki Włodkowskiego wędrują poprzez czas (od wieku XIX do końca XX), poszukują swego miejsca, swej tożsamości, historii „mocno wbijającej się we współczesność, zostawiającej na niej trwałą bliznę, od której nie sposób uciec”³¹.

²⁹ Por. Sygulski 2003; Sygulski 2006; Rabon 2016; (red.) Szymański, Staniszevska, Kochelski, Łódź 2017.

³⁰ W listopadzie 1939 roku Niemcy postanowili utworzyć w Łodzi getto żydowskie, ostatecznie powstałe w lutym 1940 roku. Zajmowało rozległe obszary obejmujące obszerne Bałuty, znaczne fragmenty Starego Miasta (do ul. Północnej i ul. Ogrodowej), część Marysina i Radogoszcz. Było ono pierwszym gettem na ziemiach polskich wcielonych do Rzeszy i drugim, po warszawskim, co do wielkości w Polsce. Na przestrzeni czterech kilometrów kwadratowych, w najbardziej zaniedbanej części dzielnic Bałuty i Stare Miasto, zamknięto początkowo ponad 160 tys. łódzkich Żydów. Nazwane zostało Litzmannstadt Getto, było najdłuższym funkcjonującym gettem utworzonym przez Niemców na ziemiach polskich, historycy uważają, że funkcjonowało do 29 sierpnia 1944 r. Istniało tak długo, ponieważ od początku było wielkim obozem pracy. W 1941 roku do Litzmannstadt Getto przywiezionych zostało ok. 20 tys. Żydów z podłódzkich miast i miasteczek (m.in. z Łasku, Pabianic, Aleksandrowa, Głowna, Brzezin, Sieradza, Włocławka). Później Niemcy przetransportowali tutaj ok. 20 tys. Żydów z Europy Zachodniej, m.in. z Wiednia, Berlina, Kolonii, Frankfurtu, Luksemburga, czeskiej Pragi. Byli wśród nich ludzie zamożni, dobrze wykształceni: pisarze, filozofowie, prawnicy, lekarze, artyści. Więcej na temat łódzkiego getta m.in. w: Baranowski 2003; Podolska 2004; Samuś, Puś 2006; Cherezińska 2008; Miller 2009.

³¹ Włodkowski 2019: 13;

*

Papierowe miasto Wiszniewskiej-Domańskiej to miasto wywiedzione z wyobrażeń, z „obcowania” z przeszłością, ze wspomnień, pragnienia idealizowania szarej codzienności. Zespół prac składających się na ten cykl to pragnienie zmaterializowania „pejzażu wewnętrznego” – jako wyniku zainteresowań artystki psychologią, psychoanalizą i surrealizmem. Tak postrzegany sens twórczości związany jest z metodą jej pracy, o czym była mowa wyżej. Artystka zaułki *Papierowego miasta* (w domyśle – zagadkowej i dwuznacznie postrzeganej dzielnicy łódzkich Bałut) przedstawia jako „oczyszczone” z narzuconej jej kliszy „dzielnicy zła”. Ponura legenda (tę legendę wyprzedza chyba tylko warszawska Praga) biednych i niebezpiecznych Bałut, nie do końca prawdziwa, stała się niemal stałą frazą opisującą tę część miasta. Praca zbiorowa łódzkich historyków *Bałuty. Legenda i rzeczywistość* prezentuje długie dzieje początkowo osady, następnie skomplikowanego i trwającego do lat 30. XX wieku procesu włączania Bałut do Łodzi. Właściwa Bałutom różnorodność, specyficzna „malowniczość”, miejski folklor czynią z tego miejsca obiekt atrakcyjny tak samo dla historyków, dziennikarzy, socjologów, historyków sztuki, jak i dla artystów czy poszukiwaczy sensacji.

Joanna Wiszniewska-Domańska, kreśląc (dosłownie) graficzno-przestrzenny obraz tej dzielnicy, przedstawia jej liryczno-fantastyczny wizerunek, którego źródłem może być tak samo szczególny poziom wrażliwości, nostalgii, empatii, jak i prób zrozumienia specyfiki tego świata. Świata – dodajmy – widzianego z perspektywy z jednej strony mieszkanki Łodzi, z drugiej – „zabłąkanej” w ciemniejsze rejony swego rodzinnego miasta – podróżniczki w czasie z walizką wypełnioną przeszłością, wspomnieniami i wyobrażeniami. Czy zatem ów obecny na niemal każdej karcie mężczyzna w ciemnym ubraniu, często z walizką, może być interpretowany jako *alter ego* samej artystki?, jako jej kryptoautoportret?

Prace przestrzenne – człowiek z walizką. *Metafizyczna podróż przez życie*

Realizacje przestrzenne (walizki), kolejne artystyczne medium Joanny Wiszniewskiej-Domańskiej, mają charakter grafiki i kolażu łączonego z obiektami. W walizki Joanny Wiszniewskiej-Domańskiej wpisana została historia – ich własna i ta opowiadana przez artystkę. Walizki kupowane są na znanym łódzkim targowisku, często „naznaczone” poprzednim użytkowaniem, ona sama nazywa je „rysunkami w przestrzeni”, opisującymi podróże, „które każdy z nas odbywa w ciągu całego życia. A towarzyszą im rozumiane (albo nierozumiane) sny i pragnienia”³². Zawartość tych przedmiotów, ów „bagaż podręczny” stanowi nieodłączny fragment naszej egzystencji, który zabieramy ze sobą w podróż, ale również metaforyczny bagaż życia – nasze doświadczenia, rozczarowania, uczucia, pamięć, pragnienia... Wewnątrz walizki wyklejane są skrawkami papieru z charakterystyczną kreską graficzną; tym samym papierem oklejone są powierzchnie miniaturowych domów, krzesełek, stolików i drobnych przedmiotów, wspólnie organizujących na poły poetyckie, na poły sceniczne miejsca dla „zamieszkujących” je postaci, miejsc i wydarzeń. Owe trójwymiarowe przedmioty-rekwizyty, obdarzone własną egzystencją, po otwarciu wieka upodabniają się do miniaturowych, przenośnych teatrzyków. „– Skąd wzięły się walizki?” – na pytanie skierowane do artystki przez Natalię Fernandez Segarra, dyrektorke Fundación Eugenio Granell³³ w Santiago de Compostella, Wiszniewska-Domańska odpowiedziała:

³² Segarra 2005: 6.

⁴⁷ Fundacja Eugenio Granell powstała w 1955 roku w Santiago de Compostella (Galicja hiszpańska) w porozumieniu z rodziną Granell i Radą Miasta Santiago de Compostella. Jej siedzibą jest Pazo de Bendaña, gdzie przechowywane są dzieła Eugenio Granella (1912-2001) – jednego z najwybitniejszych hiszpańskich malarzy surrealistów oraz prace innych surrealistycznych artystów z różnych stron świata, takich jak m.in.: Joan Miró, Wilfredo Lam, Roberto Caballero, William Copley, Jaqueline Lamba, Rodriguez Luna, Esteban Francs, Marcel Duchamp, Saul Steinberg, Mario Cesariny, oraz obiekty i maski z różnych krajów, które artysta i jego żona Amparo Segarra Granell gromadzili przez całe życie. Celem fundacji jest badanie twórczości Granella, surrealizmu i wszystkich pokrewnych sztuk. W kolekcji Fundacji znajdują się także prace Joanny Wiszniewskiej-Domańskiej. W 2005 roku, w dziesięciolecie istnienia instytucji, zaplanowano szereg wystaw mających świadczyć o żywotności surrealizmu w sztuce współczesnych twórców. Wystawa *Alquina del Viaje / Alchemia podróży* była pierwszą ekspozycją prac Wiszniewskiej-Domańskiej w Hiszpanii (grafiki, rysunki, kolaże, instalacja złożona z walizek).

Walizki zawsze mnie intrygowały. W pobliżu mojego domu, w czasie II wojny światowej, znajdowało się getto. Każdy, kogo tam przywożono, mógł mieć tylko tyle osobistego dobytku, ile mieściło się w walizce. Obecnie na pchli targ w mojej dzielnicy przyjeżdżają ludzie z walizkami, by sprzedać to, co znajduje się w ich wnętrzach. A mają tam bardzo, bardzo dziwne rzeczy. Każdego rodzaju. Wszystkie moje walizki pochodzą z tego bazaru. (...) Walizka i jej zawartość to metafory czegoś nadzwyczaj osobistego i szczególnego³⁴.



il. 10. Joanna Wiszniewska, *W ogrodzie czerwonych róż*, 2019, grafika, offset, kolaż, sztuczne kwiaty, technika własna, obiekt

*

Odchodząc od powtarzalnej figury odwróconego tyłem do widza, anonimowego mężczyzny w ciemnym ubraniu, tym razem artystka, przy pomocy techniki kolażu, obdarza obraz twarzami znanymi nam z arcydzieł dawnego malarstwa europejskiego: Hansa Memlinga, Jana van Eycka, Albrechta Dürera... Niekiedy postać (nieruchoma, czarna figurka, odwrócona

³⁴ Rozmowa Natalii Fernandez Segarra z Joanną Wiszniewską-Domańską przy okazji wystawy *Mi pieza favorita* w 2005 roku, w: Fundación Eugenio Granell, Santiago de Compostella, 2005, s. n.n.

do widzów plecami) występuje w niepokojącej masce-twarzy wyciętej z reprodukcji albo przypomina wizerunek Franza Kafki w szarym płaszczu i kapeluszu, znany z obrazów Jeana Michela Folona – *Wiersz o szarej uliczce*, 2017; *W ogrodzie czerwonych róż*, 2019 (il. 10).



il. 11. Joanna Wiszniewska, *Imieniny na bałuckim podwórku*, 2016, 55 x 30 x 44 cm, grafika, offset, kolaż, obiekt-walizka

Kolor w tych pracach zdaje się podkreślać „umowność” opowiadanej historyjki o podróży, marzeniach, rozstaniach, mijaniu się uczuć, ulotności chwil, tęsknotach, radości spotkania i melancholii powrotów. W czarno-białe grafiki, książki artystyczne, obiekty zostały wklejone kolorowe akcenty: czerwone i niebieskie czapeczki na głowach drobnych figurek, czerwone kwiaty maku albo róży, zielen samotnego drzewa, dziecięca piłka, skrawek błękitu morza, niebieski motyl, intensywnie czerwona wskazówka busoli np. *W dziwnym mieście*, 2007; *Człowiek z rybą*, 2012; *Imieniny na bałuckim podwórku*, 2016 (il. 11); *Miłość na bałuckim podwórku*, 2017; *Sen o białym żaglowcu*, 2017; *Bezpieczne miejsce*, 2019). Szczególną rolę odgrywają tu walizki, występujące jako konkretny przedmiot lub jako jego rysunkowe przedstawienie. Walizki umieszczone są na postumentach, na specjalnie dla

nich ustawionych starych biurkach – zwykle na wysokości oczu patrzącego. Ten zabieg sprawia, że widz staje się niejako uczestnikiem „przedstawienia-wydarzenia”, które rozgrywa się wewnątrz walizki – jej „mieszkańcem” (zawsze sprawiającym wrażenie dopiero co przybyłego do miejsca, które dawno opuścił i teraz znajdującego się w niepewnej sytuacji pomiędzy). Postać z walizką: niekiedy wokół niej toczy się codzienność, wobec której ona sama zdaje się obca, zagubiona w mieście, które kiedyś było jej miejscem – samotny przybysz poszukujący swej przeszłości. „I tak oto wymyślony kreskowy świat grafiki wchodzi w nieoczywistą relację z realnością obserwatora”³⁵. Ów przybysz, szukający swej historii w minionych zdarzeniach, dawno porzuconych miejscach i rzeczach – w zapamiętanej twarzy kogoś, kto kiedyś był kimś bardzo bliskim, w domach, drzewach, w szumie morskich fal, upalnym miejskim popołudniu, zabawkach z dzieciństwa – jest niejako utożsamieniem naszego poczucia niemożliwości powrotu do minionego. Istotny jest tu fenomen napięcia, zawieszoności ruchu czy gestu wyobrażonych postaci, co trafnie zauważył Grzegorz Sztabiński³⁶. Niekiedy ruch / upływający czas – zawsze spowolniony, na pół zastygły, dziejący się w ramach obrazu – sygnalizuje widok przelatującego ptaka, ryby (sic!) albo motyla, przepływający żagłowiec, wskazówka zegara, olbrzymi ślimak, wolno spadający liść czy dziecko puszczające mydlane bańki. Ów ruch niczego nie zmienia, nie zakłóca wszechobecnej ciszy i zatrzymania. „Tutaj człowiek i otaczające go przedmioty są pozornie osobne, ale powiązane w jedną całość jakością artystycznych środków wyrazu, systemem czarnych linii i kresek” – zanotowała Hareza³⁷.

„Obiekty-walizki”, których wnętrza przypominają teatralną scenografię, to „liryczne bagaże”, które wypełnione są pragnieniami i zdarzeniami, także rozczarowaniem i świadomością, że czas jest nieskończony i że metafizyczne pragnienie powrotu zwycięża racjonalność. Jednym razem scena rozgrywa się na płaskiej powierzchni, po wewnętrznej stronie otwartego wieka walizki, innym – płaskie wyobrażenie jest wzbogacone o trójwymiarowy układ elementów przestrzennych (filigranowych stolików i krzeseł ustawionych

³⁵ Hareza 2020: s. n.n.

³⁶ Sztabiński 2008: 179.

³⁷ Hareza 2020, s. n.n.

rzędami przed otwartym wiekiem walizki, jak fotele na widowni teatralnej, bukietem sztucznych kwiatów): *Wieczór poetycki*, 2001; *Wiersz o ogrodzie czerwonych róż*, 2006. Zawartość walizki to przenośny papierowy teatr – nieruchoma scena – kulisy, czerwone pluszowe fotele, nieliczni widzowie, samotny aktor odwrócony plecami do nieobecnej publiczności – „życie to teatr, teatr to życie” – małe teatry umieszczone w walizkach³⁸. Małe i jednocześnie nieskończone wielkie światy „zapakowane” do walizek to *mini teatry – grafiki przeniesione w trzeci wymiar* – zapisała Natalia Fernandez Segarra historyczka sztuki z Santiago de Compostella³⁹.

*

Walizki – swoisty idiom sztuki Wiszniewskiej-Domańskiej – niekiedy jeszcze znajdujemy „w starych mieszkaniach (...), w rekwizytoriach teatralnych, w filmach (...) Lub na śmietnikach. Bo jak ktoś umiera, to jego tak mało cenne rzeczy jak tekturowa walizka są wyrzucane i znikają”⁴⁰. Otwarte wieko sztywnej, tekturowej walizki, z okutymi rogami, metalowym odskakującym zamkiem na kluczyk, z wnętrzem przez artystkę oklejonym charakterystycznym zakreskowanym papierem, jaki znamy z jej prac graficznych⁴¹, pozwala do niej zajrzeć, by zobaczyć scenę rozgrywającą się na deskach tego „milczącego teatru”. Obiekt-walizka *Imieniny na bałuckim podwórku* przedstawia pozornie niemal bukoliczny obrazek beztrudnej zabawy, rozgrywającej się między mikroskopijnym stołem uroczyście ozdobionym barwnymi kwiatami, przy którym stoją dwa krzeselka, oczekujące przybycia gości, a szarymi (bałuckimi) kamienicami i szarym niebem, przedstawionymi na wieku walizki. Jej zawartość, po otwarciu wieka, przedstawia mikroświat, którego kilkoro bohaterów przeżywa swoje dzieciństwo, młodość, pierwszą miłość i pierwsze rozczarowania rozgrywające się w granicach „własnego podwórka”, dodajmy – bałuckiego podwórka. Tu

³⁸ Segarra 2004: 7. Pierwsza wystawa indywidualna Joanny Wiszniewskiej-Domańskiej w Hiszpanii w Fundación Eugenio Granell, Santaigo de Compostella, odbyła się w 2005 roku. [Fundacja Eugenio Granell jest głównym ośrodkiem sztuki współczesnej w hiszpańskiej Galicji. Fundacja specjalizuje się w sztuce artystów surrealistycznych.

³⁹ Segarra 2004: 7.

⁴⁰ Cholewiński 2006/2: 37.

⁴¹ Ibidem.

sąsiedzi znają się od lat, życie toczy się własnym rytmem, wielkowiejska ulica Piotrkowska z perspektywy ulicy Franciszkańskiej czy Spacerowej wydaje się niedosiężna. Panuje tu niewiadoma pora dnia:

ani to wieczór ani rano (...). Prawdopodobnie niedziela (...) Domy niemałe, ale i nieduże. Okna puste (...) Nie świeci się w nich światło, nie ma firanek ani kwiatów na parapecie (...)⁴².

Somnambuliczna atmosfera panująca „wewnątrz” zamykanej na kluczyk walizki przypomina obraz Balthusa *Ulica (La rue)* z 1933-1935 roku (**il. 12**) – podobnie jak u francuskiego malarza, gdzie postaci przechodzące paryską ulicą Bourbon-le-Chateau zdają się zamarłe w pół kroku, tak i cztery figurki z *Imienin na bałuckim podwórku* zatrzymały się niczym podczas dziecięcej zabawy w „Króla Lula”. Takie same puste, zamknięte okna, podobne jak interesujące surrealistów odwzorowanie miejskiego zaułka jako miejsca niesamowitego, ukazującego napięcie, alienację i osamotnienie⁴³.



il. 12. Balthasar Klossowski de Rola (Balthus), *Ulica*, 1933-1935, olej na płótnie, 195 x 240 cm, MOMA Nowy Jork

⁴² Ibidem.

⁴³ W pracy Joanny Wiszniewskiej-Domańskiej nie występuje, zarzucane Balthusowi, eksplorowanie tematów seksualności i izolacji psychicznej, interesujące surrealistów. Polska artystka akcent kładzie na ukazaniu sposobu poetyckiej metafory ludzkich tęsknot, pragnień, życiowych wyborów itp. Por. Jedlińska 2003: 221-235.

Ruch zaznaczony został ulatującymi ku szaremu niebu bańkami mydlanymi, które puszcza chłopiec w czerwonych skarpetkach, – domniemany solenizant oczekujący gości (chłopiec puszcający bańki) – chłopiec w zielonej papierowej czapeczce z plażową piłką⁴⁴, biegnący „z wieka” walizki w stronę oczekującego gości chłopca oraz szary obłok na szarym niebie. W tle widoczne są „Domy niemałe, ale i nieduże”, przed jednym z nich stoi człowiek „prawie równy wzrostem kamienicy”⁴⁵, obok niego znajduje się walizka. To anonimowy przybysz z daleka, ten wracający do miejsca, z którego przed laty wyruszył w świat. Ucieleśnieniem jego nostalgii jest dziewczyna⁴⁶ wyglądająca przez okno, symbolizująca – jak sądzę – odległą przeszłość podróżnego: młodość, pierwszą miłość, decyzję rozstania i podjęcia losu wędrowca, obcego w każdym miejscu. Niepokojącą atmosferę tej pracy wzmacnia zastosowanie precyzyjnej linii, harmonia różnych odcieni szarości, staranna kompozycja wspólnie budująca odczucie melancholii i smutku. Ów klimat smutku i niespełnienia uobecnia izolacja poszczególnych figur i postać w czarnym cylindrze, samotnie stojąca pod trzema drzewami pokrytymi zielonymi liśćmi⁴⁷. Ta figura sprawia wrażenie zagubionej i bezradnej, w żaden sposób nie pasującej do otaczającego ją, zamkniętego dla niej świata bałuckiego podwórka, gdzie nikt nie może pozostać anonimowy. Podobna atmosfera panuje w kolejnej pracy z cyklu *Papierowe miasto*, pochodzącej z 2017 roku. We wnętrzu tekturowej walizki, niczym w przenośnym miniteatrze, ustawiony jest stolik, wokół niego trzy krzesła, na jednym z nich zasiadł młody człowiek w szarym ubraniu, w uroczystej białej koszuli z czarnym krawatem. Jego twarz została powielona z barwnej

⁴⁴ W kolażu Wiszniewskiej-Domańskiej użyta została twarz z reprodukcji obrazu Andrea del Verrocchio, *Tobiasz z Aniołem*, 1468-1470 lub 1470-1475, tempera na desce, 83,6 x 66 cm, National Gallery, Londyn (twarz Archanioła Rafała – chłopiec z piłką; Tobiasz – twarz chłopca puszcającego bańki).

⁴⁵ Cholewiński 2006/2: 37.

⁴⁶ W kolażu Wiszniewskiej-Domańskiej do wizerunku dziewczyny wyglądającej przez w okno użyty został fragment reprodukcji z obrazu pochodzącego z l'École de Fontainebleau, *Gabrielle d'Estres et une de soeurs*, ok. 1594-1595, 96 x 125 cm, olej na desce, Musée du Louvre.

⁴⁷ W kolażu Wiszniewskiej-Domańskiej do wizerunku mężczyzny w czarnym cylindrze użyta została twarz z reprodukcji obrazu Jeana Fouqueta przedstawiająca Estienne'a Chevalier (lewa strona dyptyku, ok. 1450, olej na desce, 93 x 85 cm). Dzieło składa się z dwóch paneli, dzisiaj rozdzielonych: lewy panel znajduje się w Gemäldegalerie w Berlinie, prawy zaś prezentowany jest w Koninklijk Museum voor Schone Kunsten w Antwerpii.

reprodukcji obrazu Memlinga *Tryptyk Marii z Dzieciątkiem* z 1485 roku⁴⁸, przechowywanego w Kunsthistorisches Museum w Wiedniu.

Artystka do swojej pracy, delikatnie przekształcając, wykorzystowała twarz Marii z wiedeńskiego tryptyku, jej rysami obdarzając młodzieńca cierpliwie czekającego na swą ukochaną. Ta twarz jest jedynym barwnym akcentem rozjaśniającym szarość „bałuckiego podwórka”. Wizerunek Marii z obrazu Memlinga ma tu wartość symboliczną, mówiącą o niewinności pierwszego młodzieńczego uczucia, o pokorze i świadomości konsekwencji wydarzeń związanych z czasem, który nadejdzie.

Na wewnętrznej stronie wieka walizki wyobrażone zostały, jak sądzę, niespokojne myśli, niepewność młodzieńca o twarzy Madonny, w milczeniu i rezygnacji przyjmującego swój los wzgardzonego, zbyt długo oczekiwanego (?). W tym niemym teatrze przedstawione zostały marzenia o szczęściu, o uczuciach, które przechodzą obok, pozostawiając występujące w nim osoby w stanie melancholijnego osamotnienia. Odwrócony od widza mężczyzna w szarym płaszczu, filcowym kapeluszu z bukietem szarych kwiatów, nieodłączną walizką i trzymaną, niczym dziecięcy balonik, rybką unoszącą się na tle szarego nieba to – zapewne – ów wspomniany kilkakrotnie przybysz z daleka. To ktoś, kto wraca po wielu latach do miasta, w którym przeżył swą młodość; wrócił – spóźniony po miłość dziewczyny/kobiety, której smutną twarz widzimy w jedynym otwartym oknie szarej, bałuckiej kamienicy.

Joanna Wiszniewska-Domańska, stosując znamioną dla surrealizmu metaforę, wraca do dawnych emblematów wypracowanych przez nadrealistów początku XX wieku, takich jak pozorny irracjonalizm kompozycji, zastygłe w bezruchu postaci, odczucie samotności i wszechobecnej ciszy⁴⁹. „Patrząc na jej rysunki widz ma wrażenie, że stoi przed typowym dziełem surrealizmu, a przez wygląd statycznych sylwetek ludzi, przypominających manekiny oraz wrażenie pustki i ciszy, łączy je z

⁴⁸ Obraz Hansa Memlinga *Tryptyk Marii z Dzieciątkiem*, 1485, olej na desce, 63,5 x 18,5 cm, Kunsthistorisches Museum w Wiedniu. W wersji wiedeńskiej na środkowym panelu, po prawej stronie, artysta umieścił modlącego się opata Jana Crabbe, donatora obrazu. Dzieło wiedeńskie jest kopią innego obrazu pochodzącego z tego samego roku, znanego jako *Adoracja Madonny z Aniołami*. Ten tryptyk znajduje się obecnie w Gallerii degli Uffizi we Florencji.

⁴⁹ Ponte, Villaverde Solar 2017: 4.

malarstwem De Chirico⁵⁰. Postaci obecne w pracach łódzkiej artystki, mimo zauważalnych podobieństw, przyciągają uwagę przez wybrane towarzyszące im obiekty, sposób ich usytuowania w obrazie bądź zakłócenie między nimi proporcji. Wydarzenia rozgrywają się na granicy jawy i snu, których medium jest ów milczący bohater, zwrócony tyłem do odbiorcy. On jedyny swym spojrzeniem ogarnia sam akt śnienia, jednakże nie jest w mocy przenieść nas w równoległą rzeczywistość śnionych wizji⁵¹.

*

Każdy z nas, na własną odpowiedzialność, podobnie jak czyni to bohater prac Joanny Wiszniewskiej-Domańskiej, może przyjechać do *Papierowego miasta* z jego mieszkańcami i podejrzanymi dzielnicami. Tu myśli i uczucia gubią się w zaułkach i zakamarkach niedokończonych ulic, nielogicznie ustawionych dwu- lub trzypiętrowych jednakowo szarych kamienic okolonych ogródkami, w których w maju zakwitają bzy i jabłonie. Artystka oprowadza i jednocześnie wprowadza odbiorców w pejzaż swego rodzinnego miasta, opisując je kategoriami poezji i snu. Przywoływane wyżej poszczególne realizacje, które tematycznie wiąże idea wyobrażenia życia jako podróży – może ostatecznej – jaką chcemy odbyć, wracając do punktu, skąd wyruszyliśmy, stało się miejscem, podobnie jak ów podróżny z walizką, obcym, a obrazy przeszłości, wspomnienia, tęsknoty „układają” się w fantasmagoryczny „papierowy teatr”, zamknięty w tekturowej walizce. Odczucie rzeczywistości, doświadczane tu paradoksalnie wobec surrealistycznej formy i aury dzieł łódzkiej artystki, ma swe źródła w solidności precyzyjnego rysunku i kompozycji, znamionujących intensywność i siłę jednorazowego doznania przedmiotu i zjawiska.

⁵⁰ Ibidem: 5.

⁵¹ Kawalerowicz 2005: 13.

Bibliografia

- Bałuty. Legenda i rzeczywistość*, (red.) Szymański, Marcin J. = Marcin J. Szymański, Staniszevska, Dagmara = Dagmara Staniszevska, Kochelski, Tomasz = Tomasz Kochelski Łódź 2017.
- Baranowski, Julian = Julian Baranowski, *Łódzkie getto 1940-1944. Vademecum*, Łódź 2003.
- Cherezińska, Elżbieta = Elżbieta Cherezińska, *Byłam sekretarką Rumkowskiego. Dziennik Etki Daum*, Poznań 2008.
- Cholewiński, Maciej = Maciej Cholewiński, *Czas księgarni*, „Kalejdoskop” 2006/2: 37.
- Dumas, Marie Claire = Marie Claire Dumas, *Robert Desnos ou l’exploration des limites*, Paris 1980 : 45.
Fenomen getta łódzkiego, (red.) Paweł Samuś, Wiesław Puś, Łódź 2006.
- Freud, Zygmunt 2009 = Zygmunt Freud, *Psychologia nieświadomości*, przeł. Reszke Robert, Warszawa 2009: 217-262.
- Hareza, Ita 2008 = Ita Hareza, *Metafora w twórczości współczesnych grafików łódzkich*, Akademia Sztuk Pięknych im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi, niepublikowana praca magisterska napisana pod kierunkiem Grzegorza Sztabińskiego w 2008 roku.
- Hareza, Ita 2020 = Ita Hareza, *Papierowe miasto*, katalog wystawy Joanna Wiszniewska-Domańska. *Papierowe miasto*, Muzeum Papiernictwa w Dusznikach-Zdroju, 17 stycznia – 5 lipca 2020 roku, Duszniki-Zdrój 2020: s.n.n.
- Jedlińska, Eleonora 2003 = Eleonora Jedlińska, *Wyostrzona świadomość chwili – renesansowe obrazy Balthusa*, w: *Recepcja renesansu w XIX i XX wieku*, Łódź 2003: 221-235.
- Kawalerowicz, Kinga 2005 = Kinga Kawalerowicz, *Los laberintos y los peces voladores*, katalog wystawy *Alquima del viaje – Joanna Wiszniewska-Domańska*, Fundacja Granell, Santiago de Compostella 2005: 13.
- Kronika getta łódzkiego 2019 tom 1-5* (praca zbiorowa) = Łódź 2019.
- Kuta, Małgorzata 2022 = Małgorzata Kuta, *Roberta Desnosa marzenia senne*, „Humanities and Cultural Studies”, 2022/4: 45-61.
- Miller, Marek 2009 = Marek Miller, *Europa według Auschwitz. Litzmannstadt getto*, Oświęcim 200
- Podolska, Joanna 2004 = Joanna Podolska, *Przewodnik po przeszłości. Litzmannstadt getto*, Łódź 2004.

Ponte, Pita Maria 2017 = Maria Pita Ponte; Villaverde Solar, Dolores = Dolores Villaverde Solar, *Surrealistyczna podróż Joanny Domańskiej*, przekł. Szelegejd Jacek, Fundacja Granell, Universidad La Coruña, 2017: 4.

Rabon, Izrael 2016 = Izrael Rabon, *Bałuty. Powieść o przedmieściu*, przekł. z jidysz Krynicka Natalia, Olejnik Izabela, Łódź 2016.

Ramonedá, Jodeph 1994 = Jodeph Ramonedá, *Qu'est-ce la ville ?*, katalog wystawy *La ville. Art et architecture en Europe. 1870-1993*, Centre Georges Pompidou, 10 lutego-9 maja 1994, Paris 1994: 14.

Segarra, Natalia Fernandez 2005 = Natalia Fernandez Segarra, *Joanna Wiszniewska-Domańska. Alquina del Viaje*, katalog wystawy Fundación Eugenio Granell, Santiago de Compostella, 2005: 6.

Stoichita, Victor 2001 = Victor Stoichita, *Krótką historia cienia*, przeł. Nowakowski Piotr, Kraków 2001: 139.

Sygulski, Marek 2006 = Marek Sygulski, *Historia Bałut, t. 2, Osada fabryczna Bałuty Nowe – ludność – zabudowa – posesje 1857-1915 (1939)*, Łódź 2006.

Sztabiński Grzegorz 2008 = Grzegorz Sztabiński, *Joanna Wiszniewska-Domańska*, w: *Imiona własne sztuki łódzkiej*, Łódź 2008: 179.

Wiszniewska-Domańska, Joanna 2011 = Joanna Wiszniewska-Domańska, katalog wystawy *Joanna Wiszniewska-Domańska*, Miejska Galeria Sztuki „MM”, Chorzowskie Centrum Kultury, Chorzów 2011: s. n.n.

Wiszniewska-Domańska 2015 = Joanna Wiszniewska-Domańska, *Papierowe miasto*, Łódź 2015: 6.

Włodkowski Tomasz 2019 = Tomasz Włodkowski, *Zła dzielnica*, Łódź 2019:13.

Źródła internetowe

www.facebook.com/jurczykdesign (14.01.2025)

<https://lodz.wyborcza.pl/lodz/7,35136,27831975,zla-dzielnica-powstala-ksiazka-o-lodzkich-balutach.html#:~:text=Ale%20%E2%80%9EZ%C5%82a%20dzielnica%22%20to%20nie%20tylko%20jego%20wspomnienia> (2.10.2024).

NOWE KSIĄŻKI

Sztuka Europy Wschodniej • The Art of Eastern Europe •

TOM XII

**Il Principe
Stanislao
Poniatowski
e l'Italia**

**Książę
Stanisław
Poniatowski
i Włochy**

**Prince
Stanisław
Poniatowski
and Italy**



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

Redakcja • Editorial Board • A cura di Agnieszka Bender, Jerzy Malinowski

Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata & Wydawnictwo Tako
Warszawa–Toruń–Roma 2024 ISSN 2353–5709 ISBN 978–83–66758–41–4

SOMMARIO • TABLE OF CONTENTS

Jerzy Malinowski, Polish-Italian artistic relations from the end of the 18th century to the present day in research by the Polish Institute of World Art Studies

Rafał Waszczuk, Stanisław Poniąowski (1754–1833), the King's favourite nephew? An introduction to the biography of an enlightened aristocrat

Elżbieta Budzińska, I tre viaggi del principe Stanisław Poniąowski nel territorio polacco – 1781–82–83

Agnieszka Bender, Il principe Stanislao Poniąowski e l'Italia – lo stato della ricerca

Gabriele Angeli, Łukasz Mokrzycki, Translating Andrea Busiri Vici's I Poniąowski e Roma: opportunities and challenges

Jan Władysław Woś, Il testamento del principe Stanislao Poniąowski

Marzena Królikowska-Dziubecka, The second journey to Italy (1785–1786) of Prince Stanisław Poniąowski – people and places

Tomasz Dziubecki, Architecture in Italy as Seen by Prince Stanisław Poniąowski

Dominika Wronikowska-Sfilio, Le dimore del principe Stanislao Poniąowski a Roma e nel Lazio

Luca Mazzocco, Francesca Montuori, Da Casa rurale a Museo: vicende storiche di Villa Poniąowski

Francesca Ceci, «Conservare l'indipendenza, cosa la più pregevole nella esistenza umana». La famiglia di Stanislao Poniąowski e Cassandra Luci alla luce del testamento del principe

Alessio Mangiapelo, Il rapporto tra Giuseppe Gioachino Belli e il principe Stanislao Poniąowski tra traduzioni e interpretazioni poetiche

Ryszard Mączyński, Ricercando le fonti: la residenza all'antica del principe Stanislao Poniąowski a Varsavia

Alicja Jakubowska, A miniature portrait depicting Prince Stanisław Poniąowski in the collection of the Royal Castle in Warsaw

Mikołaj Baliszewski, A few remarks on Prince Stanisław Poniatowski's artistic commission: Cornelia, Mother of the Gracchi (1788) by Angelica Kauffman

Wojciech Brillowski, The beginnings and development of the gem collection of Prince Stanisław Poniatowski: a preliminary report

Elżbieta Orman, Tra Ucraina e Italia. Sulle relazioni del principe Stanisław Poniatowski con il colonnello Józef Poniatowski e la sua famiglia

APPENDICE

Anna Janowska, Centroni Il mio incontro con Stanisław Poniatowski
Guillaume de Louvencourt, Descendants du prince Stanisław Poniatowski.
Relation du comte Guillaume de Louvencourt, fils de la princesse Constance de Louvencourt née Poniatowski

Alberto Macchi, Stanislao Poniatowski, il principe riabilitato...

Publication subsidised within the framework of the programme CZASOPISMA / NEWSPAPERS by the Ministry of Culture and National Fund for the Promotion of Culture. Agreement no. 02038/24/FPK/IK

La conferenza è stata finanziata da: Fundacja Teresy Sahakian, Warszawa
Accademia Polacca delle Scienze di Roma Fondazione Romana Marchesa J. S. Umiastowska.

Seria:
KULTURA
ARTYSTYCZNA

Mariola Kazimierczak

Michał hr. Tyszkiewicz
(1828–1897)



Wybitny kolekcjoner antyku:
między Włochami a Francją

POLSKI INSTYTUT STUDIÓW NAD SZTUKĄ ŚWIATA
WYDAWNICTWO TAKO

Seria: KULTURA ARTYSTYCZNA / ARTISTIC CULTURE TOM 4

Pod redakcją Jerzego Malinowskiego. Redakcja Grażyna Raj

ISBN 978-83-66758-43-8

Spis treści

Słowo wstępne

Wprowadzenie

Podziękowania

Część pierwsza

Biografia Michała Tyszkiewicza.

Rozdział I. Dzieciństwo i młodość na Litwie

Rozdział II. Przelomowa podróż do Egiptu i Nubii, 1861–1862

Rozdział III. Działalność patriotyczna na emigracji

Rozdział IV. Juliette Beaud (1836–1898)

Rozdział V. Między Francją a Włochami

Część druga

W europejskiej elicie kolekcjonerów, marszandów i uczonych w Rzymie

Rozdział I. Różne oblicza Rzymu

Rozdział II. Główny rywal – Alessandro Castellani

Rozdział III. Società di fatto?

Rozdział IV. Towarzystwo kosmopolitów

Część trzecia

Portret kolekcjonera

Rozdział I. Wykopaliska archeologiczne we Włoszech

Rozdział II. Powstawanie zbiorów w Rzymie

Rozdział III. Gliptyka – jądro kolekcji

Rozdział IV. Zamiłowanie do sztuki archaicznej

Rozdział V. Kolekcjonerskie strategie

Rozdział VI. Wyprzedaż kolekcji Michała Tyszkiewicza w 1898 roku

Część czwarta

Naukowa wartość zbiorów Tyszkiewicza

Rozdział I. Przyjaźń z Wilhelmem Froehnerem, niemieckim uczonym z Paryż

Rozdział II. Kulisy współpracy nad katalogiem zbioru Tyszkiewicza, lata
1889–1897

Rozdział III. Uznanie ze strony europejskich uczonych

Zakończenie

Spis ilustracji

Résumé

Abstract

Źródła archiwalne

Bibliografia

Skróty

Aneksy

ANEKS I: Wybór listów Michała Tyszkiewicza do Wilhelma Froehnera

ANEKS II: Drzewo genealogiczne rodziny Tyszkiewiczów

ANEKS III: Lista dzieł z kolekcji Tyszkiewicza w zbiorach Museum of Fine
Arts w Bostonie

ANEKS IV: Lista najnowszych identyfikacji obiektów ze zbioru Wilhelma
Froehnera, pochodzących od Michała Tyszkiewicza, w Gabinecie Medali
w Paryżu

ANEKS V: Artykuły opublikowane za życia kolekcjonera i zaraz po jego
śmierci

Dofinansowano w ramach programu LITERATURA ze środków Ministra Kultury i
Dziedzictwa Narodowego pochodzących z Funduszu Promocji Kultury (nr umowy
07486/24/FPK/IK)

World Art Studies 24 (2024)

AMERICAN ART OF THE 20TH AND 21ST CENTURIES



AND POLISH-AMERICAN ARTISTIC RELATIONS

Edited by Krzysztof Z. Cieszkowski, Katarzyna Cytlak,
Małgorzata Geron, Jerzy Malinowski & Filip Pręgowski

Editorial Board Agnieszka Kluczevska-Wójcik & Jerzy Malinowski

In collaboration with Department of the History of Modern and Non-European Art, The Faculty of Fine Arts, Nicolaus Copernicus University in

Toruń ISSN 2543-4624 ISBN 978-83-66758-40-7

TABLE OF CONTENTS

Jerzy Malinowski, The 9th Conference on Modern Art

Krzysztof Z. Cieszkowski, "Oh my America, my new found lande": heroic materialism and the cargo cult

Mirosława Buchholtz, Sargent and Sargent, John and Johnson: American Portraits in White and Black

Magdalena Modrzejewska, "It Will Throw a Bomb into our Art World" – The 1913 Armory Show and Its Disruptive Effect

Dominika Buchowska-Greaves, Max Weber: an American Cubist

Małgorzata Geron, A few notes about Rita Sacchetto's performances in the United States

Monika Nowak, "New Understanding": The International School of Art (ISA) and the Polish Art Service (PAS), Organisations Promoting Polish - American Art Relations in the 1930s

Irena Kossowska, Brooklyn celebrates Polish artistic idioms: The question of national art in the American critical discourse

Filip Pręgowski, Matt Mullican: Hypnosis, performance and truth

Anna Markowska, Spirituality in American women's art: the Heresies collective, artistic re-enchantment practices, and new theological perspectives

Justyna Chojnacka, "Nouveau Frisco", or some remarks on the sources of San Francisco psychedelic art

Magdalena Chomiak, Lenore Tawney's Openwork fabrics, Totems and Postcard Collages as Inspiration for My Own Artistic Endeavours

Martyna Wenda, The Work of Sandro Miller as a Multifaceted Expression of Contemporary Art

Maria Hussakowska, Brygida Serafin and parallels with John Cage's „liturgical contingency”

Bożena Pysiewicz, The Polish School of Posters versus the "photo-posters" of Hollywood distributors, or On Polish posters for American films

Kamila Dworniczak, Świat – Poland – Ameryka. The United States in the pages of illustrated magazines during the “Polish Thaw” in the context of Polish - American cultural relations

Irma Kozina, The American National Exhibition in Moscow and its impact on the development of institutions that educate industrial design students in Poland

Filip Lipiński, Ten Thousand Lines: Sol LeWitt in Poland

Paweł Polit, Échange Values, Potential Encounters: Correspondences Between Works by American and Polish Artists

Anna Dzierżyc-Horniak, “If you have a gallery, we will bring the works...”: Selected American artists at the Foksal Galle in the 1970s

Aleksandra Sumorok, Polish Architects on Ford Foundation Fellowships: The Case of Stanisław Juchnowicz

Piotr Marciniak, Charles Jencks and the Postmodern Paradigm: The Impact of Theoretical American Thinking on Contemporary Polish Architecture

Katarzyna Szrodt, The Penetration of art across borders – Polish visual artists between Canada and the United States

Katarzyna Szydłowska-Schiller, Stanisław Szukalski and the underground comix scene on the West Coast

Hanna Sawka, Raising the Flag: The Motif of the Banner in Jan Sawka’s Artworks Across Continents

Jan Wiktor Sienkiewicz, California’s KrakArt Group

Anna Rudek-Śmiechowska, Illustrators working with “The New York Times” against the background of the Polish - American art community of New York City in the 1980s.

Piotr Bolesław Majewski, Janusz Skowron – Artist and Animateur within the Circle of “Polish New Yorkers” at the Turn of the 20th and 21st Centuries

Eleonora Jedlińska, On American criticism of the art work LEGO: Zbigniew Libera’s Concentration Camp and Exhibitions in New York in 2002

Jerzy Uścińowicz, Form and void: the new “Ground Zero” in New York City

Publication subsidised within the framework of the programme CZASOPISMA / NEWSPAPERS by the Ministry of Culture and National Heritage, Fund for the Promotion of Culture. Agreement no. 04457/24/FPK/IK

Jerzy Malinowski

Pamięci profesora Michitaki Suzuki

Dr Waldemar Affelt, architekt, konserwator zabytków architektury, niegdyś pracownik naukowy WSP UMK, otrzymał i przesłał mi wiadomość o Spotkaniu upamiętniającym profesora Michitaka Suzuki, które planowane jest 16 marca w mieście Okayama.

Michitaka Suzuki, nasz wspólny znajomy i przyjaciel, profesor historii sztuki państwowego Uniwersytetu w Okayamie, urodzony w 1950 roku, zmarł 15 lutego 2024 roku. Wiadomość o śmierci dotarła do nas dopiero teraz.

Był znanym badaczem bizantynologiem. Jego zainteresowanie dla sztuki serbskiej, dla średniowiecznego malarstwa ściennego i studia nad jego ikonografią, także nauka języka serbskiego, spowodowały w 2004 roku decyzję chrztu w klasztorze Hilandar – jedynym serbskim klasztorze na górze Athos w Grecji. Przybrał wówczas imię Sawa.

Prof. Suzuki poznałem w 1998 roku, gdy po raz pierwszy przebywałem (wraz z żoną) w Japonii dzięki stypendium Japan Foundation w Katedrze Historii Sztuki na Uniwersytecie w Tokio, kierowanej przez prof. Shigetoshi Osano. Przez trzy miesiące zwiedziliśmy wiele miast, klasztorów, muzeów, w tym Osakę, Kioto, Narę, Okayamę, poznając m.in. profesora Tsukasa Koderę z Uniwersytetu w Osace i profesora Suzukiego z Uniwersytetu w Okayamie.

Gdy w 2002 roku założyłem Pracownię Sztuki Orientu na UMK, jej pierwszą międzynarodową inicjatywą było I Spotkanie Japońskich i Polskich Historyków Sztuki i Muzykologów w 2004, którego współorganizatorem był prof. Koderka (przebywający wówczas na dłuższym stypendium w Warszawie) i Wydział Humanistyczny Uniwersytetu w Osace. Konferencja odbyła się 16 listopada w Warszawie w lokalu SHS, a w Toruniu zostały przedstawione wykłady prof. Suzuki i Akiko Kasuya (Muzeum Narodowe w Osace) – głównej promotorki współczesnej sztuki polskiej w Japonii.

Tematyka referatu / wykładu prof. Suzuki „Siemiradzki in Meiji Japan” pokazywała wpływ kompozycji religijnych i starotestamentowych polskiego

malarza na obrazy malowane przez grupę japońskich malarzy, związanych z rosyjską cerkwią prawosławną w Tokio i nadmorskich miastach. Byli to artyści, którzy często studiowali w Akademii Sztuki w Petersburgu bądź czasowo przebywali w stolicy Rosji.

Po konferencji pojechaliśmy do Supraśla, by zobaczyć freski, malowane przez serbskich artystów w XVI wieku lub powstałe pod serbskim wpływem. Później w zimowej scenerii odbyliśmy podróż do Lublina w celu poznania polichromii w kaplicy na Zamku Lubelskim.

W następnych latach wielokrotnie odwiedzałem Japonię na kolejnych stypendiach, wykładach na uniwersytetach oraz uczestnicząc w konferencjach. Prof. Suzuki był często przewodnikiem po zabytkach japońskiej prowincji. Dopiero wybuch epidemii zerwał bliskie kontakty.



Uczestnicy konferencji: od prawej prof. Michitaka Suzuki, Akiko Kasuya, dr Joanna Wasilewska i Barbara Brus-Malinowska.

W tyle z dzieckiem prof. Tsukasa Kodera

Zakład Historii Sztuki Nowoczesnej Wydziału Sztuk Pięknych
Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu
Department of Art History, Graduate School of Letters
Osaka University
zapraszają na

Spotkanie Japońskich i Polskich Historyków Sztuki i Muzykologów

Spotkanie odbędzie się we wtorek 16 listopada 2004 roku w Warszawie w lokalu Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Rynek Starego Miasta 27.

W programie przewidziane są referaty japońskich gości i dyskusja o możliwościach nawiązania współpracy naukowej.

10.00 - otwarcie Spotkania

Prof. Michitaka SUZUKI (Uniwersytet w Okayamie): *Siemiradzki in Meiji Japan*

Prof. Nobuhiro ITO (Uniwersytet w Osace): *What did Szymanowski experience in Biskra?:
An attempt of reconstruction based on Bartok's collection*

Prof. Kenji MITANI (Uniwersytet w Osace): *Kafka receptions in Japan*

11.30-12.00 - przerwa

Chitoshi HINOUE (Uniwersytet w Osace): *'Absence' or 'unconsciousness' of Jewish Art in
Japan*

Prof. Tsukasa KODERA (Uniwersytet w Osace): *AICA Congress in Warsaw, 1960: "L'art,
les nations, l'univers"*

Akiko KASUYA (Muzeum Narodowe Sztuki Nowoczesnej w Osace): *Contemporary Korean
and Japanese women artists*

Serdecznie zapraszamy

Prof. dr Tsukasa Kodera
Prof. dr hab. Jerzy Malinowski

Informacje o Spotkaniu: (22)-826-18-74 oraz 0-601-31-36-91



Z dr Joanną Wasilewską i Barbarą Brus-Malinowską
w Warszawie



Z dr. Waldemarem Affeltem w Toruniu



**POLSKI
INSTYTUT
STUDIÓW
NAD SZTUKĄ
ŚWIATA**