

SZTUKA I KRYTYKA



ART AND CRITICISM

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

nr 6-7 (165-166) czerwiec-lipiec

2026

SZTUKA I KRYTYKA / ART AND CRITICISM

Komunikat Zarządu

Polskiego Instytutu Studiów nad Sztuką Świata

2026, nr 6-7 (165-166) czerwiec - lipiec

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:

Zarząd Polskiego Instytutu Studiów nad Sztuką Świata na lata 2026-2029

Marta Frączkiewicz, Monika Harchut, *Helena Rubinstein. Piękno jest Twoim przeznaczeniem*, wystawa w Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN

Jean Clair, *Wstęp* do: Pierre Bonnard, Henri Matisse, *Correspondance (1925-1946)*, preface Jean Clair, introduction et notes Antoine Terrasse, Éditions Gallimard, Paris 1991, przekład Maria Żurowska

Lidia Gerc, Wystawa Alexa Katza *Dancing with Reality* w Kunsthalle w Tybindze

**ZARZĄD POLSKIEGO INSTYTUTU STUDIÓW NAD SZTUKĄ ŚWIATA
NA LATA 2026-2029**

Zarząd Główny (wybrany na Walnym Zebraniu w dniu 23 maja)

Prezes: prof. zw. dr hab. Jerzy Malinowski

Wiceprezes: prof. dr hab. Anna Markowska

Wiceprezes: dr hab., prof. Agnieszka Bender

Wiceprezes: dr hab., prof. Hanna Rubinkowska-Anioł

Wiceprezes: dr Agnieszka Kluczeńska-Wójcik

Sekretarz: dr Karolina Wolska-Pabian

Skarbnik: dr Magdalena Ginter-Frołow

Członek Zarządu (sprawy członkowskie i składki): dr Magdalena Tarnowska

Członek Zarządu (sprawy wydawnicze): red. Grażyna Raj

Rada Naukowa

Przewodniczący: prof. dr hab. arch. Jerzy Uścińowicz

Sekretarz: dr Magdalena Durda-Dmitruk

Komisja Rewizyjna

Przewodniczący: dr Jacek Tomaszewski

Członek: dr hab. prof. Weronika Liszeńska

Członek: dr Jakub Zarzycki

Zarząd Oddziału Gdańskiego

Prezes: dr hab., prof. Bogna Łakomska

Wiceprezes: dr Zofia Krasnopolska-Wesner

Wiceprezes: dr Dorota Grubba-Thiede

Skarbnik: dr hab. prof. Magdalena Howorus-Czajka

Zarząd Oddziału Krakowskiego

Prezes: dr Małgorzata Reinhard-Chlanda

Wiceprezes: prof. Marzena Czerniak-Drożdżowicz

Wiceprezes: Aleksandra Görlich

Sekretarz: dr Filip Chmielewski

Zarząd Oddziału Łódzkiego

Prezes: dr hab., prof. Eleonora Jedlińska

Wiceprezes: dr hab., prof. Aneta Pawłowska

Sekretarz: dr Magdalena Górską

Skarbnik: dr Agnieszka Świętosławska

Zarząd Oddziału Toruńskiego

Prezes: dr hab., prof. Katarzyna Kulpińska

Wiceprezes: dr hab., prof. Filip Pręgowski

Wiceprezes: dr Magdalena Nierzwicka

Sekretarz: dr Emilia Ziółkowska

Skarbnik: dr Anna Dzierżyc -Horniak

Członek: dr Małgorzata Geron

Członek: dr hab., prof. Dorota Kamińska-Jones

Zarząd Oddziału Warszawskiego

Prezes: dr Agnieszka Kasprzak

Wiceprezes: dr hab., prof. Małgorzata Kasprzak (Lublin)

Wiceprezes: dr Joanna Wasilewska

Wiceprezes: Ewa Orlińska-Mianowska

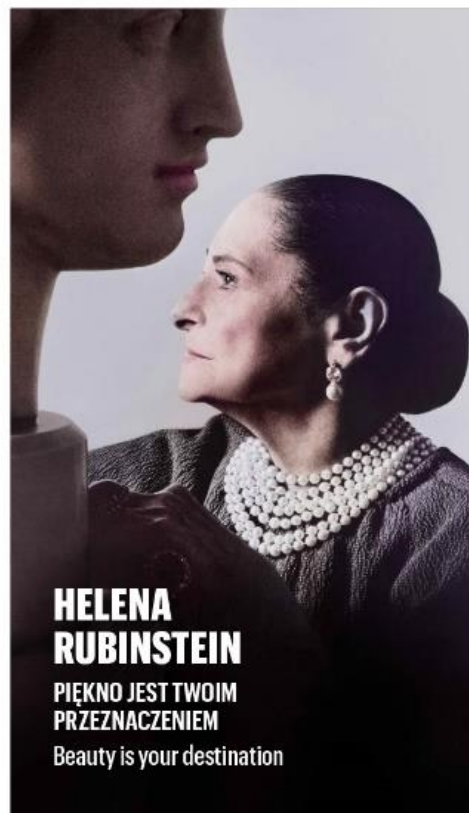
Sekretarz: dr Piotr Chabiera

Dr Marta Frączkiewicz, Monika Harchut

Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN, kuratorki wystawy

Helena Rubinstein. Piękno jest Twoim przeznaczeniem

Wystawa czasowa „Helena Rubinstein. Piękno jest Twoim przeznaczeniem” prezentowana w Galerii Dziedzictwo Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN w Warszawie wpisuje postać Heleny Rubinstein w szeroki kontekst kulturowego dziedzictwa polskich Żydów. Rubinstein należy do grona bohaterek i bohaterów galerii, których biografie pozwalają opowiadać o przemianach społecznych, kulturowych i obyczajowych przełomu XIX i XX wieku, a także o doświadczeniu migracji, emancypacji i budowania własnej sprawczości.



il. 1. Plakat wystawy przygotowany na podstawie fotografii Heleny Rubinstein z kolekcji archiwalnej Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN, Nowy Jork, 1958

Powstanie wystawy stało się możliwe dzięki przekazaniu w latach 2023 i 2025 do zbiorów Muzeum POLIN wyjątkowego zespołu pamiątek po Helenie Rubinstein: dwóch sukienek i płaszcza, ponad tysiąca jednostek spuścizny archiwalnej oraz opakowań kosmetyków stworzonej przez nią marki Helena Rubinstein Incorporated. Darczynią kolekcji jest Suzanne Slesin – dziennikarka i historyczka sztuki z Nowego Jorku, skoligacona z Rubinstein, autorka biografii „Helena Rubinstein: Over the Top – Extraordinary Style, Beauty, Art, Fashion, Design” (2003)¹, opartej na osobistym doświadczeniu.

Tytuł wystawy został zaczerpnięty ze słów samej Heleny Rubinstein i nawiązuje do jednego z rozdziałów jej autobiografii „Moje życie dla piękna”². Hasło „Piękno jest twoim przeznaczeniem” otwiera szerokie pole interpretacji. Wystawa proponuje nowe spojrzenie na Helenę Rubinstein – nie tylko jako twórczynię światowego imperium kosmetycznego, lecz także jako przedsiębiorczynię wyprzedzającą swoje czasy, kolekcjonerkę sztuki i bohaterkę historii kobiet. Jej biografia stała się dla nas opowieścią o migracji jako drodze do emancypacji, ekonomicznej niezależności, sile własnego wizerunku i świadomym budowaniu społecznej pozycji. Jednocześnie ekspozycja pokazuje, że przedmioty nie są jedynie materialnymi świadectwami przeszłości – stają się punktami wyjścia do narracji o ambicjach, aspiracjach, prestiżu i kobiecym autorytecie.

Istotnym założeniem wystawy jest wykorzystanie narzędzi współczesnego muzealnictwa, w tym metod partycypacyjnych i multisensorycznych, które nie pełnią tu funkcji jedynie atrakcji, ale stają się narzędziem interpretacji biografii Heleny Rubinstein i sposobem na pogłębienie relacji między zwiedzającym a prezentowanym dziedzictwem. Zapach, materia, dźwięk i obraz pozwalają przybliżyć świat, z którego wyrosła Rubinstein, oraz przestrzenie, które sama tworzyła.

¹ S. Slesin, Helena Rubinstein. Over the Top. Extraordinary Style. Beauty, Art, Fashion, Design, New York 2003.

² H. Rubinstein, *My Life for Beauty*, London 1964.



il. 2. Kuratorki wystawy w przestrzeni Muzeum POLIN, od lewej stoją: Monika Harchut, Marta Frączkiewicz, fot. Magdalena Starowiejska

Istotnym założeniem wystawy jest wykorzystanie narzędzi współczesnego muzealnictwa, w tym metod partycypacyjnych i multisensorycznych, które nie pełnią tu funkcji jedynie atrakcji, ale stają się narzędziem interpretacji biografii Heleny Rubinstein i sposobem na pogłębienie relacji między zwiedzającym a prezentowanym dziedzictwem. Zapach, materia, dźwięk i obraz pozwalają przybliżyć świat, z którego wyrosła Rubinstein, oraz przestrzenie, które sama tworzyła.

Wystawa nie kończy się w przestrzeni galerii. Towarzyszący jej program edukacyjny i społeczny kierowany jest do różnych grup odbiorców i rozwija tematy obecne w ekspozycji poprzez spotkania, warsztaty, oprowadzania oraz działania zwiększające dostępność. Dzięki temu wystawa staje się nie tylko opowieścią o przeszłości, ale także miejscem dialogu o współczesnym rozumieniu piękna, niezależności i roli kobiet w kulturze oraz społeczeństwie.

Kim była Helena Rubinstein?

Historia Heleny Rubinstein (1872-1965) zaczyna się w żydowskiej rodzinie drobnego kupca na krakowskim Kazimierzu i prowadzi do stworzenia jednego z największych kosmetycznych przedsiębiorstw XX wieku. Nasza wystawa to opowieść o kobiecie, która dzięki ciężkiej pracy,

charyzmie i determinacji nie tylko odniosła sukces – ona stworzyła opowieść o tym sukcesie. Należała do grona najbogatszych i najbardziej wpływowych kobiet XX wieku.



il. 3. Mertens, Mai & Cie (atelier), Fotografia portretowa Heleny Rubinstein w kapeluszu z pióropuszem, fot. na tekturce, Wiedeń, ok. 1893, w kolekcji Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN

Chaja Rubinstein urodziła się w konserwatywnej żydowskiej rodzinie w podkrakowskim wówczas Podgórzu (obecnie dzielnica Krakowa). Była najstarszą z ośmiu córek drobnego kupca. Jej matka prowadziła dom. W latach 90. XIX, nie godząc się na aranżowane małżeństwo, zerwała z tradycją i rozpoczęła życie na własnych zasadach. Jego początkiem był wyjazd do rodziny w Wiedniu. Pracowała w prowadzonym przez nich sklepie z futrami, ucząc się podstaw kupieckiego rzemiosła. W 1896 r. wyemigrowała na inny kontynent, do Australii, gdzie również początkowo osiedliła się u rodziny. W czasach, gdy kobiety nie mogły stanowić same o sobie, a ich samotne podróże były rzadkie, młoda Chaja odważyła się na samodzielną podróż statkiem za ocean. Emigracja otworzyła przed nią nie tylko możliwości zawodowe, lecz także przestrzeń do osobistej emancypacji i wolności. To podczas podróży do Australii, Chaja zmieniła imię na bardziej

międzynarodowe – Helena. To w Australii zaczęła sprzedawać swój pierwszy, legendarny produkt – krem „Valaze”.

Fundamentem sukcesu Heleny Rubinstein był talent marketingowy i umiejętność kreowania własnego wizerunku. Promocję swojego pierwszego produktu oparła na podkreślaniu swojego wschodnioeuropejskiego pochodzenia. Zgodnie z legendą, przyłynęła z Europy do Australii z dwunastoma słoiczkami kremu do twarzy, które miała otrzymać od matki. Według innej wersji, jego formułę miał skomponować dr Lykusky na bazie rosnących w odległych Karpatach ziół. W 1902 r. otworzyła w Melbourne salon piękności. Jej produkty i usługi miały być ekskluzywne i dawać klientkom poczucie luksusu.

W 1908 roku rozpoczęła się jej ekspansja na Europę (Londyn, później Paryż), a w 1915 roku na Stany Zjednoczone, gdzie przedsiębiorstwo Helena Rubinstein Inc. zaczęło działać na światową skalę. To w Ameryce wprowadziła na rynek swoje najważniejsze innowacje, jak wodoodporną mascarę (1939), czy tusz do rzęs w formie, jaką znamy dzisiaj – ze szczoteczką aplikującą (1957). W szczytowym okresie rozwoju firma miała ponad sto oddziałów w czternastu krajach i zatrudniała około trzydziestu tysięcy pracowników.



il. 4. Fotografia przedstawiająca grupę czterech kobiet w paryskim salonie Maison de Beauté Valaze (Dom Urody Valaze), Paryż, 1912, w kolekcji Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN

Założenia wystawy

Wystawa prezentuje Helenę Rubinstein w trzech wzajemnie uzupełniających się kontekstach: zawodowym, prywatnym oraz towarzyskim. Każdy z nich ukazuje inną perspektywę jej biografii, a zgromadzone obiekty pozwalają prześledzić zarówno historię stworzonego przez nią imperium kosmetycznego, jak i sposób, w jaki budowała własny wizerunek oraz pozycję społeczną.

Kontekst zawodowy reprezentują przede wszystkim opakowania kosmetyków marki Helena Rubinstein Inc., które zostały zaprezentowane w układzie chronologicznym – od najstarszych przykładów z lat 20. XX wieku po współczesne produkty – i ukazują rozwój identyfikacji wizualnej marki oraz zmieniające się strategie komunikacji z klientkami.



il. 5. Helena Rubinstein Inc., Puderniczka ze szminką z kolekcji *Baroque*, 1947, w kolekcji Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN, fot. Iwo Książek

Centralnym elementem ekspozycji jest lada inspirowana witryną sklepową, na której umieszczono cylindryczne klosze z opakowaniami kosmetyków i gadżetami reklamowymi marki (znaczna część z nich użyczona została nam przez dr Edytę Gawron, współkuratorkę wystawy „Helena Rubinstein. Pierwsza dama piękna” w Krakowie). Jej projekt nawiązuje do ekspozycji kosmetyków Heleny Rubinstein z lat 30. XX wieku, uwiecznionej na fotografii znajdującej się w zbiorach Muzeum POLIN. Fotografia ta została zaprezentowana na ladzie jako obiekt kontekstowy, pozwalający zobaczyć historyczny sposób prezentowania produktów oraz budowania prestiżu marki.



il. 6. Ekspozycja wystawy kosmetyków i gadżetów reklamowych firmy Helena Rubinstein Inc., 2026, fot. Magdalena Starowieyska

Ważnym elementem opowieści o działalności zawodowej Rubinstein jest również jej wizerunek jako ekspertki i profesjonalistki. Na wystawie prezentowane są zdjęcia przedsiębiorczyni w charakterystycznym białym fartuchu – jednym z elementów świadomej strategii kreowania autorytetu. Taki strój podkreślał jej kompetencje, wiarygodność i związki z wiedzą dotyczącą zdrowia oraz pielęgnacji.



il. 7. Fotografia Heleny Rubinstein w fartuchu laboratoryjnym, I poł. XX w., z kolekcji Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN

Dopełnieniem tego kontekstu są książki autorstwa Heleny Rubinstein, w tym trzy unikatowe publikacje z lat 30. XX wieku: „The Art of Feminine Beauty”³, „This Way to Beauty”⁴ oraz „Food for Beauty”⁵. Ich treść blisko koresponduje ze współczesnymi trendami związanymi ze stylem życia i świadomą pielęgnacją – zawierają między innymi porady dotyczące odżywiania, zdrowia oraz technik masażu twarzy. Publikacje te są jednocześnie świadectwem sposobu, w jaki Rubinstein budowała własną legendę. Zamieszczone w nich biogramy przedstawiają przemyślaną narrację o jej pochodzeniu, edukacji i drodze zawodowej, wzmacniając obraz kobiety sukcesu. Konfrontacja tych opowieści z realiami jej dzieciństwa i młodości pokazuje, jak świadomie przedsiębiorczyni kształtowała własny wizerunek publiczny.



il. 8. Sala wystawowa, 2026, fot. Monika Harchut

Prywatną i towarzyską sferę życia Heleny Rubinstein przybliżają prezentowane na wystawie stroje: dwie bogato zdobione cekinami suknie oraz efektowny płaszcz pokryty cekinami.

³ H. Rubinstein, *The Art of Feminine Beauty*, New York 1930.

⁴ Eadem, *This Way to Beauty*, [USA] 1936.

⁵ Eadem, *Food for Beauty*, New York 1938.

Ubrania są szczególnym rodzajem pamiątki osobistej – opowiadają nie tylko o indywidualnym guście właścicielki, ale także o jej pozycji społecznej, stylu życia i aspiracjach. Jedna z sukien pochodzi z kolekcji *haute couture* na sezon jesień–zima 1954 marki Christian Dior SA, natomiast w przypadku drugiej brak zachowanych informacji uniemożliwia ustalenie nazwiska projektanta. Oba stroje zostały zestawione z fotografiami noszącej je Heleny Rubinstein, co pozwala nie tylko potwierdzić ich datowanie (lata 50. i 60. XX w.), lecz także zobaczyć, w jaki sposób wykorzystywała modę do budowania własnego wizerunku.



il. 9. Płaszcz, Pedro Rodríguez (1895-1990, projekt), płótno, jedwab, cekiny, Hiszpania, 1950-1965, w kolekcji Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN, fot. Iwo Książek

Prezentowany na wystawie płaszcz został zaprojektowany przez Pedra Rodrígueza i również pochodzi z przełomu lat 50. i 60. XX wieku. Podobny projekt tego twórcy znajduje się w zbiorach Muzeum Ubiorów w Madrycie i został przygotowany dla amerykańskiej aktorki Avy Gardner.

Kolejnym ważnym aspektem działalności Heleny Rubinstein była jej pasja kolekcjonerska i mecenat artystyczny. Nawiązaniem do jej kolekcji sztuki jest prezentowana dzięki uprzejmości Art & Modern Foundation w Warszawie rzeźba *Głowa klasyczna z ufryzowaniem* (1908–1911, marmur

Bianco Carrara) autorstwa Elie Nadelmana (1882–1946) – polsko-amerykańskiego prekursora art déco i jednego z najważniejszych rzeźbiarzy XX wieku. Rubinstein była jego mecenaską, kolekcjonerką oraz przyjaciółką.



il. 10. Elie Nadelman (1882-1946), *Głowa klasyczna z ufryzowaniem*, marmur Bianco Carrara, 1908-1911. Kolekcja prywatna. Dzięki uprzejmości Art & Modern Foundation, fot. Monika Harchut

W zbiorach Muzeum POLIN znajduje się fotografia wykonana ok. 1917 roku w pracowni artysty w Alderbrook w Stanach Zjednoczonych, przedstawiająca Eli Nadelmana wraz z synami Heleny Rubinstein – Royem i Horacym. Rubinstein kolekcjonowała jego rzeźby, fotografowała się z nimi, a także wykorzystywała je jako element aranżacji swoich salonów piękności, podnosząc ich prestiż i nadając im charakter przestrzeni związanych ze sztuką i luksusem.

Jej kolekcjonerską pasję przybliżają również fotografie prezentowane na dużym ekranie w sali wystawowej. Ukazują one wnętrza jej apartamentów, w których dzieła sztuki współistniały ze starannie dobranym wyposażeniem i wystrojem. Wśród prezentowanych przykładów znajduje się paryski apartament z kolekcją sztuki afrykańskiej oraz nowojorski apartament ozdobiony muralami Salvadora Dalí.

Integralną częścią ekspozycji są także trzy pulpity elektroniczne, które stanowią uzupełnienie treści wystawy. Zostały w nich umieszczone prywatne fotografie Heleny Rubinstein, zdjęcia digitalizacyjne obiektów prezentowanych na wystawie (w tym jedwabnej podszewki płaszcza i wnętrz

opakowań kosmetyków) oraz wybrane fragmenty prezentowanych na wystawie książek.



il. 11. Fotografia Elie Nadelmana z synami Heleny Rubinstein i Edwarda W. Titusa – Horacym (z lewej) i Royem (z prawej) w pracowni artystycznej, Alderbrook (Stany Zjednoczone), ok. 1917, w kolekcji Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN

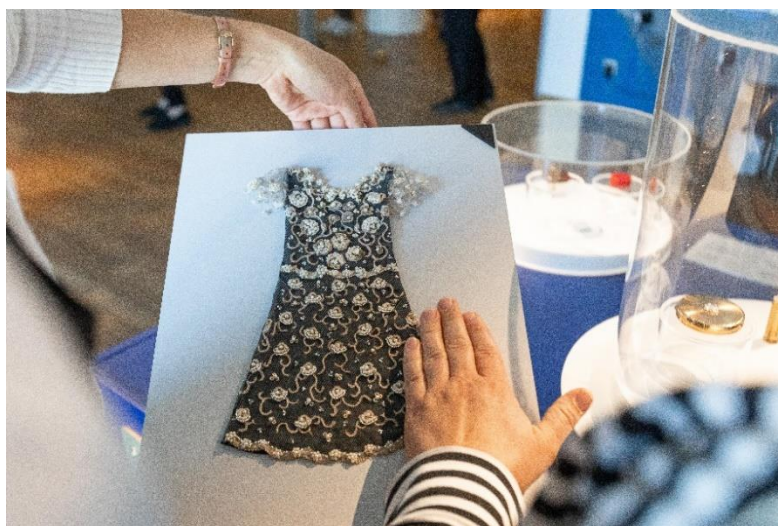
Multisensoryczność wystawy i jej dostępność

Gdy wchodzimy do sali wystawowej, wita nas praca olfaktoryczna Agnieszki Saks, zatytułowana *Chaja początek piękna*. Rozpylana w sali kompozycja zapachowa nawiązuje do dzieciństwa i młodości Chai, przywołuje miejsce pochodzenia, materialność wnętrza, codzienne praktyki i świat rzeczy bliskich ciału. Praca zapachowa jest narzędziem interpretacji i sposobem myślenia o tym, jak z lokalnego świata wyłania się późniejsza przedsiębiorczyni. Artystka inspirowała się zapachami stworzonymi przez Rubinstein m.in. wodą kolońską Apple Blossom z połowy XX wieku, która jest prezentowana na wystawie. Nie jest to rekonstrukcja, ale praca twórcza,

mająca kojarzyć się z miejskim Krakowem, zapachami sklepu ojca, w którym Rubinstein pracowała.

Na wystawie publiczność może również zapoznać się z albumem fotograficznym zawierającym 80 fotografii pochodzących z zasobów archiwalnych muzeum. Zostały one wykonane jako kopie na błyszczącym papierze barytowym, aby jak najwierniej oddać charakter i estetykę oryginalnych odbitek. Fotografie ukazują nie tylko życie Heleny Rubinstein, lecz także przemiany społeczne i kulturowe przełomy XIX i XX wieku, a także ewolucję mody, rozwój atelier fotograficznych oraz zmieniające się style fotografii portretowej.

Z myślą o zwiększeniu dostępności ekspozycji Fundacja Dostępnej Kultury Wizualnej „Wielozmysły” przygotowała tyflografikę sukni projektu Christiana Diora, prezentowanej na wystawie. Tyflografika, wyposażona w podpisy w alfabecie Braille’a, umożliwia dotykowe poznanie formy, faktury i detali stroju, poszerzając doświadczenie zwiedzania o wymiar sensoryczny.



il. 12. Tyflografika inspirowana sukienką projektu Christiana Diora, 1954-1957, należąca do Heleny Rubinstein, wykonanie: Fundacja Dostępnej Kultury Wizualnej „Wielozmysły”, 2026, fot. Magdalena Starowieyska

Multisensoryczność została wykorzystana także podczas kampanii promującej wystawę. Część filmów udostępnianych na portalach

społecznościowych Muzeum POLIN wykorzystuje ASMR (Autonomous Sensory Meridian Response, ang. Autonomiczna Odpowiedź Meridianów Sensorycznych). Technika opiera się na wywoływaniu przyjemnego mrowienia i głębokiego relaksu poprzez doznania zmysłowe – przede wszystkim dźwięk. W kampaniach muzealnych (wcześniej podobne kampanie tworzyły m.in. Muzeum Wiktorii i Alberta w Londynie, czy Rijksmuseum w Amsterdamie), ASMR opiera się głównie na efektownym rozpakowaniu eksponatów, ze szczególnym uwzględnieniem szeleszczenia elementami opakowania (papieru, folii bąbelkowej, dźwięków towarzyszącym otwieraniu i zamykaniu opakowań).

Na potrzeby promocji wystawy powstała również seria narracyjna o Helenie Rubinstein w odcinkach, przesyłana odbiorcom za pośrednictwem muzealnego newslettera. Pierwszy sezon poświęcony jest biografii bohaterki, natomiast drugi przedstawia idee i wartości, które towarzyszyły jej podczas budowania światowego imperium kosmetycznego. Taka forma narracji pozwala publiczności stopniowo odkrywać kolejne wątki jej życia i twórczości, zachęcając odbiorców do pogłębiania wiedzy oraz odwiedzenia wystawy.

Program towarzyszący wystawie

Kameralna przestrzeń wystawy (prezentowanej w jednej sali ekspozycyjnej) stała się punktem wyjścia do stworzenia rozbudowanego programu wydarzeń towarzyszących. Jego celem jest rozwijanie wątków obecnych na wystawie oraz ukazanie Heleny Rubinstein z różnych perspektyw – jako przedsiębiorczyni, kobiety sukcesu, kolekcjonerki sztuki, migrantki i bohaterki historii kobiet. Za koordynację programu odpowiada Maja Głogowska, młodsza specjalistka ds. programów kulturalnych.

Jednym z najważniejszych elementów programu jest cykl spotkań „Za kulisami legendy” – seria rozmów z ekspertkami, które pozwalają odkrywać mniej znane aspekty życia i działalności Heleny Rubinstein oraz cykl oprowadzeń kuratorskich. Podczas spotkań opowiadamy nie tylko trajektorię

życia naszej bohaterki, lecz także o prezentowanych na wystawie obiektach, ukazując ich społeczne, kulturowe i polityczne konteksty.

Program towarzyszący wystawie został uzupełniony działaniami warsztatowymi skierowanymi do różnych grup odbiorców – dzieci, dorosłych oraz senierek i seniorów. Tematyka warsztatów jest bezpośrednio wiązana z wątkami prezentowanymi na wystawie. W ich trakcie można nauczyć się: robienia perfum, kremu czy jogi twarzy.

Podsumowanie

Prezentowana w Muzeum Historii Żydów Polskich wystawa „Helena Rubinstein. Piękno jest Twoim przeznaczeniem” wpisuje się w nurt narracji herstorycznej – skupiającej się na kobiecym doświadczeniu i perspektywie. Opowieść została wpisana w kontekst przemian społecznych i politycznych, które towarzyszyły Helenie Rubinstein podczas jej długiego życia. Ukazuje postać bohaterki w szerszej perspektywie – przedsiębiorczyni, innowatorki i znakomitej specjalistki w zakresie marketingu i budowania marki; emigrantki i bohaterki żyjącej w czasie przemian społecznych i politycznych; celebrytki, kolekcjonerki i mecenaski artystów.

Zamysłem kuratorek było skłonienie gości wystawy do refleksji i odpowiedzi na pytania: Dlaczego postać Heleny Rubinstein nadal fascynuje? Jakie cechy charakteru pozwoliły jej osiągnąć tak wielki sukces? Jak postać Heleny Rubinstein wpisuje się w realia zmian społecznych, które dokonywały się w czasie jej długiego życia? Jaka rolę odgrywały mity autobiograficzne tworzone przez Rubinstein? Gdzie przebiega granica między autokreacją a rzeczywistością? Jak jej sukces wpisywał się w mechanizmy klasy, migracji i kapitalizmu XX wieku? Jak wyglądała relacja między europejskim żydowskim pochodzeniem a późniejszym globalnym wizerunkiem? Co współcześni odbiorcy mogą wynieść z tej historii?

Dr Marta Frączkiewicz – główna specjalistka, kustoszka, Dział Zbiorów w Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN, kuratorka wystawy

Monika Harchut – główna specjalistka, kuratorka Zbiorów Archiwalnych, Dział Zbiorów w Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN, kuratorka wystawy

Wystawa czasowa w Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN w Warszawie,
Galeria Dziedzictwo, 17.06-7.09.2026

Jean Clair

Wstęp do: Pierre Bonnard, Henri Matisse, Correspondance (1925-1946), preface Jean Clair, introduction et notes Antoine Terrasse, Éditions Gallimard, Paris 1991, przekład Maria Żurowska

O życiu codziennym dawnych malarzy wiemy niewiele: czasami jednodniówki czy gazety podawały jakieś informacje o niestrawnościach, przekazywały notatki uściślające określony punkt jakiejś teorii, wiadomości pochodzące z korespondencji biznesowej, z umów, ustalających cenę lapis-lazuli czy strukturę i wymiary obramowań. O malarzach współczesnych nie wiemy nic albo prawie nic. Telefon zepchnął słowo pisane w niebyt. Korespondencja rozkwitła w XIX w., a umarła pod koniec Drugiej Wojny Światowej. Wymiana listów osiągnęła apogeum w okresie impresjonizmu, tak jakby list, walcząc z samotnością pracowni (gdzie odcięty od świata malarz przebywał przez długie godziny dnia, w świetle umożliwiającym pracę, w spokojnym towarzystwie przyborów do pisania), potwierdzał i utrzymywał to, co zarysowały dyskusje prowadzone podczas nocnych spotkań towarzyskich w kawiarniach.

Nie należy się w nich doszukiwać tylko odbicia emocji w najwyższym stopniu uniesienia: w tych powtarzających się, regularnie pisanych listach, które szybko dostarczała poczta, pełna szacunku dla słowa pisanego, a nieznająca przestojów nowoczesnej telekomunikacji, czasami wysuwano teorie, często wymieniano się doświadczeniami z pracowni, ale najczęściej prowadzono banalne, codzienne rozmowy, dające pokrzepienie pośród zwyczajności. Od romantyzmu do nowoczesności wszystko działało się tak, jakby ci mistrzowie z trudem zgadzali się, że z rzemieślników sztuk mechanicznych zostali wyniesieni do rangi geniuszy niezrozumianych czy nie akceptowanych; czuli więc potrzebę wzajemnego wspierania się, powtarzając sobie, że niezależnie od specyfiki swojego nowego statusu nie unikną losu zwykłych śmiertelników.

W archiwach rodzinnych drzemią więc stosy starannie posegregowanych i strzeżonych listów. Troska jakiegoś potomka, by zachować ducha osoby, która ten list napisała, a nie samą jego treść, oraz szczęśliwy zbieg

okoliczności czasami powodują, że te listy uda się opublikować, a one, już po wydaniu, wskazują drogę także do drzemiących w innych miejscach na nie odpowiedzi. Wtedy oba pakiety listów, ten do adresata i ten od nadawcy, ponownie zaczynają krążyć; odtwarza się dialog, przerywany przez śmierć korespondentów; każdy list odnajduje swoje miejsce w ciągu pytań, nowin, zwierzeń, kiedyś składających się na rozmowę. Samotny list, jakby zawieszony w próżni, był urywkiem bez życia, dokumentem tylko dla zbieracza autografów; włączony w całość, drga na nowo tym drganiem, które go powołało do istnienia. Powiązane ze sobą drobne zdarzenia bez znaczenia i chwile ważne – to strumień życia, który zaczyna płynąć na nowo.

Tak się właśnie stało z korespondencją Matisse’a i Bonnard’a z lat 1925-1946. To bezcenny dokument, zaczynający się od sławnego wykrzyknika „Niech żyje Malarstwo!”, który Matisse skierował do Bonnard’a, a kończący się znowu listem Matisse’a, w którym on, w post-scriptum, po raz ostatni wyraził Bonnardowi swój podziw dla jego dzieła. Wzruszający dokument, który ukazuje przyjaźń łączącą tych dwóch zdecydowanie współczesnych sobie malarzy.

Przypomnijmy, że Bonnard był o dwa lata starszy od Matissa: tylko jego zdumiewająca przedwczesna dojrzałość, wpływ, jaki wywarł na Toulouse’a-Lautreca, jego zasadnicza rola w ruchu Nabistów sprawiły, że utrzymywano, jakoby Bonnard był ostatnim z impresjonistów, a Matisse – pierwszym z malarzy nowoczesnych: ich korespondencja ujawnia, że nie należeli do różnych nurtów, wręcz przeciwnie, dzielali tę samą wizję sztuki, stawiali czoło tym samym problemom.

Tak samo rozumieją sztukę. Dzieła bezwzględne przekonanie, że obraz ma sam żyć swoim własnym życiem; że nie naśladuje życia, ale zapisuje emocję odczuwaną wobec jakiejś sytuacji; że malarz musi się podporządkować nie naturze, ale swojemu obrazowi¹.

¹ A. Terrasse, *Introduction*, [w:] P. Bonnard, H. Matisse, *Correspondance (1925-1946)*, s. 28.

Do 1940 r. listy były krótkie i wymieniane nieregularnie: obaj malarze często mieli okazję się spotykać i dyskutować na żywo. Wojna, zrywając możliwość bezpośredniego porozumienia, nagle wzbogaciła korespondencję. Wydarzenia, chociaż spowodowały, że Bonnard i Matisse stali się sąsiadami – Bonnard przeniósł się do swojej niedużej willi „Le Bosquet” (Zagajnik) w górnej części Cannes w 1929 r., a Matisse podobnie – do swojego domu „Régina” w dzielnicy Cimiez w Nicei, równocześnie zamknęły każdego z nich w jego samotni. „Koniecznie muszę zobaczyć malarstwo inne niż moje własne” – napisał Bonnard 9 lutego 1940 r., a Matisse, 7 listopada tego samego roku: „Koniecznie muszę spotkać się z kimś, i ty jesteś tym, z którym chciałbym się zobaczyć”. Ta potrzeba, ten wybór, tak jasno wyrażone przez jednego, a dyskretniej u drugiego, jakby prośba Bonnarda była mniej nagła, jakby Bonnard bardziej sam sobie wystarczał, mogą zaskakiwać w przypadku dwóch artystów, których wiek i autorytet powinny były się obejść bez czyjejkolwiek rady, bez jakichkolwiek zwierzeń. Ale wojna 1940 r., zmuszając ich do wykonywania podobnych zajęć codziennych, brutalnie podała w wątpliwość sens ich pracy, tego malarstwa, które „jest czymś” – jak napisał Bonnard w 1933 r. w związku z obrazem *Taniec*, właśnie ukończonym przez Matisse’a, „pod warunkiem, że mu się oddasz bez reszty”. Czy jednak można było oddać się bez reszty malarstwu? Matisse, Bonnard... powszechnie obowiązujący frazes uznał ich za malarzy radości życia. Czy po tragedii maja 1940 r. ta pogoda ducha, w rzeczywistości przez jednego i drugiego osiągnięta za cenę wewnętrznych zmagania, była jeszcze coś warta? Czy zawierucha nie porwała i nie unicestwiła malarstwa będącego „jak wygodny fotel”, „malarstwa uprawianego dla samej przyjemności malowania”? Czy można było jeszcze malować *Sen o roku 1940*, czy też raczej należało się obudzić? Malować jeszcze, tylko po co? Ale w tej korespondencji nie znajdzie się tego rodzaju pytań. Pokazuje ona wojnę przeżywaną jako ciągły nieład, który zaburzył głęboki dyskurs o tworzeniu, ale nie zdołał przerwać jego ciągłości. „Troski materialne i niepokój o przyszłość dręczą mnie bardzo i boję się, żeby malarstwo nie wystawiło mnie do wiatru właśnie przez ten mój brak wolności ducha” – zwierzył się Bonnard Matisse’owi w liście z września 1940 r., na co Matisse odpowiedział w podobnym stylu: "Nie

ulega wątpliwości, że stały niepokój szkodzi podświadomej pracy, którą wykonujemy, nawet jeśli akurat nie stoimy przy sztalugach” (list z 7 listopada 1940 r.). Ograniczania, jakimi wojenna codzienność krępuje malarza, każą mu szukać spokoju i opanowania głębiej, tam, gdzie bezwzględny porządek dzieła nakazuje wyciszyć się chwilowemu bałaganowi realiów królujących w zasięgu ręki. Malowanie to nie jest ucieczka przed powagą chwili, to odnalezienie tej powagi w najintymniejszej głębi indywidualnej praktyki. „Dla odzyskania równowagi od razu zabrałem się do pracy, ale atmosfera tutaj jest tak przytłaczająca [...], że praca przychodzi mi z trudem” (list z 7 września 1940 r.). Wojna mogła więc wstrząsnąć wszystkim, ale nietajemnym rozwojem dzieła, nie mogła zmienić jego własnej, niepowtarzalnej prawdy.

Wojna, jako dramat zbiorowości, była jednak tylko skrajnym przykładem codziennych problemów, z jakimi obaj malarze się zmagali i o których rozmawiali; to one sprawiały, że z ich listów wyziera rozdzierająca banalność prozy życia. Jest w nich mowa o rosole z kury i o bólu wątroby, o trudnościach z transportem i z zaopatrzeniem, o pojawiających się atakach zimna i o katarach: również cierpienia młodego Wertera zawsze pozostawały w bliskości rozchodzących się zapachów kuchennych. Tylko heroiczna i fałszywa wizja tworzenia pozwala przypuszczać, że arcydzieła powstają na wyżynach i w zagubieniu, a naprawdę są one owocem walk wygrywanych z szarą i smutną codziennością, z „przejmującym zimnem” (s. 67), z listem, który nie dochodzi, z brakiem mięsa i sera, brakiem urastającym do wymiarów pustyni, z rozpraszającymi się przyjaciółmi...

Monachi dispersi, bracia konwersi niewidzialnej wspólnoty, obaj malarze dzielili się swoimi kłopotami, małymi i dużymi, a także skromnymi radościami, bo wiedzieli, że jeśli akurat nie piszą do siebie, to są zajęci działaniem, które nieskończenie ich przerasta. Malarstwo, zanim stało się wyjątkową formą wyrażenia swojego geniuszu, dla obu pozostało na zawsze upartym, cierpliwym, nie do końca jasnym ćwiczeniem zawodowym. A przecież banalność, udomowienie wypowiedzianych opinii, zwyczajność wzajemnie przed sobą odkrywanych emocji, powściągliwość uczuć *a contrario*

objawiają nieskończoną wielkość zadania, którego obaj byli skromnymi udziałowcami, uległymi urzędnikami. Uległymi, ale upartymi. I w rezultacie wzajemnie się zachęcali, żeby to zadanie doprowadzić do końca. Nic nie mogło stanąć na przeszkodzie tej misji, równocześnie śmiesznie małej i wzniosłej, malowaniu obrazów. Konieczność wyrzeczeń wzrastała, największa pewnośc mogła się zachwiać, nawet ciało wymykało się spod kontroli, ale pozostawał teren niezawodny, pewniejszy niż każdy inny, bardziej przywodzący na myśl wiarę wiernych niż pewnośc uczonych: zawód, codzienny jak modlitwa: „Prawda jest taka, że malarz istnieje tylko z paletą w ręku, i że robi co może [...]; teoria jest sprawą trochę wyjaławiającą” – napisał Matisse (s. 57). Na co Bonnard odpowiedział: „Jedynym trwałym terenem malarza są paleta i odcienie” (s. 58).

A oto co odpowiedział Paul Valéry, kiedy Georges Duhamel zarzucił mu, że w okresie pełnym utrapień pisał wiersze: „Pogodny nastrój dzieła nie oznacza pogodnego nastroju osoby”. To samo dotyczy tych dwóch twórczości, które się wtedy rozwijały w klimacie zwątpienia i niepokoju, zachowując jednak wierność wewnętrznej potrzebie, jak również wierność miejscu, do którego przywykli. Matisse i Bonnard nie zgodzili się na emigrację, pierwszy – mimo zaproponowanych mu udogodnień (wiza do Brazylii, stanowisko wykładowcy w San Francisco) i grożących mu niebezpieczeństw (pogłoska, że Nicea będzie okupowana, atak bombowy na Cimiez); drugi – mimo niepewnych warunków życia w jego „uroczym gołębniku” w Le Cannet.

A więc swoiste braterstwo, takie samo zachowanie wobec wspólnego nieszczęścia. A także wobec osobistych nieszczęść: w tych listach często przewija się temat śmierci i chorób: Paul Klee, Josse Bernheim, Marthe Bonnard... Matisse i Bonnard zdawali sobie sprawę, że w swoim pokoleniu należą do nielicznych, którzy przeżyli: „Jesteśmy uprzywilejowani, nie zapominajmy o tym” (s. 92); jak powiedział Rodin: „mieli szczęście, że mogli z pasją dalej zajmować się tym, co kochali”. Zagrożenie śmiercią to zresztą centralny punkt tej korespondencji, o którym Matisse często wspomina w swoich listach pisanych z Kliniki du Parc w Lyonie pismem urywanym i prawie nieczytelnym. W czasie rekonwalescencji malarz mógł oglądać w

parkach miejskich kwiaty i zwierzęta, które zdawał się odkrywać, jakby to był pierwszy poranek świata: „całkiem nowe” (s. 93).

Ta bezwzględna „nowość” widzenia, to spojrzenie oczyszczone, wymyte, wypłukane, często fascynowało Bonnarda:

Gdy myślę o tobie, myślę o umysłowości uwolnionej od całej starej konwencji estetycznej, i tylko to umożliwia bezpośrednie spojrzenie na naturę, największe szczęście, jakie może spotkać malarza (s. 64).

Kiedy indziej dziękował mu jeszcze raz „za tę przyjemność i tę naukę”. Matisse za to zwrócił się do Bonnarda w innej bardzo szczególnej chwili: w momencie kryzysu w jego podejściu do własnej sztuki, które streścił w tak ważnym liście z 13 stycznia 1940 r. Poczynając od *Tańca* w Barnes Foundation, odwołanie się na krótko do zdobnictwa monumentalnego wprowadziło rozdzźwięk między rysunkiem a malarstwem. Matisse skarżył się, że nowo powstałe konwencje ograniczają jego spontaniczność. W jego przypadku chodziło o przywrócenie kolorystyce wolności charakteryzującej jego rysunek, a rysunkowi – chromatycznej intensywności jego kolorystyki: tę lukę całkiem wypełnił dopiero po 1945 r. Dlaczego postanowił zwrócić się z tym do Bonnarda?

Wizyta u ciebie byłaby dla mnie czymś najlepszym. Spojrzenie na twoje malarstwo z pewnością nadałoby choć trochę lekkości ścianie, jaką mam teraz przed nosem, i pozwoliłoby mi podejść do rzeczy, a przede wszystkim do mojej pracy prościej, bardziej bezpośrednio (s. 74).

Sam Bonnard pod koniec życia także zmierzył się z problemem dekoracji monumentalnej, choćby w swoim *Świętym Franciszku Salezym*, przeznaczonym dla kościoła w Assy, czy w obrazie *Taras w słońcu*, który tak mocno przykuł uwagę jego korespondenta (s. 63). Ale ich działania twórcze były krańcowo różne. Matisse szukał jak najprostszych środków, w których

cała rzeczywistość streszczałaby się w jednym monochromatycznym, jednolitym znaku, odcinającym się w przestrzeni jak ostateczny zapis. A płótna Bonnard zalewało światło, rzeczywistość zdawała się na nich rozplýwać i równocześnie odtwarzać, jakby była w ciągłym ruchu. Wydaje się, że Matisse wskazał wtedy Bonnardowi potrzebę jedności, dzięki czemu Bonnard nie dał się ponieść upojeniu „ciągłą zmianą”, o której mówił, że „można w niej zatonać”. Matisse przeciwnie, zmagał się raczej z niebezpieczeństwem pewnej nieruchomości czy suchości. Tak jakby czuł, że jeszcze mu brakuje tej strefy cienia, „strefy tajemnicy”, o której wspomniał w swoim ostatnim liście w związku z przechowywanym u siebie obrazem Bonnard: upojenia, w którym barwa i rysunek mogłyby się nareszcie stopić. A może domyślał się, że jego starszy przyjaciel zyskał już wolność, którą on sam dopiero musiał zdobyć i która z wielką siłą dała potem o sobie znać w przedziwnych wycinankach *Akrobaci* i *Basen*? Możliwe jednak, że najbardziej znaczącym, najbardziej wzruszającym w tej korespondencji był ukryty, stłumiony, przeradzający się w obsesję lęk przed utratą wzroku. Wystąpił on już w 1941 r., kiedy Matisse odnotował, że cierpiący na odklejenie siatkówki malarz Roussel właśnie stracił jedno oko (s. 99). Ten niepokój powrócił już wyraźnie trzy lata później, kiedy Bonnard poskarżył się na kłopoty z oczami, które maść i krople miały złagodzić (s. 103-104), a Matisse z kolei napisał przerażony, że wodnistość spojrzenia może być jak zachmurzone niebo: „Moje oczy zachodzą chmurami” (s. 119).

Im, którzy rozmawiali tylko o świeżości spojrzenia, o wizji bezpośredniej i wolnej od wszelkich stereotypów, groziło podstępne i nieuchronne niebezpieczeństwo, bardziej zabójcze i nieodwracalne niż wojna i bombardowania. Liczyły się dla nich jedynie dalsze „przygody nerwu wzrokowego”², wbrew wszystkiemu, pomimo tragicznych wydarzeń, najważniejsze było to, żeby oko dalej mogło się cieszyć światłem poranka, chmurami, zmienną grą kształtów, drzew i ciał: oto jedyna istotna rzecz, usprawiedliwiająca wszystkie nieszczęścia świata. Żeby jeszcze można

² W nawiązaniu do pięknego zapisku Bonnard z 1 lutego 1934 r.

korzystać z tych darów życia, z tych odkryć, nowych wizji – tylko to było trwałe, tylko to było ważne.

Z młodzieńczą albo prawie młodzieńczą radością, w każdym razie odmłodzony o trzydzieści lat – jak sam napisał (s. 47) – Matisse odkrywał Nowy Jork w roku, w którym amerykańska metropolia osiągnęła doskonałość. Chrysler Building stanął gotowy do użytku, Empire State zaczął przebijać *skyline*, a Paul Morand zbierał materiały do cudownej książki, którą w 1931 r. miał poświęcić metropolii. A na drugim końcu czasów historycznych i drabiny stratygraficznej Bonnard z takim samym zachwytem opowiadał o podziemnych malowidłach, które trzej młodzi wieśniacy odkryli w Lascaux. Czy te pozostające w ukryciu od tysięcy lat, rozbudowane cykle o enigmatycznych obrazkach, których istnienie wojna przypadkiem ujawniła, nie spełniały jego pragnień z młodości, kiedy razem z przyjaciółmi marzył o murach do zdobienia? Dzięki nim, uwalniając się spod tyranii sztalog, malarstwo ponownie stałoby się wielkim zbiorowym świętowaniem przy wsparciu rozumu, czym nigdy nie powinno było przestać być.

Malarstwo nie powinno rościć sobie prawa do wolności, która by je izolowała od innych sztuk [...] Mur ma zostać powierzchnią, nie należy w niej wiercić otworów, żeby przedstawić nieskończone horyzonty³.

Pochwały, podziw, żale i tęsknoty Matisse'a zwracały się w tym samym czasie ku podobnym horyzontom: tematem ostatnich jego listów stały się Arena, Giotto, czyli doskonałość, do której nie pozwoliłoby mu się zbliżyć nawet całe życie wypełnione pracą, chociaż tyle lat poświęcił przygotowaniu monumentalnego projektu *Tańca*... Wiek Bonnarda i Matisse'a, a także bieżące wydarzenia zamknęły ich, odizolowały, zamurowały w samotności, której głębi pozwalają się domyślać zdjęcia Cartier-Bressona, Brassai'a, André Ostiera; ich umysły uciekały więc w nieograniczone źródła czasu i

³ Dom Verkade, cyt. w: *Les Nabis*, Claire Frèches-Thory i Antoine Terrasse, Paris, Flammarion 1990, s. 93.

przestrzeni: wraz z nimi kończył się cykl wielkiej sztuki zachodniej i obaj zdawali sobie z tego sprawę...

Później, dopiero później, przyszła chwila, kiedy wizja kwitnącej mimozy i migdałowców w rozkwicie (s. 88) zaczęły dawać jasny znak, że noc się zbliża, że złe dni już nadeszły, a wraz z nimi lęk, agorafobia i śmierć:

Zanim zaćmi się słońce i światło, [...] i chmury powrócą po deszczu, w czasie, gdy trząść się będą stróże domu i uginać się będą silni mężowie, [...] i zaćmia się patrzące w oknach [...], odczuwać się nawet będzie strach na drodze, i drzewo migdałowe zakwitnie, [...] bo człowiek zdążać będzie do swego wiecznego domu⁴.

Jean Clair

[13 sierpnia 1925 r.]

Niech żyje

Malarstwo!...

Serdeczności.

Matisse

Poniedziałek [1927 r.]

Mon cher Matisse,

Urządaliśmy się właśnie w Le Cannet, w willi Le Bosquet⁵. Czy przyslibyście na obiad w najbliższy czwartek? Tak miło byłoby was zobaczyć. Przypominam, że nasz dom znajduje się przy avenue Victoria, najwyżej położonym avenue na naszym obszarze, i że dom jest różowy.

⁴ Wg *Biblii Tysiąclecia*, wyd. V (1999).

Tahiti, Papeete, 6 czerwca 1930 r.

Drogi przyjacielu, za tydzień wsiadam na statek w kierunku Panamy. W Nicei będę mniej więcej pod koniec lipca. Udany pobyt, prawdziwy odpoczynek. Widziałem przeróżne rzeczy. O wszystkim opowiem. Spędziłem 20 dni na „koralowej wyspie”: czyste światło, czyste powietrze, czysta barwa: diament szafir szmaragd turkus. Nadzwyczajne ryby. Nie zrobiłem nic poza nieudanymi zdjęciami. Obojgu wam życzę zdrowia. Z przyjemnością znów zobaczę Francję.

Henri Matisse

(Pisane na karcie pocztowej)

[Przed powrotem do kraju Matisse przesłał Bonnardowi tę wiadomość streszczającą dobrodziejstwa, jakich doznał i problemy, z jakimi się borykał w czasie pobytu w Polinezji (Pierre Schneider, *Matisse*, Flammarion 2020, p. 609)].

[Koniec lutego – początek marca 1940]

Mon cher Matisse,

Życzę, żebyś jak najszybciej wrócił do formy mimo nawrotu zimy, zdrowszego zresztą niż ta okropna mgła, która tak nam się tu dała we znaki. O mało nie zostałem bez węgla, bo w Cannes go zabrakło, ale przywieziono mi całą ciężarówkę z Nicei. Mamy więc spokój. Pracuję całkiem dużo, szczególnie nad zrozumieniem. W czasie porannych spacerów zabawiam się wymyślając różne określenia koncepcji krajobrazu, krajobraz „przestrzeń”, krajobraz bliski, krajobraz dekoracyjny itd. Ale i tak każdego dnia wszystko widzę inaczej, niebo, przedmioty, ciągle się zmieniają, można w tym zatonać. Ale to pozwala żyć. Mam nadzieję, że ponieważ dni są już dłuższe, będę mógł niedługo pojechać do Nicei i z radością spotkam się z tobą.

Serdeczności od nas obojga⁵.

Bonnard

⁵ Bonnard przytoczył w tym liście pewne obserwacje, które poczynił i zapisał dla siebie w swoim notesie pod datą 8 lutego 1940 r.: „Krajobraz z przestrzenią, z interesującym tłem”; „Krajobraz bliski z wyrazistymi przedmiotami”; „Krajobraz, efekt dominującego światła”.

Można by o nich powiedzieć, że to dwóch benedyktynów, którzy uprzejmie informują się wzajemnie o postępach swoich prac i, bez egoizmu i bez małostkowości, wzajemnie sobie pomagają, żeby jak najbardziej zbliżyć się do prawdy.

Julien Gracq⁶

Dziękuję p. Markowi Goldfingerowi-Kunickiemu za możliwość publikacji tekstu.

⁶ Zob. *Wstęp* do : Pierre Bonnard, Henri Matisse, *Correspondance*, s. 41.

Lidia Gerc

Wystawa Alexa Katza „Dancing with Reality” w Kunsthalle w Tybindze

Alex Katz to artysta o międzynarodowej sławie, jest jednym z najbardziej charakterystycznych i płodnych artystów amerykańskich. Od 1951 roku jego prace były prezentowane na ponad 250 wystawach indywidualnych i 500 wystawach zbiorowych, a obecnie znajdują się w ponad 100 kolekcjach publicznych na całym świecie. Pochodzi z Nowego Jorku, tam też odbyły się jego początkowe wystawy, pierwsza w 1954 roku w Rokoko Gallery. Po raz pierwszy w Europie można było oglądać jego prace w Niemczech. W 1971 roku odbyły się jego indywidualne wystawy Galerie Thelen w Kolonii i Galerie Brusberg w Hanowerze. Niemcy stały się jednym z krajów europejskim, w których często wystawiał swoje prace. Jego twórczość pokazywano m.in. w Monachium (1989), Hamburgu (1990), Baden-Baden (1995), Berlinie (1998. 2001, 2008), Klagenfurcie (2003), Kolonii (2004), Neuss (2006-2007), Dortmundzie (2011), Hanowerze (2011), Monachium (2018), Koblencji (2019) etc. W tym roku do grona tych miast dołączyła także Tybinga. Oprócz Niemiec jego prace można było oglądać w Londynie, Paryżu, Zurichu i wielu innych miastach. Po raz pierwszy ze sztuką Katza miałam możliwość zetknąć się w wiedeńskiej Albertinie, gdzie dwukrotnie pokazywano jego prace. W 2014 roku na wystawie „Alex Katz Drawings, Cartoons, Paintings” oraz w 2023 roku „Alex Katz Cool Painting”. Wystawy te wprowadziły mnie w sztukę tego nowojorskiego artysty. Jego twórczość to świat kolorów, płaszczyzn, pięknych kobiet, wielkich kapeluszy i dużych formatów. Przy pewnym minimalizmie osiągał bardzo silne efekty, operując kolorem, konturem, poruszając wyobraźnię.

W przypadku wystawy zorganizowanej w Kunsthalle w Tybindze (il. 1) spodziewałam się podobnych prac, takich, z których zasłynął ten dziś 99-letni artysta (urodzony 24 lipca 1927 r. w Nowym Jorku). Tymczasem wystawa „Alex Katz Dancing with Reality” zaskoczyła bogactwem tematów i motywów.



il. 1. Wnętrze sali z kalendarium i tytułem wystawy



il. 2. Paul Taylor



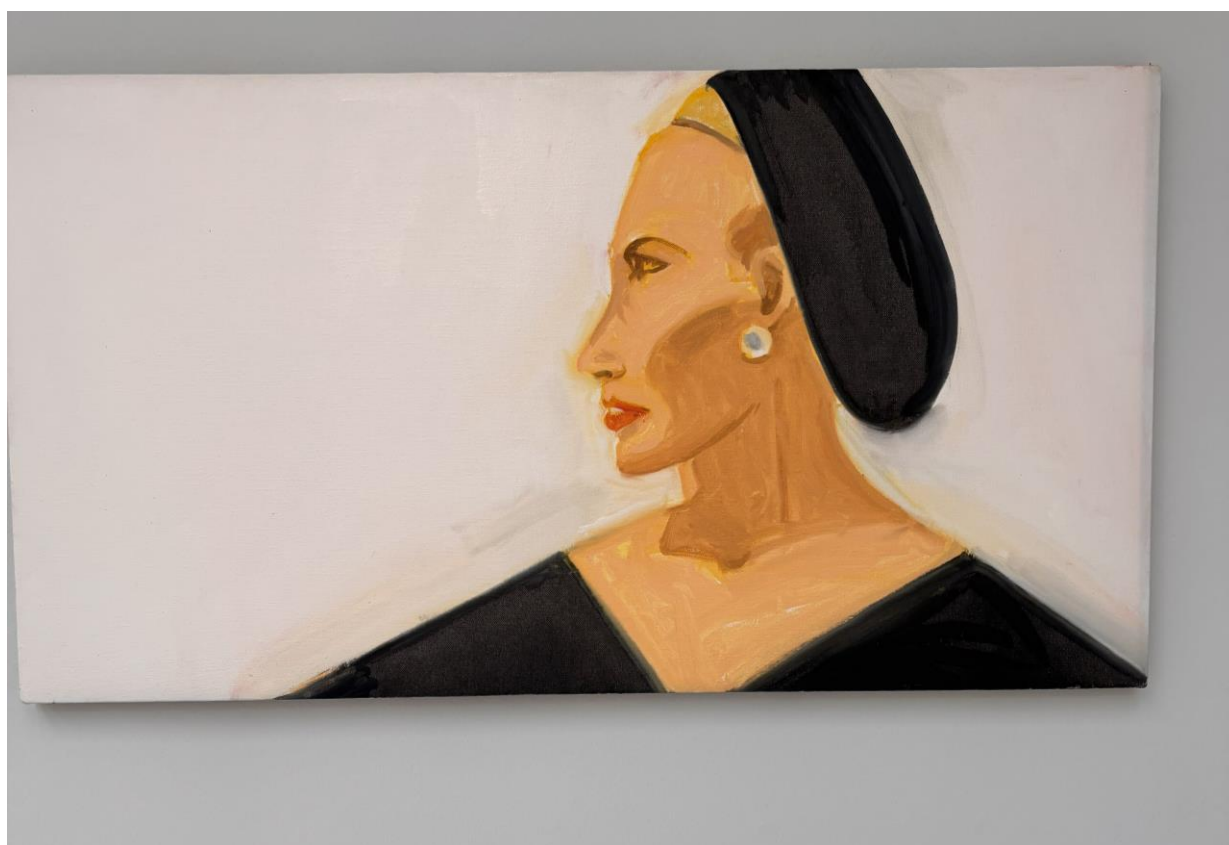
il. 3. Tancerze



il. 4. Painter of the Here and Now Art and Fashion

W pierwszej z sal przygotowano jego kalendarium, gdzie obok dat i krótkich informacji pokazano zdjęcia artysty i związanych z nim osób, a kalendarium to wzbogacono o pokazy filmów zrealizowanych przez artystę we współpracy z Rudym Burckhardtem oraz portret mężczyzny. Zestawił on z nim postać w jasnym ubraniu na ciemnym jednolitym tle. To portret Paula Taylora (1930-2018) (il. 2), tancerza i choreografa, wspólnie z którym opracował blisko 16 spektakli. Zgodnie z tekstem towarzyszącym tej części wystawy pokazano tu inspiracje artysty filmem i tańcem, przypominano, że fascynowała go nie tylko historia sztuki, ale także jazz, film i poezja, cytując słowa Katza „tancerze i poeci zainspirowali mnie bardziej niż malarze”. Na dowód tego pokazano jego dwa wielkoformatowe szkice przedstawiające tańczące postacie (il. 3).

Kolejna sala to obrazy w stosowanej przez niego konwencji, których formy były zbliżone do jego ulubionych motywów (*Painter of the Here and Now Art*



il. 5. Claire McCardell



il. 6. Coca-Cola Girl

and Fashion) (il. 4). Na obrazach uwiecznił stroje i wizerunki kobiece, intensywne barwy, a motywem przewodnim była moda i sztuka. Przywoływano także jego fascynację reklamą i jej czystym przesłaniem, czego najlepszym przykładem jest obraz *Coca-Cola Girl*, a w kolejnych swoich pracach szczególnie odnosił się do prac i stylu projektantki Claire McCardell (1905-1958) (il. 5) i ujęć filmów poklatkowych. Tu także pokazano obrazy, w którym dominantę stanowi kolor czerwony (tło) lub kolor stroju. To nawiązanie do jego wczesnych prac, w tym jego słynnego *The red Smile*, to także odwołanie do słów Katza, który uważał, że jednolity czerwony kolor ma większą siłę formalną (il. 6).

W kolejnej sali pokazano jego rysunki (*Cartoons*) podkreślając proces twórczy towarzyszący tworzonemu przez Katza dziełom sztuki (il. 7). Artysta odrzuca nowoczesne techniki, wybierając tradycyjny sposób i zaczyna od stworzenia szkicu na kartonie. Tworzy w ten sposób serie rysunków i szkiców określonego modelu lub modelki. Potem przenosi swoje szkice na wielkie płótna.

Kolejne sale to zaskakujące prace z cyklu *Woda*. To wielkie czarno-białe płótna namalowane na jego retrospektywę w 1986 roku dla Whitney

Museum. Cykl stał się dla niego na jakiś czas tematem przewodnim. Fascynowało go ukazanie wody i towarzysząca jej gra światła, tak powstały jego oceaniczne krajobrazy. Wspomniane obrazy utworzył, kreując na płaszczyźnie płótna czarną przestrzeń, rozświetlaną nieregularnie rozmieszczonymi białymi, równie nieregularnymi plamami (il. 8). Tworzył je za pomocą specjalnie do nich opracowaną techniką kładzenia. Na mokre płótno kładł moką farbę, wszystko w pośpiechu, aby zdążyć, zanim któraś z warstw wyschnie.

W jednym z pomieszczeń zebrano prace pod wspólnym tytułem *Kwiaty* (il. 9). To motyw, który był także chętnie eksplorowany przez twórcę. Traktował je zarówno jako symbol, jak i możliwość wypróbowania technik malarskich. Malował je od czasów studenckich. Pozbawiony ich w swoim sąsiedztwie często kupował kwiaty cięte, które potem uwieczniał na obrazach. Tym płótnom nadawał swoje piętno – wyizolowane kwiaty pokazane we frontalnym widoku na jednolitym tle.



il. 7. Cartoons



il. 8. Woda



il. 9. Spring

O swoich kwiatach mówił „są płaskie, ale płaskie nie są”. Pokazano także obrazy, które powstały z inspiracji lilii wodnych malowanych przez Claude’a Moneta. Te obrazy także znalazły się na wystawie. U Katza to uproszczone, zminimalizowane w formach przedstawienie – na czarnym tle żółte, zajmujące tylko część płótna formy liści lilii wodnych (*Homage to Monet*) (il. 10).



il. 10. *Homage to Monet*

Grupa *Obrazy nocne i refleksje* pokazuje jeszcze inny świat zainteresowań Katza. W zbiorze tym pokazano zarówno obrazy olejne, jak i grafiki, w których dominowała czarno-szara paleta pokazująca fascynujący artystę świat nocny miejskich krajobrazów, nowojorskich drapaczy chmur, wielkomiejskich krajobrazów i grę nocnych świateł (il. 11).



il. 11. Obrazy nocne i refleksje

Na samym końcu Kunsthalle, w jej ostatniej przestronnej Sali, umieszczono prace pod wspólnym tytułem *Drzewa*. To kolejny motyw przewodni w sztuce Katza, który stał się dla niego równie częsty jak portrety. Te prace to artystyczna dokumentacja jego obserwacji drzew z Nowego Jorku, wiejskich krajobrazów Linconville w Maine, gdzie Katz regularnie spędzał swoje wakacje od wczesnych lat 50. Jak można się było dowiedzieć na wystawie,

artysta robił szkice na miejscu albo z pamięci, potem przenosił te szkice na swoje płótna. Fascynowało go także pokazywanie drzew w zmieniającym się wraz z porami roku krajobrazie. Jego paleta, choć mocno oddziałująca, pozostaje jednak w pewien sposób ograniczona, tak aby oddać emocje, jakie towarzyszyły mu w trakcie obserwacji i tworzenia. Aby wprowadzić widza w jego sposób odbioru i tworzenia, zacytowano jego słowa:

Nie ma nic bardziej niezwykłego niż sytuacja, w której naprawdę przyglądasz się rzeczom. Kiedy nie patrzysz na to, czym według ciebie są lub co oznaczają, ale po prostu na to, jak się prezentują. Nie sędzę, że bym widział rzeczy przez cały czas, albo widzę je tylko w mgnieniu oka i w przeblyskach. Dochodzi do konfrontacji i naprawdę zaczynasz patrzeć, próbując coś dostrzec. Najlepiej jest odsunąć na bok wszystko inne.

Tak artysta komentował swoje podejście do rzeczy i sztuki.



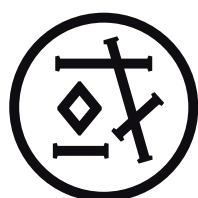
il. 12. Drzewa

Zaprezentowana w Kunsthalle w Tybindze wystawa pokazuje wielostronność zainteresowań artystycznych i bogactwo motywów w sztuce Alexa Katza (il.12). Dokumentuje jego zwrot widoczny od lat 80. XX w., od kiedy poza portretami zainteresował się także pejzażem, naturą oraz scenami miejskimi. Mimo ograniczonych środków wyrazu, którymi posługuje się artysta, oddaje on w swoich pracach niezwykłą atmosferę zjawisk, rzeczy i ludzi. Chociaż pokazano jedynie wybraną część prac z lat 90., to wystawa w Tybindze skupia się przede wszystkim na jego najnowszych cyklach. Twórcom udało się w przekrojowy sposób pokazać dorobek artystyczny Alexa Katza, który mimo różnych tematów utrwalonych w zróżnicowany sposób, każdej ze swych prac nadał swoje indywidualne, ekspresyjne piętno.

Kunsthalle Tübingen – „Alex Katz. Dancing with Reality”.

28.03-13.09.2026

Kuratorka: Nicole Fritz



**POLSKI
INSTYTUT
STUDIÓW
NAD SZTUKĄ
ŚWIATA**