

Katedra Historii Sztuki XX wieku w Europie Środkowej i na Emigracji
oraz
Katedra Historii Sztuki i Kultury
Wydział Sztuk Pięknych
Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu



KONFERENCJA NAUKOWA
**WOKÓŁ ZAGADNIEŃ WARSZTATU ARTYSTY: MALARZA,
RZEŹBIARZA, ARCHITEKTA...**

CYKL IV

ABSTRAKTY

KOMITET ORGANIZACYJNY:

dr Ewa Doleżyńska-Sewerniak – przewodnicząca
dr hab. Ryszard Mączyński, prof. UMK
dr Przemysław Waszak
dr Magdalena Maciudzińska-Kamczycka
dr Emilia Ziółkowska-Ganc
prof. dr hab. Jan Wiktor Sienkiewicz
prof. dr hab. Irena Dżurkowska-Kossowska
dr hab. Jacek Tylicki, prof. UMK

28–30 KWIETNIA 2025 TORUŃ

Dr hab. Sławomir Jędraszek, prof. UG

Uniwersytet Gdański
slawomir.jedraszek@ug.edu.pl

Kompleks warsztatowy Totmesa (Tell el-Amarna)

Przedmiotem proponowanego wystąpienia jest zaprezentowanie wybranych aspektów dotyczących kompleksu warsztatowego przypisywanego rzeźbiarzowi Totmesowi. Kompleks ten został odkryty podczas kampanii wykopaliskowej w latach 1912/1913, prowadzonej przez Ludwiga Borchardta w starożytnym Achet-Aton („Horyzont Atona”; współczesna Tell el-Amarna). Celem prezentacji jest nie tylko przedstawienie kontekstu odkrycia słynnego popiersia królewskiej małżonki – Nefertiti, ale również szersze omówienie postaci samego rzeźbiarza, historii jego warsztatu oraz jego działalności w kontekście rządów króla Amenhotepa IV/Achenatona około 1360–1343 przed Chr.

Diana Kułakowska

Marcin Petrus

Anna Rottau

Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie

diana.kulakowska@cybis.asp.waw.pl

W warsztacie szczytnika. Sztuka wytwarzania pawęży na podstawie badań technologicznych tarczy krzyżackiej ze zbiorów Muzeum Wojska Polskiego w Warszawie

Pawężę to jeden z typów średniowiecznych tarcz, wzmiankowany już w 1. połowie XIII wieku i wiązany z ludami bałtyjskimi – Litwinami, Jaćwingami, Prusami. Ich cechą charakterystyczną jest wypukły grzbiet widoczny wzdłuż pionowej osi polichromowanego awersu. Początkowo tarcze te osiągały niewielkie rozmiary – do 60 cm wysokości – i były uzbrojeniem obronnym jazdy oraz piechoty, z czasem jednak zaczęły przyjmować formę wysokich, masywnych konstrukcji, które przez wzgląd na swoje wymiary (nawet do 200 cm wysokości) znajdowały zastosowanie głównie wśród piechoty. Produkcją tarcz zajmowali się szczytnicy, jednak szczątkowe informacje na temat szczegółów technologicznych ich rzemiosła można znaleźć również w traktatach o sztuce – np. w *Diversarum Artium Scheda* Mnicha Teofila.

Głównym zadaniem projektu konserwatorsko-badawczego, zrealizowanego w 2023 roku na Wydziale Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki w Warszawie i dotyczącego pawęży krzyżackiej ze zbiorów Muzeum Wojska Polskiego (nr inw. MWP 181), było przeprowadzenie poszerzonych badań fizyko-chemicznych i instrumentalnych w celu poznania techniki i technologii wykonania obiektu oraz historii jego modyfikacji. Udokumentowana historia tej pawęży sięga roku 1887, kiedy to została ona zakupiona do zbioru malborskiego zamku krzyżackiego w darze z okazji 90. urodzin cesarza Wilhelma I Hohenzollerna jako „jedyna [tarcza] zachowana z okresu zakonnego [Zakonu Krzyżackiego]”. Z uwagi na swoją wartość dość często pojawiała się w artykułach z epoki, znane są również rysunki inwentaryzujące jej stan zachowania.

Szeroki repertuar wykorzystanych metod badawczych, m.in. datowania radiowęglowego, tomografii komputerowej, obrazowania hiperspektralnego i analiz genetycznych, pozwolił ostatecznie na potwierdzenie datowania tarczy oraz poznanie wielu niuansów technologicznych cennych dla konserwatorów i historyków. Do zagadnień tych należą: zastosowane połączenia pomiędzy elementami drewnianej konstrukcji, sposób opracowania powierzchni drewna, rodzaje zastosowanych warstw pośrednich – w szczególności włókien zwierzęcych i skóry – a także technika i technologia wykonania samych warstw malarskich. Dzięki tym badaniom i analizie ich wyników możliwe jest odtworzenie zarówno zastosowanych materiałów i technik artystycznych, jak i samego procesu twórczego towarzyszącego powstawaniu tarczy.

Kolejnym ważnym wynikiem badań jest rozpoznanie co najmniej trzech różnych faz chronologicznych dekoracji malarskiej przedniej strony tarczy, z których tylko jedna – i to nie najstarsza – może być określana jako krzyżacka. Z kolei obserwacje polichromii w świetle UV uwidocznily dekorację znacznie młodszą, prawdopodobnie XIX-wieczną, o wyraźnie ahistorycznym charakterze (romboidalna tarcza herbowa?), zachowaną w formie relikтового powidoku na powierzchni warstwy krzyżackiej. Okoliczności, w jakich na przestrzeni pięciu wieków dochodziło do zmian dekoracji malarskiej pawęży nie są znane i wymagają dalszych badań historycznych i kontekstowych, zdają się jednak ilustrować proces zmiany funkcji obiektu z militarnej na kolekcjonerską.

Dr Monika Czapska

Muzeum Zamkowe w Malborku

m.czapska@zamek.malbork.pl

Czy każde dzieło jest innowacją? Znaczenie interdyscyplinarnych badań dla poznania praktyki warsztatowej czeskich rzeźb stylu pięknego

W referacie zaprezentowane zostaną założenia, przebieg i wyniki projektu naukowego, prowadzonego pod auspicjami Muzeum Zamkowego w Malborku w latach 2018–2021. W jego ramach przeprowadzono, pionierskie pod względem skali i zakresu, analizy „zespołu pruskiego” – jednej z największych w Europie grup wapiennych rzeźb wykazujących silne stylistyczne związki z sztuką czeską 2. połowy XIV wieku.

Pomimo wielu lat badań nad rzeźbami stylu pięknego, stoczonych na ich przestrzeni burzliwych dyskusji w środowisku historyków sztuki oraz wprowadzenia do dyskursu bardzo obszernego materiału badawczego – próby jego skategoryzowania według jednolitych, naukowo sprawdzalnych kryteriów, jak dotąd nie przyniosły satysfakcjonujących rezultatów. Paradoksalnie – przeszkodę pod tym względem stanowi to, co jednocześnie konstytuuje styl piękny: uniwersalizm formalno-stylistyczny, wielość i powtarzalność motywów. Poszczególne dzieła, zachowując ogromne podobieństwo do podstawowego typu przedstawieniowego, odznaczają się zarazem wieloma kombinacjami indywidualnych cech. Porównywanie poszczególnych elementów prowadzi do budowania teoretycznych konstruktów i stawiania kolejnych hipotez, ostatecznie jednak – jak wskazują współcześni badacze – nie ma wiele sensu. Potencjał badawczy wykazuje analiza całościowa dzieł – zarówno pod kątem materiału i techniki, jak i ich wyrazu artystycznego (analiza ikonograficzna i formalna). Taki właśnie schemat postępowania przyjęto w badaniach przeprowadzonych w ramach projektu „Styl piękny w redakcji czeskiej w Prusach – rzeźba kamienna z lat 1380–1400”.

Wielostronne analizy materiału pruskiego dostarczyły nowych informacji o rodzaju i charakterystyce użytego kamienia, jak również zaowocowały wnikliwymi obserwacjami w zakresie techniki wykonania rzeźb i ich stylu. Pozwoliło to badaczom na wyciągnięcie pewnych wniosków, co do praktyki warsztatowej i możliwości atrybucyjnych. Obraz, jaki wyłania się z badań przemawia za odrzuceniem ewolucyjnej teorii rozwoju formuły stylu pięknego w rzeźbie czeskiej na rzecz wspólnego źródła form wykorzystywanych do ich produkcji. Referat jest syntetycznym wprowadzeniem do wystąpień przybliżających szczegółowe ustalenia na temat procesu powstawania kamiennych rzeźb z około 1400 roku: obróbki kamieniarskiej (Jolanta Ratuszna, MZM) oraz techniki i technologii ich polichromowania (Agnieszka Ruszkowska, MZM).

Jolanta Ratuszna

Muzeum Zamkowe w Malborku

j.ratuszn@zamek.malbork.pl

Technika wykonania kamiennych rzeźb czeskiego stylu pięknego na przykładzie zabytków pruskich

Temat referatu jest częścią podsumowania projektu badawczego pt. „Styl piękny w redakcji czeskiej w Prusach – Rzeźba kamienna z lat 1380–1400” zainicjowanego przez Muzeum Zamkowe w Malborku we współpracy m.in. z Muzeum Narodowym w Gdańsku oraz Narodowym Muzeum Morskim w Gdańsku, pod opieką naukową dr hab. Moniki Jakubek-Raczkowskiej, prof. UMK.

W prezentacji zostaną przedstawione wnioski z badań kilkunastu kamiennych rzeźb zakwalifikowanych do czeskiego stylu pięknego, które, pomimo pewnych różnic, cechuje jednorodność zabiegów technicznych, wysoka klasa i jakość wykończenia, standaryzacja i stylizacja, pozwalające wskazywać pewne wspólne źródła dla kompozycji oraz niektórych układów formalnych. Sformułowane tezy oparto na obserwacjach dzieł z autopsji, które w dużej części zgromadzono w jednym czasie na wystawie towarzyszącej projektowi, umożliwiając analizę porównawczą rozproszonych na terenie Prus dzieł. Omówione zostaną takie elementy jak: materiał rzeźbiarski (złota opoka marglista), narzędzia kamieniarskie, wstępna obróbka, proces rzeźbienia figur, opracowanie detali, grawerunki i wykończenie powierzchni rzeźb. Temat zostanie zilustrowany przykładami użycia konkretnych narzędzi na powierzchni analizowanych figur.

Agnieszka Ruszkowska

Muzeum Zamkowe w Malborku

a.ruszkowska@zamek.malbork.pl

Polichromia kamiennych rzeźb czeskiego stylu pięknego – technika i technologia

W wystąpieniu zostaną zaprezentowane wyniki badań polichromii grupy kamiennych rzeźb stylu pięknego z rejonu Państwa zakonu krzyżackiego, w kontekście techniki i technologii malarskiej. Analizy te są częścią większego założenia badawczego, zainicjowanego przez dr Monikę Czapską i podjętego wraz z zespołem konserwatorek Muzeum Zamkowego w Malborku (w tym z autorką powyższego wystąpienia) we współpracy m.in. z Muzeum Narodowym w Gdańsku, pod opieką naukową dr hab. Moniki Raczkowskiej, prof. UMK, w interdyscyplinarnym projekcie pt. „Styl piękny w redakcji czeskiej w Prusach – Rzeźba kamienna z lat 1380–1400”. Działania te zaowocowały monografią, gdzie część dotyczącą technologii malarskiej zrecenzowała prof. dr hab. Maria Poksińska. Celem badań polichromii było rozpoznanie kanonu kolorystycznego tej grupy figur oraz próba wyszczególnienia efektów artystycznych, oddziałujących na odbiorcę tych dzieł, związanych z zastosowaną techniką malarską.

Podczas prelekcji, na wstępie zostanie nakreślony ogólnie stan zachowania badanych rzeźb oraz wybrana metodyka badawcza. W następnej kolejności zostanie przedstawiony opracowania badawcze oraz przebieg badań, podjętych obecnie przy projekcie. Przybliżona zostanie problematyka badań warstwy malarskiej na tych kamiennych figurach oraz ogólnie jej specyfika i stopień trudności w identyfikacji jej składu. Zostanie ukazany również wybrany przez zespół projektowy szerszy materiał porównawczy. W podsumowaniu zostanie zaprezentowana komputerowa rekonstrukcja techniki pierwotnego opracowania barwnego na wybranym przykładzie oraz synteza wniosków z badań polichromii, związanych z realizacją projektu.

Późnogotycka rzeźba Chrystusa – relikw dawnego wyposażenia kościoła Św. Jerzego w Ostropie. Cechy warsztatu i losy

Rzeźba Chrystusa ukrzyżowanego pochodzi z kościoła pw. Św. Jerzego w Ostropie, obecnie dzielnicy Gliwic, którego początki sięgają połowy XV wieku. *Katalog zabytków sztuki w Polsce* datuje ją na wiek XVI¹, ale w ostatnich czasach jej wygląd zdecydowanie nie budził skojarzeń ze wskazanym okresem jej powstania. Stan, jaki przedstawiała nie stanowił zagrożenia dla jej dalszego trwania, jednak zarówno on, jak i walory estetyczne, jakie rzeźba prezentowała nie pozwalały ani na jej ekspozycję, ani na właściwe odczytanie jej wartości – artystycznych, autentyczności, wartości historycznych. Przemalowania nadały jej niestety wygląd karykaturalny. Najprawdopodobniej rzeźba Ukrzyżowanego wraz z figurami Matki Boskiej Bolesnej i Św. Jana (datowanymi jednak na 2. połowę XV w.), początkowo tworzyła grupę Ukrzyżowania na belce tęczyowej wspomnianego kościoła. Sama belka nosi datę 1616 i być może tę datę uznać należy za czas umieszczenia rzeźby, bądź całej grupy, co jest nierównoznaczne z czasem wykonania rzeźb.

Losy rzeźby, związanej przez cały czas jej istnienia z ostropskim kościołem przedstawiają się zagadkowo. Jej historia materialna zapisana w stanie, układzie i składzie warstw, które ją pokrywały, poznana w toku badań, każe inaczej spojrzeć zarówno na fakty dotyczące burzliwych losów kościoła, jak i na cechy warsztatowe wykonawcy rzeźby i jej pierwotnego opracowania dekoracyjnego oraz późniejszych, sześciokrotnych przemalowań. Badania pozwoliły odtworzyć wygląd rzeźby w toku jej historii, przy czym znamieny pozostaje fakt, że w XVIII wieku, już po dwukrotnym przemalowaniu, odratowana została z pożaru, co trwale i w specyficzny sposób wpłynęło na zastane malarskie opracowania.

Ten fakt wpłynął na początkowe ustalenia dotyczące programu jej konserwacji i restauracji. Już w toku prac ujawnione zostały interesujące cechy pierwotnego warsztatu i ekspresji przedstawienia. Zaowocowało to decyzją o przyjęciu rozwiązania restauratorskiego, które pozwoliło wyeksponować cechy stylistyczne potwierdzające późnogotycki charakter rzeźby a zarazem zachować walor dawności i autentyczności rzeźby i przywrócić jej należne miejsce w ostropskim kościele.

¹ *Katalog zabytków sztuki w Polsce*, t. VI: *Województwo katowickie*, z. 5: *Powiat gliwicki*, red. I. Rejduch-Samkowa, J. Samek, Warszawa 1966, s. 48.

Joanna Bojarska-Cieślik

Muzeum Narodowe w Warszawie

jbojarska@mnw.art.pl

Więcej niż biblioteka, więcej niż skryptorium. Perskie przydworskie pracownie *ketābchāne*

Wystąpienie jest próbą przedstawienia w zarysie charakteru perskich pracowni *ketābchāne*, ich roli kulturowej oraz umieszczenie ich w kontekście historyczno-religijnym Iranu od końca XIII wieku do zmięczenia rządów dynastii Safawidów w 1736 roku.

Sztuka na terenach Iranu już od starożytności rozwijała się przede wszystkim pod książęcym patronatem. Mecenat artystyczny był integralnym elementem sprawowania rządów i narzędziem propagandy politycznej również za panowania kolejnych dynastii w czasach po podboju Persji przez Arabów w pierwszej połowie VII wieku. Władcy utrzymywali nadwornych artystów, którzy oddawali swoje talenty w służbie monarchy, tworząc dla jego przyjemności oraz ku jego chwale. Szachowie sponsorowali zarówno powstawanie dużych założeń architektonicznych takich jak meczety czy medresy, jak i wykonywanie przedmiotów luksusowych np. rękopisów. Były to okresowe zlecenia, do których realizacji tymczasowo gromadzono artystów. Jednak pod koniec XIII wieku, pod panowaniem mongolskim, patronat nad rzemiosłem uległ instytucjonalizacji, dając początek królewskiemu atelier zwanemu *ketābchāne* (w wolnym tłumaczeniu „dom książki”). Od tego momentu *ketābchāne*, pierwotnie pełniący funkcję biblioteki, stała się również pracownią, w której tworzone nie tylko bogato ilustrowane słynne perskie manuskrypty, ale również projekty kobierców czy motywów dekoracyjnych przeznaczonych na wyroby metalowe lub ceramiczne.

Na przestrzeni wieków, pod rządami kolejnych dynastii, na terenach Iranu powstawały liczne *ketābchāne* zakładane przez szachów, książęta bądź przedstawicieli arystokracji. Niektóre z nich wypracowały swój własny styl miniatorski, który z biegiem czasu zaczęto określać mianem szkół np. herackiej, sziraskiej – od nazw miejscowości, w której znajdowała się pracownia.

Jednak pomimo setek lat istnienia *ketābchāne* w kulturze perskiej nie zachował się i – co prawdopodobne – nigdy nie powstał, opis ich funkcjonowania. Wiedzę na temat pracujących w niej artystów, organizacji zadań czy też wysokości wynagrodzeń, badacze czerpią z pojedynczych wzmianek w źródłach pisanych oraz zabytków kultury materialnej.

Olga Drożdziejka

Muzeum Gdańska

o.drozdziejka@muzeumgdansk.pl

Malarz w nowożytnym Gdańsku. Organizacja pracy i nauki oraz prawa i obowiązki w świetle statutu gdańskiego cechu malarzy

Cech to zjawisko funkcjonujące w wielu obszarach związanych z historią rozwoju miast, historią gospodarczą i społeczną. Cech to nie tylko organizacja handlowa, pełniąca funkcje gospodarcze, ale też bractwo wiążące swoich członków więzami quasi-rodzinnymi, związek polityczny czy wojskowy, posiadający uprawnienia administracyjne.

Zainteresowanie badaczy organizacją cechową ma długą tradycję. Niezwykle bogata literatura dotyczy pojęcia cechu, historii jego powstania i funkcjonowania, jednak wyodrębnionemu zagadnieniu cechu malarzy poświęcono dotychczas nieco mniej uwagi.

Przyjęto się uważać, że w porównaniu do innych ośrodków, organizacja cechowa malarzy powstała w Gdańsku dosyć późno. Czy było tak rzeczywiście? Jak funkcjonował cech malarzy gdańskich, jakie prerogatywy przysługiwały władzom miejskim, władzom cechowym, poszczególnym mistrzom? Jak wyglądał proces nauki adepta malarstwa? Skąd pochodzili chętni do uprawiania tego zawodu w grodzie nad Motławą? Odpowiedzi na te i podobne pytania będą przedmiotem niniejszych rozważań.

W przypadku cechu malarzy istotne jest również zagadnienie emancypacji malarza jako artysty, ewolucji znaczenia i postrzegania tego zawodu jako należącego do sztuk wyzwolonych, a mimo to tkwiącego w ograniczeniach przewidzianych dla rzemieślników.

Analiza porównawcza statutów cechowych różnych ośrodków miejskich oraz różnych branż i zawodów, nie tylko artystycznych, lecz szeroko pojętego rzemiosła prowadzi do wniosku, że zasadniczy kształt uregulowań był podobny. To, co uderza już przy wstępnej lekturze statutów to ich wszechstronność i odnoszenie się nie tylko do działalności zawodowej, lecz również życia codziennego i funkcjonowania we wspólnocie. Cech malarzy, podobnie jak inne tego rodzaju związki, pełnił funkcje religijne, wychowawcze, edukacyjne, społeczne, polityczne, porządkowe, wojskowe i gospodarcze.

Statut gdańskiego cechu malarzy nadany przez Radę 28 września 1612 roku zawiera 31 artykułów, które w sposób szczegółowy i zarazem syntetyczny regulowały działalność malarzy w mieście. Uważna lektura dokumentu pozwala na lepsze zrozumienie organizacyjnych ram twórczości malarskiej w ówczesnych realiach.

Dr Beata Purc

Muzeum Narodowe w Gdańsku

b.purc@mng.gda.pl

Cztery warsztaty niderlandzkie XV–XVII w. Malarze atrakcyjnych obrazów religijnych, naśladowcy i teoria sztuki. Od współdziałania do rywalizacji?

W referacie zostaną omówione wybrane cztery warsztaty malarskie z obszaru południowych Niderlandów, kierowane przez Rogiera van der Weyden (1399/1400–1464), Joosa van Cleve (1485–1490–1540/1541), Pietera Coeck van Aelsta (1502–1550) i Petera Paula Rubensa (1577–1640). Zostali wybrani malarze odznaczający się nieprzeciętnym talentem oraz darem organizacyjnym, zmysłem handlowym, którzy w swoich czasach odnieśli sukces, będąc także malarzami królów. Malarze ci przykładali wagę do realizowanych zamówień oraz tworzyli dzieła na wolny rynek sztuki. Odznaczali się inwencją i zmysłem rozumienia repetycji obrazowych. Poddane analizie zostaną wybrane dzieła dotyczące tematu Marii z Dzieciątkiem i św. Hieronimem. W tak wąskiej grupie prześledzone zostaną mechanizmy, które doprowadzić mogły do stworzenia nowych tematów i sposobów wypowiedzi, odpowiadających zmieniającym się gustom odbiorców, ale także podjęta zostanie próba wyjaśnienia, w jaki sposób teoria sztuki włoskiej odzwierciedliła się w ich twórczości. Doprowadzając w okresie XVII wieku do wykształcenia ważnej pozycji malarstwa flamandzkiego w Europie.

Rynek sztuki w XV do początku XVII wieku przeszedł przeobrażenia i rozwinął się znacznie w kierunku wydajności prac. Dlaczego obrazy były pożądane mimo zmiany gustu? Ze względu na religijne pobudki, ochotę na estymę i splendor, wartość materialną, potrzebę dekoracji, piękno, potencjał intelektualny, zainteresowanie realizmem, aspiracje kolekcjonerskie czy zachwyt nad technikami iluzji. Rzeczą godną podkreślenia był fakt, że obrazy różniły się jakością i ceną, nowatorstwem, były też wśród malowideł kopie, naśladownictwa i często powtarzane motywy. Czy dlatego, że wspólne zainteresowania pomagały w życiu społecznym i były łącznikiem uwierzytelniającym autorytet między grupami i warstwami liczącymi na zmianę statusu. Zarówno w Niderlandach, ale też i w innych miejscach Europy odzwierciedlały spójność upodobań. Atrakcyjność obrazów powodowała nowe praktyki wśród ich wytwórców w zaciszu pracowni. Prowadziło to nie tylko na poziomie produkcji do zmiany z czasem jakości produktu, decyzji o powtarzalności raz wyprodukowanego modelu, współpracy malarzy nad jednym dziełem, ale i do reorganizacji pracowni. W XVII wieku doszło do zmiany wartościowania samego powtórzenia wokoło, którego stworzono nową teorię oceny malarstwa, by w kompetencji kolekcjonera przestało liczyć się nawet nazwisko twórcy, a bardziej jakość wykonania, przyznana nawet bezimiennemu dziełu. Na koniec zmieniono rozumienie terminu „kopia”. A jakie było miejsce malarek, kobiet w warsztatach braci i ojców? Warto zadać też pytanie o malowanie z upodobania i dla hobby. Do dziś niewiele dzieł sztuki obrazowej przetrwało z okresu XVII wieku, jeszcze mniej z czasów XV–XVI wieku. Szacuje się, że około 1% ówczesnej produkcji.

Obrazy były lubiane zwłaszcza w katolickich Niderlandach. W kalwińskiej Holandii w 1624 roku moralista Dircka Raphaelsz. Camphuyzen twierdził, że malarstwo wydaje się być przyprawą na wszystko, co wyrasta z ludzkiego umysłu. Zatem warto zadać pytanie: na czym polegała zmiana w opisie sztuki od XV do XVI wieku i w czym tkwiła wartość prawdziwej sztuki w początku XVII stulecia.

Miłosz Kargol

Muzeum XX. Czartoryskich, oddział Muzeum Narodowego w Krakowie

mkargol@mnk.pl

Nowe ustalenia na temat trzech obrazów wiązanych z Luką Giordano z kolekcji Muzeum Narodowego w Krakowie

W kolekcji malarstwa europejskiego Muzeum Narodowego w Krakowie znajdują się trzy obrazy, których autorstwo wiązane jest z Luką Giordanem, jednym z najwybitniejszych przedstawicieli baroku neapolitańskiego. Referat ma na celu analizę tych dzieł, stanowiących cenny materiał do badań nad twórczością artysty, a także ma stać się przyczynkiem do szerszego opracowania kolekcji sztuki europejskiej MNK. Analizie zostaną poddane obrazy: *Ucieczka do Egiptu* (nr inw. MNK XII-A-603), *Głowa starca* (nr inw. MNK XII-A-111) oraz *Chrystus w Emaus* (nr inw. MNK XII-A-612), a głównym jej celem jest rozwinięcie zagadnień dotyczących proveniencji, atrybucji, datowania oraz cech formalnych i warsztatowych. Obrazy nie były dotąd obiektem szerzej zakrojonych badań, jednak w ostatnim czasie w ramach prowadzonych prac nad nową Galerią Malarstwa i Rzeźby Europejskiej MNK, obrazy zostały poddane badaniom historyczno-artystycznym, pracom konserwatorskim, a także przeszły badania w Laboratorium Analiz i Nieniszczących Badań Obiektów Zabytkowych (LANBOZ MNK).

Luka Giordano (1634–1705) był jednym z najwybitniejszych malarzy baroku neapolitańskiego. Artysta podróżował po Włoszech poznając różne podejścia do tworzenia obrazów, a następnie przez dekadę pełnił funkcję nadwornego malarza Karola II w Madrycie. Szybkość, z jaką tworzył, sprawiła, że nadano mu przydomek *Luca Fa Presto*, a jego sprawność w przetwarzaniu różnych tradycji stylowych była jednym z najbardziej charakterystycznych rysów jego twórczości.

Trzy obrazy z kolekcji MNK ukazują różne etapy twórczości Giordana – od wczesnych prac związanych z jego nauką w kręgu Ribery, przez wpływy weneckie, aż po późniejsze rozwiązania formalne i kolorystyczne charakterystyczne już dla XVIII wieku. Obrazy te świadczą o dużej wszechstronności artysty oraz rozwoju jego warsztatu, a także pozwalają przedstawić złożoną sylwetkę artysty. Referat ma na celu przedstawienie wyników badań historyczno-artystycznych.

Zuzanna Adamiec

Zamek Królewski w Warszawie

zadamiec@zamek-krolewski.pl

Rekonstrukcja XVIII-wiecznej dekoracji hafciarskiej Sali Tronowej Zamku Królewskiego w Warszawie

W styczniu 1971 roku zapadła długo wyczekiwana przez Polaków decyzja o odbudowie całkowicie zniszczonego w po Powstaniu Warszawskim Zamku Królewskiego w Warszawie. Po oddaniu w 1974 roku bryły w stanie surowym zamkowe pracownie konserwacji stanęły przed wyzwaniem odtworzenia historycznych wnętrz. Została podjęta decyzja, aby prezentowały one czasy panowania ostatniego polskiego króla Stanisława Augusta Poniatowskiego. Odtworzenie XVIII-wiecznego wystroju wnętrz było możliwe dzięki ocalałym fragmentom dawnego wyposażenia, ponownie zamontowanym na swoje pierwotne miejsca, jak również pracy najwyższej klasy rzemieślników, konserwatorów czy historyków sztuki. Od roku 1986 zamkowa pracownia konserwacji tkanin wraz z pracownią tapicersko-krawiecką zrekonstruowała kolejno tekstylne elementy wyposażenia następujących sal: Koncertowej, Senatorskiej, Rady, Pokoju Audiencjonalnego Starego, Sypialni oraz Sali Tronowej.

Prace nad odtworzeniem wykonanej w latach 1784–1786 w lyońskiej manufakturze Camille Pernon et Compagnie dekoracji hafciarskiej Sali Tronowej rozpoczęły się już w drugiej połowie lat 80. XX wieku. Bazowano w ich trakcie na zachowanych materiałach źródłowych: korespondencji przedstawiciela króla Stanisława Marcella Bacciarellego z Lyonem, zamówieniu królewskim, rachunku za wykonaną dekorację, projekcie fotela tronowego Johanna Christiana Kamsetzera, rozrysie układu haftów Jeana-François-Pierre’a Peyrona oraz przedwojennych fotografiach. Momentem przełomowym był rok 1991, kiedy to udało się odnaleźć jedyne zachowane haftowane orła pochodzącego z zamówienia Stanisława Augusta Poniatowskiego. Pozwoliło to nie tylko wiernie wykonać kopię 86 orłów pierwotnie zdobiących zamkową Salę Tronową, ale również, dało istotne wskazówki co do techniki wykonania pozostałych elementów dekoracji hafciarskiej wykonanych przez tych samych rękodzielników.

Niniejszy referat ma za zadanie przedstawić złożony proces rekonstruowania dekoracji hafciarskiej najbardziej reprezentacyjnej z sal zamkowych oraz zakres prac włożony w niego przez wszystkie zaangażowane osoby.

Przemysław Kalwara

Zamek Królewski w Warszawie

pkalwara@zamek-krolewski.pl

Odkrywane źródła – materiały do odbudowy Zamku Królewskiego w Warszawie w zbiorach Archiwum zamkowego

Wśród historyków, archiwistów, pracowników naukowych zajmujących się historią Zamku Królewskiego w Warszawie coraz popularniejszym zagadnieniem badawczym staje się odbudowa tego obiektu. W moim wystąpieniu przedstawię możliwości do eksploracji tego zagadnienia, jakie dają zbiory Archiwum Zamku Królewskiego w Warszawie.

Podstawowy podział materiałów przechowywanych w zbiorach tego muzeum, a związanych z odbudową Zamku to: IV. Archiwa dokumentacyjne – spuścizny wykorzystywane przy odbudowie i organizacji muzeum (składające się z dwunastu zbiorów) oraz V. Materiały związane z odbudową Zamku i organizacją muzeum, które dzielą się na: dokumentację aktową (Obywatelski Komitet Odbudowy Zamku Królewskiego w Warszawie), techniczną (8 zespołów), konserwatorską (4 zbiory), rekonstrukcji (4 zbiory) oraz badań archeologicznych, architektonicznych i geologicznych na terenie Zamku Królewskiego (5 zbiorów).

Dokumentacja wciąż jest opracowywana oraz digitalizowana. Do moich zadań należy rozpoznawanie, katalogowanie, opisywanie projektów, należących do wspomianej wyżej dokumentacji technicznej – Techn. Odb. II PP. PKZ Pracownia Projektowa "Zamek" – która składa się z następujących zbiorów: dokumentacja techniczna odbudowy; rzuty pomieszczeń Zamku – Inwentaryzacja powykonawcza; luźne projekty; harmonogramy robót na Zamku; rzuty kondygnacji zamkowych i inne materiały dotyczące odbudowy Zamku, przekazane przez inż. D. Grada – dyrektora Dyrekcji Rozbudowy Miasta (DRM) Warszawa-Wschód.

W czasie wystąpienia przedstawię, jak wygląda podział dokumentów związanych z tym zagadnieniem w zbiorach Archiwum Zamku Królewskiego, jakich ram czasowych dotyczy, jakie elementy są uwzględniane w procesie katalogowania i tworzenia rekordów w systemie MONA oraz na jakim etapie są prace związane z dokumentacją TO II/1, którą się zajmuję.

Dr Dorota Iwaniuk

Zamek Królewski w Warszawie

diwaniuk@zamek-krolewski.pl

Warsztat artystyczny Jana Matejki na podstawie źródeł z epoki oraz badań przeprowadzonych na wielkoformatowych obrazach z kolekcji Zamku Królewskiego w Warszawie – Muzeum

Jan Matejko pozostawił po sobie ogromną spuściznę artystyczną obejmującą ponad trzysta dzieł olejnych oraz kilkaset rysunków i szkiców. Problematyka związana z szeroko rozumianymi zagadnieniami warsztatowymi jego malarstwa dość wcześnie budziła zainteresowanie współczesnych. Pierwsze wzmianki pochodzą od przyjaciela malarza – Mariana Gorzkowskiego i były opublikowane jeszcze za życia artysty. Wiele informacji na temat powyższych zagadnień znaleźć można u Izzydora Jabłońskiego, Mariana Wawrzeńckiego i Mieczysława Tretera. Przytaczane wiadomości dotyczące tajników warsztatu Matejki, w dużej mierze, zaczerpnięte są z bezpośrednich rozmów z malarzem oraz z przekazów ustnych zasłyszanych od osób trzecich znających Mistrza.

Wielkoformatowe obrazy malowane na płótnie, przede wszystkim z racji swoich gabarytów, wymagają od artysty szczególnych umiejętności. Polegają one nie tylko na konieczności zmierzenia się z trudnościami technicznymi, wynikającymi z rozmiarów przeznaczonej do zamalowania powierzchni, ale również z uwagi na wyzwania natury kompozycyjnej i artystycznej. Odnosi się to zwłaszcza do dzieł o rozbudowanej narracji z udziałem wielu przedstawionych postaci. Proces tworzenia takich obrazów wymaga szczególnej wyobraźni, ale też biegłości technicznej i wiedzy technologicznej, które połączone razem, pozwalają twórcy urzeczywistnić jego własne zamierzenia. Matejko takie obrazy malował niemal przez cały czas swojej zawodowej aktywności. Wybrane do analiz płótna powstały w różnym okresie twórczości Mistrza. Pomiędzy datami namalowania pierwszego i ostatniego jest 27 lat różnicy. Okoliczność ta skłania do ich porównania pod kątem zastosowanej techniki malarskiej oraz budowy technologicznej.

W ostatnich latach, na Zamku Królewskim w Warszawie został przeprowadzony projekt naukowo-badawczy. Analizom poddano cztery wielkoformatowe obrazy olejne Matejki: *Kazanie Skargi*, *Rejtan – upadek Polski*, *Batory pod Pskowem*, *Konstytucja 3 Maja 1791 roku* oraz szkic *Otrucie księcia Janusza*. Do badań, oprócz metod mikroskopowych i mikrochemicznych, użyto zaawansowanych metod instrumentalnych takich jak badanie skaningowym mikroskopem elektronowym (SEM i SEM-EDS), rentgenowską analizę fluorescencyjną (XRF), badanie metodą microXRD spektroskopii w podczerwieni z transformacją Fouriera (FTIR), chromatografię gazową połączoną ze spektrometrią masową (GC-MS) oraz badania w podczerwieni z wykorzystaniem kamery hiperspektralnej. Uzyskane wyniki i poczynione obserwacje skonfrontowano ze źródłami pisanymi, pochodzącymi z epoki. Rezultaty okazały się bardzo ciekawe.

W wystąpieniu podejmę próbę zrekonstruowania procesu prowadzącego do powstania dzieła wielkoformatowego w odniesieniu do twórczości Jana Matejki. Opowiem o korzystaniu ze źródeł przed przystąpieniem do realizacji obrazu, o pracowni malarza i jej wyposażeniu, narzędziach, materiałach, kolekcjonerstwie Mistrza. Celem prezentacji jest spopularyzowanie wiedzy o warsztacie artystycznym jednego z najwybitniejszych polskich malarzy XIX wieku.

Agnieszka Zagrajek

Marta Kłak-Ambrożkiewicz

Muzeum Dom Jana Matejki, oddział Muzeum Narodowego w Krakowie

mklak@mnk.pl

Nieobcy dwugłos o drodze do realizacji artystycznych Jana Matejki

„Dwugłos” to refleksja nad warsztatem artystycznym Jana Matejki płynąca z miejsca badań nad jego biografią i twórczością, jakim jest poświęcone mu muzeum biograficzne. Analiza działalności artysty w oparciu o niepublikowane materiały – poszukiwanie inspiracji, stosowanych przez niego technik artystycznych, źródeł ikonograficznych czy realiów malarskich w drodze do realizacji nowatorskiej wizji dzieła.

Katrzyzna Oramus

Zamek Królewski na Wawelu

katarzyna.oramus@wawelzamek.pl

Wokół zagadnień warsztatu... politurnika

Wielokropek znajdujący się w tytule konferencji otwiera przestrzeń, w której można dostrzec artyzm nieoczywisty. Wpisuje się tu warsztat niepozorny, uznawany przez wielu za część stolarni. Zasadne jest udowodnienie, że rzemieślnik, który w nim pracuje, również może być uznany za artystę.

Transparentne powłoki wykończeniowe spotykane na meblach nie stanowią typowej warstwy malarskiej. Spełniają funkcję zabezpieczającą drewno, które samo w sobie, poza stanowieniem konstrukcji, pełni funkcję ozdobną. Na meblach zabytkowych powłoki te są niezwykle ważne i niosą ze sobą wiele czytelnych znaków historii obiektu. Ich odnalezienie i rozpoznanie mogą wnieść wiele szczegółowych informacji lub przynajmniej tropów w dociekanii „kroniki” przedmiotu. Pracownia Konserwacji Mebli na Wawelu przyjmuje zasadę poszanowania tej warstwy jako świadka. Stąd priorytet badania, analizowania i dokumentowania. Zachowanie na obiektach powłok oryginalnych jest wręcz unikatowe i trudne do udowodnienia. Wiąże się to z mnogością zabiegów odświeżających meble (często wykonanych w sposób nieprofesjonalny), które w swoim założeniu są przedmiotami użytkowymi. Obiekt, z którym spotyka się konserwator, jest wielokrotnie preparatem, z nawarstwieniem różnego rodzaju uzupełnień i powłok wykończeniowych. Fakt ten został dostrzeżony w międzynarodowym środowisku konserwatorskim. Od lat toczą się rozmowy na temat sposobów badania i postępowania w tej materii. Często „awans” mebla do grona zabytków muzealnych zmienia jego status, dzięki któremu autentyczność jest milej widziana niż wysoki połysk. To daje szansę na zatrzymanie kolejnych „udoskonaleń” i otwiera ścieżkę badawczą. Fundamentem procesu poznawczego wokół zabytkowego mebla, jest wiedza o mogących wystąpić na nim powłokach. Dotarcie do śladów warstwy powstałej w czasie wykonania przedmiotu jest kluczowe, w drodze do pozyskania wiarygodnych informacji. Te z kolei pomagają w doborze warstwy historycznie spójnej z konserwowanym obiektem. Jednakże tendencja, zgodna z linią działania Wawelskiej pracowni zakłada, że ewentualna decyzja o usunięciu choćby fragmentu powłoki (a tym samym potrzeba uzupełnień), powinna być przemyślana ostatecznością. Warsztat politurnika, do którego zaprasza autorka prezentacji, jest doskonałym miejscem do przybliżenia aspektów historycznych, technologicznych i praktycznych związanych z wymagającą doświadczenia techniką, której tajnikami mistrzowie często nie chcieli się dzielić. Choćby z tego powodu zajmuje ona szczególne miejsce wśród innych technik stosowanych do jej wynalezienia i później.

Dr Maria Nitka

Akademia Sztuk Pięknych we Wrocławiu

m.nitka@asp.wroc.pl

Archiwum artysty jako źródło wiedzy o jego warsztacie – case Henryka Siemiradzkiego

Henryk Siemiradzki wybudował w Rzymie przy via Gaeta nr 1 willę – pracownię, w której gromadził konieczne do malowania akcesoria, sprzęty (np. specjalne sztalugi i maszynię umożliwiającą tworzenie wielkoformatowych dzieł), ale też książki, fotografie oraz inne przedmioty. Znamy je dzięki fenomenalnemu zachowaniu całości tej spuścizny, którą po śmierci artysty przechował jego syn Leon. Niestety przedmioty i dzieła uległy rozproszeniu, pozostało jednak archiwum – z fotografii możemy poznać kolekcję antycznych waz Siemiradzkiego pojawiających się na jego obrazach oraz modele używanych akcesoriów (często imitujące antyczne przedmioty, dostępne na rynku rzymskim). Zachowany jest też spis używanych przez Siemiradzkiego książek, wzorników, które służyły jako modele dla prac. Licząca kilkaset pozycji spuścizna epistolarna jest z kolei źródłem wiedzy o sklepach z farbami, pędzlami, w końcu ramiarzach, z którymi kontaktował się mistrz z via Geata 1. Wiemy z niej również, jak dobierał współpracowników oraz jaką rolę pełnili w jego warsztacie poszczególni pomocnicy. Referat przedstawi warsztat Siemiradzkiego w świetle właśnie tych źródeł.

Prof. dr hab. Marta Weronika Węclawska-Lipowicz

Uniwersytet Artystyczny im. Magdaleny Abakanowicz w Poznaniu

marta.weclawska-lipowicz@uap.edu.pl

Pośredni czy bezpośredni? „Zagwozdki” warsztatu projektanta

Z racji własnego doświadczenia i obserwacji zmieniającego się warsztatu artysty projektanta, artysty architekta wnętrz i mebli obejmującego właściwie już kilka pokoleń w sposób oczywisty dostrzegam i odczuwam zmiany warsztatu jego przeobrażenia i współzależności.

„Warsztat artysty” ma przynajmniej trzy znaczenia: warsztat jako sposób wyrażania twórcy, sposób korzystania z narzędzi i używane narzędzia oraz przestrzeń, w której się tworzy. Pierwszy wiąże się z analizą twórczości i konkretnych dzieł, drugi głównie z techniką przekazu, trzeci z pewną organizacją miejsca pracy.

W przypadku artystów projektantów to rozumienie warsztatu jest bardziej złożone i też znaczne więcej czynników zewnętrznych wpływa na sposób pracy. Z czasem uprzemysłowienie i zdigitalizowanie procesu projektowego zwiększa dystans między artystą-projektantem a wykonawcą i odbiorcą dzieła. Jednocześnie nowe techniki projektowania zmniejszają powierzchnię miejsca pracy.

Moją refleksję chciałabym oprzeć na przykładach i zilustrować pracami projektantów, ale też studentów. Trzydzieści lat pracy akademika umożliwiło mi uczestniczenie w dynamice zmian i być może skłoniło do zastanowienia jak zmiana warsztatu, narzędzi wpływa na proces projektowy, na sposób myślenia i odczuwania przestrzeni

Dominika Jackowiak

Zamku Królewskiego w Warszawie

djackowiak@zamek-krolewski.pl

Warsztat współczesnego ikonografa. Tradycja kontra współczesna praktyka w edukacji muzealnej oraz w pracowniach malarskich

Warsztat artysty w kontekście historycznym był nie tylko przestrzenią twórczą, ale także miejscem edukacji i przekazywania wiedzy technicznej. Średniowieczne malarstwo tablicowe, w szczególności technika tempery, wymagała precyzyjnych procedur oraz biegłości w rzemiośle. Każdy etap, od przygotowania podobrazia po złocenia, odgrywał kluczową rolę w procesie artystycznym, a wiedza o technikach malarskich była przekazywana w ramach długiego szkolenia w warsztatach mistrzów.

Ważnym źródłem informacji o dawnych technikach malarskich są traktaty artystyczne, takie jak *Diversarum Artium Schemata* Teofila Prezbitera czy *Il libro dell'arte* Cennina Cenniniego. Teksty te dostarczają szczegółowych instrukcji dotyczących przygotowania materiałów, stosowania farb temperowych oraz organizacji pracy w warsztacie. Współczesna interpretacja tych traktatów pozwala nie tylko na rekonstrukcję dawnych metod, ale także na ich wykorzystanie w edukacji muzealnej i czynnie działających pracowniach malarskich.

Celem wystąpienia jest ukazanie znaczenia warsztatu artysty w przeszłości oraz możliwości jego rekonstrukcji i wykorzystania w edukacji muzealnej oraz w grupach malarskich zajmujących się odtwarzaniem dawnego malarstwa sakralnego. Warsztaty praktyczne w muzeach, oparte na historycznych traktatach, umożliwiają zwiedzającym poznanie dawnych technik poprzez własne doświadczenie. Dzięki temu, odbiorcy nie tylko zyskują wiedzę teoretyczną, ale także rozwijają umiejętność analizy dzieł sztuki w kontekście technologicznym i historycznym. Podczas wystąpienia opowiem również, w jaki sposób dawne techniki malarskie i ikonografia przedstawień, mogą inspirować współczesnych twórców oraz jakich zamienników malarskich i pozłotniczych obecnie używamy.

Prof. dr hab. inż. arch. Jerzy Uścińowicz

Politechnika Białostocka

j.uscinowicz@pb.edu.pl

Duch czy materia – o podnoszeniu z ruin architektury i sztuki upadłej

W referacie przedstawię szczególnie dziś aktualny i nabrzmiewający konflikt wartości kulturowych historii przeszłej i teraźniejszej — pomiędzy sferą ochrony i konserwacji zabytków a architekturą i sztuką współczesną. Dotyczy on w szczególności działań w obiektach zrujnowanych, które wymagają interwencji większej niż konwencjonalna konserwacja. Koncentruje się na poszukiwaniu nowoczesnych metod ratowania architektury i sztuki świątyn przed rujną i profanacją, przy jednoczesnym zapewnieniu jej godnego przekształcenia i uzupełnienia.

Przykładem różnych ratunkowych działań tej kategorii w Polsce mogą być projekty rekonstrukcji, restauracji i rewitalizacji zespołu świątyn i katakumb w Klasztorze Przenajświętszej Bogurodzicy w Supraślu i oraz zespołu obiektów świątynnych na Górze Zamkowej w Mielniku. Egzemplifikują one metodę projektową „nieinwazyjnego” podejścia do zabytków, z poszanowaniem ich wartości historycznych i z jednoczesnym nadaniem im wartości nowych. Szczególną aktualności nabiera dziś pytanie o wzajemny stosunek sztuki współczesnej i sztuki zabytkowej. Czy wobec nieuchronnego unicestwienia — z jednej strony — może ona podlegać rekonstrukcji? I czy — z drugiej strony — gdy historyczny jej czas jej życia się wyczerpał, może ona podlegać współczesnej, twórczej, restauracji, uzupełnieniu i adaptacji?

Życie świątynnych ruin ujawnia liczne problemy konserwatorskie. Ale też uobecnia, ważniejsze od nich, ideowe aspekty z nimi związane. Wynikają one przede wszystkim z odmiennej natury ich istnienia — jako miejsc duchowych. To one zdają się w pierwszym rzędzie warunkować poszanowanie ich autentycznych wartości historycznych z właściwą, adekwatną to tej natury, ich reinterpretacją i rozwinięciem o nowe wartości teologiczne, które wnosi do kultu nieustannie współczesne życie człowieka religijnego.

Przedstawione przykłady ratowania ruin z upadku mają wspólne, ideowe podłoże intencjonalne. Jest nim potrzeba scalenia. W języku starosłowiańskim oznacza ono duchowe i cielesne uzdrowienie. Ma ono na celu odbudowę, zachowanie i ochronę istniejących, autentycznych wartości materialnych architektury tych świątyn, ale przy pierwszeństwie istnienia żywych jej wartości duchowych. Podlegają one stałej reinterpretacji teologicznej w czasie, w ideowej zgodzie z Tradycją. W procesie jej przekazywania (*paradosis*) to w nich jest prawda, cel i sens istnienia świątyni. Bo poprzez nie spełnia się ona w drodze człowieka od Raju do Niebiańskiego Jeruzalem.

Tam, gdzie ma miejsce profanacja lub eliminacja wartości duchowych — dla tej kategorii architektury najbardziej bolesnych — to nie autentyzm materii jest wartością podstawową. Nie jest nią ekspozycyjna wartość budulca, form architektury i konstrukcji czy też historiozoficzna wiarygodność ich pochodzenia, przynależności stylowej, datowania, zaznaczenia istnienia w dziejach czy ich atrybuowania. Jest nim główne przesłanie ideowe tej architektury. Ono najpierw jest odkrywane, odbudowywane i kontynuowane, by spełnić swój cel podstawowy. Ono poprzedza i orientuje wszystkie działania. Ono stanowi o sposobie podnoszenia tych ruin i ich wartości z martwych. Bo ono w świątyni się spełnia najpierw, bo dla niego też i sama świątynia przecież istnieje. Ma odprowadzić nas do zbawienia. To jest jej cel podstawowy.

Projekty poddane analizom zdają się stanowić, że w procesie podnoszenia z ruin obiektów kluczową wydaje się być metodyka hierarchicznego scalania form w strukturę ich wartości. Dokonuje się to poprzez hermeneutyczne odkrywanie Tradycji tej architektury i ekspozycję jej wartości duchowych, dostępnych nam poprzez sakralne symbole i archetypy. To w odkrywaniu treści ich przesłania bowiem, ich teologicznej wymowy – w przechodzeniu z poziomu estetyki na poziom religii – poszukiwać należy sposobu dochodzenia do sensu ich istnienia, do autentycznej ochrony ich dawnej i obecnej misji istnienia w czasie i przestrzeni. Bo to poprzez nie właśnie się one spełniają w drodze, od ideowych treści form dawnych do form współczesnych.

Tradycja nie jest w tym procesie prawdą statyczną, zamkniętą i stałą. Jest dynamiczna i otwarta na nowe teofaniczne objawienia i nowe też formy je wyrażające, wciąż odnawiane i pogłębiane w treści, bo jak słusznie powiedział jeden z najwybitniejszych kompozytorów naszych czasów Gustaw Mahler: „*Tradycja nie czci popiołów. Ona podsyca płomień*”.

Katarzyna Novljakovic¹, Julio M. del Hoyo-Meléndez², Małgorzata Chmielewska ¹, Dominika Tarsińska Petruk¹, Filip Chmielewski³, Anna Klisińska-Kopacz², Paulina Krupska-Wolas², Marta Matosz², Michał Obarzanowski², Anna Ryguła², Aldona Kopyciak², Tomasz Wilkosz²

1 Pracownia Konserwacji Malarstwa w Muzeum Książąt Czartoryskich, Muzeum Narodowe w Krakowie, ul. Pijarska 6, 31-015 Kraków

2Laboratorium Analiz i Nieniszczących Badań Obiektów Zabytkowych, Muzeum Narodowe w Krakowie, ul. Marszałka Józefa Piłsudskiego 12, 31-109, Kraków

3 Gabinet Grafiki i Rysunku, Muzeum Narodowe w Krakowie, al. 3 Maja 1, 30-062, Kraków
knovljakovic@mnk.pl

Analiza technologiczna obrazu Vincenta van Gogha *Wiejskie chaty pośród drzew* – nowe odkrycia

Przedmiotem wystąpienia jest analiza techniki malarskiej Vincenta van Gogha we wczesnym okresie jego twórczości. Rozważania oparto na badaniach jedyne w polskich zbiorach obrazu tego malarza, *Wiejskie chaty pośród drzew*, wykonanego we wrześniu 1883 roku. Dzieło z Kolekcji im. Jana Pawła II Fundacji Carroll-Porczyńskich (obecnie depozyt w Muzeum Jana Pawła II i Prymasa Wyszyńskiego, własność Archidiecezji Warszawskiej). Rozległe i wieloetapowe badania przeprowadzone w 2021 roku w Laboratorium Analiz i Nieniszczących Badań Obiektów Zabytkowych (LANBOZ) oraz w Pracowni Konserwacji Malarstwa Muzeum Czartoryskich Muzeum Narodowego w Krakowie, dały podstawy do potwierdzenia autentyczności i określenia szczegółowo czasu i miejsca powstania dzieła. Pozwoliły także na opracowanie programu pełnej konserwacji pejzażu i jej przeprowadzenie.

Wyniki interdyscyplinarnych badań zaprezentowane w pracy stanowią istotny wkład w poznanie wczesnego, słabo rozpoznanego etapu twórczości van Gogha, gdy artysta zmagał się z malarską materią i nie wypracował jeszcze powszechnie rozpoznawalnego stylu i techniki malarskiej.

Prezentowane wyniki badań uzyskały aprobatę badaczy z Muzeum van Gogha w Amsterdamie. Zdatowali obraz na czas między okresem haskim a pobytem w Nuenen. Zdaniem L. van Tilborgha oraz T. Meedendorpa bardziej prawdopodobne jest wykonanie obrazu na terenie wioski Loosduinen niż w regionie. Należy zauważyć, że co pewien czas pojawiają się sensacyjne doniesienia o rzekomym odnalezieniu kolejnych obrazów, które mogły wyjść spod pędzla artysty, jak choćby *Elimar*, obraz zakupiony na wyprzedaży garażowej za 50 dolarów, badany przez zajmującą się sztuką firmę LMI Group International. Sensacyjne dzieło okazało się wytworem, mało znanego duńskiego malarza, a wykonana ekspertyza – nierzetelna.

Róża Książek-Czerwińska

Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego – Collegium Maius

roza.ksiazek-czerwinska@uj.edu.pl

Ludwik Puszeta – teoretyk i praktyk

W swoim wystąpieniu omówię działalność artystyczną Ludwika Puszeta (Puget) (1877–1942), znanego rzeźbiarza, literata i historyka sztuki, odwołując się do okoliczności historycznych i politycznych, w jakich mu przyszło żyć oraz pokrewieństw stylistycznych łączących jego dzieło z trendami artystycznymi w ówczesnej Europie. Puszeta będąc zarówno praktykiem, jak i teoretykiem sztuki przez całe życie podchodził do swojej twórczości w sposób intelektualny. Ta podwójność była jednak dla niego brzemieniem, ponieważ długo nie mógł się zdecydować, którą drogą podążać – teoretyka sztuki czy praktyka rzeźbiarza.

Rozproszenie i rozdarcie towarzyszyły mu przez całe dorosłe życie. Interesuje mnie właśnie przede wszystkim ten aspekt w pracy twórczej Puszeta. Chociaż niektórzy znawcy dzieła artysty twierdzą, że dobra znajomość sztuki europejskiej przełożyła się na wysoki poziom tej twórczości, w moim przekonaniu obciążenie teorią i skutkujące nim nadmierne intelektualizowanie sztuki hamowało jego indywidualną ekspresję. Podobne zdanie wyraził Tadeusz Potworowski, z tym że zagadnienie to rozpatrywał w kontekście rozwoju poetyki i ekspresji Puszeta: podczas gdy w pierwszym etapie, jego zdaniem, do głosu doszła przede wszystkim spontaniczność i intuicyjność, drugi charakteryzowało „dążenie do finezyjności i nadmiernego wykończenia szczegółów, co było szkodliwe i wpływało ujemnie na wartość plastyczną”.

Większość rzeźb Ludwika Puszeta wykonana jest w glinie i gipsie. Przechowywane są w muzeach oraz kolekcjach prywatnych.

Magdalena Laskowska
Łucja Skoczeń-Rąpała
Elżbieta Zygie
Muzeum Narodowe w Krakowie
eczygie@mnk.pl

„Nowość! Farby olejno pastelowe J.F. Raffaëlli’ego”. Wokół zagadnień techniki zastosowanej przez Stanisława Wyspiańskiego do repliki projektu witraża Bóg Ojciec z kościoła Franciszkanów w Krakowie w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie

Celem prezentacji będzie analiza sposobu wykonania repliki projektu witraża Stanisława Wyspiańskiego ze sceną Boga Ojca stwarzającego świat dla okna zachodniego nawy głównej kościoła franciszkanów w Krakowie. Omawiana replika o wymiarach 877 x 391 cm, datowana na rok 1904, namalowana na podłożu płóciennym, jest powtórzeniem pastelowego projektu na papierze z 1897 roku.

W referacie zostanie omówiony sposób autorskiego opracowania repliki. Zwrócona zostanie uwaga na zapomnianą technikę charakteryzującą się użyciem farb olejno-pastelowych Raffaëlli’ego, dostępnych w czasach Wyspiańskiego w Krakowie, w sklepie Romana Drobnera przy Placu Szczepańskim.

Autorki prezentacji wskażą na nieanalizowane do tej pory teksty źródłowe i archiwalia, (m.in. cenniki, artykuły i reklamy prasowe z epoki, listy artysty), zachowane artefakty (m.in. materiały malarskie ze spuścizny po artyście) oraz ich powiązanie z warsztatem Stanisława Wyspiańskiego.

Pierwsze badania technologiczne repliki były prowadzone w latach 90. XX wieku, w czasie prac konserwatorskich przygotowujących dzieło do ekspozycji w muzeum. Obejmowały badania fizyko-chemiczne pigmentów i spoiw próbek pobranych z warstw malarskich i podkładu. Obecnie przeprowadzone zostały poszerzone analizy, przede wszystkim z zakresu archiwistyki, opierające się na wyżej wspomnianych metodach, które pozwoliły na dokładne sprecyzowanie techniki wykonania tego obiektu.

Dr Tomasz Jurek

Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu

tomasz.jurek@uap.edu.pl

Rękopis Szczerbińskiego. Introligatorstwo i sztuka książki – świadome tworzenie powiązań między sztuką a rzemiosłem

Dokładnie w roku Jubileuszu 100-lecia uczelni, w roku akademickim 2019–2020, na obecnym Uniwersytecie Artystycznym im. Magdaleny Abakanowicz w Poznaniu, utworzony został przedmiot Introligatorstwo. Edukacja z zakresu introligatorstwa na poznańskiej uczelni ma długą tradycję. Od momentu założenia w 1919 roku poznańskiej Szkoły Zdobniczej¹ do 1938 roku, funkcjonował w niej Wydział Grafiki z Introligatorstwem², którym kierował Jan Wroniecki, polski grafik i malarz.

W okresie międzywojennym wykładowcami i instruktorami introligatorstwa byli m.in.: Stefan Szczerbiński, Władysław Grabowski oraz Marceli Stefanik. Pierwszy z nich pozostawił po sobie bogatą spuściznę archiwalną przechowywaną dziś w Muzeum Papiernictwa w Dusznikach Zdroju. W 1922 roku Stefan Szczerbiński opracował podręcznik dla uczniów z dziedziny introligatorstwa obejmujący 48 stron, w formie dużego zeszytu. Dzięki swojemu doświadczeniu „wprowadził niepraktykowane dotąd w Polsce systemy francuski i angielski, a nieskończenie trwalszymi i gustowniejszymi od opraw według znanych sposobów”³. Rękopiśmienny podręcznik Szczerbińskiego nigdy nie został opublikowany, tylko kilka poglądowych rysunków wykorzystała Teresa Windyka w katalogu wystawy w 2002 roku⁴.

Opracowanie zbioru notatek, szkiców i instrukcji Szczerbińskiego, obok uczczenia jego dziedzictwa, będzie miało także praktyczny wymiar: przyczyni się do praktycznego wykorzystywania wiedzy introligatorskiej w świadomym tworzeniu powiązań między sztuką i rzemiosłem oraz zdobywania umiejętności niezbędnych do wykonywania opraw i książek artystycznych w ramach prowadzonych zajęć w V Pracowni Grafiki – Introligatorstwa i Sztuki Książki na Wydziale Grafiki Artystycznej Uniwersytetu Artystycznego im. Magdaleny Abakanowicz w Poznaniu.

¹ Uczelnia artystyczna w Poznaniu powstała w 1919 roku jako Szkoła Zdobnicza. Na początku miała charakter rzemieślniczy. W roku 1921 została upaństwowiona i nazwana Państwową Szkołą Sztuk Zdobniczych i Przemysłu Artystycznego: *Państwowa Wyższa Szkoła Sztuk Plastycznych w Poznaniu: 1919–1969*, red. S. Teisseyre, Z. Kępiński i in., Poznań 1971, s. 9–10.

² Wydział Grafiki w 1919 roku w krótkim czasie został uzupełniony o introligatorstwo i przyjął pełną nazwę Wydziału Grafiki z Introligatorstwem: J. Mulczyński, *Poznańska Zdobnicza 1919–1939*, Akademia Sztuk Pięknych w Poznaniu 2009, za: *Państwowa Wyższa Szkoła Sztuk Plastycznych w Poznaniu...*, s. 92–93.

³ Kronika: Wystawa Państwowej Szkoły Zdobniczej w Poznaniu. „Grafika Polska”, 1922, nr 8, s. 199.

⁴ T. Windyka, *Marmurki zakłęte w papierze. Wzorzyste papiery introligatorskie Stefana Szczerbińskiego. Informator wystawy*, Muzeum Papiernictwa w Dusznikach Zdroju 2002.

Diana Jędrysek-Skotnicka

Muzeum Narodowe we Wrocławiu

diana.jedrysek@mnwr.pl

Dywany (nie gobeliny!). Mariana Henela – przykład błędnego rozpoznania techniki

Marian Henel (ur. 1926, zm. 1993 r.) przedstawiciel sztuki Art Brut – za życia niedoceniony. Pacjent i rezydent Szpitala dla Psychicznie i Nerwowo Chorych w Branicach (woj. opolskie). Formalnie... nie był chory, a jedynie *persona inadequate* (tzn. socjopata, o niepochamowanej chuci, bez norm etycznych). W jego dziełach widać zachwyt nad twórczością Hieronima Boscha czy Marca Chagalla. Był inteligentny, dużo czytał. Działal w ramach Pracowni Ekspresji Sztuki Psychopatologicznej, ale w szpitalu był kimś w rodzaju celebryty. Skończył 6 klas szkoły podstawowej, przed szpitalem znał tylko ciężką pracę fizyczną. Z jednej strony sierota, poniżany, gwałcony, więzien, a z drugiej kat torturujący podczas przesłuchań na potrzeby UB. W jego twórczości odnajdujemy kontrowersyjne przedstawienia w formie kolorowych i wesołych (?) scen, karykatur, uzupełnione fantastycznymi zwierzętami, hybrydami, owadami, ptakami... w feerii kolorów.

Marian Henel jako pacjent najpierw pracował w tkalni (półprzemysłowej) tkając zwykłe tkaniny płócienne, z których szyto bieliznę pościelową. Potem krótko tkał proste chodniki (pasiaki?). Ale to była praca w ścisłej normie technologicznej. Około 1970 roku, z dużą obawą i dystansem został namówiony, aby w ramach terapii zaczął tkać dywany. Inni pacjenci tkali małe formy – poduszki. Pierwsze trzy dywany (mniejsze) wytkane przez Henela były według narzuconych mu wzorów, kolejne pozwolono mu zaprojektować i wytkąć samemu. Pełny kolorystyczny projekt dywanu artysta miał w głowie, a potem wykonywał na kratkowie (papierze milimetrowym), jedynie ołówkiem, mały projekt techniczny – 1mm² odpowiadał 1 węzłowi. Największy ze znanych nam obecnie dywanów pt. „Wisielec” ma blisko 17m². Surowiec na dywany był dostarczany do szpitala jako odpad poprodukcyjny z ogromnej fabryki oddalonej od Branic 20 km – z Zakładu Tkanin Dekoracyjnych „Welur” w Kietrze. W wielkich belach był różnorodny surowiec, wymieszany w zróżnicowanych ilościach. Henel sam porządkował tę przędzę i przewidywał na całą powierzchnię dywanu, nie miał możliwości jej farbowania. W pierwszych dywanach korzystał z gotowego koloru (jednorodnego), ale później sam zaczął go tworzyć łącząc przędzę kontrastowo, łącząc w jeden wątek przędze różnorodne w swej strukturze. Z bliska to daje wrażenie puentylizmu, a nierówność przycinania węzłów daje odczucie drgania powierzchni.

Zarówno terapeuta Stanisław Wodyński, który prowadził z nim rozmowy, jak i Wanda Kuczaj, która uczyła Henela tkać, wykonane przez „Maniusia” tkaniny nazywają zgodnie z techniką, prawidłowo – dywanami. A jednak w przestrzeni publicznej przyjęło się błędne określenie – gobeliny. Obie te techniki/tradycje ogromnie się różnią i są dalekie od siebie już na pierwszy rzut oka. Niestety obszar tekstyliów jest bogaty w nieprawidłowo użyte nazwy i mylenie surowca z techniką (np. „jedwab” to nie technika). Świat inżynierów włókienników nie spotyka się ze światem historyków sztuki. Nie każda błyszcząca tkanina jest „taftą”, nie każda jednokolorowa tkanina z „tłoczonym” wzorem to „adamaszek” i nie każda wielkoformatowa tkanina, którą wiesza się na ścianie jest „gobelinem”. Dlaczego nikt nie myli malarstwa olejnego z pastelem...? Artyści i historycy sztuki często używają „poetyckich” określeń do opisu techniki. Podobnie zadziało się w przypadku twórczości Mariana Henela, gdzie nazwa „gobelin” ma być bardziej nobilitująca. To błąd. Zaprojektowanie i wykonanie dywanu są zdecydowanie większym wyzwaniem.

„Obłąd. Przypadek Mariana Henela – lubieżnika z Branic” wystawa (05.10.2024–16.02.2025) w Muzeum Etnograficznym oddziale Muzeum Narodowego we Wrocławiu, kurator: dyrektor dr hab. Piotr Oszczanowski.

Marlena Koczorowska

Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie

marlena.koczorowska@cybis.asp.waw.pl**Warstwa po warstwie – konserwacja ikony Matki Boskiej Iwierskiej z Topilca jako przykład obiektu przemalowanego po formie. Studium problemu w oparciu o przeprowadzone badania specjalistyczne**

Malarstwo ikonowe charakteryzuje się silnym przywiązaniem do kanonów przedstawienia poszczególnych świętych. Jest wiele typów przedstawień Matki Boskiej z Dzieciątkiem. Pierwowzorem Ikony z Topilca jest Matka Boska Iwierska (Iwerska), inaczej Panagia Portaitissa. Jest to cudowna ikona Matki Boskiej z Dzieciątkiem w typie Hodegetrii. Której oryginał znajduje się w monasterze Iwiron na górze Athos, od którego wzięła swoją nazwę. Jedna z najbardziej znanych i czczonych ikon Kościoła prawosławnego.

Ikona Matki Boskiej Iwierskiej pochodzi z cerkwi pw. Świętego Mikołaja Cudotwórcy w Topilcu, przynależącej do parafii prawosławnej w Topilcu, w dekanacie Białystok, należącym do diecezji białostocko-gdańskiej. Podlega ochronie konserwatorskiej w ramach wpisu do rejestru nr B – 6, z decyzją PWKZ z dnia 29 grudnia 2000 roku. Ważną częścią prac przy ikonie były specjalistyczne badania pozwalające na zrozumienie historii obiektu i poznanie technologii, w jakich zostały wykonane wszystkie warstwy technologiczne. Pozwoliły one na podjęcie niełatwych decyzji konserwatorskich. Prace badawcze i konserwatorskie zostały dofinansowane z Rządowego Programu Odbudowy Zabytków.

Ikona Matka Boska Iwierska z Topilca przed konserwacją była datowana na przełom XIX i XX wieku. Nie było żadnych materialnych dowodów w postaci zapisów parafialnych ani nawet spisanych, wiarygodnych przekazów ustnych mogących przybliżyć czas ani okoliczności, w jakich ikona pojawiła się w Topilcu.

Już przy wstępnych oględzinach widoczne były intrygujące miejsca na ikonie - naturalne odkrywki, ubytki warstwy wierzchniej, w których można było zaobserwować dwie starsze warstwy, w tym jedną o znamionach wschodniego typu stylistycznego przedstawienia, co budziło nadzieję, iż ikona jest znacznie starsza, a zachowane pod spodem warstwy cenniejsze. Celem prac badawczych przy obiekcie było dogłębne poznanie techniki w jakiej namalowano ikonę we wszystkich jej warstwach, zawężenie datowania dzięki współczesnym metodom badawczym oraz dokładne określenie obszaru poprzednich prac konserwatorskich i przyczyn powstawania zniszczeń i przemalowania całej ikony. Obiekt był już poddawany konserwacji, jednakże nieznana jest historia tych działań. Wstępne oględziny pozwoliły przypuszczać, że ikona została przemalowana przynajmniej jednokrotnie po całości, zaś tło było zmieniane i poddawane lokalnym „reperacjom” wielokrotnie. Mając świadomość wielości znaków zapytania, jeśli chodzi o proveniencję obiektu i jego datowanie oraz nierozpoznaną jeszcze jakość i znaczenie malowidła spodniego, obiekt poddano badaniom specjalistycznym, przy użyciu najnowszych metod badawczych. Miało to na celu zrozumienie procesów, jakie zaszły w obiekcie (ocena stanu zachowania: rodzaju i przyczyn zniszczeń) oraz pomóc w określeniu warsztatu (rozpoznanie oryginalnej techniki i technologii – analiza materiałów użytych pierwotnie i wtórnie). Ważna było również ocena skali procesów niszczących zachodzących we wszystkich warstwach składowych obiektu, rozpoznanie skali ingerencji w substancję zabytkową.

Wykonano takie badania nieinwazyjne jak: fotografia analityczna, fotografia w świetle widzialnym (VIS), fotografia w bliskiej podczerwieni (IR), fotografia w ultrafiolecie (UV), badanie

kamerą hiperspektralną (HSI), badanie mikroskopem HIROX w zakresie fotografii 2D i 3D, badania obrazowania diagnostycznego – (tomografia komputerowa, fragmentu obiektu), radiografia cyfrowa (RTG). Badania inwazyjne – z pobraniem próbek z obiektu: badanie drewna z podobrazia, badanie nitek, badanie warstw malarskich, spektrometria XRF, badanie SEM EDX43.

Analiza wyników badań konserwatorskich pozwoliła na przeprowadzenie kompleksowej konserwacji i restauracji ikony. Dzięki nim rozpoznane zostały wszystkie warstwy technologiczne i możliwe było określenie chronologii nakładania warstw. Badania w sposób jednoznaczny wykazały, iż wierzchnia warstwa tła jest najmłodsza i powstała znacznie później niż przedstawienie MB Iwierskiej widoczne obecnie. To pozwoliło na podjęcie decyzji o odjęciu wtórnego tła, wykonanego na zaprawie kredowo klejowej, z dekoracją usypaną piaskiem i pomalowaną brąz. Skrywało ono niebieskie tło, na którym umieszczone były anagramy w języku greckim, napisane czarną farbą. Dzięki temu wiadomo, że ikona została namalowana przez artystę wywodzącego się z obszaru kulturowego Bałkan. Po zdjęciu wtórnego tła w partii pola ikony ukazała się zachowana w bardzo dobrym stanie dekoracja malarska w formie ramki o motywie floralnym oraz oryginalne nimby pokryte złotem płatkowym.

Ikona została przemalowana po formie, co jest dość często spotykanym zabiegiem w malarstwie ikonowym. Niesie to ze sobą wiele dylematów, przed jakimi staje konserwator. Jak szanując zastaną substancję zabytkową ukazać wizerunek ze starszej warstwy? Jak przywrócić ikonie pierwotne piękno? Czasami to sztuka kompromisów. Mając świadomość z jakich warstw technologicznych składa się ikona oraz biorąc pod uwagę walory artystyczne wierzchniej warstwy malarskiej, zdecydowano, że nie zostanie ona zdjęta. Ponieważ warstwy malarskie w obrębie przedstawienia leżą bezpośrednio jedna na drugiej, nie dało by się wykonać w sposób bezpieczny, transferu metodą *strappo*. Materiał zebrany podczas badań specjalistycznych pozwolił na wykonanie symulacji komputerowej tego, jak mogło wyglądać pierwotne przedstawienie MB Iwierskiej. Na jego podstawie zostanie wykonana kopia ikony.

Dr Ewa Sobczyk

Politechnika Bydgoska im. Jana i Jędrzeja Śniadeckich

ewalilianasobczyk@gmail.com

Światło i mrok. Wizje „ocalałe” w oparciu o wielość mediów sztuki Romana Haltera

Referat przybliży historię życia i twórczości Romana Haltera – artysty oraz emigranta, którego los stał się równocześnie traumą i motywem przewodnim jego sztuki. Jako ocalały z Holokaustu często podkreślał polsko-żydowską tożsamość oraz etniczną różnorodność swojego rodzinnego miasta Chodcza. Wojenne przeżycia artysty ostatecznie doprowadziły do jego wyjazdu na Wyspy Brytyjskie, gdzie się osiedlił, zdobył wykształcenie architektoniczne i tworzył aż do śmierci.

W swojej sztuce Roman Halter sięgał do różnorodnego medium jak: malarstwo, rzeźba czy witraż. Charakterystycznym elementem ostatniego z nich stał się wyraźny kontrast pomiędzy rozświetlonymi fragmentami kolorowych szkła – często stanowiących oprawę świętych liter Tory – a silnie akcentowaną ramą – ciemną i ołowianą, podbijającą ekspresję oraz niepokój scen ukazujących dramat wojny i Holokaustu. Formę witrażu artysta stosował w kompozycjach malarskich, starając się przywrócić i ocalić wizję utraconego świata, który po wojnie jawił się już tylko jako mara, pozostawiając po sobie wyłącznie realne blizny i traumy. W związku z tym zaczęły powstawać niezwykle mroczne obrazy olejne nawiązujące do drastycznych wspomnień z getta i obozów zagłady. W podobnym nastroju utrzymane są oniryczne serie akwareli łączące senne koszmary polskiego miasteczka, w którym wychował się Roman Halter, wraz z brytyjskimi, sielskimi krajobrazami, wśród których odchodził.

Do bardziej rzeźbiarskich i zarazem znanych prac w twórczości artysty zalicza się bramę-memoriał w Instytucie Yad Vashem, której ostre formy na wzór kolczastego drutu tworzą zarysy ludzkich sylwetek i twarzy. Natomiast za najbardziej kompleksowy projekt należy uznać wnętrze oraz wyposażenie szkoły rabinackiej w Londynie, w której stworzył witrażowe ramy okien, aron ha-kodesz – świętą szafę do przechowywania zwojów Tory, a także krzesła i świeczniki.

Dzieła twórcy były prezentowane w Tate Britain, Ben Uri Gallery oraz Imperial War Museum w Londynie, gdzie weszły w kolekcję stałą tej instytucji. Większość jego prac można odnaleźć *in situ*, w takich obiektach jak: The Central Synagogue, The New North Western Synagogue, Mill Hill United Synagogue w Londynie czy izraelski Beit Lochmej ha-Geta’ot, czyli Dom-Muzeum Bojowników Getta.

Pomimo znaczących miejsc, w których znalazły się prace Romana Haltera, jego postać i twórczość pozostaje szerzej nieznana w polskiej historii sztuki, dlatego też niniejszy referat ma szansę to zmienić, rzucając światło na jego osobę i sztukę.

Dr Emilia Dziewiecka

badaczka niezależna

emilia.dziewiecka@wp.pl

Praktyka artystyczna architektów filmowych w II Rzeczypospolitej w świetle dostępnych źródeł historycznych

Dwudziestolecie międzywojenne to okres rozkwitu kinematografii na wielką skalę. W II Rzeczypospolitej miał on dodatkowe podłoże, wynikające z wprzęgnięcia tej dziedziny w procesy państwowotwórcze. Na początku lat 30. XX wieku Polska plasowała się pośrodku europejskiego rankingu pod względem liczby istniejących kin, wyprzedzając między innymi Włochy, Szwecję czy Norwegię. W kraju istniało wówczas dziewięćset kin. Sama Warszawa miała ich około sześćdziesiąt, a jej przeciętny mieszkaniec odwiedzał kino średnio ponad osiem razy w roku. Jeszcze większym entuzjastą był statystyczny mieszkaniec Lwowa, który w 1930 roku kupił aż piętnaście biletów do kina. Rosnącej popularności kinematografii sprzyjała przystępna cena biletu na krajowe produkcje, który w tym czasie był tańszy od filiżanki „małej czarnej” w eleganckiej, stołecznej kawiarni.

Stale rósł też poziom rodzimej kinematografii. Od połowy lat 20. XX wieku w branży pojawili się profesjonalni architekci, określane jako „kino-dekoratorzy”. Współczesnym językiem można określić ich jako scenografów. Opracowywali oni projekty dekoracji i nadzorowali ich montaż. W środowisku architektonicznym II Rzeczypospolitej wyodrębniła się wręcz grupa, specjalizująca się wyłącznie w pracy na planie filmowym. Działała ona zgodnie z praktyką artystyczną, uwarunkowaną przez specyfikę procesu produkcji filmowej.

Najbardziej prominentni architekci filmowi – przybyli w 1933 roku z Niemiec Jacek Rotmil oraz Stefan Norris – założyli spółkę, której dziełem była scenografia do około stu filmów fabularnych. Wysoki poziom reprezentowały również projekty autorstwa Adama Knauffa. Wspomniani architekci tworzyli dekoracje o wysmakowanej estetyce, opartej na paradygmatach modernizmu oraz obfitujące w bezpośrednie nawiązania do autentycznych realizacji z epoki. Za sprawą ich działalności film pełnił ważną rolę kulturotwórczą.

Zadaniem wystąpienia będzie rekonstrukcja praktyki artystycznej architektów filmowych w II Rzeczypospolitej, w oparciu o szczątkowo zachowane materiały badawcze ze zbiorów Filмотeki Narodowej i Instytutu Sztuki Polskiej Akademii Nauk oraz wspomnień z epoki. Temat ten nie doczekał się dotąd opracowania, a sylwetki wspomnianych twórców wciąż czekają na przywrócenie należnego im miejsca w historii polskiej architektury.

Dr Mateusz Jasiński

Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie

mateusz.jasinski@cybis.asp.waw.pl

Ewolucja technik przygotowania podłoży malarskich w podręcznikach dla artystów (XIX–XX w.): materiały, metody i wpływ zmian technologicznych

Przełom XIX i XX wieku to okres intensywnego upowszechniania podręczników i poradników skierowanych do artystów oraz amatorów malarstwa. Analiza tych publikacji pozwala prześledzić rekomendacje dotyczące wyboru m.in. podobrazí malarskich. W dobie dynamicznych zmian technologicznych i artystycznych ewoluowała zarówno dostępność materiałów, jak i metody ich przygotowania, co wpłynęło na praktykę malarską. Najczęściej stosowanymi podobraziami były płótno, drewno, blacha, tektura i sklejka, ale także próbowano polecać nowo pojawiające się materiały, takie jak linoleum. Szczególną uwagę poświęcano roli gruntów oraz technikom ich nakładania, w tym różnicom między gruntami chudymi, półtłustymi i tłustymi.

Analiza obejmuje podręczniki anglojęzyczne (angielskie i amerykańskie), francuskie, niemieckie oraz polskie. Istotnym źródłem informacji są również wstępy autorów i tłumaczy, w których wyrażali oni swoje opinie na temat rozwoju technik malarskich i ich roli w ewoluującym świecie sztuki. Często odnajdujemy w nich krytyczne uwagi na temat praktyk stosowanych przez innych twórców, jak również refleksje nad uproszczeniami i zmianami w kolejnych reedycjach podręczników, tak, aby wiedza była bardziej przystępna i zrozumiała dla kolejnych pokoleń artystów oraz studentów. Analiza tych aspektów pozwala lepiej zrozumieć, jak zmieniała się wiedza techniczna i jakie czynniki decydowały o jej adaptacji do potrzeb kolejnych pokoleń.

Informacje zawarte w tych publikacjach mogą posłużyć do dyskusji nad znaczeniem historycznych podręczników jako źródła wiedzy dla badaczy historii technik malarskich, konserwatorów dzieł sztuki oraz współczesnych artystów pragnących odtworzyć tradycyjne metody pracy.

Bogusław Ruśnica

Muzeum Narodowe w Krakowie

brusnica@mnk.pl

Święty „na warsztacie” artysty. Przyczynek do refleksji nad przedstawieniami świętych Pańskich na przykładzie rycin ze św. Stanisławem Kostką (1550–1568) oraz prac plastycznych poświęconych bł. Karolinie Kózce (1898–1914)

Tematyka religijna w sztukach plastycznych z różnym natężeniem przewijała się i oddziaływała w poszczególnych epokach dziejów ludzkości. Jako taka stanowiła nie tylko wyraz kulturowego zakorzenienia religii w życiu człowieka, ale także była swoistą formą ekspresji i osobistego spojrzenia na podejmowane wątki o charakterze religijnym w twórczości wielu artystów.

Zestawienie plastycznych realizacji obrazujących dwie postaci młodych świętych, tzn. jezuickiego nowicjusza z Rostkowa – św. Stanisława Kostki (1550–1568) i męczennicy z Wał-Rudy – bł. Karoliny Kózki (1898–1914), ma na celu ukazanie na ich przykładzie specyfiki, różnorodności i wyjątkowości podejmowania tematyki świętych. Zestawienie tych świętych pozwala jednocześnie dokonać porównania przedstawień tworzonych w epoce nowożytnej z kreowanymi w XXI wieku. Ponadto porównanie ich stanowi swego rodzaju próbę wydobywania warsztatowych podobieństw i różnic w opracowaniu tych świętych przez artystów poprzez artystyczne środki wyrazu.

Refleksja nad warsztatem artysty opiera się na dwóch źródłach, którymi były: zbiory Gabinetu Grafiki i Rysunku Muzeum Narodowego w Krakowie z ponad stu rycinami ukazującymi św. Stanisława Kostkę oraz prace plastyczne uczestników ponad dwudziestu edycji Ogólnopolskiego Konkursu Poetycko-Plastycznego *Błogosławiona Karolino, świeć nam przykładem...*

Dr hab. Elżbieta Szmit-Naud, prof. UMK
Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu
esn@umk.pl

Warsztat artysty – twórcy iluzjonistycznych scenerii teatralnych w XIX wieku w świetle źródeł i badań elementów z europejskich zbiorów

Malarskie iluzjonistyczne dekoracje teatralne swoje początki zawdzięczają powstaniu tzw. sceny włoskiej w wieku XVI związanej z rozwojem widowisk teatralnych, wzorowanych na przekazach antycznych i renesansowym odkryciem perspektywy. Ewolucja scenicznej iluzji wspomaganej przez rozbudowaną maszynierię doprowadziła w wieku XVIII do rozwiązań oszałamiających efektami specjalnymi nie tylko w teatrach operowych, następnie w dobie romantyzmu i dalej w toku wieku XIX potęgowanymi jeszcze w celu wywołania wrażenia realności. Zamierzone rezultaty wizualne osiągnąć były dzięki malarstwu wielkoformatowemu łączonemu w zestawy aranżowane w przestrzeni sceny, wykonanemu przy pomocy środków malarskich w technice od początku dostosowanej do specyficznej funkcji. Czy pozostała ona niezmienna? W czym objawiała się ewolucja? Dziewiętnastowieczne scenerie, które przetrwały do naszych czasów to niestety zaledwie ułamek, w porównaniu z ówczesną skalą zjawiska. Ten ułamek zachował się, pomimo kruchości materii i braku zainteresowania, jeśli nie pogardy, na które skazała tradycyjne budowane scenerie tzw. Wielka Reforma Teatru i, wbrew logice, częściowo dzięki zapomnieniu, w które w konsekwencji popadły.

Odnalezione w czeluściach zasceni czy sznurowni zostały właściwie docenione w późnych latach XX wieku. W większości to scenerie tzw. repertuarowe, głównie dworskich i prywatnych, sporadycznie miejskich teatrów z terenów Francji, Niemiec, Czech, Wielkiej Brytanii, Norwegii. Są wśród nich scenerie, które wyszły z pracowni sławnego malarza-dekoratora Pierre Luc-Charlesa Ciceriego, braci Maxa i Gotholda Brücknerów dla świętego tryumfy w całej Europie teatru Meinningejczyków, malowane pod patronatem i z koncepcyjnym udziałem księcia Saksonii-Meiningen Jerzego II, Nicolasa von Thouret pracującego dla przyszłego króla Fryderyka I, Petera Wergmanna, malarza-dekoratora teatrów Christianii (Oslo) i braci Gjø. Obserwacje dokonane *in situ* w teatrach¹ i badania wybranych elementów zachowanych zbiorów, ukazane na tle przeprowadzonych poszukiwań materiałów źródłowych, pozwalają uzyskać wgląd w tajniki warsztatu i techniki malarskiej, która stała się już historyczną oraz ewolucji kształtowania malarskiej materii scenerii².

¹ Dworskich w Wersalu, Compiègne, Fontainebleau, Eu, Ludwigsburga, Gotha, Meiningen, Českého Krumlova i miejskiego w Halden.

² W porównaniu z poddanymi badaniom elementami scenerii epoki poprzedniej tj. XVIII w., omówionymi w dotychczasowych publikacjach autorki.

Magdalena Olszewska

Muzeum Narodowe w Gdańsku

magdalenaolszewska@o2.pl

Warsztat artystyczny Güntera Grassa. Ewolucja procesu twórczego i realizacji jego plastycznego *oeuvre* w kontekście poszukiwań artysty i pisarza

Piszący rysownik to ktoś, kto nie wymienia atramentu... Günter Grass

Twórczość plastyczna Güntera Grassa przy doniosłości jego literatury oraz jego zaangażowaniu politycznym – była w Polsce wcześniej mniej zauważana, a zatem i mniej doceniana. Pozostawała nie tylko w cieniu jego działalności literackiej i politycznej, ale także – zupełnie odwrotnie niż jego literatura – raczej poza spektakularnymi nurtami współczesnych sztuk plastycznych. Wynikało to zapewne stąd, że dla Grassa jako polityka, pisarza czy artysty – zawsze nadrzędny wydawał się być temat, problem, pytania jakie stawiał. Bez względu na dziedzinę wypowiedzi, istotne dla Grassa było znalezienie odpowiedniego języka formalnego, ikonograficznego – by uzyskać nie tylko artystyczną wizualizację treści, ale i wyrazistość komunikatu.

Jako zdecydowany sensualista przykładał zawsze ogromną wagę do materiału, tworzywa oraz możliwości związanych z warsztatem plastycznym (w tym z możliwościami technik artystycznych). Dlatego też dobór tworzywa i wybór dyscypliny były dla niego ważne zarówno w artystycznym procesie plastycznym jak i pisarskim, i co poniekąd oczywiste, pozwalały na precyzyjne, wyraziste podkreślenie treści czy idei, które – jakby napisał sam Grass – „pragnęły być wyrażone”. Możemy więc powiedzieć, że Günter Grass to twórca, który do ukazania swojego pełnego *oeuvre*, potrzebował zarówno najróżniejszych form literackich jak i kilku dyscyplin plastycznych, a przede wszystkim – całej gamy różnorodnych technik artystycznych, które dawały mu jednocześnie możliwość wyrażenia emocji oraz sugestywnego zobrazowania konkretnych motywów i wizualizacji przedstawianego anturażu. Jego potrzeba uwalniania swoich wizji – uzewnętrzniana była poprzez całą gamę różnorodnych technik artystycznych. Prowadziło to do użycia wielu materiałów i narzędzi, pozwalających na bardzo różnorodny sposób wypowiedzi – i składających się na niezwykle bogaty warsztat artystyczny Grassa, który jak sądzę, wart jest prześledzenia.

Dlatego też tematem mojego wystąpienia będzie przede wszystkim zaprezentowanie materiałów i technik artystycznych plastycznego dzieła Güntera Grassa oraz bardziej lub mniej widocznych, subtelnych lub bardziej oczywistych powiązań – pomiędzy technologiczną stroną warsztatu artysty, a tym co rozumiemy przez warsztat dotyczący z jednej strony formalnych środków artystycznego wyrazu, a z drugiej zbioru motywów i przedstawień częstokroć o znaczeniu symbolicznym składających się na oryginalną, autorską ikonografię (w tym wypadku – grassowski bestiariusz literackich, a przy tym nierzadko i tytułowych bohaterów: ślimaka, turbota, kumaka, kur, gniewnych kucharzy itp. – czyli motywów Grassa ze świata zwierząt, roślin i ludzi).

Zatem – c z y i j a k – technologiczna strona dzieła (szeroko pojęty ogół metod i środków stosowanych przez artystę) prowadzi do podkreślenia postaw artystycznych (realistycznej, ekspresjonistycznej, surrealistycznej) występujących w plastycznym dziele Grassa. W efekcie końcowym zaś przyczyniających się do wykreowania symbolicznej idei właściwej dla danego zespołu prac plastycznych, niejednokrotnie odpowiadając określonemu utworowi literackiemu Grassa – i związanych z nim idei, pytań, prób odpowiedzi. A jednocześnie dopowiedzieć warto słów kilka o paralelach między grassowskim słowem a obrazem – także w kontekście technologii, formy i symboliki.

Lena Wicherkiewicz

Muzeum Warszawy

magdalena.wicherkiewicz@muzeumwarszawy.pl

Miejsce-palimpsest. O Pracowni Tchorków i Katy Bentall

Wystąpienie poświęcone będzie wyjątkowemu miejscu na mapie Warszawy – historycznej pracowni artystycznej Karola i Mariusza Tchorków oraz Katy Bentall, mieszczącej się przy oficynie kamienicy ulicy Smolnej 36 w centrum stolicy. W tej niewielkiej, choć urokliwej przestrzeni przenika się ze sobą wiele warstw historycznych, artystycznych, biograficznych. Miejsce pracy twórczej, plan filmowy, gabinet osobliwości, przestrzeń wystawiennicza, archiwum... To tylko niektóre z funkcji, jakie na przestrzeni ponad 70 lat pełniła Pracownia.

Pracownię zbudował na początku lat 50. XX wieku Karol Tchorek (1904–1985), rzeźbiarz, medalier i marszand. Wzniósł ją z pozostałości zburzonej oficyny kamienicy przy ulicy Smolnej 36, przenosząc część wyposażenia i detalu architektonicznego z Salonu Sztuki „Nike” mieszczącego się przy Marszałkowskiej 63. Na Smolnej Tchorek stworzył najbardziej znane realizacje rzeźbiarskie, przede wszystkim tablice upamiętniające uliczne egzekucje dokonywane przez okupanta hitlerowskiego w Warszawie. Poza projektami i modelami tych realizacji w Pracowni znajdują się także nieliczne zachowane przedwojenne rzeźby artysty, gipsowe modele późniejszych prac, szkice, rysunki, archiwum, wyposażenie (warsztat stolarski, narzędzia, kawalety oraz meble), a także pamiątki po prowadzonym przez niego w latach 1943–1944 oraz 1945–1951 Salonie Sztuki „Nike”. W Pracowni przechowywana jest także część kolekcji etnograficznej, którą artysta przez wiele lat z pasją budował, przede wszystkim rzeźby Leona Kudły.

Dzięki staraniom Mariusza Tchorka (1939–2004), syna rzeźbiarza, terapeuty i krytyka sztuki, współzałożyciela galerii Foksal oraz wdowy po rzeźbiarzu, artystki tkaczki Zofii Tchorek (1916–2001) w październiku 1985 roku zasób Pracowni został wpisany do rejestru zabytków, a kilka lat później także sama Pracownia. Przez kolejne lata, aż do śmierci w 2004 roku, Mariusz opiekował się spuścizną po ojcu, a ponadto tu pracował, pisał i opracowywał swój wcześniejszy dorobek krytyczny i badawczy.

Kolejny rozdział historii Pracowni rozpoczyna się wraz ze śmiercią Mariusza Tchorka. Wówczas, w 2004 roku, opiekę nad miejscem przejęła Katy Bentall, brytyjska artystka, wdowa po Mariuszu. Wykonała remont Pracowni oraz zainicjowała prace badawcze nad spuścizną męża i teścia, porządkując archiwa po obu twórcach. Uczyniła też Pracownię miejscem wystaw, spotkań, interwencji oraz rezydencji artystycznych, udostępniając ją do tych działań od 2006 roku. W tym czasie Pracownia była też miejscem jej pracy twórczej, która w znacznej części realizowała się w odniesieniu do tej przestrzeni i jej znaczeń. Tu powstawały wiersze, obiekty i interwencje.

W 2014 roku, jako jedna z pierwszych, Pracownia Tchorków i Katy Bentall stała się częścią sieci Warszawskich Historycznych Pracowni Artystycznych, miejsc będących po opieką zespołu specjalistów działającego przy Biurze Stołecznego Konserwatora Zabytków. Zadaniem Zespołu jest wspomaganie opiekunów i opiekunek w ochronie i popularyzacji wiedzy o szczególnym dziedzictwie kutrowym, jakim są dawne miejsca pracy artystek i artystów. Pracownia Tchorków i Katy Bentall jest jedną z najstarszych, największych i najzasobniejszych. Od 2022 roku opiekunem Pracowni, z ramienia Stołecznego Konserwatora Zabytków, jest Muzeum Warszawy, które w lutym bieżącego roku, po zakończeniu prac inwentaryzacyjnych, udostępniło je do publicznego do zwiedzania.

Katarzyna Żukowska

Centrum Kultury „Browar B.” we Włocławku

katka.zukowska@gmail.com

Warsztat outsidera – technika i ekspresja w twórczości Stanisława Zagajewskiego

Celem niniejszego referatu jest przybliżenie sylwetki i twórczości Stanisława Zagajewskiego – włocławskiego artysty nieprofesjonalnego, którego niezwykła ekspresja artystyczna oraz osobista historia czynią postacią wyjątkową. Na przestrzeni lat jego twórczość zdobyła uznanie zarówno wśród historyków sztuki, jak i kolekcjonerów, a jego dzieła, które wymykają się klasycznym kategoriom sztuki, stały się istotnym przykładem artystycznej niezależności i autentycznego wyrazu twórczego.

Artysta stworzył unikalny styl charakteryzujący się gęstą kompozycją, specyficznym traktowaniem formy oraz intuicyjną, niemal organiczną fakturą rzeźb. Wykorzystywał surową materię ceramiczną, tworząc rzeźby pełne ekspresji, które wymykają się tradycyjnym podziałom stylistycznym. Jego osobliwy styl, który nie podąża za żadnymi konwencjonalnymi schematami, na przestrzeni lat sytuowany był w różnych nurtach – od sztuki naiwnej, przez art brut, po outsider art. Jednak próby jego klasyfikacji nie zawsze w pełni oddają istotę jego dzieł, które pozostają silnie osadzone w osobistych doświadczeniach artysty.

Referat zostanie podzielony na trzy części, w których przedstawione zostaną różne aspekty życia oraz twórczość Stanisława Zagajewskiego:

1. Biografia a rozwój artystyczny – przybliżenie sylwetki artysty oraz jego drogi twórczej w kontekście doświadczeń życiowych. Omówione zostaną trudne warunki życia w dzieciństwie i młodości, brak formalnego wykształcenia artystycznego oraz wczesne poszukiwania artystyczne, które przyczyniły się do ukształtowania jego indywidualnego języka wizualnego.
2. Warsztat i technika twórcza – analiza technicznych i formalnych aspektów twórczości Zagajewskiego, uwzględniająca jego unikalne podejście do materiału, kompozycji oraz techniki rzeźbiarskiej. Podjęta zostanie refleksja nad tym, w jakim stopniu jego technika wynikała z braków wiedzy technologicznej, a w jakim była świadomym wyborem artystycznym.
3. Doświadczenia życiowe jako siła napędowa twórczości – refleksja nad tym, w jaki sposób trauma, odrzucenie i wykluczenie mogły stanowić katalizator nieustającego procesu twórczego oraz w jaki sposób mogły wpłynąć na ukształtowanie przestrzeni twórczej.

W referacie zastanowię się nad związkiem między trudnymi doświadczeniami życiowymi a wykształceniem oryginalnego stylu artystycznego oraz nad tym, w jaki sposób osobista historia artysty wpłynęła na jego praktykę twórczą. Istotnym aspektem analizy będzie również sam warsztat artystyczny. Rozważę, jak dobór technik, surowców oraz organizacja przestrzeni warsztatowej odzwierciedlały wewnętrzny świat artysty i jego indywidualne podejście do procesu twórczego. Zastanowię się, czy ograniczenia zewnętrzne, takie jak dostępność materiałów czy brak formalnego wykształcenia artystycznego, miały wpływ na kształtowanie jego stylu, a także w jakim stopniu artysta świadomie budował swoją technikę jako środek ekspresji.

Prof. dr hab. Krzysztof Stefański

Uniwersytet Łódzki

krzysztof.stefanski@filhist.uni.lodz.pl

Paryskie pracownie Antoniego Wiwulskiego i praca nad Pomnikiem Grunwaldzkim

Antoni Wiwulski (1877–1919), architekt i rzeźbiarz, to jedna z najciekawszych postaci sztuki polskiej początku XX wieku. Zasadniczą część jego twórczego życia zawiązana była z Paryżem, gdzie przebywał 12 lat – od 1902 do 1914 r. W tym czasie miał kilka pracowni. Przez kilka lat mieszkał w słynnym La Ruche – miejscu, gdzie pracowało wielu przedstawicieli ówczesnej awangardy artystycznej. Zlecenie mu przez Ignacego Paderewskiego wykonania Pomnika Grunwaldzkiego zmieniło w istotny sposób jego sytuację. Otrzymał znacznie większą pracownię, przez pewien czas dysponował nawet dwoma pracowniami.

Jego paryskie pracownie ukazuje szereg archiwalnych fotografii, na których uwidocznionych jest szereg prac artysty. Zachowały się też krótkie ich opisy prasowe. Uzupełniają to wzmianki w korespondencji artysty. Najwięcej informacji posiadamy o pracowni przy rue Nansouty 26, gdzie Wiwulski pracował nad krakowskim monumentem. Liczne fotografie ukazują poszczególne fragmenty pomnika, samego Wiwulskiego i współpracujących z nim artystów: Bolesława Bałzukiewicza i Franciszka Blacka. Z kolei w listach znajdujemy informacje o problemach technicznych związanych z pracą nad pomnikiem tak dużej skali.

Karolina Peek

Akademia Humanistyczno-Ekonomiczna w Łodzi

kpeek@ahelodz.pl

***De se ipso* – poszukiwanie zatartych śladów tożsamości artysty zobrazowane na tkaninie unikatowej**

Oswojone przez wieki malarstwo, rzeźba i grafika warsztatowa wydają się być najbliższe ukazaniu tożsamości. Dlaczego zatem tkanina, kojarząca się w pierwszym rzędzie z ubiorem lub wnętrzem, może być jeszcze pojemniejszą materią w warsztacie artysty, który poszukuje zatartych śladów pochodzenia.

Tkanina unikatowa, bo o niej mowa, nie ma nawet swojej definicji w Wikipedii. Odnaleźć ją można pod hasłem „tkanina artystyczna”, której ostateczna forma zależna jest od użytych technik, takich jak: gobelin, kilim, batik, makrama, aplikacja, filcowanie. A przecież tkanina to zjawisko o wiele bardziej pojemne. Zawieszona w przestrzeni staje się rzeźbą, obiektem, a powieszona na ścianie – kojarzy się z obrazem, jednak jego miększą i cieplejszą wersją. Tkanina artystyczna lubi rzemiosło: tkanie, farbowanie, haftowanie, wyplatanie. Równie dobrze jednak poddaje się formowaniu, malowaniu, klejeniu i stemplowaniu. Współcześnie nie ma też ograniczeń fantazji w stosowaniu nieoczywistych materiałów. Sierść zwierząt, materiały budowlane i techniczne, drewno, papier, folia, a i torebki po herbacie zdarzały się w użyciu. Cytując Danutę Wróblewską: „Nie ma wielkiej różnicy w tym, czy kompozycja jest tylko pochwalną rozgrywką koloru, strukturą abstrakcyjną czy też proponuje nam opowieść lub anegdotę. Dobre jest wszystko to, co ożywia w nas potrzebę piękna, rodzi pytania i pobudza do odpowiedzi. To, co jest zdolne zatrzymać nas w galopie czasu i pośród codzienności, nie w muzeum, ale we własnym domu, zbawić od banału i codzienności”.

Dla mnie tkanina unikatowa jest najlepszą materią w wyrażaniu emocji, poczucia wolności twórczej i panowania nad materiałem. Podtrzymuje ona emocjonalną więź z tym, co stanowi o charakterze moich stron rodzinnych – naturą. Z dokładnością rejestruje rytmy i przyjmuje zestawienia barw. A ponieważ pejzaż i natura są stałymi punktami odniesienia mojej twórczości, to właśnie tkanina przeważa w mojej pracowni.

W referacie ukazuję tkaninę unikatową jako nośnik doskonały do wyrażenia pochodzenia i etnicznego zakorzenienia artysty. Chcę podkreślić, że miejsce urodzenia, w moim przypadku w regionie Kaszub, sprawiło, iż od najwcześniejszych lat widziałam swoje artystyczne DNA w perspektywie rozpiętej między pejzażem a tym, co mnie budowało jako człowieka i twórcę, z czego wyrastałam. Tym, jaka jest moja historia rodzinna. A że Kaszuby są miejscem niezwykle barwnym i różnorodnym, to tkanina artystyczna okazała się najlepszym filtrem i nośnikiem artystycznej wrażliwości.

Anna Grabowska-Konwent

Muzeum Narodowe w Poznaniu

anna.grabowska-konwent@mnp.art.pl**Archiwum jako pole badań nad warsztatem artysty grafika - na przykładzie prac graficznych Romana Cieślewicza.**

Roman Cieślewicz (1930-1996), jeden z czołowych przedstawicieli polskich twórców plakatu, pozostawił ogromne archiwum, które stanowi doskonały materiał badawczy pozwalający na przyjrzenie się procesowi twórczemu w pracy grafika – plakacisty. Materiał ten jest zachowany i udostępniany w specjalistycznym centrum archiwistycznym IMEC (Institut Mémoires de l'édition contemporaine) w Saint-Germain-la-Blanche-Herbe w pobliżu Caen we Francji.

Poznanie tego zgromadzonego przez lata pracy materiału pozwala prześledzić warsztat pracy artysty – grafika użytkowego, który wykonywał prace zarówno na konkretne zlecenia jak i własne autorskie prace. Obydwie strefy działań w tym przypadku przenikały się wzajemnie, uzupełniały oraz napędzały. Dzięki zachowanej w archiwum dokumentacji można zaobserwować w jaki sposób zmienił się tradycyjny warsztat polskiego plakacisty po wyjeździe w 1963 z Polski do Francji. Tempera, gwasz, tusz, którymi posługiwał się osiągając bardzo dobre efekty, zostały zastąpione przez fotografię stosowaną jako materia i środek do tworzenia własnych obrazów. Technika kolażu i fotomontażu całkowicie wyparła malarski warsztat polskiego plakacisty.

Fascynacja tworzywem fotografii w rękach grafika polegała przede wszystkim na łatwym dostępie do niej za pośrednictwem masowo drukowanych materiałów fotograficznych w prasie oraz na jej funkcjonalności i możliwości szybkiego stosowania. Praca z materiałem fotograficznym pozwalała na tworzenie całkowicie nowych obrazów wyłącznie z „obrazów” już istniejących, znalezionych w gromadzonej i segregowanej makulaturze. Kluczowe znaczenie w powstawaniu nowych, intrygujących prac graficznych było połączenie własnej wyobraźni z wykorzystaniem technologii laboratorium fotograficznego, któremu zlecał określone prace. Prawie wszystkie elementy prowadzące do powstania autorskich prac można odnaleźć w ogromnym archiwum, które powstawało sukcesywnie przez wszystkie lata pracy Romana Cieślewicza, grafika znajdującego inspirację w prasowej ikonografii współczesnego świata. Archiwum gromadzonych obrazów oraz nożyczki i klej to trzy kluczowe elementy w przypadku jego warsztatu. Tak banalnie prosty warsztat w jego przypadku owocował powstaniem niezwykle oryginalnych i silnie działających prac.

Dr Adrianna Filipiak

Muzeum Narodowe w Poznaniu

adrianna.filipiak@mnp.art.pl

Przełom cyfrowy w plakacie polskim lat dziewięćdziesiątych XX wieku

Transformacja ustrojowa wymusiła na projektantach graficznych dostosowanie się do nowych realiów rynkowych i zmiany w ich warsztacie. W historii polskiego plakatu dekadę tę niejednokrotnie opisuje się jako straconą ze względu na niskiej jakości kiczowate kompozycje. W proponowanym wystąpieniu zaprezentuję efekt badań nad plakatem lat dziewięćdziesiątych XX wieku, podczas których podjęłam rewizję tych osądów, ze szczególnym uwzględnieniem kwestii intensywnej adaptacji programów graficznych do pracy projektowej i edukacji artystycznej. Na podstawie przeprowadzonych z projektantami rozmów oraz przeglądu kompozycji z tego okresu postaram się odpowiedzieć na pytanie, jak Photoshop i narzędzia pokrewne wpłynęły na pracę grafików i drukarzy oraz jak przebiegała edukacja wyższa w tym zakresie.

W czasie PRL plakaciści cieszyli się dużą swobodą, ponieważ urzędy cenzorskie weryfikowały przede wszystkim poprawność polityczną warstwy tekstowej plakatów, nie ingerując w ich estetykę. Poza tym, krajowych zlecniodawców nie obowiązywały kapitalistyczne zasady maksymalizacji zysków i konieczność zabiegania o klienta. W efekcie Polska Szkoła Plakatu i jej spadkobiercy przyzwyczaili odbiorców do afiszy o wysokiej jakości artystycznej.

W interesującej mnie dekadzie sytuacja ta uległa zmianie – wraz z otwarciem rynku i napływem zachodnich wzorców, plakat stał się przede wszystkim nośnikiem reklamowym, podporządkowanym nowym regułom komercyjnym. Niedostępny przed 1989 rokiem sprzęt komputerowy stał się po otwarciu państwa narzędziem koniecznym w rękach projektantów, przy czym nauka ich obsługi była utrudniona przez brak źródeł wiedzy i specjalistów tego obszaru, a w ramach edukacji wyższej także przez ograniczoną liczbę samych pecetów. Dlatego też część artystów kontynuowała pracę manualną zgodną z estetyką dekad wcześniejszych. Ci, których inspirowały komputery, na własną rękę eksperymentowali z cyfrową obróbką zdjęć, typografią oraz efektami specjalnymi, adaptując do swojego języka piksele i gradienty, multiplikacje, przejścia tonalne oraz inne, bardziej wymagające technicznie manipulacje obrazem. Ponadto, wśród nowych możliwości po 1989 roku pojawiły się współpraca z agencjami reklamowymi i zagranicznymi firmami oraz czerpanie wiedzy z rodzącej się wówczas sieci internetowej.

Dr Anna Gut-Czerwonka

Politechnika Koszalińska

anna.gut-czerwonka@tu.koszalin.pl

Sztuka odlewania w brązie. Warsztat artysty rzeźbiarza Romualda Wiśniewskiego

Rzeźba zaliczana jest do sztuk pięknych, podobnie jak: malarstwo, muzyka czy literatura. Artyści tworzą rzeźby od zarania dziejów, używając do swoich prac różnego rodzaju materiałów, takich jak: metal, kamień, drewno, żywice syntetyczne czy konglomeraty. Przed przystąpieniem do pracy muszą uwzględnić szereg aspektów swojego dzieła: przede wszystkim odbiorcę, miejsce eksponowania, oświetlenie. Te wszystkie czynniki wpływają na ostateczny kształt rzeźby, dzięki czemu wyróżnia się tak liczne jej podziały – różne typologie, także ze względu na jej funkcje. Przez stulecia zmieniały się również konwencje, w których rzeźbiarze tworzyli swoje dzieła. Często musieli dostosowywać się do aktualnie obowiązującej mody, uwzględniając gusty i preferencje osób zamawiających dzieła sztuki.

Stałe i niezmiennie są wymogi materialne rzeźby. Narzędzia, tworzywo, a także konieczność dysponowania dużą przestrzenią potrzebną do tworzenia i do przechowywania dzieł w trakcie pracy sprawiają, że w przeciwieństwie do malarstwa jest to sztuka kosztowna. Stąd niezwykle fascynujący jest warsztat rzeźbiarza i proces powstawania samego dzieła.

Niniejszy artykuł opisuje sylwetkę artysty Romualda Wiśniewskiego oraz koncentruje się wokół sztuki odlewania w brązie, co uchyla rąbka tajemnicy warsztatu rzeźbiarza. W dobie XXI wieku, gdzie świat jest zafascynowany nowymi mediami, sztuką konceptualną, performance, on wciąż tworzy prace odlane metodą traconego wosku, nawiązując do wielowiekowej tradycji. Jest to artysta, który potrafi – podobnie, jak dawni mistrzowie – stworzyć wizję od zera. Uformować obiekt i samemu go odlać. Cały proces twórczy zamyka się w jego rękach.

Artysta tworzy na Pomorzu Środkowym przeszło 30 lat. W 2021 roku obchodził okrągły jubileusz działalności twórczej. Dorobek Romualda Wiśniewskiego jest niezwykle bogaty i różnorodny, na co wpływ ma ilość i różnorodność przyjmowanych zamówień. Jednocześnie stanowi on pokaźne spektrum dokonań oraz umiejętności rzeźbiarza.

Działalność twórcy obejmuje rzeźby pomnikowe, prace plenerowe, płaskorzeźby oraz małe formy rzeźbiarskie. Ponadto odnawia on i rekonstruuje dzieła sztuki dawnej, a także prowadzi działalność dydaktyczną.

Na co dzień mieszka i pracuje w Kamicy pod Gościnem niedaleko Kołobrzegu, gdzie posiada własną pracownię rzeźbiarską i odlewnię specjalizującą się w wykonywaniu odlewów metodą na wosk tracony. Z Kołobrzegiem związany jest od 1996 roku – tam też znajduje się większość jego pomnikowych realizacji.

Dr Michał Matysiak

Akademia Sztuk Pięknych w Łodzi

michal.matysiak@asp.lodz.pl

Techniki wirtualne w warsztacie współczesnego artysty rzeźbiarza

Moja prelekcja opiera się na opisie osobistych doświadczeń i wniosków w zakresie posługiwania się współczesnymi narzędziami cyfrowymi w rzeźbiarskim procesie twórczym. W trakcie swojej wieloletniej działalności artystycznej i dydaktycznej, właściwie na każdym kroku stykałem się z problematyką roli oraz wykorzystania technologii przez rzeźbiarza, podejmując ten temat z różnych stron.

W swoim wystąpieniu, chciałbym skupić się na trzech, według mnie najważniejszych aspektach, jakimi są:

- wykorzystanie programów wirtualnych w procesie projektowania rzeźby oraz jej późniejszej realizacji w przestrzeni rzeczywistej. Opieram to na własnym cyklu rzeźb „Figura Serpentinata”. W tej części skupiam się na ukazaniu, jak wartościowym narzędziem potrafi być program 3D w warsztacie artysty rzeźbiarza, tworzącego w fizycznym materiale jakim jest stal;
- zastosowanie technik wirtualnych do promowania, rozpowszechniania i nowoczesnych form prezentacji, ekspozycji dzieła rzeźbiarskiego. Na kilku przykładach z mojej działalności badawczej chciałbym omówić wykorzystanie skanu 3D, technik wirtualnej rzeczywistości VR, rozszerzonej rzeczywistości AR oraz gogli VR dla potencjału zwiększenia zasięgu oddziaływania dzieła plastycznego w środowisku wirtualnym;
- ostatnie zagadnienie należy już do dziedziny krytyki i teorii dzieła rzeźbiarskiego. Chciałbym w nim zachęcić do dyskusji na temat, czym jest model rzeźby, który nie powstał fizycznie, lecz znajduje się w przestrzeni wirtualnej. Zagadnienie to wywołuje sporo emocji zwłaszcza wśród bardziej tradycyjnych rzeźbiarzy, którzy dopatrują się romantycznego związku z dziełem artystycznym poprzez fizyczną pracę nad nim. Ja z kolei proponuję klasyfikację wirtualności jako kolejnego medium wypowiedzi artystycznej, równego kamieniu, drewnu, stali, czy ceramice. Czy skoro wszystkie decyzje kompozycyjne, przestrzenne i formalne zostały przez artystę podjęte w programie 3D, to czy nie tam należy sytuować skończone dzieło sztuki?

Poruszone aspekty są dosyć zróżnicowane, jednak opierają się na szeroko rozumianym znaczeniu technik wirtualnych w twórczości i postrzeganiu sztuki w ogóle, przez współczesnego artystę rzeźbiarza. Ma to na celu wykazanie, że techniki cyfrowe mają zasadną szansę na rozszerzenie spektrum wypowiedzi artystycznej, na zaimplementowanie twórczości artysty w dzisiejszym świecie mediów społecznościowych i Internetu, a przede wszystkim na zaprzestanie deprecjonowania tychże technik i podjęcia ich jako kolejnego narzędzia w warsztacie artysty.

Aleksandra Jarysz

Muzeum Etnograficzne im. Marii Znamierowskiej Prüfferowej w Toruniu

sztuka@etnomuzeum.pl

Przetwórnia życia, wytwórnia światów. Warsztaty współczesnych polskich artystów art brutowych

W swoim referacie chciałabym poruszyć zagadnienie różnorodnych warsztatów, w jakich tworzą współcześni polscy artyści z kręgu art brut. Warsztaty tych twórców to specyficzna przestrzeń, którą zasadniczo można podzielić na dwie kategorie. Pierwsza wydaje się bardziej uporządkowana, zunifikowana i są to warsztaty terapeutyczne. To zinstytucjonalizowana wersja pracowni, z narzuconym ogólnie zestawem materiałów, z niezamierzoną opresyjnością. Zmienna, w zależności od charakteru mających w niej powstać prac. Taka pracownia, to tylko zaczyn dla spontanicznej twórczości, która w takiej przestrzeni może się wyzwolić u pacjentów zakładów psychiatrycznych, pensjonariuszy Domów Pomocy Społecznej, warsztatów przy zakładach penitencjarnych. Arteterapeuta – mistrz, które opiera się na swojej kreatywności, dostarcza często pomysły i przygotowuje materiały. To tzw. bezpieczne miejsce, w miłym anturazju. W takim miejscu może rozpocząć się budowa nowej osobowości twórczej – to tak terapeuci tworzą swoich golemów a później, kiedy nie mogą ich okiełznać są zmuszeni do odstąpienia im przestrzeni, którą artyści zawładną na swoich warunkach i bez kompromisów. Tak było chociaż w przypadku Mariana Henela oraz Genowefy Magiery.

Drugi rodzaj warsztatów artystów art brutowych to miejsce – schronienie, które jest jednocześnie przestrzenią życiową, dostosowaną do egzystencji, w której pasja twórcza jest najważniejszym i najsilniejszym determinantem życiowym. To prywatne mieszkania takich artystów, jak: Jakub Płaczkowski, Zbigniew Wypijewski, Wiktor Gorazdowski i Damian Rebelski. Ich pracownie się rozrastają i „przepotwarzają”, tak jak ewoluuje artysta. Warsztat staje się twierdzą, w której zyskuje on podmiotowość.

Ważnym elementem pracowni art brutowych jest kwestia wypełniania ich zebranymi materiałami – sprawdzają się tu wszystkie upcyklingowe, recyclingowe i trash-artowe praktyki. Zmieniennym jest nadmiar materiałów, artyści czują się bezpiecznie jedynie w przypadku trwania w ciągłym stanie pozyskiwania rzeczy potencjalnie wykorzystywanych w twórczości.

Warsztaty artystów art brutowych to różnorodne miejsca, w których praca twórcza staje się narzędziem do przekraczania granic swoich fizycznych i psychicznych możliwości, sprzyja tworzeniu narzędzi do komunikacji ze światem zewnętrznym, daje poczucie wolności i mocy sprawczej.

Agnieszka C. Maćkowiak

Uniwersytet Artystyczny im. Magdaleny Abakanowicz w Poznaniu

agnieszka.mackowiak@uap.edu.pl

Ekologiczne rozwiązania w linorycie. Praktyka artystyczna Agnieszki C. Maćkowiak

Linoryt jest jedną z najczęściej wykorzystywanych technik grafiki artystycznej, jednak w swojej najbardziej rozpowszechnionej formie opiera się na materiałach i substancjach szkodliwych dla środowiska. Tradycyjne metody, w tym nauczane na uczelniach artystycznych, bazują na wykorzystaniu syntetycznych matryc, offsetowych farb olejnych oraz licznych rozpuszczalników chemicznych, co prowadzi do powstawania trudnych, a niekiedy wręcz niemożliwych do utylizacji odpadów. W obliczu rosnącej świadomości ekologicznej, troski o środowisko oraz osobistych doświadczeń zdrowotnych, podjęłam decyzję o stopniowym wdrażaniu bardziej zrównoważonych metod do mojej praktyki artystycznej, która opiera się głównie na technice linorytu.

W wystąpieniu omówione zostaną kluczowe aspekty wdrażania ekologicznych rozwiązań w linorycie, w tym wybór materiałów o minimalnym wpływie na środowisko, takich jak matryce z recyklingowanego PCV oraz wodrozmywalne farby, których zastosowanie eliminuje nadprodukcję toksycznych odpadów. Przeanalizuję znaczenie wysokiej jakości narzędzi oraz ich rolę w gospodarce współdzielonej. Omówię również wpływ doświadczenia i precyzji technicznej na redukcję odpadów oraz sposoby na ponowne wykorzystanie błędnych odbitek. Przedstawione zostaną także wyzwania związane z ekologicznym podejściem, takie jak wyższy koszt materiałów, dłuższy czas schnięcia farb oraz ograniczenia w ich łączeniu z innymi technikami graficznymi.

Analiza oparta na mojej wieloletniej praktyce artystycznej pokazuje, że wdrażanie ekologicznych rozwiązań nie tylko minimalizuje negatywny wpływ na środowisko i zdrowie, ale także otwiera nowe możliwości artystyczne i technologiczne. Celem wystąpienia jest pokazanie, że zrównoważone podejście do materiałów w linorycie pozwala zachować najwyższą jakość i precyzję druku, kluczowe elementy profesjonalnej twórczości artystycznej, przy jednoczesnej trosce o środowisko naturalne i zdrowie.

Dr Katarzyna Górowska

Akademia Tarnowska

gorowskakas@gmail.com

Gra w tworzenie. Warsztat „plakacisty”

Powszechnie przyjmuje się, że artysta to wielki, niedostępny, dumnie kroczący mistrz, nie człowiek, który samodzielnie i najlepiej w samotności zmagą się z materią twórczą. To wyobrażenie nierzadko jest rozbudowane o pracownię – warsztat artystyczny, w którym czas na naukę i obserwację mistrza spędzają jego uczniowie i naśladowcy. Na pewno takie wyobrażenie jest prawdziwe, jeśli mówimy o sztuce dawnej.

W swojej prelekcji chciałabym zwrócić uwagę na rolę i warsztat twórczy artysty projektowania graficznego XX i XXI wieku. Głównym obszarem moich zainteresowań jest plakat i jego zmieniający się wyraz artystyczny wynikający ze zmiany postrzegania tego medium oraz zmieniającego się warsztatu twórcy.

Od twórcy plakatu, który operował najprostszymi narzędziami takimi jak: ołówek, farba, pędzel, gumka do mazania oraz cały wachlarz własnych narzędzi wykreowanych na potrzeby artystyczne, do artysty multimedialnego posługującego się całym arsenałem nowoczesnych narzędzi „schowanych” w komputerze. Taka analiza determinuje pytania o rolę artysty projektanta, jego wpływ na świat zewnętrzny, charakter pracy oraz o przemianę plakatu od tego statycznego do multimedialnego i jego miejsce w przestrzeni publicznej.

Dr Karolina Zielazek-Szeska

Muzeum Narodowe Rolnictwa i Przemysłu Rolno-Spożywczego w Szreniawie

karolina.szeska@gmail.com

„Dialog z naturą” – specyfika „warsztatu” artysty współtworzącego z pszczołami

„Od tysięcy lat pszczoły żyją w tych samych warunkach, co dzisiaj (...) Od czasów niepamiętnych budują ciągle swoje zdumiewające plastry, (...) gdzie łączona jest w jedno doskonałość twórcza chemika, architekta i inżyniera”³. Produktów pochodzenia pszczelego artyści używali od wieków do tworzenia dzieł sztuki. Pszczeli воск stawał się tworzywem prac artystycznych (metoda na воск tracony, batik itp.). Specyficzna konstrukcja pszczelego plastra przyniosła wiele ciekawych rozwiązań zarówno w sferze designu, architektury, bioniki, jak i jako inspiracja konkretnych dzieł artystycznych. Wizerunek pszczoły stawał się motywem licznych grafik, rzeźb, rysunków etc. Dopiero od niedawna natomiast, artyści tworzą w sensie dosłownym swoje prace wspólnie z pszczołami. Ta zmiana zasadza się na rosnącej we współczesności potrzebie poszukiwania dróg porozumienia między naturą a cywilizacją i odzwierciedla w podejmowanych przez artystów próbach odnajdywania z nią głębokich związków.

W swoim wystąpieniu chciałabym przedstawić specyfikę warsztatu rzeźbiarza opartą na pracy z naturą, a konkretnie z pszczołami. W tym „dialogu” prowadzonym między artystą i owadami nie chodzi tu tylko o użycie naturalnego materiału (węza, воск pszczeli) – pszczoły są tu pełnoprawnymi, choć nieintencjonalnymi twórcami, a świat ludzki i świat natury łączą się z sobą i wzajemnie na siebie oddziałują. Praktyka artystyczna opiera się tu na kooperacji z pszczołami, trudnej do kontrolowania i mającej wyraźny charakter twórczego eksperymentu. Sama specyfika takiego warsztatu stawia szereg ciekawych pytań: m.in. o to jaki status ma w przedstawionych tu projektach natura? Czy faktycznie jest tu podmiotem współtworzącym artystyczną kreację?

W swoim wystąpieniu chciałabym spojrzeć na te problemy podwójnie; jako rzeźbiarka chciałabym podzielić się własnymi doświadczeniami w tym zakresie (praca „Światy równoległe”, 2004 r., oraz projekt „Śniący” nagrodzony w Międzynarodowym Konkursie na Eksperyment w Sztukach Wizualnych „Próba 4” Galeria Sztuki im. J. Tarasina w Kaliszu, 2020/21); jako badacz podejmę próbę przeanalizowania doświadczeń innych, działających w tym obszarze artystów (m.in. Aganetha Dyck, Stanisław Brach).

³ M. Maeterlinck, *Życie pszczoł*, Warszawa 1903.

Prof. dr hab. Keczmerski

Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu

grzegorz.keczmerski@uap.edu.pl

Transformacje. Mój miedzioryt. Warsztat i proces twórczy

Wystąpienie przybliży pełen proces twórczy miedziorytnika. Omówione zostaną źródła inspiracji, metody twórcze i narzędzia wykorzystywane przed rozpoczęciem pracy nad matrycą. Zaprezentowane będą etapy pracy, techniki pracy rylcami oraz znaczenie eksperymentu i przypadku w kształtowaniu ostatecznej formy. Zwieńczeniem wystąpienia będzie pokaz oryginalnej matrycy oraz wykonanej z niej odbitki miedziorytniczej ukazujący wyjątkowość tej techniki.

Adriana Zakowicz

badaczka niezależna

adriana.zakowicz@wp.pl

Technika i technologia wykonywania ornamentów patronowych w malarstwie ściennym

Ornament przez dłuższy czas funkcjonowania w sztuce pełnił rolę dekoracyjną, dopełniając i służebną wobec malarstwa figuralnego. Występuje wiele różnorodnych motywów, wzorów mniej lub bardziej skomplikowanych. Spotykamy go m.in. w architekturze, malarstwie, rysunku, zdobnictwie tkanin oraz złotnictwie. Jego uniwersalizm pozwalał między innymi na łatwą adaptację w sztuce w różnych epokach oraz funkcjonowanie ponad podziałami religijnymi.

Ornament patronowy stanowił element dekoracyjny lub tworzył całe wystroje wnętrz, zarówno świeckich, jak i tych związanych z kultem religijnym. W celu ułatwienia pracy i przyspieszenia efektów, artyści/wykonawcy tych dekoracji poszukiwali nowych metod ich wykonywania, szczególnie dotyczy to realizacji wielkoformatowych. Oprócz różnego rodzaju sposobów przenoszenia projektu – rysunku, powstawało wiele szablonów wykonywanych z różnorodnych materiałów.

W pierwszej części wystąpienia zostanie przedstawiony krótki zarys historyczny funkcjonowania ornamentu w sztuce. Następnie omówię dekoracje złożone z ornamentów patronowych we wnętrzach świeckich oraz tych należących do budynków kultu religijnego. W drugiej części referatu scharakteryzuję różne techniki i technologie wykonywania ornamentów patronowych. Na podstawie realizacji konserwatorskiej – konserwacji i restauracji malowidła ściennego w kościele parafialnym pw. Przemienienia Pańskiego w Płotach (dawniej świątynia ewangelicka), złożonego z ornamentów patronowych (datowanych na pierwszą dekadę XX wieku), zostanie przedstawiona autorska metoda wykonania rekonstrukcji tej dekoracji⁴. Na zakończenie porównam techniki wykonania ornamentów patronowych z wypracowaną podczas konserwacji metodą autorską.

⁴ Prace konserwatorsko-restauratorskie w świątyni były realizacją pracy dyplomowej autorki.

Dr Szymon Piotr Owsiański

Politechnika Bydgoska im. Jana i Jędrzeja Śniadeckich

szymon.owsianski@pbs.edu.pl

Materia(ł) kosmosu w warsztacie artystki-badaczki Katarzyny Tretyn

Twórczość Katarzyny Tretyn stanowi unikalne połączenie sztuki i nauki, w którym nić pełni rolę zarówno medium artystycznego, jak i symbolicznego. Jej prace, balansujące na granicy malarstwa, instalacji i eksperymentalnego podejścia do materii, czerpią inspirację z nauki, a przede wszystkim z astronomii. W 2015 roku artystka rozpoczęła współpracę z Fundacją Aleksandra Jabłońskiego oraz Obserwatorium Astronomicznym w Piwnicach pod Toruniem, co zaowocowało projektami artystycznymi na styku nauki i sztuki.

Wystawa „Somnium 3”, zorganizowana w 2023 roku w Galerii Sztuki BWA w Olsztynie, wpisywała się w obchody 550-lecia urodzin Mikołaja Kopernika. Tytuł „Somnium” nawiązuje do łacińskiego określenia marzenia sennego oraz do dzieła Johanna Keplera, łącząc w sobie elementy snu i naukowej refleksji nad kosmosem. Wystawa stanowiła podróż w świat sennych marzeń o kosmosie, prezentując prace inspirowane badaniami astronomicznymi.

W 2024 roku instalacja „Astrolabium” Katarzyny Tretyn została zaprezentowana podczas Bright Festival w Brukseli. Dzieło, inspirowane astronomią i kosmosem, zostało umieszczone w pawilonie Horty-Lambeaux, na co dzień niedostępnym dla zwiedzających. Instalacja współgrała z płaskorzeźbą Jefa Lambeaux z 1890 roku, przedstawiającą ludzkie pasje, tworząc dialog między historią a współczesnością.

Wystawa „O przestrzeni i kosmosie. Hommage à Kopernik” była kolejnym przedsięwzięciem, w którym Tretyn eksplorowała tematy związane z kosmosem. Wraz z innymi artystami, takimi jak Sławomir Brzoska i Dariusz Kaca, odkrywała niejednoznaczną naturę czasoprzestrzeni oraz harmonię i doskonałość kosmosu. Jej instalacje świetlne i kompozycje z nici dotyczyły aspektów archetypowych i duchowych przeżyć człowieka w zetknięciu z bezmiarem wszechświata.

W kontekście warsztatu artystycznego Katarzyny Tretyn, warto zwrócić uwagę na jej eksperymentalne podejście do materiałów i technik. Nić, jako podstawowe narzędzie, pozwala jej na tworzenie zarówno obrazów, jak i trójwymiarowych instalacji. Światło odgrywa kluczową rolę w jej pracach, służąc do ilustracji kosmicznego środowiska oraz eksploracji nowych technologii. Jej pracownia staje się przestrzenią badawczą, w której nauka o materii splata się z poszukiwaniami formalnymi, prowadząc do redefinicji tradycyjnych technik malarskich i rzeźbiarskich. Artystka mocno wykracza poza tradycyjny model warsztatu artystycznego – pędzle i farby zastąpiły igły i nici, a *camera obscura* została zamieniona na teleskop osobisty, pozwalając jej na bardziej bezpośrednią interakcję z przestrzenią kosmiczną oraz nowatorskie podejście do percepcji obrazu i instalacji.

Analiza twórczości Katarzyny Tretyn pozwala na refleksję nad relacją między materiałem a konceptem w sztuce XXI wieku. Jej prace stanowią interesujący punkt odniesienia dla rozważań nad granicami medium oraz integracją technik rzemieślniczych z nowoczesnymi strategiami artystycznymi. Poprzez połączenie inspiracji kosmosem z unikalnym warsztatem, Tretyn tworzy dzieła, które nie tylko przybliżają odbiorcom świat nauki, ale także inspirują do refleksji nad miejscem człowieka we wszechświecie. Dzięki wykorzystywanym przez nią materiałom jej twórczość jest nie tylko ważnym pomostem między sztuką a nauką, dziełem sztuki a badaniami z zakresu fizyki i astronomii, ale także poprzez używane przez nią materiały wkracza do grona artystów pracujących z tkaniną artystyczną, dodatkami krawieckimi i technikami szycia.

Martyna Wenda

Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu

wendamartyna@gmail.com

Sztuka portretu w obiektywie Sandro Millera – warsztat artysty

Sandro Miller to współczesny fotograf specjalizujący się w portrecie, znany przede wszystkim ze współpracy z aktorem Johnem Malkovichem, z którym stworzył projekt „Malkovich Malkovich: Homage to the Photography Masters”. Przez lata zrealizował wiele serii portretowych, z których każda wyróżnia się unikalnym podejściem do modela, światła i kompozycji, tworząc odrębne, niepowtarzalne narracje wizualne.

Łącząc klasyczne techniki fotograficzne z nowatorskimi rozwiązaniami, Miller czerpie inspirację z twórczości takich prekursorów jak: Irving Penn, Richard Avedon, Diane Arbus, Walker Evans, Lewis Hine, Yousaf Karsh, Dorothea Lange, Sebastião Salgado, August Sander, Fazal Sheikh, Victor Skrebneski, Albert Watson i wielu innych. Równie istotne w jego artystycznym rozwoju były osobiste doświadczenia oraz wieloletnie poszukiwania własnego stylu. Artysta często odnosi się do tradycji malarskiej i rzeźbiarskiej, czerpiąc inspiracje ze sztuki europejskiej, dzięki czemu jego fotografie nie tylko często nawiązują do prac dawnych mistrzów, ale jednocześnie zachowują dokumentalny charakter. Każdy projekt jest precyzyjnie przemyślany, a spójność wizualna stanowi jego integralną część.

Niniejsza praca koncentruje się nie tylko na analizie wybranych projektów Millera, ale również na szczegółowym zbadaniu jego warsztatu, opartym na przeprowadzonym z nim wywiadzie. Artysta podkreśla w nim fundamentalną rolę światła, cienia, kontrastu i kompozycji jako kluczowych narzędzi w budowaniu dramaturgii obrazu i emocjonalnej głębi. Dzięki odpowiedniemu oświetleniu potrafi nie tylko wydobyć indywidualne cechy portretowanych osób, lecz także nadać zdjęciom unikalny charakter.

Istotnym aspektem jego pracy jest również relacja jaką tworzy z osobą portretowaną. Fotograf zwraca uwagę na znaczenie wzajemnego zaufania i zrozumienia, które pozwalają uchwycić autentyczność emocji i charakter postaci. Jego projekty często stanowią wizualny komentarz na temat zmian społecznych i wyzwań współczesnego świata, co nadaje jego twórczości dodatkowy wymiar.

Wnioski płynące z analizy warsztatu Sandro Millera wskazują na jego unikalną zdolność do łączenia tradycji fotograficznej z nowoczesnym spojrzeniem na medium. Jego twórczość dowodzi, że portret wciąż pozostaje jednym z najbardziej wyrazistych środków artystycznej ekspresji, zdolnym do przekazywania zarówno indywidualnych historii, jak i szerszych refleksji nad kondycją współczesnego świata.

Dr hab. Anna Błażejewska, prof. UMK

Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu

Anna.Blazejewska@umk.pl

Snycerz przy pracy – o wyobrażeniach snycerzy na gotyckich stallach w Pelplinie

Wśród licznych dekoracji rzeźbiarskich gotyckich stall opackich w Pelplinie znajdują się dwa przedstawienia snycerzy w trakcie pracy; jeden z nich jest ukazany jako mnich, drugi to osoba świecka. Sztuka średniowieczna zna wiele przykładów wyobrażeń rzemieślników przy pracy: budowniczych, jak i malarzy, rzeźbiarzy czy witrażowników i in. Nierzadko są to całe sceny, stanowiące cenne źródło wiedzy o organizacji pracy i technikach stosowanych przy tworzeniu ówczesnych dzieł. Wizerunki pelplińskie należą jednak do rzadszej grupy średniowiecznych wyobrażeń twórców-rzemieślników. Ukazani są dokładnie w momencie, w którym przykładają narzędzie do kolumny stanowiącej element bocznej ścianki stall. Tym samym tworzy się specyficzna relacja między przedstawieniem a elementem konstrukcyjnym stall – czyli między materią dzieła (dziełem-rzeczą) a zobrazowanym procesem jego wytwarzania, gdzie widz obserwuje jednocześnie: wykonawcę, czynność i gotowy rezultat jego pracy w postaci wyrzeźbionej już kolumny. Ten rodzaj ujęcia „portretów” pelplińskich snycerzy omawiam w kontekście innych średniowiecznych wyobrażeń tego typu, analizowanych w literaturze i proponowanego dla nich terminu/kategorii tzw. autoprojekcji kontekstowej (W. Stoichita). Konfrontuję także to dzieło z kategorią estetyczną proponowaną przez G. Boehma – a odnoszącą się do dzieł, które „zwracają się ku sobie”, ku swojej materialności (autoreferencjalność). Ze względu na to, że druga z tych kategorii na ogół stosowana jest w analizach nowożytnych autoportretów malarskich (np. F. Cazzola, *Im Akt des Malens*), w referacie podejmowana jest także próba odniesienia wypracowanych na gruncie sztuki nowożytnej spostrzeżeń na dzieła średniowieczne – w tym przypadku na przedstawienia snycerzy w Pelplinie. Odwołuję się też do relacji między przedstawieniem a jego fizycznym nośnikiem, między obrazem a jego granicą.

Dr Alicja Saar-Kozłowska

Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu

alicja-saar@o2.pl

Warsztat malarski Mieczysława Saara (1925–2015). *Wszystko można zobaczyć w zachwycie*

Mieczysław Saar jest absolwentem Krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, gdzie studiował malarstwo w latach 1949–1954 pod kierunkiem Czesława Rzepińskiego, Wojciecha Weissa i Zbigniewa Pronaszki (rysunek), Zygmunta Radnickiego, Tadeusza Łakomskiego i Adama Marczyńskiego (malarstwo sztalugowe) oraz Wacława Taranczewskiego (malarstwo ścienne). Zgodnie z wykształceniem uprawiał głównie malarstwo sztalugowe, a także ścienne, poczynając od ostatnich lat studiów i kontynuował je niemal przez całe swoje życie. Pracy twórczej zaprzestał w wieku 89 lat, kiedy już nie mógł wstać z łózka. Wcześniej, poruszając się na wózku inwalidzkim, wciąż malował wiele godzin dziennie, wykonując głównie pejzaże w małym formacie.

Jest autorem licznych pejzaży, także wedut, portretów, martwych natur, kwiatów, scen grupowych, batalistycznych także odnoszących się do tematów z literatury pięknej, przedstawień o tematyce religijnej oraz obrazów surrealistycznych i symbolicznych. W kilkudziesięciu kościołach (ok. 50) diecezji łódzkiej, tarnowskiej, płockiej, łowickiej, kaliskiej, gnieźnieńskiej i częstochowskiej wykonał malowidła ścienne dużych formatów. Jedynie pierwsze prace powstawały według kartonów, pokratkowanych i przenoszonych przepróchą, późniejsze rysowane były wprost na ścianie.

Wykorzystywał różnorodne techniki malarskie. W pracach sztalugowych stosował głównie farby olejne nakładane cienko, rzadko impastowo. W malarstwie ściennym farby akrylowe i techniki mieszane. Malował na płótnie oraz rzadziej na podobrazdach tekturowych, w późnym wieku sklejkowych. Samodzielnie przygotowywał blejtramy, grunty, a także często ramy do obrazów. Zanim naniósł grunt smarował płótno zimną galaretą kleju kostnego, tak, aby nie przechodziła na drugą stronę, rozprowadzając ją po powierzchni szpachlą, co – jak twierdził – miało zapewnić długotrwałą dobrą kondycję techniczną jego malowidłom – i to się sprawdziło. Tak przygotowane technicznie obrazy wykazują świetną trwałość, pozostając w dobrym stanie przez dziesiątki lat mimo braku zabiegów konserwatorskich.

Malował najczęściej na białych gruntach, ale niejednokrotnie stosował też grunty barwne, które w niektórych miejscach pozostawiał nie dotknięte pędzlem, albo z jego niewielką ingerencją, np. świeża wiosenna zieleń gruntu w pejzażu. Te barwne podmalowania nadawały niezbywalny ton całym obrazom – były podstawą ich zasadniczej tonacji i harmonii barwnej oraz wyznaczały ich kolorystyczną temperaturę. W pejzażach rzadko stosował rysunki przygotowawcze. Malował wprost na płótnie, barwnie, czasem wykonywał delikatny rysunek pędzlem zasadniczych elementów, takich jak linia horyzontu, główne akcenty pionowe, a potem szybkimi, dynamicznymi pociągnięciami pędzla nanosił kolory. Plamy pozostawały często obok siebie nieroztarte i nieujednolicone. Uzyskiwany efekt miał charakter impresjonistyczny. Większość pejzaży powstała w plenerze – nad morzem, w górach, w lesie, w parku, na polach. W późniejszych latach życia inspirował się wykonanymi przez siebie fotografiami, jako pamiątkiem z licznych podróży. Powstające wówczas małoformatowe obrazy, malowane na kolanach (sic!), były efektem odniesień do pamięci i fantazji. Mawiał, że *wszystko można zobaczyć w zachwycie*. Portrety powstawały w oparciu o studium z żywego modelu. W późnym wieku częściej z pomocą samodzielnie wykonanych fotografii. Czasem niektóre prace nie wyszły poza stadium szkicu, a końcowy obraz był tworzony od nowa. Szybko powstający, natchniony, świeży obraz miał dla artysty wielką wartość i budził uznanie odbiorców.

Dr Magdalena Maciudzińska-Kamczycka

Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu

magabi2@interia.pl

Płynne granice, nowe rzeczywistości. Michael Kurzwelly i jego projekty społeczno-artystyczne Brückenplatz | Plac Mostowy, Słubfurt, Nowa Amerika

Michael Kurzwelly od ponad 30 lat angażuje się w projekty transgraniczne, których celem jest tworzenie nowych powiązań między ludźmi i różnymi obszarami społecznymi. Brückenplatz | Plac Mostowy, Słubfurt, Nowa Amerika to artystyczne koncepty, które bazują na wizji społeczeństwa postpaństwowego; fikcje artystyczne, które funkcjonują w realnej rzeczywistości; wizja artystyczna, która urzeczywistnia się w konkretnych działaniach i gestach na terenach wzdłuż Odry, w sposób szczególny w miastach położonych po dwóch stronach rzeki: w niemieckim Frankfurcie i w polskich Słubicach – jego dawnej dzielnicy.

Warsztat artysty to człowiek, jego potencjał sprawczy i twórczy. W ten sposób Kurzwelly czerpie z idei rzeźby społecznej Josepha Beuysa i jego Manifestu Wolnego Międzynarodowego Uniwersytetu Twórczości i Badań Interdyscyplinarnych (FIU) z 1973 roku, w którym to niemiecki artysta wraz z Heinrichem Böllem zawarli postulat uwolnienia właściwej każdemu człowiekowi kreatywności, tłumionej przez systemy społeczne, polityczne i ekonomiczne, tym samym wzywali do stałej aktywności, dialogu, wzajemnej pomocy, ciągłego rozwoju i nowych metod nauczania. Jednocześnie ważna dla projektu Kurzwellego okazała się myśl György'a Konrada, węgierskiego socjologa i eseisty, który postulował zastąpienie społeczeństwa przemysłowego społeczeństwem artystycznym, by każde myślenie, nawet to pragmatyczne, miało potencjał twórczy, otwarty na nowe rozwiązania.

Kurzwelly w swoich projektach społeczno-artystycznych nie boi się tworzyć nowych rzeczywistości, znosić obowiązujące granice, budować aktywne i wolne społeczeństwo. To pełne zaangażowanie artysty rezonuje i umożliwia uruchomienie powolnego procesu prowadzącego do stworzenia nowych bytów: Brückenplatz | Plac Mostowy, Słubfurt, Nowa Amerika, a tym samym do zniesienia barier politycznych i narodowych, zaniechania konfliktów, szerzenia solidarności, otwarcia na drugiego człowieka i naturę. Te działania artysty mają sens, ponieważ oparte są na szacunku, zaufaniu, odpowiedzialności i wolności. Pomimo zmieniających się warunków politycznych, niestabilnej sytuacji na granicy, projekty Kurzwelly'ego trwają. Brückenplatz | Plac Mostowy jest otwarty dla wszystkich, to przestrzeń wspólnych spotkań, wzajemnej pomocy, kolektywnych działań i zabaw; miejsce, które łączy ludzi z różnych środowisk i krajów (Kamerun, Afganistan, Syria, Sudan, Gwinea, Kenia, Holandia, Polska, Niemcy); dom z ogrodem, w którym każdy może aktywnie budować lepszy świat.

Dr Przemysław Waszak

Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu

pwaszak@umk.pl

Filozofia Henriego Bergsona w pracy historyka sztuki i artysty

Filozofia Henriego Bergsona wzbudzała znaczne zainteresowanie w nauce polskiej. Prezentowane wystąpienie ujmuje wybór zagadnień z obfitego dorobku autora koncepcji *élan vital*, a także pokazuje nowe spojrzenie na jego *oeuvre*, dokonane z innej perspektywy: praktyki sztuki oraz dydaktyki historii sztuki, jak też prowadzenia badań mieszczących się w zakresie tej dyscypliny. Tym samym charakteryzuje się rozłącznością i niezależnością od dotychczasowej literatury naukowej. Z dokładnego przestudiowania kompletnej literatury podmiotu powstał rodzaj sfunkcjonalizowanego, dokładnie wybranego *florilegium* z naukowym komentarzem, eksponującego treści i sposoby myślenia autora *Ewolucji twórczej* poprzez bazowanie na licznych przykładach odniesień artystyczno-estetyczno-metodologicznych rozproszonych po jego pismach.

Podstawę rozważań stanowi praktyczne, autorskie wykorzystanie metodologii Bergsona. Np. koncepcja funkcji fabularyzacyjnej i inne oryginalne spostrzeżenia filozofa stanowiły istotne filary metodologiczne niezbędne do wyjaśnienia fenomenów i problemów powiązanych z dziełami sztuki i literatury oraz procesami kulturowymi w dwóch referatach wygłoszonych przez mnie na konferencjach międzynarodowych oraz w czterech artykułach naukowych. Bergson jako jeden z najwybitniejszych myślicieli XX wieku, w najmniej spodziewanych miejscach przetyka swoje rozważania odniesieniami do sztuki, muzyki, estetyki oraz procesu twórczego.

Całość myśli Bergsona może mieć wielkie znaczenie tak dla praktyków, jak i dla teoretyków sztuki. Zajęcie się myślą Bergsona i jej użytecznością z punktu widzenia historii sztuki związane jest z niedawnym ukazaniem się kilku kolejnych przekładów dzieł dotąd nie tłumaczonych lub na nowo przełożonych na język polski oraz nowych prac analitycznych. Wskazane zostaną prace historyków sztuki czerpiących z bergsonizmu. Z podjętych w wystąpieniu zagadnień odnośnie warsztatu artysty można wskazać: myślenie schematami, relatywizm, aspekty twórczości, w tym problem relacji pomiędzy obrazem a szkicem. Warto wskazać też kwestie przekładów prac Bergsona na język polski i synergię pomiędzy dziedzinami wiedzy. Przetawiono również koncepcję idei *homo faber* postrzeganą na nowo: od strony artystycznej, jak również naukowej. Wystąpienie jest gotowe i opatrzone rozbudowanym i pełnym aparatem naukowym.

Katarzyna Drózd

Muzeum Narodowe w Poznaniu

katarzyna.drozd@mnp.art.pl

Sztuka japońskiej laki urushi – współpraca artysty i konserwatora

Japońska laka urushi stanowi jedno z najbardziej wymagających i fascynujących rzemiosł japońskich, łączących precyzję techniczną, funkcjonalność oraz głęboką tradycję. Technika ta, rozwijana przez tysiąclecia, była wykorzystywana zarówno w tworzeniu przedmiotów codziennego użytku, jak i w zdobnictwie sakralnym. Dziś, mimo wyzwań wynikających z postępu technologicznego, niektórzy artyści wciąż kultywują tę tradycję, nadając jej nowy wymiar.

Referat stanowi wprowadzenie do sztuki urushi, wyjaśniając pochodzenie i właściwości tego wyjątkowego materiału, jego zastosowanie oraz organizację warsztatu japońskiego *nurishi*. W przeciwieństwie do lakierów syntetycznych, urushi twardnieje pod wpływem wilgoci, tworząc niezwykle trwałą powłokę. Od wieków wykorzystywana była do pokrywania drewna, ceramiki, metalu, papieru i skóry zarówno w celach użytkowych, jak i dekoracyjnych.

Na przykładzie współpracy dwojga japońskich mistrzów: artystki Urary Makino oraz jej męża Takao Makino, wybitnego konserwatora drewnianych posągów buddyjskich oraz rzeźbiarza, przedstawione zostaną zarówno klasyczne zastosowania urushi, jak i jej innowacyjne wykorzystanie w konserwacji obiektów sakralnych.

Urara Makino, absolwentka Tokyo University of the Arts zdobywała doświadczenie w warsztatach mistrzów Aizu. W swojej pracy stosuje m.in. suchy lakier (*kanshitsu*), który pozwala na tworzenie zarówno użytkowych przedmiotów jak i unikatowych form o dużej swobodzie kształtu. Wykorzystuje także inne materiały pochodzenia naturalnego jak np. macica perłowa. Tworzy dzieła zarówno inspirowane japońskimi jak i autorskimi wzorami. Jej zainteresowanie laką wynika z potrzeby pełnej kontroli nad procesem twórczym – od surowego materiału po ukończony obiekt.

Takao Makino, jako absolwent wydziału rzeźby Tokyo University of Arts, zajmuje się konserwacją najważniejszych japońskich zabytków sakralnych, m.in. dla Muzeum Narodowego w Tokio, świątyń Gensō-ji, Hōrin-ji, Asakusa Kannon oraz wielu innych. Jako doświadczony rzeźbiarz specjalizuje się m.in. w rekonstrukcji elementów drewnianych buddyjskich rzeźb jak i ich kompleksową konserwacją. Zdarza się, że jego praca obejmuje także współtworzenie z Urarą. Współczesne zastosowanie sztuki urushi może uzupełniać konserwację historycznych obiektów. Doskonały przykład stanowi unikalne zlecenie – wykonane pudełko na listę darczyńców dla świątyni Gensō-ji.

Poprzez analizę ich projektów, metod pracy oraz działań edukacyjnych, omówiona zostanie rola tradycyjnego rzemiosła w kontekście współczesnej sztuki i wyzwań związanych z jego przetrwaniem.

Dr Michał Kurkowski

Dr hab. Jarosław Rogóż, prof. UMK

Aleksandra Wysokińska

Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu

mich-kurkowski@wp.pl**Technika wykonania i warsztat średniowiecznych tablic z kościoła pw. św. Michała Archanioła w Sępopolu**

W kościele pw. św. Michała Archanioła w Sępopolu znajdują się dwie tablice ołtarzowe stanowiące jeden z nielicznie zachowanych do naszych czasów przykładów tego typu średniowiecznego malarstwa z terenów dawnych Prus krzyżackich. Zostały one odkryte 2002 roku podczas prac konserwatorskich przeprowadzanych przy głównym ołtarzu w tejże świątyni. Te wybitne dzieła nie doczekały się dotychczas szczegółowego omówienia, co wynika z faktu ich późnego odkrycia. Nie były również uwzględniane w opracowaniach syntetycznych dotyczących średniowiecznego malarstwa obszaru dawnych Prus krzyżackich, nie wspomniano o nich także w najnowszych omówieniach m.in. Polptyku Toruńskiego, obrazu Madonny z Dzieciątkiem z kościoła św. Jakuba w Toruniu, czy też w monografii Stylu Pięknego w Prusach. Brak o nich również informacji w inwentarzach i katalogach dotyczących kościoła w Sępopolu. Jedyną wzmianką o tablicach pozostaje krótka informacja zamieszczona w regionalnej prasie⁵ oraz dokumentacja konserwatorska⁶.

Z uwagi na brak dotychczas jakichkolwiek badań tablic, pozostaje wiele kwestii do ustalenia. W tym celu materia obiektów została poddana gruntownej analizie, co pozwoliło zapoznać się z warsztatem autora ukazując m. in. spodni rysunek, opracowanie poszczególnych warstw, identyfikację pigmentów i spoiw, a także zakres retuszy. Aby przybliżyć wspomniane powyżej kwestie przeprowadzono szereg badań z zakresu technik nieniszczących, w tym fluorescencję wzbudzaną ultrafioletem, reflektografię w UV i IR, technikę obrazowania fałszywymi kolorami w zakresie fal UV i IR, badanie rentgenowskie RTG, a także pobrano materiały do badań mikrochemicznych i instrumentalnych. Omówienie tych kwestii umożliwiło nam określenie skąd wywodził się warsztat tych dzieł oraz uściślić czas ich powstania.

Prezentowane tablice należą do wyjątkowych dzieł, stąd ich omówienie ma fundamentalne znaczenie nie tylko dla sztuki polskiej, ale i europejskiej. Wskazanie źródeł warsztatu pozwoli nam również wskazać skąd czerpano wzory i inspiracje do tworzenia średniowiecznego malarstwa tablicowego na terenach dawnych Prus krzyżackich.

⁵ T. Miroński, *Sensacyjne odkrycie w kościele: nowe życie starego ołtarza*, „Gazeta Olsztyńska”, 2006, nr 83, dod. „Goniec Bartoszycki”, nr 14, s. 3.

⁶ „Dokumentacja prac konserwatorskich przy dwóch gotyckich malowidłach tablicowych z kościoła p.w. św. Michała Archanioła w Sępopolu”, Toruń 2005.

Dr hab. Ryszard Mączyński, prof. UMK

Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu

ryszard.maczynski@gmail.com

Warsztat malarza zakonnego z przełomu XVII i XVIII wieku

Casus: Łukasz Ziemecki

Łukasz Ziemecki (1655–1715) to postać niemal zupełnie zapomniana. Był malarzem wykształconym w tym kunszcie, a zarazem był też zakonnikiem pijarskim. Niedawno na łamach „Biuletynu Historii Sztuki” przybliżyłem jego sylwetkę i główne dokonania udokumentowane przekazami źródłowymi zachowanymi w archiwach Rzymu i Krakowa. Miał w zakonie wyjątkowy status: nie prowadził żadnej działalności dydaktycznej, zajmował się wyłącznie twórczością malarską. Archiwalia potwierdzają ponad wszelką wątpliwość jego autorstwo w przypadku polichromii w kościele Scholarum Piarum w Rzeszowie (te nie ocalały) oraz w przyległym doń kolegium, a także w kościele tej formacji w Łowiczu. Niewątpliwie stanowiły one *opus magnum* w dorobku artystycznym Ziemeckiego. Nie one jednak będą zasadniczym przedmiotem mych rozważań. Tu chciałbym podjąć dociekania nad tym, czy specyficzny warsztat malarza zakonnego z przełomu XVII i XVIII stulecia pozwala na odnalezienie – przy użyciu narzędzi badawczych dostępnych historykowi sztuki z początku XXI wieku – innych jego prac, wykonywanych w zupełnie odmiennej technice malarstwa olejnego. Wiadomo bowiem z zakonnych dokumentów, że tworzył również takie obrazy.

Dr inż. arch. Grzegorz Twardowski

Politechnika Krakowska im. T. Kościuszki

grzegorz.twardowski@pk.edu.pl

Sztuka jako narzędzie ideologii

Każdy człowiek rozumiejący mechanizm kultury może łatwo przewidzieć cywilizacyjne i kulturowe skutki społeczne, jeśli zostanie odarty i pozbawiony wspólnotowej idei (opartej na wspólnej historii, języku, religii, tradycji i etosu twórczej pracy). Pozbawianie ludzi swoich korzeni, to tworzenie *nowego człowieka* na podstawie tylko wyobrażenia, jakim człowiek powinien być – czyli wręcz magiczna wiedza. Taką formą „religii” jest m.in. współczesna nauka (głównie nauki humanistyczne), sztuka, z antropologią konstrukcjonistyczną na czele. Każdy z nas ma prawo do irracjonalnego myślenia i nie jest, w żadnym wypadku, celem autora tekstu deprecjonowanie tzw. światopoglądu naukowego. Z drugiej strony, uczciwie trzeba przyznać, że nauka nie jest żadnym źródłem obiektywnej wiedzy, ale jedynie zbiorem zmieniających się wyobrażeń na temat rzeczywistości, pojmowanych i przyjmowanych w każdej epoce na zasadzie dogmatu i doktryn, zdefiniowanych jako zbiór stałych zasad i pojęć, zdolnych oświecać człowieka i tworząc tzw. *paradygmat epoki*.

Współczesna sztuka, podobnie jak polityka, opiera się na przekazywanych emocjach – ma szokować. Historia sztuki jest historią twórczej pracy i dążeniem do perfekcji już od czasów neolitu (Göbekli Tepe). To starożytni Grecy zauważyli, że harmonia jest koniecznym warunkiem do piękna i na tym opiera się estetyka, czyli poznanie zmysłowe. Niestety wiedza ta została już dawno zapomniana.

Rzeczywistość duchowa nie istnieje – jak oznajmił Julian Huxley – tworzymy humanizm ewolucyjny (nowy obraz świata i człowieka) – tworzymy „ideokrację”. Niestety współczesna sztuka jest wyrazem bylejakości i destrukcji oraz zaprzeczeniem sztuki (w jej podstawowym znaczeniu).

Współczesna sztuka – wizja „nowej kultury” to negacja najwartościowszych cech kultury europejskiej, opartych na wartościach chrześcijańskich, przez ideologów i idee sprzeczne z tymi wartościami. Dla szerszego zrozumienia tego obszernego problemu, należy przywołać diagnozę stanu rzeczy. Człowiek należy do dwóch porządków: boskiego (metafizycznego) i fizycznego (ziemskiego). Prawa i obowiązki człowieka wynikają z porządku boskiego, czyli mówiąc wprost istnieją moralne, nieprzekraczalne granice w realizacji interesów politycznych i gospodarczych, a granice te to ludzka godność i prawo do wolności i własności. Tak przedstawiona myśl, musiała doprowadzić do zwarcia chrześcijaństwa i reprezentujący ją Kościół z władzą świecką, doprowadzając również do podziałów w samym chrześcijaństwie, legitymizującego tę władzę (prawosławie, a później reformacja). Skorecki wylicza historyczne przełomowe fazy tego konfliktu, mające miejsce w średniowieczu, renesansie, oświeceniu i w XIX wieku, aż do współczesności. Przyjmuje celne sformułowanie Krzysztofa Karonia – historia kultury jest historią ideologii, a każda ideologia tworzy własną historię swojej kultury, dobierając fakty w sposób ją uzasadniający, eliminując zaś fakty ją podważające.

Nie ulega wątpliwości, że świat kultury europejskiej, jak i całej sztuki, był i jest budowany za pomocą wspaniałego narzędzia – ideologii lub idei, przekazywanej przez różne filozoficzne nurty. Wprowadzenie pod koniec lat 60. ubiegłego wieku estetyki analitycznej, miało na celu odrzucenie tradycyjnych metod rozwiązywania filozoficznych problemów,

poprzez redukcję tych problemów do ich aspektów lingwistycznych. Prowadzenie przez amerykańskich estetyków analitycznych, takich jak Timothy Binkley, dyskusji na temat zasadności oceniania dzieł współczesnej sztuki według tradycyjnych kryteriów estetycznych, znanego jako „spór o estetyczną naturę sztuki”, zaowocowało powstaniem tzw. instytucjonalnej teorii sztuki. Teoria ta sugerowała rezygnację z oceniania dzieł sztuki według kryteriów estetycznych, na rzecz podejścia opisowego i klasyfikacyjnego, które uwzględnia przynależność dzieła do instytucji sztuki, czyli „świata sztuki”. Według tej teorii, decyzję o tym, co jest uznawane za sztukę, podejmują głównie artyści, instytucje artystyczne oraz różne osoby związane ze sztuką, takie jak krytycy, historycy sztuki czy kolekcjonerzy.

Antonio Gramsci, włoski komunista, wprowadził pojęcie „hegemonii kulturowej”, które oznacza formę dominacji społecznej (ideologii) w sferze kultury. Rewolucjoniści doprowadzą do takiego stanu, w którym to oni będą wyznaczać świadomość i ideologię uznawane przez społeczeństwo [...] Antysztuka okazała się idealną platformą dla szerzenia ideologicznych treści, które dekonstruuje zastany porządek oraz wartości, z którymi identyfikuje się większość społeczeństwa⁷. W rezultacie wielu artystów, mimo że nie popierają tej postawy, jest zmuszonych do jej stosowania, aby zwyczajnie przeżyć i nie umrzeć z głodu na ulicy. Współczesna sztuka znalazła się w impasie, promując amatorskie postawy, a rzemiosło i technikę spychając na margines.

Podczas gdy nasi przodkowie wznosili takie budowle jak katedry w Saint-Denis, Chartres i Yorku, Bazylika św. Piotra, a w Polsce Zamek Książ w Wałbrzychu, Zamek Krzyżacki w Malborku, Zamek Królewski na Wawelu czy Kościół św. Andrzeja w Krakowie, współczesny „cyfrowy człowiek”, mając zaawansowaną technologię, narzędzia, sztuczną inteligencję, żyjąc w świecie dobrobytu, proponuje budynki konkurujące ze sobą tylko o to, który z nich jest wyższy i bardziej się błyszczy (Millennium Bridge czy Millenium Dome tzw. „O₂ Arena” w Londynie). W tym miejscu należy przypomnieć, że już w 1880 roku w eseju „Prawo do lenistwa” Paul Lafargue – a w ślad za nim – współczesna „postępowa” ideologia uznali, że maszyna zastąpi człowieka i będzie produkować potrzebne mu dobra, pozostawiając go swobodnie korzystającego z czasu na zabawach, grach i twórczości, gdzie codzienne czynności stają się formą sztuki (Homo ludens). Idea ta dziś przeżywa swój kolejny renesans.

⁷K. Piekarz, M. Pytel, D. Rozwadowski, *Encyklopedia Antykultury*, Fundacja Cor Dei, Wrocław 2023, s. 324.

Dr Ewa Doleżyńska-Sewerniak

Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu

ed_sewerniak@umk.pl

dr hab. Jakub Karasiński

Piotr Radziński

Uniwersytet Warszawski

Biel ołowiowa na paletach artystów dziewiętnastowiecznych jako podstawa badań proveniencyjnych

W referacie omówione zostaną wyniki badań składu izotopowego próbek bieli ołowiowej z obrazów czołowych polskich artystów aktywnych w drugiej połowie XIX i w pierwszych dekadach XX stulecia – Józefa Szermentowskiego, Władysława Ślewińskiego oraz Olgi Boznańskiej. Do badań izotopowych bieli wykorzystano wielodetektorową spektrometrię mas (MC-ICPMS), która już wcześniej znalazła zastosowanie do badań miejsca oraz czasu powstania obrazów m.in. Petera Paula Rubensa, Anthona van Dycka czy polskich twórców aktywnych w XVIII stuleciu (głównie Szymona Czechowicza i Smuglewiczów). Szermentowski, Ślewiński, Boznańska aktywni byli zarówno na ziemiach polskich, przede wszystkim w Warszawie, Krakowie, Kielcach, jak i poza granicami polski np. w Monachium. A krajem łączącym tę trójkę wybitnych malarzy była Francja (głównie Paryż). Interesujące było zweryfikowanie czy biele stosowane przez tych artystów mają jedno źródło geologiczne, czy istnieją różnice w izotopii ołowiu w obrazach powstałych w oddalonych od siebie ośrodkach artystycznych i czy mogą być one podstawą badań proveniencyjnych, datowania, korygowania dotychczasowych błędnych ustaleń badaczy dotyczących czasu i miejsca ich powstania.