



10 Konferencja Sztuki Nowoczesnej
Odzwierciedlenia i przekształcenia. Tożsamość artysty
w zmieniającej się rzeczywistości politycznej XX wieku
Centrum Sztuki Współczesnej „Znaki Czasu” w Toruniu
21-22 Października 2025

The 10th Conference on Modern Art
Reflections and transformations. The artist's identity
in the changing political reality of the 20th century
Centre of Contemporary Art „Znaki Czasu” in Toruń
October 21-22 2025

organizatorzy / organisers:

Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata oraz Katedra Historii Sztuki Nowoczesnej i Pozaeuropejskiej,
Wydział Sztuk Pięknych Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu

Polish Institute of World Art Studies and the Department of History of Modern and Non-European Art,
Faculty of Fine Arts at the Nicolaus Copernicus University in Toruń

Zeszyt abstraktów / Book of abstracts

Dr Małgorzata Geron

Wydział Sztuk Pięknych UMK; PISnŚŚ

Od arystokraty do emigranta. Rzeźbiarska twórczość Augusta Zamoyskiego w zmieniających się kontekstach

August Zamoyski (1893-1970) to rzeźbiarz, którego nie sposób jednoznacznie wpisać w linearne narracje historii sztuki XX wieku. Na przestrzeni dekad przesuwiał akcenty między awangardowym formizmem, klasycyzującą stylizacją a późniejszym ekspresjonizmem materii. Był arystokratą z urodzenia, a z wyboru artystą-nomadem działającym w kilku środowiskach na różnych kontynentach. Dorobek rzeźbiarza odzwierciedla przemiany zachodzące w sztuce, a losy zmiany geopolityczne i społeczne zderzane dwiema wojnami światowymi. Następujące po sobie etapy życia i twórczości wyznaczają kolejne miejsca dłuższego lub krótszego pobytu Zamoyskiego: Jabłoń-Berlin/Monachium-Zakopane-Paryż/Nowy Jork-Brazylia-Francja. Odbijające się od kilku lat wystawy jego twórczości, związane z powrotem do Polski spuścizny artystycznej i archiwalnej, noszące tytuł – Myśleć w kamieniu – stanowią punkt wyjścia dla nowego spojrzenia na rzeźbiarza. Problematyka wystąpienia wpisuje się w refleksję nad ewolucją tożsamości artysty w obliczu burzliwych przemian politycznych XX wieku. Ukazuje, jak artysta funkcjonujący na styku różnych światów – arystokracji, awangardy, emigracji – staje się świadkiem i uczestnikiem zmian, które kształtują jego twórczość i pozycję w historii sztuki. W tym sensie Zamoyski jest symbolem artysty XX wieku: nieuchwytnym, wielowymiarowym, stale negocjującym swoją tożsamość w nowej rzeczywistości.

Dr Renata Piątkowska

Muzeum POLIN; PISnŚŚ

«Aux deux pays». Ostatnia fala polsko-żydowskiej emigracji artystycznej w Paryżu przed wybuchem II wojny światowej

W referacie omówię ostatnią przed wybuchem 2 wojny św. falę polsko-żydowskiej emigracji artystycznej, która w latach 1936-1938 dotarła do Paryża. Do starszych – Leopolda Gottlieba i Alfreda Aberdama, Meli Muter i Poli Lindenfeld, Marka Szwarcza i Marcelego Słodkiego dołączyli Fiszel Zylberberg (we Francji używał pseudonimu Zber), Franciszka i Stefan Themerson, Ilya Schor, Resia Ajnsztajn (Schor), Samuel Lieberwert, Lutka Pink, Felicja Pacanowska. Znali się jeszcze z Warszawy, gdzie wszyscy (poza Stefanem Themersonem) studiowali w Akademii Sztuk Pięknych. We Francji szukali nie nauki, ale wolności – artystycznej ekspresji, twórczych poszukiwań, wolności od antysemityzmu. Korzeniami tkwiąc w Polsce wychylali się ku innemu, nowemu światu. Wszyscy zdecydowali się zostać na stałe.

Chciałabym zanalizować, jak ci młodzi artyści odnaleźli się w środowiskach artystycznych Paryża – generalnym życiu artystycznym Francji, w żydowskich i polskich środowiskach artystycznych. Chociaż różniło ich pochodzenie klasowe, tożsamościowe wybory, stopień integracji z kulturą polską, zanurzenia w kulturze żydowskiej, wreszcie artystyczne upodobania (i wybory), to każde z nich chcia-

to wnieść do sztuki europejskiej własny język. Themersonowie starali się kontynuować awangardowe poszukiwania w dziedzinie sztuk wizualnych i filmu, Zber odnaleźć równowagę między polskim a francuskim pejzażem, Ilya Schor rozwijał w zakresie sztuk wizualnych i rzemiosła nowoczesną sztukę żydowską.

Prof. Irena Kossowska

Wydział Sztuk Pięknych UMK; PISnŚŚ

Transcultural Pictorial Amalgam: The work of Zygmunt Turkiewicz

This paper explores the profound artistic ramifications of war and the unexpected creative outcomes that emerge from encounters with foreign cultures during military campaigns. Focusing on Zygmunt Turkiewicz (1912–1973), a Polish artist-soldier, it examines how wartime experiences and exposure to Middle Eastern cultures profoundly shaped his mature visual language. A graduate of the Warsaw Academy of Fine Arts, Turkiewicz's military path began with his internment following the Soviet invasion of Poland in 1939. After imprisonment in Latvia, Moscow, and several Soviet camps, he joined the Polish Armed Forces under General Anders in 1941, serving in the Propaganda and Culture Department and eventually leading its Unit of Plastic Arts.

Alongside the Polish Second Corps, Turkiewicz traversed the entire combat trail—from Yan-giyo'l near Tashkent through Turkmenistan, Iran, Iraq, Palestine, and Egypt—ultimately reaching Italy. He organized exhibitions across major cities including Tehran, Cairo, Damascus, and Rome. Notably, he documented the Battle of Monte Cassino in a collection titled Montecassino (1944), praised by Italian Futurist Gino Severini, who later became his mentor in Rome. Deeply inspired by Trecento and Quattrocento art, Turkiewicz ultimately settled in the UK, unable to return to communist Poland.

His wartime dislocation and exposure to Middle Eastern antiquity and Italian art contributed to the development of a distinct pictorial idiom. His innovative techniques—using resins, homemade binders, marble dust, and traditional pigments—produced textured, fresco-like abstractions. These works, blending ideographic forms and geometric motifs, reflect both matter painting and Jungian archetypes. Unlike self-referential modernist paradigms, Turkiewicz's art was rooted in cultural memory and spiritual symbolism, making his modernist idiom a unique response to the trauma and transformation of war.

Magdalena Wichtowska

PISnŚŚ

Tkanina tego, co pomiędzy: Tadek Beutlich i poszukiwanie tożsamości poprzez tekstylia

Niniejsza praca analizuje życie i twórczość Tadeka Beutlicha (1922–2011), polsko-brytyjskiego artysty tekstylnego i grafika, którego innowacyjna praktyka, ukształtowana przez złożoną drogę życiową, stanowi wyróżniający się, lecz niedostatecznie zbadany głos w powojennej transformacji sztuki tek-

stylnej. Urodzony w Polsce w rodzinie polsko-niemieckiej, Beutlich dorastał w przenikających się kontekstach kulturowych i religijnych – środowisku, które ukształtowało zarówno jego samoświadomość, jak i język artystyczny. Jego droga od ogarniętego wojną Poznania, przez Weimar i Drezno, a następnie Włochy, Anglię i Hiszpanię, ilustruje doświadczenie artysty nieustannie negocjującego swoją tożsamość na emigracji, wpisując się tym samym w szerszy proces kształtujący europejski krajobraz artystyczny po 1945 r. Jego twórczość, zarówno tekstylna, jak i graficzna, stanowi dialog pomiędzy rzemiosłem a sztuką wysoką, tradycjami Europy Wschodniej a kulturą Zachodu.

Choć Beutlich nigdy nie zdobył formalnego wykształcenia w dziedzinie tkaniny w Polsce, jego prace wykazują silne powinowactwo z Polską Szkołą Tkaniny, zwłaszcza w akcentowaniu rzemiosła, materialnej zmysłowości i innowacyjnych rozwiązań strukturalnych. W tym sensie można go postrzegać jako „nieobecnego studenta” polskiego ruchu tekstylnego – związanego duchem i estetyką, lecz rozwijającego swój język artystyczny daleko od ojczyzny.

Twórczość Beutlicha w latach 60. i 70. – zwłaszcza jego wielkoformatowe konstrukcje i ręcznie tkane formy – przyczyniła się do szerszej reinterpretacji tekstyliów jako autonomicznego medium artystycznego. Odrzucając konwencje dekoracyjne, posługiwał się włóknami naturalnymi, technikami rzeźbiarskimi oraz intuicyjnym podejściem do koloru i formy, by zgłębiać uniwersalne pytania o tożsamość, traumę i odnowę.

Praca dowodzi, że tożsamość artystyczna Beutlicha, podobnie jak jego tożsamość narodowa, została ukształtowana przez ciągłą zmianę, izolację i zmaganie się z egzystencją na styku różnych światów. Okoliczności te otworzyły przed nim także unikalną perspektywę, umożliwiającą twórcze poruszanie się na granicy sztuki i życia.

Dr Katarzyna Cytlak

Wydział Sztuk Pięknych UMK; PISnŚŚ

Odkorzenianie. Poetyka relacji i tożsamości polsko-meksykańskiego artysty Marka Kurtycza

Odwołując się do książki *Poetyka Relacji* martynikańskiego filozofa Éduarda Glissanta (1990), referat będzie miał na celu redefinicję pracy polsko-meksykańskiego artysty Marka Kurtycza, dla którego migracja rozumiana dosłownie jako przemieszczenie i bycie poza własnym krajem była kluczowym doświadczeniem. Referat będzie omawiał prace Kurtycza – przede wszystkim jego performance – tworzone w Mieście Meksyk w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych. Podkreślone będą zarówno związki Kurtycza z Polską (początek jego kariery, relacje względem kluczowych twórców epoki takich jak Tadeusz Kantor czy Jerzy Beres). Wykorzystanie teorii relacji Glissanta i jego zakwestionowanie ukoźnienia jako kluczowego konceptu aplikowanego do analizy migracji artystycznych. Związki Kurtycza z Polską sceną artystyczną posłużą do zilustrowania tej teorii.

Dr Jarosław Hetman

Wydział Humanistyczny UMK

Wschodnie rozwiązania zachodnich problemów. Odczytując twórczość Davida Foster Wallace'a poprzez refleksje Josepha Campbella na temat mitologii

Na przestrzeni dekad dzielących nas od śmierci Davida Foster Wallace'a, jednego z najbardziej wpływowych amerykańskich pisarzy przełomu wieków, literaturoznawcy opisywali jego twórczość z rozmaitych perspektyw. Sporo uwagi poświęcano filozoficznym korzeniom jego pisarstwa (wszak Wallace był filozofem z wykształcenia), ostatnio natomiast coraz więcej wagi przywiązuje się do religijnych aspektów tej złożonej i przez to trudnej w odbiorze prozy, głównie za sprawą wydanej w 2012 roku biografii *Every Love Story Is a Ghost Story. A Life of David Foster Wallace* autorstwa D. T. Maxa. Pomiędzy tymi dwoma obszarami wiedzy znajduje się natomiast rozległe pole do badań, które jak dotąd pozostaje w znacznej mierze niezagospodarowane. Mitoznawstwo, jako obszar niejako łączący zagadnienia filozofii i religioznawstwa żywo interesowało Wallace'a, czego dowody znajdziemy zarówno w jego twórczości, jak i w jego prywatnym archiwum, w którym udało mi się napotkać gęsto anotowany egzemplarz książki Josepha Campbella pt. *Myths to Live By*. Po przestudiowaniu licznych komentarzy i notatek na marginesach dzieła Campbella, łatwo dojść do wniosku, że Wallace, w swoich poszukiwaniach rozwiązań problemów trapiących kulturę współczesnych Stanów Zjednoczonych, często zwracał się ku kulturze dalekiego Wschodu, gdzie mit, jak pisze Campbell, ma zupełnie inny status niż na Zachodzie. W swym wystąpieniu chciałbym przyrzeć się tym różnicom, jednocześnie zadając pytanie, w jakim stopniu myśl Campbella zdezaktualizowała się w przedziale dzielącym publikację jego książki od wydania najważniejszego dzieła Wallace'a, czyli *Niewyczerpanego żartu*, a także na ile sam *Niewyczerpany żart* pozostaje aktualny w obliczu zdezaktualizowanej obecnie dychotomii Wschód-Zachód.

Dr Grzegorz Konecniak

Wydział Humanistyczny UMK

Painterly Affinities and Artificial Intelligence: Reimagining Canadian Drama through Machine Vision

As Canadian drama emerged in the early 20th century, pioneering playwrights – particularly Herman Voaden, John Coulter, and Gwen Pharis Ringwood – sought inspiration from the visual arts. Both the dramatists themselves and contemporary critics identified the Group of Seven painters as natural influences. This connection is well documented, especially in Voaden's own writings, which frequently reference the Group's work as foundational to his theatrical vision. Such influence is unsurprising, given that many of these playwrights – often immigrants, including from Ireland – were negotiating new landscapes and cultural identities, striving to create dramatic homelands within unfamiliar environments.

In the 1930 anthology *Six Canadian Plays* (Toronto: Copp Clark), Voaden explicitly positioned the Group of Seven as a source of artistic energy for the included works. The volume features repro-

ductions of selected paintings, most notably *Winds of Life* (1930) by Dora Smith Conover, which draws inspiration from Tom Thomson's *The West Wind* (1917). Across this collection – and in other works by Canadian playwrights – landscape imagery functions as a compositional and thematic device, most vividly in Ringwood's *Still Stands the House* (1938/1939). However, due to limited production budgets, such visual richness was rarely realized on stage.

This presentation explores the interplay between Canadian painting and drama, identifying cases where thematic and imagistic correspondences form a distinctive national aesthetic. In others, the painterly source remains elusive. Through close readings of stage directions and analysis of social (Great Depression, post-Great War trauma), cultural (local self-definitions), and economic (land policy) contexts – and by using these as prompts for AI chatboxes – I will present AI-generated visualizations of selected dramatic landscapes and assess their fidelity to the painting-play affinities already established.

Adrián Kobetič

Faculty of Education, Trnava University, Ján Koniarek Gallery in Trnava

From Soviet Colony to Japanese Zen. A Postcolonial Perspective on Japanese Cultural Practices in the Art of the Second Half of the 20th Century in Czechoslovakia

In the second half of the 20th century, a phenomenon of non-European inspirations appeared in art in Czechoslovakia. Among others, there was an interest in Japanese starting points, both formal and some content-related and philosophical. Such a situation occurs, for example, in painting, ceramics, graphics, but also significantly in conceptual art, which is one of the most significant in the history of 20th-century art in Slovakia. Inspirations from Japanese calligraphy, mythology, poetry, but especially the idea of Zen Buddhism appear here. The most significant increase in interest in Japanese art and philosophy occurs in the 1960s, often called the “golden sixties”, characterized by social freeing and, in connection with this, freer creation. Subsequently, however, surprisingly, some inspirations continue even further, in the period of normalization, when similar approaches in art stood outside the official dogmas of socialist realism. Despite this, they were partly spread on public roads and the communist regime did not directly ban them.

From the perspective of colonial studies, we could think of Czechoslovakia in the second half of the 20th century as a colony of the Soviet Union. Moscow treated Czechoslovakia as a colonizer, and this relationship was reflected in the dogmatism of socialist realism art, which was the only official path. However, the abundance of works with Japanese inspirations draws our attention to the fact that within colonial Czechoslovakia there is a need to look outside these frameworks and discover new possibilities for liberating oneself from dogmatism. Works dealing with Japanese philosophy and Zen Buddhism seem to be excellent material that demonstrates the vitality of decolonization and liberation from the colonial prism. At the same time, however, we can look at the problem critically, as an artistic practice that, with its admiration for the art of Southeast Asia, resembles colonization practices. In any case, it seems that

Eastern philosophy and Zen Buddhism represented an important theme in the art of the second half of the 20th century in Czechoslovakia. The present article will attempt to bring these inspirations, important milestones, categories, personalities, but also their implications into the present day.

Dr Magdalena Furmanik-Kowalska

Akademia WIT, Warszawa; PISnSŚ

Figura matki i ojca w sztuce chińsko-amerykańskich artystek /

The Mother and Father Figure in the Works of Chinese-American Female Artists

Jednym z najważniejszych słów w języku chińskim jest jiā, oznaczające zarówno rodzinę, jak i dom. Relacje pomiędzy członkami rodziny w Chinach, mimo znaczących zmian społecznych zachodzących współcześnie, są nadal zhierarchizowane i podlegają wielu zasadom. Nadal więc pomiędzy rodzicem a dzieckiem jest niezwykle silna i obarczona wieloma regułami wynikającymi z tradycji. Czy ulega to zmianie, kiedy potomek opuszcza rodzimy kraj i zadomawia się w innym? Czy nowa kultura wywiera znaczący wpływ na stosunek do rodziców? Jak zmienia się figura ojca i matki w oczach emigranta/tki? Na te pytania odpowiadają między innymi w swojej twórczości artystki – Zhen Guo (ur. 1955) i Zhang O (ur. 1976). Obie opuściły Chiny, aby móc w pełni rozwijać swoją twórczość. Obecnie mieszkające w Stanach Zjednoczonych już od kilkunastu lat, konfrontują się wciąż z odmienną kulturą od tej w której zostały wychowane. Podejmują tematy związane z wielokulturowymi rodzinami, miejscem kobiet w społeczeństwie i stereotypami na ten temat. Zhen Guo jako zadeklarowana feministka często przywołuje postać rodzicielki, bada różnice jej międzykulturowym postrzeganiu. Tworzy przestrzenne instalacje – miękkie rzeźby z użyciem barwnych tkanin i przedmiotów znalezionych. Medium Zhang O jest natomiast fotografia. Jednym z tematów, które między innymi zobrazowała była relacja pomiędzy ojcem a dzieckiem z wielokulturowej rodziny. Celem referatu jest przedstawienie ich spojrzenia na figurę matki i ojca w kontekście ich tożsamości chińsko-amerykańskich artystek.

Dr Anna Dzierżyc-Horniak

Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II; PISnSŚ

Okrucy przeszłości, szeptu duchów. Mediacja i tożsamość w projekcie „Dissident Translations”

Jane Jin Kaisen

Przedmiotem referatu jest problematyka tożsamości artysty funkcjonującego na styku kultur, języków i doświadczeń. Analiza koncentruje się na twórczości Jane Jin Kaisen – cieszącej się międzynarodowym uznaniem artystki wizualnej, urodzonej na koreańskiej wyspie Czedżu (Jeju), a na co dzień mieszkającej i tworzącej w Kopenhadze. Jej praktykę artystyczną wyznacza powrót na rodzinną wyspę. Osobista podróż, podjęta w celu odnalezienia własnej tożsamości, zapoczątkowała długofalowy proces artystyczny. W jego ramach Kaisen, odkrywając swój kulturowy i biologiczny rodowód, przepracowuje – dosłownie i w przenośni – historyczne tragedie XX-wiecznej Korei.

W referacie analizie poddany zostanie jej projekt Dissident Translations (2011-2016), na który składają się między innymi: instalacja wideo Reiterations of Dissent, film Island of Stone oraz performans 4.3. Artystka, głęboko zainteresowana pojęciami historii i pamięci – przecięciami między pamięcią osobistą a zbiorową oraz rozbieżnościami między historią prywatną a oficjalną – prowadzi swoiste artystyczne „śledztwo”, którego celem jest zrozumienie siebie i odnalezienie powiązań z utraconym dziedzictwem Korei i Czedżu. Kaisen mozolnie wydobywa okrucy przeszłości, korzystając z zapośredniczonych źródeł: tłumaczonych wspomnień dziadka, badań archiwalnych, rozmów ze świadkami Masakry 3 Kwietnia oraz propagandowych filmów. Niezwykle inspirująca stała się dla niej kultura pamięci Czedżu, zachowana w formule koreańskiego szamanizmu. Jane Jin Kaisen postrzega go jako alternatywną wobec zachodniej tradycji perspektywę, umożliwiającą jej prowadzenie badań artystycznych, które skupiają się na stworzeniu przestrzeni dla dialogu między różnymi sposobami poznania, formami wrażliwości i językami.

W tym kontekście analiza jej wielowymiarowego projektu Dissident Translations służy jako punkt wyjścia do rozważań nad tożsamością artystki i rolą sztuki jako narzędzia rekonfigurującego dominujące formy reprezentacji. Przyjęta w referacie perspektywa, koncentrująca się na tematach mi-gracji, straty, tożsamości i pamięci, inspirowana jest krytycznym spojrzeniem samej Kaisen, łączącej refleksję feministyczną z krytyką postkolonialną.

Xiangyin Gu

School of Arts & Humanities, Royal College of Art, London

Root/Route: Screen Memory, Familial Archives, and the Artist's Identity

This paper examines how an artist's identity is formed not only in relation to external circumstances such as migration or political change but also through a deeper process of rooting in memory and family. I approach this through psychoanalysis, in particular Freud's notion of screen memory, which describes how a fragment of recollection both preserves and conceals more difficult experiences. Like the photographic image, the screen memory carries traces of what is lived yet simultaneously displaces what cannot be integrated.

Photography, especially in the form of the familial archive, is central to this inquiry. My research focuses on a photograph of my grandfather, a medical student during the Chinese Cultural Revolution, pictured with his peers in Tiananmen Square. In my artistic practice, I enlarge, crop, and project this image, re-staging it in ways that refuse closure. The photograph no longer functions simply as documentation or as family record; instead, it becomes a site of silence, rupture, and haunting. These unassimilated affects are transmitted across generations, shaping how I understand myself as an artist working today.

By situating this micro-history within the wider question of artistic identity, I suggest that the familial archive should not be considered background material but rather an active force of formation. It ties the artist to inherited images while also creating routes of transformation in response to historical and political rupture. In this sense, identity emerges as a negotiation between root and route: between

the attachments of family memory and the demands of adaptation in changing cultural realities.

Meng Yi

Institute for Art and Art Theory, University of Cologne

Hung Liu and the Politics of Dripping Memory: Visual Translation and Diasporic Identity

This paper examines how Chinese American artist Hung Liu developed a visual strategy that translates historical trauma into painterly form. Trained in socialist realism during the Cultural Revolution, Liu emigrated to the United States in 1984 and began to construct a transnational artistic identity. Her practice draws from archival photographs of comfort women, rural laborers, and anonymous female figures. Rather than copying these images, Liu transforms them through layered brushwork, symbolic motifs, and the visual gesture of dripping linseed oil. I describe this technique as “dripping memory.” The downward flow of pigment destabilizes the image and marks it with uncertainty and temporal rupture. Liu creates a space where history becomes fluid and effectively charged.

The paper draws on Marianne Hirsch's theory of postmemory to frame Liu's relation to collective trauma. Her paintings speak from a position shaped by indirect inheritance and cultural memory. At the same time, Homi Bhabha's concept of cultural translation helps illuminate how Liu stages dialogue between two visual systems: Chinese revolutionary imagery and American portraiture. Her paintings resist assimilation into either tradition. They remain in tension and emphasize the instability of identity under political displacement. Through works such as *Resident Alien* (1988), *Strange Fruit: Comfort Women* (2001), and *Chinese in Idaho* (2004), Liu articulates a mode of remembrance grounded in refusal and aesthetic complexity. Her paintings perform both personal and political translation, asserting the artist's role as an active witness to shifting histories and cultural boundaries.

Dr Emma Gashinsky

Jerusalem Academy of Music and Dance

From Romania to Israel and Back: Migratory Aesthetics and Hybrid Identity in the Work of Romanian-Jewish Artists

Philip Rantzer (b. 1956) and Belu Simion Fainaru (b. 1959) are Israeli artists born in Romania who emigrated to Israel at an early age. Both are leading figures in the Israeli art scene, while sustaining active careers in Romania—a duality reflected in their work, which focuses on issues of migration, displacement, and hybrid identity. Their artistic practices foreground estrangement and non-belonging, while simultaneously weaving together unique combinations of motifs, languages, and symbols drawn from both Romanian and Israeli cultural spheres. A striking illustration of this dual identity is their participation in the Venice Biennale: Rantzer represented the Israeli Pavilion in 1999, while Fainaru represented the Romanian Pavilion twenty years later.

This paper examines how their art embodies migratory aesthetics, rooted in displacement yet fostering new forms of cultural dialogue. Arriving in Israel amid mass immigration and the state's "melting pot" policy, both artists developed practices that resisted assimilation while integrating diverse cultural elements. Their visual, material, and poetic strategies—including Romanian-language texts, references to Paul Celan, lullabies, ready-mades, and techniques of material defamiliarization—reveal how creativity depends upon shifting locations and hybrid identities. Ultimately, the case of Rantzer and Fainaru demonstrates how migration not only complicates but also enriches artistic production. Their works reframe Romanian Jewish culture in Israel as an active site of reinterpretation, resistance, and transnational creativity, challenging essentialist concepts of nationhood and belonging.

Dr Alan Lechusza Aquallo (Lusieno/Maidu)

"Don't Silence the Sister". Sounding Realities of Female Native/Indigenous Hip Hop Artist

Native/Indigenous women continue to be marginalized in the male-dominant visual and sounding realities of Hip Hop. Native/Indigenous Hip Hop works to disturb these fuzzy yet apparent borders. However, not enough attention is given to Native/Indigenous feminist-sounding discourse. Native/Indigenous women who elect Hip Hop as agency for socio-political equity and artistic inclusion do so without the sacrifice of a critical Voice. This work will discuss how female Native/Indigenous Hip Hop artists qualify their works as a critical discourse response against oppressive forces of power, cultural erasure, and identity colonialism.

Geneva Smitherman coined the term "flip the script" (1977, 2012) while H. Samy Alim helped establish the pedagogical importance of Hip Hop culture (2006, 2012). Native/Indigenous female Hip Hop artists follow these lines of discourse to promote an agenda of accuracy and visibility for the realities of Native/Indigenous women. Capitalizing on Smitherman's discourse, Native/Indigenous female Hip Hop artists invert, in real-time, historical limitations and restrictions of space-place-time. Borrowing H. Samy Alim's pedagogical approach, Native/Indigenous female Hip Hop artists border-crossing assumptive colonial stereotypes and sexual bias institutionalized in the EuroAmerican textual canon. This agency educates non-Native populations on current socio-political measures promoted to continue silencing and eradicating the Native/Indigenous female Voice.

Eekwol (Lindsay Knight), Cheyanna Kootenayoo (aka, DJ Kookum), Jerilyn Snuxyatwa Webster (aka JB the First Lady), Tara "Rhyme" Campbell, Stella Standingbear, Princess Nokia (Taino), Lido Pimienta [afro-indigenous], Dio Ganhdih, Iskwe, Ash Da Hunter, and Mz Shells are a select few compelling Native/Indigenous female Hip Hop artists who challenge gender, identity, stereotypes, and the marginalization of Native/Indigenous feminism to empower younger generations. These artists cultivate their space-place-time as artistic bricolage to dismantle sexist, racialized, and marginalized ideologies. Their works surpass rhetorical narratives through interdisciplinary expressions, yielding a critical Native/Indigenous inquiry based on the core Elements of Hip Hop (rap, DJ, fashion, writing, and graffiti). From Hip Hop's roots to house/trip-hop genres, language preservation, expressive cultural revitalization, and

a globalized Hip Hop ethic underscore the dynamic importance of these female Native/Indigenous artists.

This paper serves to vocalize an altern ideological agency for female Native/Indigenous Hip Hop artists. Through Hip Hop vernacular, there is a present, stark, and direct response to the histories of colonialism waged specifically on Native/Indigenous women. The contemporality of their works inverts colonial positions of power, dominance, and a EuroAmerican reading of history that eliminates the visibility and voice(s) of Native/Indigenous women. These artists operate beyond the “missing and murdered Indigenous women and girls” (MMIWg) politic. They activate the realities and complexities of space-place-time for Native/Indigenous women who still face marginalization and are captured in objectified masculine narratives.

Ada Szmulik

Instytut Historii Sztuki, Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego, Warszawa; PISnSS

Spiral Journey: miejsca kultu w twórczości szwedzkiej artystki i aktywistki Moniki Sjö

Celem wystąpienia jest zaprezentowanie wpływów, jakie miała migracja do Wielkiej Brytanii, na życie i twórczość szwedzkiej artystki i aktywistki Moniki Sjö (1938-2005). Przez niemal pół wieku (od końca lat 50., aż do śmierci) tworzyła ona pod wpływem obiektów związanych z prehistorycznym kultem Wielkiej Matki rozwijającym się na Wyspach przed podbojem rzymskim. Artystka odbywała częste pielgrzymki do miejsc świętych na terenie Walii oraz Anglii, których pokłosem stały się liczne obrazy, grafiki, broszury, zbiory esejów czy książki. Pierwsza część wystąpienia poświęcona zostanie nakreśleniu sylwetki artystki i próbie odtworzenia tras jej rozlicznych podróży prowadzonych na Wyspach. W kolejnej części zaprezentowana zostanie twórczość artystki (wybrane obrazy, eseje) i jej związki z odwiedzanymi miejscami. W końcowej części referatu autorka wystąpienia postara się wykazać płynące z omówionych relacji wnioski.

Aleksandra Podzorska

Muzeum Narodowe w Poznaniu

Marek Cecuła – swój obcy

Swój, a jednocześnie obcy – taka perspektywa rzutowała na życie i twórczość Marka Cecuły od samego początku. Urodził się w 1944 roku w Częstochowie. Jego rodzice pochodzili z Kielc – matka była katoliczką, a ojciec Żydem, którego wojna boleśnie doświadczyła. Jej koniec i powrót do rodzinnego miasta – jak dla wielu ocalałych Żydów – nie okazał się początkiem nowego, lepszego życia. 4 lipca 1946 roku rodzina Cecułów cudem uniknęła pogromu kieleckiego, a w latach 50., z powodów politycznych, szykowała się do emigracji. Ze względu na nagłą śmierć ojca, Marek Cecuła wyjechał sam. Kolejne lata spędził w Izraelu, Brazylii i Stanach Zjednoczonych, rozwijał swoją twórczość ceramiczną,

założył własne studio i galerię w Nowym Jorku. Pod koniec lat 90. przeniósł swoją pracownię do Polski i znów związał swoje życie z Kielcami. Choć obecnie Artysta znany jest przede wszystkim z tworzonych w Ćmielów Design Studio ceramicznych prac o charakterze czysto użytkowym, w czasie konferencji chciałabym skupić się na jego pracach dotyczących polsko-żydowskiej tożsamości i historii: „Menora”, „Kronika Kielecka”, czy „ZAAM”. Prace te staną się punktem wyjścia do odpowiedzi na pytania o wspólne doświadczenia (zarówno przeszłe, jak i dziejące się tu i teraz), dialog między kulturami i religiami oraz pamięć, która poprzez sztukę ma nas chronić przed tym, by tragedia i obojętność już nigdy nie szły ze sobą w parze.

Dr Magdalena Maciudzińska-Kamczycka

Wydział Sztuk Pięknych UMK; PISnŚŚ

Izrael w kolorze: Zoya Cherkassky-Nnadi i Nirit Takele

W ramach mojego wystąpienia chciałabym zaproponować omówienie biografii dwóch artystek izraelskich, które reprezentują różne doświadczenia migracyjne, silnie powiązane z istotnymi dla historii tego kraju procesami politycznymi, społecznymi, kulturowymi i etnicznymi. Każda z nich w swoich (krytycznych) działaniach artystycznych silnie nawiązuje do swojej przeszłości, złożonych kwestii tożsamościowych, relacji do „nowej” ojczyzny: Zoya Cherkassky-Nnadi (ur. W 1976 w Ukrainie - dawne ZSRR), Nirit Takele (ur. 1985 w Etiopii).

Joanna Żeromska

Museo de Ciencias Ambientales - UdeG (Meksyk) / Studium Muzealne - IHS UW

Nieoprawne obrazy – rzeczywistość miejsca w malarstwie Karola Palczaka

Referat dotyczy pojęcia „miejsca” w twórczości malarza młodego pokolenia, Karola Palczaka (1987), w zakresie zarówno wątków tematycznych – Palczak jest malarzem figuratywnym – jak i tych umożliwiających samo przedstawienie „przestrzennego urzeczywistnienia doświadczenia”, niezależnie od narracji i konwencji tradycyjnie przypisywanych malarstwu realistycznemu. Zamieszkały w Krzywczu, swojej rodzinnej miejscowości na Pogórzu Przemyskim – w regionie historycznie ukształtowanym przez wzajemne oddziaływanie na siebie co najmniej trzech kultur, do którego świadomie powrócił po odbyciu studiów na krakowskiej ASP – Palczak wskazuje otwarcie na nierozzerwalną więź oraz głęboką, wielowymiarową współzależność pomiędzy „jego miejscem na ziemi” a możliwością tworzenia obrazów. W tej współzależności jest wpisane złożone rozumienie przestrzeni zarówno w wymiarze geograficznym, jak i antropologicznym oraz artystycznym (twórczym). W niniejszej pracy – która jest częścią szerszego opracowania związków przestrzenności z poznawczym wymiarem twórczości wybranych polskich malarzy drugiej połowy XX wieku oraz początków XXI – nadając im miano „nieoprawnych”, wstępnie zaznaczamy wyjątkowe wrażenie płynności, jakie wydaje się stwarzać pomiędzy niektórymi z obrazów

Artysty, a wyglądem bezpośredniego otoczenia, w którym one powstają (powodując czasem ich błędne przypisanie do nurtu hiperrealizmu), zarazem wskazując na szereg wymiarów, odnośnie których to malarstwo jednocześnie wykracza poza wszelkie dotychczasowe konwencje realistyczne – właśnie dzięki temu odrębnemu, niepowtarzalnemu odczuciu miejsca, jakie się w nie wpisuje, a które spróbujemy częściowo scharakteryzować.

Dr Karolina Prymlewicz

Muzeum Narodowe w Warszawie

Wolty ideowo-formalne Jana Lenicy jako rysownika prasowego w latach 1947-1957

Celem referatu jest przybliżenie działalności prasowej znanego grafika, twórcy filmów animowanych i przedstawiciela polskiej szkoły plakatu – Jana Lenicy (1928–2001). Przemiany polityczne i kulturalne następujące w ciągu dekady 1947–1957 zdefiniowały jego twórczość rysunkową (rysunek humorystyczny, karykatura polityczna), ale też wpłynęły znacząco na treść i język tekstów historyczno-krytycznych Lenicy na temat karykatury polskiej. Zamierzam przedstawić rysunki drukowane w „Odrodzeniu” i „Szpilkach”, które artysta pokazał w 1948 roku na swojej wystawie indywidualnej, zorganizowanej przez Klub Młodych Artystów i Naukowców. Ich syntetyczna forma świadczy o inspiracji przedwojenną sztuką awangardową, w tym twórczością Władysława Strzemińskiego. Charakteryzuje je surrealizm, czarny humor i żart absurda. Następnie zaprezentuję karykatury polityczne Lenicy z okresu socrealizmu w kontekście jego zideologizowanych tekstów. W jednym z nich artysta złożył nawet samokrytykę za swój graficzny „formalizm”. Zakończę przeglądem serii eksperymentalnych (collage’owych, informelowych) rysunków opublikowanych w czasopiśmie „Świat” w 1957 roku. Pierwszą kompozycję z tego cyklu, zatytułowaną „Człowiek o zbyt śmiałych myślach”, autor opatrzył tekstem będącym manifestem programowym, hołdującym pluralizmowi estetycznemu i (do)wolności artystycznej.

Dr Katarzyna Matul, Warszawa

Biennale Plakatu w Warszawie – międzynarodowe rezonanse i tożsamość w trakcie zimnej wojny

Międzynarodowe Biennale Plakatu zainicjowane w 1966 roku, było swoistym fenomenem w kraju za żelazną kurtyną: prezentowało plakaty z całego świata, nie tylko najwybitniejszych projektantów, ale także artystów współczesnych jak Andy Warhol, Henri Matisse czy Milton Glaser. W krótkim czasie Biennale stało się rozpoznawalne międzynarodowo. Model wydarzenia stał się wzorem dla podobnych inicjatyw w innych krajach, takich jak na przykład Toyama Poster Triennale w Japonii. Środowiska projektowe z wielu państw odwoływały się do „polskiej szkoły plakatu”, wchodząc z nią w dialog lub podejmując konfrontację.

Warszawskie Biennale było również miejscem, gdzie osobiste kontakty stawały się początkiem wzajemnej inspiracji i przenikania się estetyk, pomimo i wbrew panującym szkołom narodowym

i obowiązującym ideologiom. Logo Biennale, zaprojektowane przez Wojciecha Zamecznika, łączące geometryczną dyscyplinę z malarskim gestem, jest doskonałym symbolem tego, jak konfrontacja skrajnie różnych tradycji potrafiła doprowadzić do powstania czegoś zupełnie nowego.

W mojej prezentacji postawię pytania dotyczące międzynarodowego rezonansu estetyk, wzajemnych kontaktów i spotkań projektantów, które ułatwiało Międzynarodowe Biennale Plakatu w Warszawie. Poruszę też kwestię lokalnej i narodowej tożsamości graficznej w kontekście kulturowym i politycznym ze szczególnym uwzględnieniem przenikania przez tzw. żelazną kurtynę.

Postawię też pytanie o tożsamość Biennale Plakatu. Czy było ono jedynie czysto artystycznym przeglądem dokonań projektantów z całego świata, często określanym mianem „papierowej Wieży Babel”? A może miało służyć reprezentacji władzy i realizacji celów wizerunkowo-propagandowych poprzez podkreślanie wyjątkowości i polskości plakatu na tle międzynarodowym? Czy jest możliwe, że „polska szkoła plakatu” i warszawskie Biennale Plakatu zrodziły się z poszukiwania tożsamości narodo-wo-komunistycznej?

Dr hab., prof. Katarzyna Kulpińska

Wydział Sztuk Pięknych UMK; PISnŚŚ

Zawodowcy w nowej rzeczywistości. Polscy graficy projektanci w krajach Europy Zachodniej i Ameryce Północnej w drugiej połowie XX wieku

Od lat 60. XX wieku kilkunastu polskich artystów uprawiających plakat i inne dziedziny projektowania graficznego zdecydowało się z różnych powodów wyjechać z Polski. Osiedlali się w krajach Europy zachodniej (Francji, Wielkiej Brytanii, Niemczech, Holandii) ale także w Stanach Zjednoczonych i Kanadzie. Byli wśród nich zarówno twórcy, którzy już w Polsce zdobyli uznanie jako projektanci, jak też młodzi, początkujący graficy, którzy chcieli lub musieli sprawdzić się w odmiennej sytuacji gospodarczo-politycznej w kapitalistycznych krajach Zachodu. Kilku z nich osiągnąwszy tam sukces po wielu latach wróciło do Polski.

Przedmiotem rozważań będą m.in. powody dla których graficy zdecydowali się wyjechać (osobiste, polityczne), ale przede wszystkim przebieg ich zawodowej kariery w wybranym kraju: czy i w jakim stopniu mieli szansę na rozwój i pracę w swojej dziedzinie, czy otrzymali wsparcie instytucjonalne, jak kształtował się rynek zleceń. Podjęta zostanie próba odpowiedzi na pytanie czy można mówić o pewnej wspólnotce doświadczeń grafików, którzy zdecydowali się na emigrację, o mechanizmach ich adaptacji i funkcjonowania w nowym środowisku (sieć kontaktów zawodowo-towarzyskich) a także: czy i na ile zmienił się ich sposób myślenia i metody projektowania, czy kultura danego kraju znalazła odzwierciedlenie w ich pracy artystycznej. Istotną kwestią, której nie można pominąć jest także obecność tych twórców w polskiej historii projektowania graficznego, rozpoznawalność dorobku tych, którzy zmarli i dalsza aktywność żyjących.

Henryka Milczanowska

Fundacja [dla] Polskiej Sztuki Emigracyjnej 1939-1989

Plakat jako przestrzeń migracji: przypadek Alfreda Hałasy

Alfred Hałasa (ur. 1942) – wybitny grafik, plakacista i pedagog – to artysta, którego droga twórcza rozpięta jest między Polską a Kanadą, między estetyką europejskiej metafory, a północnoamerykańską ekonomią przekazu. Po ukończeniu Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, z silnym zapleczem polskiej szkoły plakatu, Hałasa wyemigrował w latach 70. do Kanady, gdzie rozpoczął długą karierę akademicką i artystyczną jako profesor grafiki na Université du Québec w Montrealu. Jego twórczość, w szczególności plakat, jest znakomitą przykładową adaptacją artysty do zmieniającego się kontekstu kulturowego, społecznego i językowego. Migracja – zarówno fizyczna, jak i symboliczna – staje się w przypadku Hałasy impulsem do redefinicji języka plastycznego, nie poprzez zerwanie z tradycją, lecz poprzez jej przetworzenie w nowym otoczeniu. Artysta nie porzuca idiomu polskiej szkoły plakatu, lecz osadza go w rzeczywistości wielokulturowej Ameryki Północnej, zmieniając znaczenia, rytmy i funkcje znaku graficznego. Tym samym twórczość staje się procesem adaptacyjnym, umożliwiającym nie tylko zachowanie tożsamości, ale także aktywne negocjowanie nowego miejsca w świecie – jako artysty, emigranta i świadka przemian. W szerszym ujęciu, twórczość Alfreda Hałasy ilustruje, jak sztuka może być narzędziem adaptacji do innej kultury – nie poprzez asymilację, lecz poprzez transformację. W jego przypadku, proces artystyczny staje się formą odpowiedzi na obcość, próbą ustanowienia nowej równowagi między osobistą przeszłością, a teraźniejszością otoczenia. Artysta nie tylko przekracza granice geograficzne, ale konstruuje przestrzeń pomiędzy, w której można mówić kilkoma językami naraz – językiem formy, pamięci, protestu i ciszy. Twórczość Hałasy jest zatem nie tylko dialogiem międzykulturowym, ale i zapisem wewnętrznej migracji artysty – pomiędzy tożsamościami, między historią, a codziennością, między przynależnością, a poszukiwaniem nowego miejsca.

W kontekście współczesnych badań nad sztuką emigracyjną, Alfred Hałasa reprezentuje model artysty, którego twórczość nie traci związku z ojczyzną, ale jednocześnie wchodzi w krytyczny dialog z nowym otoczeniem, stając się świadectwem twórczej migracji idei, form i doświadczeń. To właśnie w napięciu między „tu”, a „tam”, między pamięcią, a aktualnością, rodzi się unikalna wartość jego plakatów – artystycznych znaków, które przekraczają granice językowe, kulturowe i geograficzne.