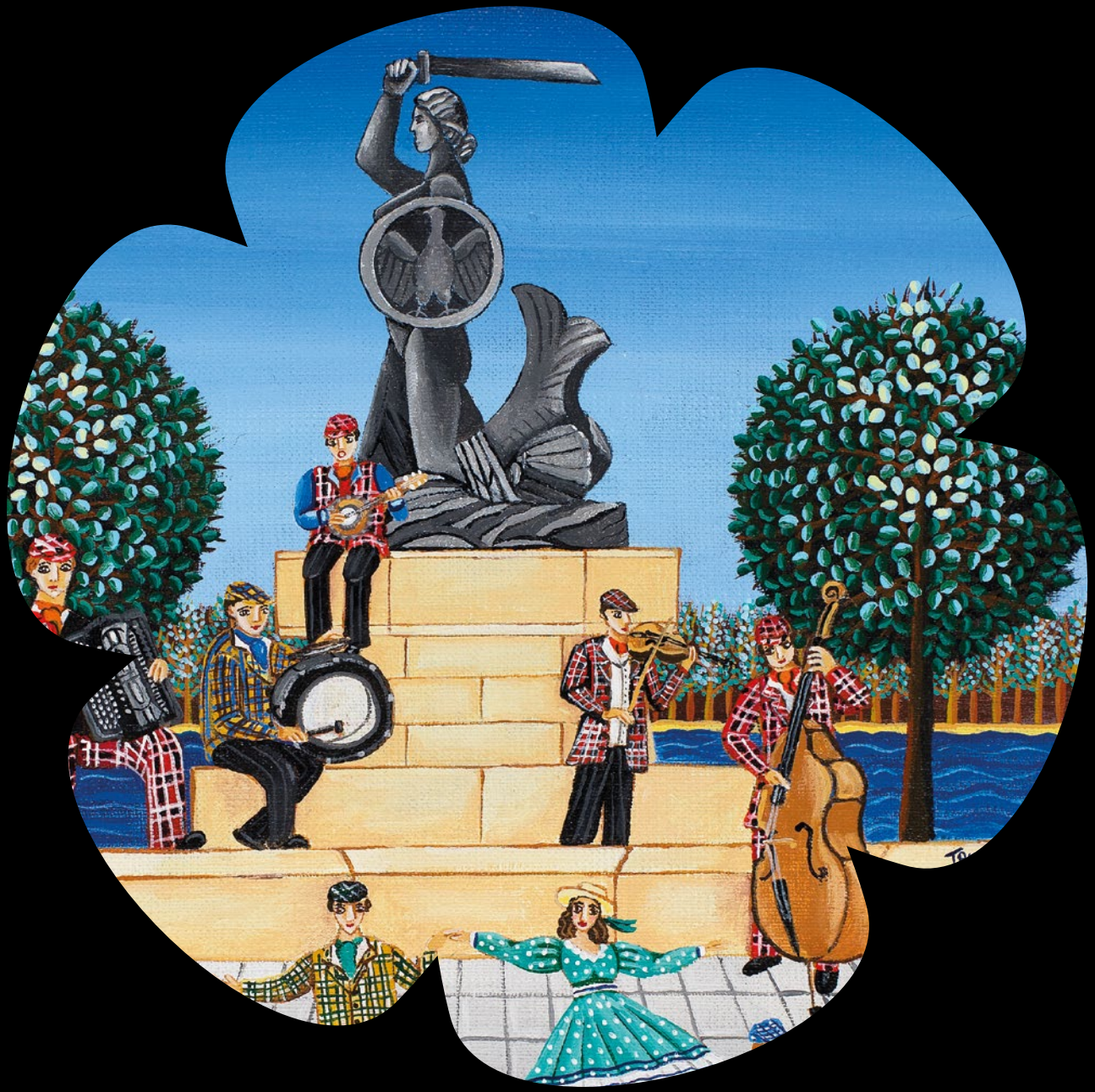
MALARKI WARSZAWSKIE

Katalog zbiorów Państwowego Muzeum Etnograficznego w Warszawie



WARSAW PAINTERS

The catalogue of the collection of the National Ethnographic Museum in Warsaw

Каталог колекції Державного етнографічного музею у Варшаві

ВАРШАВСЬКІ ХУДОЖНИЦІ

Państwowe
Muzeum
Etnograficzne
w Warszawie

THE CATALOGUE OF THE COLLECTION
OF THE NATIONAL ETHNOGRAPHIC MUSEUM
IN WARSAW

KATALOG ZBIORÓW PAŃSTWOWEGO MUZEUM
ETNOGRAFICZNEGO
W WARSZAWIE

КАТАЛОГ КОЛЕКЦІЇ ДЕРЖАВНОГО
ЕТНОГРАФІЧНОГО МУЗЕЮ
У ВАРШАВІ

MALARKI WARSZAWSKIE
WARSAW PAINTERS
ВАРШАВСЬКІ ХУДОЖНИЦІ

2024

MALARKI WARSZAWSKIE.
KATALOG ZBIORÓW PAŃSTWOWEGO
MUZEUM ETNOGRAFICZNEGO
W WARSZAWIE

WARSAW PAINTERS.
THE CATALOGUE OF THE COLLECTION
OF THE NATIONAL ETHNOGRAPHIC
MUSEUM IN WARSAW

ВАРШАВСЬКІ ХУДОЖНИЦІ.
КАТАЛОГ КОЛЕКЦІЇ ДЕРЖАВНОГО
ЕТНОГРАФІЧНОГО МУЗЕЮ
У ВАРШАВІ

Koncepcja
Qualitative concept
Концепція

Alicja Mironiuk Nikolska
Marianna Koźmińska

Autorki
Authors
Авторки

dr Magdalena Wróblewska
prof. Grażyna Borowik
dr Ewa Klekot
Jadwiga Migdał
Dorota Dzik-Kruszelnicka
Zofia Koss
Magdalena Borkowska
Magdalena Halina Góralska
Alicja Mironiuk Nikolska
Joanna Kalinowska
Marianna Koźmińska
Krystyna Tomasik
Amudena Rutkowska
Anita Broda

Fotografie eksponatów
Photographs of the exhibits
Фотографії експонатів

Edward Koprowski
Krzysztof Towstjenko

Redakcja językowa i korekta
Language editing and proofreading
Мовне редагування та вичитка

Jacek Błach
Marta Elas

Redakcja merytoryczna
Substantive editing
Головна редакція

Jadwiga Migdał
Alicja Mironiuk Nikolska
Marianna Koźmińska

Tłumaczenie na język angielski
Translation into English
Переклад англійською мовою

Dariusz Rudziński
Grzegorz Stompor

Tłumaczenie na język ukraiński
Translation into Ukrainian
Переклад українською мовою

Natalia Tkaczyk

Współpraca
Cooperation
Співпраця

Kamila Smakulska-Kurek
Paulina Zomer
Łukasz Gackowski
Przemysław Walczak
Magdalena Dąbrowska
Krystyna Tomasik

Projekt graficzny i skład
Graphic design and typesetting
Графічний дизайн та верстка

Elipsy: Kamila Schinwelska,
Marcin Gwiazdowski

Katalog złożono krojami
Typefaces used in the catalogue
Каталог зверстано шрифтами

Merriweather, Open Sans i TT Cottons

Druk
Printed by
Друк

Zakład Poligraficzny Sindruk

Wydawca
Publisher
Видавець

Państwowe Muzeum Etnograficzne
w Warszawie, 2024

ISBN 978-83-88654-24-4

Na okładce
On the cover
На обкладинці

Anna Tengli-Truchel, Piosenka o stolycy,
PME 60949
Anna Tengli-Truchel, Song about
the Capital city, PME 60949
Анна Тенґлі-Трухель, Пісенька
про столицю, PME 60949

Dofinansowano ze środków Ministra
Kultury i Dziedzictwa Narodowego
pochodzących z Funduszu Promocji Kultury -
państwowego funduszu celowego oraz
ze środków Samorządu Województwa
Mazowieckiego.

Ministerstwo Kultury
i Dziedzictwa Narodowego

Państwowe
Muzeum
Etnograficzne
w Warszawie

25 lat SAMORZĄDU WOJEWÓDZTWA MAZOWIECKIEGO

TABLE OF CONTENTS

INTRODUCTION
Magdalena Wróblewska
12

PASSION FOR CREATING. A FEW WORDS ABOUT THE NAIVE ART
Jadwiga Migdał
28

COLLECTION OF POLISH NON-PROFESSIONAL ART IN THE NATIONAL ETHNOGRAPHIC MUSEUM IN WARSAW
Alicja Mironiuk Nikolska
56

CREATIVE WORK IN DOUBLE BRACKETS
Ewa Klekot
70

ART + THERAPY
Grażyna Borowik
88

ŁUCJA MICKIEWICZ. COUNTLESS TANGLES
Krystyna Tomasik
106

HALINA WALICKA: "I LIKE EACH PAINTING UNTIL I CREATE IT"
Magdalena Halina Góralska
146

MARIA KORSAK: "IT IS A PASSION, THIS PAINTING"
Marianna Koźmińska
206

SPIS TREŚCI

WSTĘP
Magdalena Wróblewska
8

PASJA TWORZENIA. KILKA SŁÓW O SZTUCE ZWANEJ NAIWNĄ
Jadwiga Migdał
16

KOLEKCJA POLSKIEJ SZTUKI NIEPROFESJONALNEJ W PAŃSTWOWYM MUZEUM ETNOGRAFICZNYM W WARSZAWIE
Alicja Mironiuk Nikolska
52

TWÓRCZOŚĆ DWUKROTNIE WZIĘTA W NAWIAS
Ewa Klekot
62

ARTE + TERAPIA
Grażyna Borowik
82

ŁUCJA MICKIEWICZ. BEZLIK SPLĄTAŃ
Krystyna Tomasik
100

HALINA WALICKA: „LUBIĘ KAŻDY OBRAZ, PÓKI GO MALUJĘ"
Magdalena Halina Góralska
128

MARIA KORSAK: „TO JAKAŚ PASJA JEST TO MALOWANIE"
Marianna Koźmińska
196

ЗМІСТ

ВСТУП
Маґдалєна Врублєвська
12

ОДЕРЖИМІ ТВОРЧІСТЮ. КІЛЬКА СЛІВ ПРО ТАК ЗВАНЕ НАЇВНЕ МИСТЕЦТВО
Ядвіґа Міґдал
28

КОЛЕКЦІЯ ПОЛЬСЬКОГО НЕПРОФЕСІЙНОГО МИСТЕЦТВА В ДЕРЖАВНОМУ ЕТНОГРАФІЧНОМУ МУЗЕЇ У ВАРШАВІ
Аліція Міронюк Нікольська
56

МИСТЕЦТВО В ПОДВІЙНИХ ЛАПКАХ
Ева Клекот
70

АРТ + ТЕРАПІЯ
Ґражина Боровік
88

ЛУЦІЯ МІЦКЕВИЧ. НЕЗЛІЧЕННІ ХИТРОСПЛЕТІННЯ
Кристина Томасік
106

ҐАЛІНА ВАЛІЦЬКА: «Я ЛЮБЛЮ КОЖНУ СВОЮ КАРТИНУ, ПОКИ ЇЇ МАЛЮЮ»
Маґдалєна Ґаліна Ґуральська
146

МАР'Я КОРСАК: «ТО ЯКАСЬ ОДЕРЖИМІСТЬ, ТЕ МАЛЮВАННЯ»
Маріанна Козьмінська
206

UNPROFESSIONAL IMPRESSIONISM OF JANINA FANDREY – MEMORIES PAINTED WITH COLOUR
Anita Broda
252

JANINY FANDREY IMPRESJONIZM NIEPROFESJONALNY, CZYLI WSPOMNIENIA MALOWANE KOLOREM
Anita Broda
248

НЕПРОФЕСІЙНИЙ ІМПРЕСІОНІЗМ ЯНІНИ ФАНДРЕЙ, АБО НАМАЛЬОВАНІ КОЛЬОРОМ СПОГАДИ
Аніта Брода
252

THE NAIVE AND POETIC IMAGINATION OF LEOKADIA PŁONKOWA
Alicja Mironiuk Nikolska
276

NAIWNO-POETYCKA WYOBRAŹNIA LEOKADII PŁONKOWEJ
Alicja Mironiuk Nikolska
268

НАЇВНО-ПОЕТИЧНИЙ ХУДОЖНІЙ СВІТ ЛЄОКАДІЇ ПЛОНКОВОЇ
Аліція Міронюк Нікольська
276

THE POETIC WORLD IN THE PAINTING OF MAGDALENA SHUMMER
Joanna Kalinowska
494

POETYCKI ŚWIAT W MALARSTWIE MAGDALENY SHUMMER
Joanna Kalinowska
484

ПОЕТИЧНИЙ СВІТ КАРТИН МАҐДАЛЄНИ ШУММЕР
Йоанна Каліновська
494

“I LIKE SOMETHING NON-OBVIOUS”. THE INTERVIEW WITH ANNA TENGLI-TRUCHEL, BY AMUDENA RUTKOWSKA
Amudena Rutkowska, Anna Tengli-Truchel
544

„LUBIĘ COŚ NIEOCZYWISTEGO”. Z ANNĄ TENGLI-TRUCHEL ROZMAWIA AMUDENA RUTKOWSKA
Amudena Rutkowska, Anna Tengli-Truchel
534

«Я ЛЮБЛЮ ЩОСЬ НЕЗВИЧНЕ». З АННОЮ ТЕНГЛІ-ТРУХЕЛЬ РОЗМОВЛЯЄ АМУДЕНА РУТКОВСЬКА
Амудена Рутковська, Анна Тенґлі-Трухель
544

MARIA KORSAK’S ARTISTIC TECHNIQUES IN THE CONTEXT OF CONSERVATION AND RESTORATION OF WORKS OF ART ON A PAPER SUBSTRATE
Dorota Dzik-Kruszelnicka, Zofia Koss
598

WARSZTAT MARII KORSAK W KONTEKŚCIE KONSERWACJI-RESTAURACJI PRAC NA PAPIERZE
Dorota Dzik-Kruszelnicka, Zofia Koss
566

ХУДОЖНЯ ТЕХНІКА МАР’Ї КОРСАК У КОНТЕКСТІ КОНСЕРВАЦІЇ ТА РЕСТАВРАЦІЇ ЇЇ РОБІТ, ВИКОНАНИХ НА ПАПЕРІ
Дорота Дзік-Крушельницька, Зоф’я Косс
598

ON CONSERVATION AND PRESERVATION OF LEOKADIA PŁONKOWA’S WORKS OF ART ON PAPER
Magdalena Borkowska
628

O KONSERWACJI I ZABEZPIECZANIU DZIEŁ PAPIEROWYCH LEOKADII PŁONKOWEJ
Magdalena Borkowska
616

ПРО КОНСЕРВАЦІЮ ТА ЗБЕРІГАННЯ ТВОРІВ ЛЄОКАДІЇ ПЛОНКОВОЇ, ВИКОНАНИХ НА ПАПЕРІ
Маґдалєна Борковська
628

CATALOG NOTES
Marianna Koźmińska
643

NOTY KATALOGOWE
Marianna Koźmińska
636

ПРИМІТКИ ДО КАТАЛОГУ
Маріанна Козьмінська
643

WSTĘP

Katalog *Malarki warszawskie* prezentuje twórczość, która stanowi ważną część kolekcji Państwowego Muzeum Etnograficznego w Warszawie. Jest to fenomen złożony i niejednoznaczny, o czym świadczy problem ze znalezieniem adekwatnego terminu, z nazwaniem twórczości malarek określanych w literaturze na różne sposoby: jako amatorki, naiwne, nieprofesjonalne, ludowe, tworzące sztukę inną, osobną, intuicyjną, spontaniczną, samorodną, prymitywną czy art brut, rozumianą jako sztuka surowa, nie poddana presji żadnej konwencji. Mnogość wymienionych określeń wskazuje na bezradność badaczy przy próbach klasyfikacji tej sztuki, niemożność jej jednoznacznego przyporządkowania, przy jednoczesnej potrzebie odróżnienia twórczości prezentowanych artystek od sztuki „wysokiej" czy „prawdziwej".

Z wielością stosowanych terminów idzie w parze niejednorodność biografii, postaw i twórczości artystek. Katalog obejmuje zarówno samorodne, jak i kształcone na różne sposoby talenty; malarki wywodzące się ze środowisk wiejskich, jak i migrujące do światowych stolic, obeznane w aktualnych trendach sztuki artystki, świadomie wykorzystujące konwencję sztuki naiwnej. Różne jest wykształcenie malarek; niektóre odebrały jedynie podstawową edukację, ale są wśród nich także pielęgniarki, absolwentki kursów handlowych, adeptki filozofii i historii sztuki. Zróżnicowane są wreszcie motywacje ich aktywności artystycznej: silna potrzeba ekspresji, zaspokojenie potrzeb estetycznych, ale też odreagowanie stresu, terapia, a nawet przepracowanie traum. Malarki różnią się też ze względu na wybrane konwencje i stylistyki: tworzą obrazy realistyczne, impresjonistyczne, sięgają po brutalizm i ekspresjonizm. Czasem w obrębie jednej twórczości zdarza się zaskakująco swobodna zmiana stylu.

Poszukiwanie jednego spajającego elementu, wspólnego mianownika sztuki malarek warszawskich, prowadziło do tej pory do uproszczeń, poszukiwań etykiet czy przymiotników, które pozwoliłyby zamknąć te twórczynie w jednej kategorii. Autorki katalogu wybrały inną drogę; w ich koncepcji różnorodność biografii i dzieł artystek znajduje swe odbicie w zróżnicowaniu tekstów na ich temat. Nie został tu przyjęty jeden schemat prezentacji, lecz nie w wyniku braku konsekwencji i spójności. Polifonia głosów i zróżnicowanie form not o malarkach wynikają z niejednorodnego charakteru zebranych materiałów. Odzwierciedlają też mechanizmy konstruowania historii i pamięci o przeszłości. Mimo że bohaterkami publikacji są

artystki tworzące niedawno, w XX wieku, często brakuje informacji na temat ich biografii i twórczości. Najbardziej wyrazistym przykładem dotkliwych luk w pamięci jest postać Janiny Fandrey, która nie pozostawiła po sobie potomków i o której życiu nie wiemy prawie nic. Taka sytuacja nie jest jednak regułą. W przypadku Haliny Walickiej autorką eseju jest jej prawnuczka, która wykazała wielkie zainteresowanie życiem prababci i podjęła trud, by prześledzić i zinterpretować losy jej i jej rodziny. Jeszcze inaczej wygląda historia Leokadii Płonkowej, która co prawda nie miała spadkobierców, lecz przekazała swoją spuściznę naszemu Muzeum, dzięki czemu jej biografię można dziś rekonstruować na podstawie zachowanych dokumentów. Z kolei Anna Tengli-Truchel może dziś opowiedzieć o sobie sama, dlatego dokonała autoprezentacji w formie wywiadu.

Katalog *Malarki warszawskie* to kolejna z publikacji Państwowego Muzeum Etnograficznego w Warszawie, która przybliża jedną z najważniejszych w Polsce kolekcji twórczości nazywanej „nieprofesjonalną". Wydawnictwo zostało opracowane po wystawie zatytułowanej „Malarki warszawskie. Szkice ze sztuki zwanej naiwną", która była pokazywana w naszej siedzibie od grudnia 2022 do czerwca 2023 roku. Prezentujemy w nim wszystkie posiadane przez Muzeum prace artystek – bohaterek wystawy: Łucji Mickiewicz, Marii Korsak, Leokadii Płonkowej i Haliny Walickiej, a także tych, które nie znalazły się na ekspozycji, a które poprzez swoje życie i twórczość były i są związane ze stolicą: Janiny Fandrey, Magdaleny Shummer i Anny Tengli-Truchel.

Państwowe Muzeum Etnograficzne, przypominając malarki nazywane „nieprofesjonalnymi" czy „naiwnymi" najpierw poprzez wystawę, a teraz – publikację katalogu, włącza się w trwającą od co najmniej półwiecza dyskusję na temat twórczości kobiet, uzupełniając ją o najmniej znany fragment. Problem podwójnego wykluczenia prezentowanych w katalogu artystek, jako tworzących kobiet i jako „amatorek", zostaje w tej publikacji dostrzeżony. Dziś artystki powracają, nie tylko w programie naszego Muzeum. Wystawa „Malarki warszawskie. Szkice ze sztuki zwanej naiwną" okazała się odkrywcza i inspirująca także dla koleżanek i kolegów z innych muzeów, które postanowiły przypomnieć postaci lokalnych artystek. W 2023 roku PME wspólnie z Muzeum Etnograficznym w Krakowie zorganizowało wystawę „Malarki warszawskie, malarki krakowskie. Spotkanie", zaś w 2024 roku wraz z Muzeum Ziemi Sądeckiej – „Malarki warszawskie, malarki sądeckie". W PME do końca 2024 roku prezentowana jest indywidualna wystawa obrazów Magdaleny Shummer. Twórczość artystek spotyka się także z dużym zainteresowaniem ze strony publiczności, co potwierdziła każda z wymienionych wystaw.

Magdalena Wróblewska

INTRODUCTION

Маґдалєна Вроблєвська

ВСТУП

The catalogue *Warsaw Painters* presents works which constitute an important part of the collection of the National Ethnographic Museum in Warsaw. It is a complex and ambiguous phenomenon as evidenced by the problem with finding a pertinent term that would determine works of painters defined in various ways by the literature: as amateurs – naive, non-professional, folk – creating distinct art which is individual, intuitive, spontaneous, intrinsic, crude, or art brut understood as raw art, not subjected to the pressure of any convention. The multitude of terms mentioned indicates the helplessness of researchers trying to classify this art and the impossibility of its clearly assigning with the concurrent need of differentiation of the works created by the presented artists against the "high" or "real" art.

The multitude of terms is associated with the inhomogeneity of biographies, attitudes and works of the painters. The catalogue describes talents which were both intrinsic and educated in various ways; artists from rural environments and migrating to world capitals, painters familiar with running artistic trends, consciously using the naive art convention. The education of the discussed painters was diverse; some of them received only basic education, but others were nurses, graduates of commercial

Каталог «Варшавські художниці» презентує твори, що становлять важливу частину колекції Державного етнографічного музею у Варшаві. Це складне і неоднозначне явище, про що свідчить проблема віднайдення відповідного терміну, найменування творчості художниць, які окреслюються по-різному: як аматорки, наївістки, непрофесійні, народні, творчині іншого, окремого, інтуїтивного, спонтанного, самородного, примітивного мистецтва, або ж артбрют, під яким мається на увазі мистецтво сире, на яке не впливали жодні канони. Чимала кількість перелічених термінів свідчить про те, що, попри всі намагання, дослідники не можуть класифікувати це мистецтво, воно не піддається однозначному окресленню, і водночас існує необхідність відмежувати творчість представлених мисткинь від «високого» чи то пак «справжнього» мистецтва.

Така множинність термінів супроводжується неоднорідністю біографій, поглядів і творчостей мисткинь. До каталогу ввійшли твори художниць, які вчилися самотужки, і тих, яким вдавалося десь у когось навчатися; художниць родом із сільської місцевості, а також тих, що мігрували до світових столиць, мисткинь, що були обізнані з сучасними

courses, persons studying philosophy and history of art. Finally, motivations for their artistic activity were diversified: it was a strong desire for expression satisfying aesthetic needs, but also a stress relief, therapy, and even working through traumas. The painters also differed due to the chosen conventions and stylistics: they created realistic and impressionistic pictures, referred to brutalism and expressionism. Some artists were characterised by the surprisingly casual change of a style.

Searching for one unifying element, a common denominator of the art of the presented Warsaw painters has led to simplifications and seeking labels or adjectives that would allow to confine these artists in one category. The authors of the catalogue chose a different option – in their concept the variety of biographies and works of the artists is reflected in the diversity of texts concerning these painters. No single presentation scheme has been adopted here, but not due to the lack of consistency and coherence. The polyphony of voices and the variety of forms of the records describing the artists result from the heterogeneous nature of the collected materials. They also reflect the mechanisms of constructing history and memory of the chosen past. Although the publication's heroines are the artists who created recently, in the 20th century, information about their biographies and works is often insufficient. The figure of Janina Fandrey is the most striking example of severe memory gaps. She left no descendants and we know almost nothing about her life. However, this situation is not a rule. In the case of Halina Walicka, her great-granddaughter is the author of the essay. She showed deep interest in her great-grandmother's life and made efforts to trace and interpret the fate of this artist and her family. The story of Leokadia Płonkowa is even different – although this painter had no heirs, she donated her legacy to our Museum and we can reconstruct her biography due to preserved documents. Another artist, Anna Tengli-Truchel, can herself give information about her life and works, so she was presented in the form of an interview.

The catalogue *Warsaw Painters* constitutes another publication of the National Ethnographic Museum in Warsaw that brings closer one of the most important Polish collections of the art

мистецькими тенденціями і свідомо вдавалися до засад наївного мистецтва. Ці художниці відрізняються теж різним рівнем освіченості: деякі здобули лише базову освіту, однак стали медсестрами, випускницями торгівельних курсів, адептками філософії та мистецтвознавства. Зрештою, різноманітна й мотивація їхньої художньої творчості: сильне бажання самовиразитись, задоволення естетичних потреб, а також зняття стресу, терапія, і навіть пропрацювання травм. Художниці відрізняються також обраними принципами та стилістикою: вони створюють реалістичні й імпресіоністичні картини, звертаються до бруталізму й експресіонізму. Іноді на прикладі чиєїсь творчості простежується напрочуд вільна зміна стилю.

Пошуки об'єднувальної ланки, спільного знаменника творчості варшавських художниць досі призводили до спрощень, вживання ярликів чи прикметників, які дають змогу зарахувати цих художниць до однієї категорії. Авторки каталогу обрали інший шлях; за їхньою концепцією, пістрявість біографій і творів певним чином віддзеркалюється у розмаїтті текстів про мисткинь. Тут годі шукати спільну схему представлення героїнь, проте далеко не через відсутність послідовного й цілісного підходу. Поліфонія голосів і розмаїття форм текстів про художниць обумовлене неоднорідним характером зібраних матеріалів. Вони також відображають механізми конструювання історії та пам'яті про минуле. Незважаючи на те, що героїнями каталогу є художниці, які творили зовсім нещодавно, у XX столітті, інформації про їхні біографії та творчість часто обмаль. Найяскравішим прикладом таких прогалин є постать Яніни Фандрей, яка не залишила нащадків і про життя якої ми майже нічого не знаємо. Однак це радше виняток. Есей про Галіну Валіцьку написала її правнучка, яка неабияк зацікавилася життям прабабусі й простежила та проінтерпретувала долю її й усієї своєї родини. Геть відмінною видається історія Лєокадії Плонкової, яка, не маючи спадкоємців, заповіла свою спадщину нашому Музею, завдяки чому її біографію сьогодні можна реконструювати на основі збережених документів.

called “non-professional.” This publication was elaborated after the exhibition “Warsaw Painters. Sketches From the Art Called Naive,” which was shown in our residence from December 2022 to June 2023. We present here all works possessed by the Museum and created by these artists – heroines of the exhibition: Łucja Mickiewicz, Maria Korsak, Leokadia Płonkowa and Halina Walicka, as well as by those painters who were not included in the exposition but who were, and still are, connected with the Polish capital through their lives and works: Janina Fandrey, Magdalena Shummer and Anna Tengli-Truchel.

The National Ethnographic Museum, reminding us of the painters called “non-professional” or “naive” – first by the exhibition and now by the catalogue publication – joins the discussion, lasting for at least half a century, on the artistic activities of women, supplementing it with the least known fragment. The problem of double exclusion of the artists presented in the catalogue, as creating women and “amateurs,” has been noticed in this publication. The artists return today, not only in the project of our Museum. The exhibition “Warsaw Painters. Sketches From the Art Called Naive” appeared to be revealing and inspiring for colleagues from other museums that decided to recall local artists. In 2023, the National Ethnographic Museum in Warsaw and the Ethnographic Museum in Krakow organised the exhibition “Warsaw Painters, Krakow Painters. The Meeting.” In 2024, our Museum and the Museum of the Sądecki Land prepared the exposition “Warsaw Painters, Sądecki Land Painters.” Furthermore, until the end of 2024, the individual exposition of Magdalena Shummer’s paintings will be held at the Warsaw Museum. The works of the discussed artists evoke great interest from the audience, which was confirmed by each of the above-mentioned exhibitions.

Magdalena Wróblewska

Своєю чергою Анна Тенґлі-Трухель сьогодні сама може розповісти власну історію, тому для її автопрезентації ми обрали форму інтерв’ю.

Каталог «Варшавські художниці» чергове видання Державного етнографічного музею, яке представляє одну з головних польських колекцій так званого «непрофесійного» мистецтва. Каталог підготовлено слідами виставки «Варшавські художниці. Шкіци так званого наївного мистецтва», яка проходила в стінах нашого Музею з грудня 2022-го по червень 2023-го року. У ньому ми представляємо твори мисткинь, що зберігаються у наших фондах, героїнь виставки: Люції Міцкевич, Мар’ї Корсак, Лєокадії Плонкової та Галіни Валіцької, а також тих, які не ввійшли до експозиції, але життям і творчістю були і залишаються пов’язані зі столицею: Яніна Фандрей, Маґдалєна Шуммер та Анна Тенґлі-Трухель.

Нагадуючи про художниць, яких називали «непрофесійними» або «наївними», Державний етнографічний музей спершу через виставку, а тепер через каталог долучається до дискусії про жіноче мистецтво, яка точиться щонайменше пів століття, і привносить у неї практично не відомий фрагмент. У цьому виданні порушено теж проблему подвійного виключення представлених у каталозі мисткинь жінок-творчинь, «аматорок». Сьогодні мисткині повертаються, і не тільки завдяки програмі нашого музею. Виставка «Варшавські художниці. Шкіци так званого наївного мистецтва» зацікавила новизною і надихнула також колег з інших музеїв, які вирішили пригадати постаті місцевих мисткинь. 2023 року наш Музей спільно з Етнографічним музеєм у Кракові організував виставку «Варшавські художниці, краківські художниці. Зустріч», а 2024 року спільно з Музеєм Сондеччини «Варшавські художниці, сондецькі художниці». До кінця 2024 року в Державному етнографічному музеї діятиме персональна експозиція картин Маґдалєни Шуммер. Творчість мисткинь неабияк цікавить публіку, і це підтверджують вищезгадані виставки.

Маґдалєна Врублєвська

Jadwiga Migdał

PASJA TWORZENIA. KILKA SŁÓW O SZTUCE ZWANEJ NAIWNĄ

Terminem „sztuka naiwna" (z języka francuskiego *l'art naif*) obejmowany jest bardzo rozległy i zróżnicowany obszar twórczości artystycznej mieszczący się między sztuką ludową a sztuką profesjonalną. Sztukę tę nazywa się również sztuką inną, osobną, intuicyjną, spontaniczną, samorodną, prymitywną czy art brut (surową, niepoddaną presji kultury). Żadne z tych określeń nie jest w pełni adekwatne, ale oddaje skalę zjawiska. Sztuka naiwna zalicza się do sztuki nieprofesjonalnej, i podkreśla, że jej twórcy nie posiadają dyplomów studiów plastycznych. Jednak granica między sztuką uczoną a nieuczoną jest trudna do jednoznacznego sprecyzowania. Niektórzy artyści zaliczani do naiwnych osiągnęli tak wysoki poziom artystyczny, że zostali włączeni do grona artystów profesjonalnych.

Nurt sztuki naiwnej ma już ponadwiekową historię. Jej bieg nadali francuscy awangardowi artyści, którzy znudzeni akademickimi schematami i kanonami, zaczęli zwracać swoje zainteresowania w kierunku sztuki nieuczonej, poszukując w niej źródeł inspiracji i nowych form wyrazu dla swojej artystycznej działalności. Pierwszym odkrytym przez nich wielkim malarzem naiwnym był Henri Rousseau, zwany Celnikiem (z racji wykonywanego zawodu), twórca tajemniczych, egzotycznych pejzaży. Jego obrazy wystawione przez postimpresjonistów w Salonie Niezależnych w Paryżu wzbudziły entuzjazm i zwróciły uwagę artystów i krytyków sztuki na artystów „gołębiego serca", jak zaczęto we Francji nazywać artystów naiwnych. Zorganizowana przez marszanda sztuki Wilhelma Uhde (w 1928 roku, również w Paryżu) wystawa malarzy „gołębiego serca" wyznaczyła początek systematycznego zainteresowania sztuką naiwną. Odkrywani byli coraz liczniejsi przedstawiciele tej sztuki w krajach Europy, Azji, Afryki, obu Ameryk, a jej największy rozkwit przypada na lata powojenne: organizowane są wystawy i przeglądy, powstają liczne kolekcje muzealne i prywatne.

We Francji sztukę naiwną odkryli artyści i poeci – podobnie stało się w Polsce. To oni torowali drogę w postrzeganiu tej sztuki, uwrażliwiając na piękno i nie tylko estetyczne walory tkwiące w twórczości naiwnej.

Na początku lat 30. XX wieku lwowski malarz Roman Turyn, a za nim polscy malarze koloryści przebywający w Paryżu, odkryli Nikifora i zobaczyli w nim wielkiego artystę. Jego niezwykłe akwarele malowane na małych skrawkach papieru wzbudziły ich nieskrywany zachwyt, czemu dał wyraz Jerzy

Wolff, pisząc w warszawskich „Arkadach" o artystycznej dojrzałości, oryginalności i wybitnych walorach kolorystycznych.

W okresie międzywojennym został odkryty artysta ludowy i naiwny zarazem, Jędrzej Wawro. Jego odkrywcą i opiekunem był pisarz i poeta Emil Zegadłowicz.

W 1937 roku artysta plastyk Antoni Kudła zaprezentował na wystawie rzeźby swego ojca, Leona Kudły, który w latach powojennych należał do grona najwybitniejszych rzeźbiarzy z pogranicza ludowo-naiwnego.

Na fali bardzo korzystnego klimatu dla sztuki ludowej po II wojnie światowej pojawiło się bardzo wielu artystów naiwnych, których początkowo uważano za twórców ludowych. Powoli jednak zaczęto odróżniać sztukę czerpiącą z bogactwa tradycyjnej sztuki ludowej od sztuki niemającej oparcia w tradycji i niezależnej od wpływów różnych stylów występujących w sztuce elitarnej.

W 1953 roku powstała w ramach Instytutu Sztuki PAN Pracownia Sztuki Nieprofesjonalnej, pod kierownictwem Aleksandra Jackowskiego. Zasługi tego niestrudzonego badacza i niekwestionowanego znawcy przedmiotu dla poznania i popularyzacji sztuki naiwnej są nieocenione. Artykuły zamieszczane na łamach czasopisma „Polska Sztuka Ludowa", liczne przeglądy, wystawy i konkursy organizowane przez muzea i wojewódzkie domy kultury sprawiły, że sztuka naiwna i jej twórcy zostali dostrzeżeni i uznani.

W 1965 roku Aleksander Jackowski zorganizował w warszawskiej Zachęcie wystawę zatytułowaną „Inni", która po raz pierwszy zaprezentowała zjawisko sztuki nieprofesjonalnej w całej rozpiętości, co zaznaczono w podtytule „Od Nikifora do Głowackiej". Wystawa była wydarzeniem wielkiej rangi, a jej śmiałe wkroczenie na salony zarezerwowane dotąd dla sztuki wysokiej zaowocowało ogromnym zainteresowaniem twórczością „innych" i postrzeganiem tej sztuki przez „duże S".

Koniec lat 50. i lata 60. to liczne wystawy w kraju i za granicą popularyzujące twórczość naszego najwybitniejszego przedstawiciela i prekursora nurtu sztuki naiwnej – Nikifora (Epifana Drowniaka). Podsumowaniem jego artystycznych osiągnięć była wielka retrospektywna wystawa zorganizowana w Zachęcie w 1967 roku, na której był obecny artysta.

Od lat 60. ukazywały się również książki, albumy, filmy dokumentalne przybliżające sylwetki artystów, ich życie, wypowiedzi, intencje i inspiracje kierujące ich twórczością. Syntetycznym, prezentującym wszystko, co najważniejsze w twórczości nieprofesjonalnej, jest albumowe wydanie z 1995 roku książki Aleksandra Jackowskiego *Sztuka zwana naiwną*. Jest to – jak do tej pory – największe i najważniejsze opracowanie tego nurtu sztuki, obejmujące 90 sylwetek, bogato ilustrowane zdjęciami artystów i ich pracami. Na okres lat 60. przypadają również początki systematycznego tworzenia kolekcji sztuki nieprofesjonalnej w muzeach etnograficznych w Warszawie, Krakowie, Toruniu, Wrocławiu, a także w wielu muzeach okręgowych i regionalnych. Czynnikiem bardzo pozytywnie wpływającym na rozwój sztuki, nie tylko naiwnej, był mecenat państwowy i prywatny.

Powstają liczne kolekcje, między innymi Ludwiga Zimmerera, Bolesława i Liny Nawrockich, Leszka Macaka. Systematycznie organizowane są wystawy indywidualne, zbiorowe, przeglądy i konkursy, na których pojawiają się nowi, interesujący artyści i dołączają do tych już uznanych, wzbogacając swą sztuką dorobek naszej kultury. Najważniejszy i największy konkurs sztuki nieprofesjonalnej im. Teofila Ociepki jest organizowany od 1996 roku w Bydgoszczy, mieście, w którym artysta spędził ostatnie lata życia.

Na przestrzeni stu lat istnienia tej sztuki w Polsce (Nikifor zaczął malować około 1920 roku) pojawiło się przynajmniej kilkuset artystów ważnych, interesujących, bez których obraz naszej kultury i nasze doświadczanie świata byłoby znacznie uboższe. Artyści ci wnoszą do sztuki szczerość, autentyczność, prawdę, których tak brakuje – zwłaszcza dziś – w powszechnym chaosie i zgiełku.

Kim są artyści, których zaliczamy do nurtu sztuki naiwnej? Wywodzą się z różnych środowisk, zarówno wiejskich, jak i miejskich, są wśród nich analfabeci i osoby z wyższym wykształceniem. Często są to ludzie samotni, żyjący na marginesie społeczeństwa. Wszystkich łączy talent, bogata wyobraźnia i pasja tworzenia, której poświęcają się całkowicie. Jedni zaczynają malować po zakończeniu pracy zawodowej, chcąc wypełnić wolny

czas, inni rzeźbią, malują od dziecka, jeszcze inni po przebyciu ciężkiej choroby. Sztuka też jest dla wielu swoistą terapią w chorobie, niepełnosprawności, pomaga odzyskać sens życia, walczyć z rozpaczą, odrzuceniem. Są też tacy, którzy malują, by oddać piękno świata, by pozostawić po sobie ślad, by przez chwilę poczuć się artystą. Łączy ich to, że żyją sztuką, dla wielu jest ona sensem życia, wręcz koniecznością, we własnym wykreowanym świecie czują się bezpieczni, spełnieni.

Każdy z artystów naiwnych jest inny, niepowtarzalny, oryginalny, każdy dąży do ukształtowania własnego stylu, kierując się intuicją, która wskazuje kierunki twórczych poszukiwań. Jedni, świadomi braków w warsztacie artystycznym, korzystają z zajęć w ogniskach plastycznych, doskonaląc i rozwijając swoje umiejętności, inni podejmują twórczość artystyczną, mając już w pełni ukształtowany styl wypowiedzi (zwłaszcza w późnym wieku), często ze względu na swoje ograniczenia – jedyny im dostępny. Niezależność od stylów i wzorów i kierowanie się ku własnemu wnętrzu jest przyczyną daleko posuniętej indywidualizacji tej sztuki, ta cecha jest jedną z najważniejszych wartości sztuki naiwnej.

Źródłem tej twórczości jest zawsze bogata osobowość artystów i artystek, ich wrażliwość, przeżycia, przemyślenia, swoista filozofia, spostrzeżenia wynikające z obserwacji świata, wizje i obsesje, które artyści chcą przekazać na miarę swoich możliwości, umiejętności i wyobraźni. Uwarunkowania psychofizyczne odgrywają ogromną rolę w charakterze twórczości artystów naiwnych i z kręgu art brut.

W sztuce tej istnieje silny związek między osobowością artystów i artystek a pracami przez nich tworzonymi, które stanowią cząstkę ich życia. Ta ścisła identyfikacja artysty z dziełem stanowi o jego wartości, nie ma tu miejsca na sztuczność. Dlatego sztuka naiwna jest tak autentyczna, szczera i oryginalna, pobudzająca do refleksji nad tajemnicą i istotą człowieczeństwa.

Ikoną sztuki naiwnej w Polsce i jej najwybitniejszym przedstawicielem jest **NIKIFOR (1895–1968)**, którego prawdziwe nazwisko i imię brzmiało Epifan Drowniak, z pochodzenia był Łemkiem. Urodził się i mieszkał w Krynicy, ojca nie znał, matka osierociła go w młodym wieku. Był niewielkiego wzrostu, wątłego zdrowia, słabosłyszący i niewyraźnie mówiący (wady odziedziczone po matce). Miał jednak ogromny hart ducha, siłę przetrwania i realizowania swojego postanowienia, że zostanie malarzem mimo przeciwności losu i trudnego życia. Pomagało mu w tym przekonanie o własnej wartości i poczucie misji, jaką ma do spełnienia. Obdarzony wielkim talentem i pracowitością, malował obrazy, jakich nikt przed nim nie malował, w których przedstawiał siebie, swoje widzenie świata, swoje marzenia. Jego pejzaże, architektury fantastyczne i widoki miast podziwiali malarze koloryści, ale w swoim środowisku spotykał się z brakiem akceptacji zarówno siebie, jak i swojej sztuki. Postrzegany był jako dziwak, żebrak i włóczęga. Pracował codziennie (poza niedzielami) od świtu do nocy, oblicza się, że namalował około 40 tysięcy obrazków; nigdy się nie powtarzając. To, co o nim wiemy, odczytujemy z jego obrazków, w nich zawarł swoją wiarę, swoje marzenia, swoje oczekiwania, a także przekazał w nich swój zachwyt nad pięknem beskidzkiego pejzażu z jego łagodnymi wzgórzami, kratami i pasami pól, rzędami wiejskiej zabudowy, wieżami cerkwi i kościołów wyłaniających się spoza wzgórz. Do najbardziej osobistych należą obrazy z wnętrzami kościelnymi i świeckimi, w których przedstawiał siebie jako biskupa przy ołtarzu, sędziego wymierzającego karę tym, którzy go skrzywdzili, mędrca czytającego w księgach, malarza przy prawdziwych sztalugach. Namalował kilkaset obrazów z cyklu nazwanego „Witają Nikifora" przedstawiających kuchnie chłopskie z wchodzącym Nikiforem, którego wszyscy witają i zapraszają. Tak chciał i marzył, by wyglądało jego życie, by był szanowany i lubiany.

Wierzył w niebo i w to, że po śmierci wszyscy ci, którzy go krzywdzili i poniżali, zostaną osądzeni i ukarani, a on zostanie wywyższony i nagrodzony. Nagrodą będzie wspólna uczta niebiańska, przy której zasiądzie wraz z innymi malarzami przy stole Pańskim. Akwarele z ucztami niebiańskimi umieszczanymi we wspaniałych wnętrzach kościelnych należą do jego najpiękniejszych obrazów. Bardzo szczere i wzruszające – są projekcją jego oczekiwań i wyobrażeń o przyszłym życiu. Jego twórczość miała charakter kompensacyjny: to, czego nie miał i nie doświadczał

w życiu, znajdował w swoim malarstwie, w swoim wyimaginowanym świecie. Tylko ono dla niego się liczyło, bez niego nie mógłby żyć.

W ostatnich latach życia doczekał się wielkiej sławy i uznania. Został honorowym członkiem Związku Polskich Artystów Plastyków, organizowano liczne wystawy jego prac w kraju i za granicą, a wszyscy chcieli mieć „pamiątkę z Krynicy".

To masowe zainteresowanie Nikiforem przełożyło się między innymi na dostrzeżenie twórczości artystów „innych", spoza kręgu sztuki ludowej, którzy funkcjonowali w środowisku wiejskim, często na jego marginesie, lub z niego wyrośli. W literaturze przedmiotu nazywa się ich artystami z pogranicza ludowo-naiwnego. Należą do nich rzeźbiarze i malarze, którzy ze sztuką ludową nie mają nic – lub niewiele – wspólnego, choć początkowo uważano ich za kontynuatorów tej sztuki. Poniżej przedstawię kilku z nich.

WŁADYSŁAW CHAJEC (1904–1985) mieszkał w Kamienicy Górnej koło Jasła. Żył samotnie, odmienny od otoczenia. Dużo czytał, rozmyślał, interesowały go czasy prehistoryczne, historie biblijne, był ciekawy świata, chodził na pielgrzymki, zwiedzał Kraków, Wieliczkę, Oświęcim. Bardzo wszystko przeżywał i opisywał. Najważniejszym jednak sposobem wypowiedzi była rzeźba. W rzeźbie nie wzorował się na nikim i na niczym, jego prace to w pełni samodzielne wypowiedzi, inspirowane wydarzeniami, które znał z lektur lub które sam przeżył. Rzeźby wykonywał zawsze z jednego kawałka drewna, często opatrywał własnym komentarzem, na przykład rzeźba przedstawiająca Hitlera ma przymocowaną metalową tabliczkę z napisem: „Hitler oczymał cios i pozostał potforem antykrysem", a rzeźba przedstawiająca Jonasza opatrzona jest tabliczką, że wieloryb „na czeci dzień wycharknoł Jonasza". Chętnie tworzył rzeźby i płaskorzeźby wielofigurowe o ciekawych rozwiązaniach kompozycyjnych, inspirowane Starym i Nowym Testamentem oraz własną wyobraźnią. Zależało mu na uznaniu własnego środowiska, które doceniło go dopiero wtedy, gdy został zauważony przez kolekcjonerów i muzealników.

JÓZEF LURKA (1927–1981) urodził się w Żarnówce koło Makowa Podhalańskiego w biednej, wielodzietnej rodzinie. Po wielu trudnych kolejach losu znalazł swoje miejsce w Bystrzycy Górnej na Dolnym Śląsku, która przypominała mu rodzinne strony. Dostał stary dom, pracę drwala, założył rodzinę. W 1963 roku, po śmierci ukochanej matki, po raz pierwszy sięgnął po dłuto, by wyrzeźbić jej podobiznę. Od tej pory próbował swoich sił w rzeźbieniu, dążąc do syntetycznego ujęcia kompozycji. Był człowiekiem ogromnej wiary, głęboko przeżywał sceny ewangeliczne – Nowy Testament stał się głównym tematem jego twórczości. Jego rzeźby odwołują się do słów Chrystusa, interpretują trudne do zobrazowania prawdy ewangeliczne, są jego refleksją nad biblijnym tekstem, jego modlitwą. Są bardzo ekspresyjne, pobudzają do refleksji, szczerze wzruszają. Nowatorskie ujęcia tematów Ostatniej Wieczerzy, Chrystusa dźwigającego na swych barkach ludzkość, Chrystusa na krzyżu i wielu innych przedstawień staro- i nowotestamentowych zapisało się na trwałe w historii sztuki. Twórczość Lurki potwierdza przekonanie, że w sztuce najważniejsze jest to, co artysta ma innym do przekazania.

ADAM ZEGADŁO (1910–1989) urodził się w Krzyżce koło Suchedniowa w rodzinie rolniczej. Krzyżka jeszcze w latach przedwojennych była znanym ośrodkiem zabawkarskim. Jak wielu jego mieszkańców, również Zegadło zajął się produkcją drewnianych zabawek wykonywanych seryjnie: bryczek, koników, koników na biegunach i tym podobnych. Sprzedawano je na jarmarkach i odpustach, a po wojnie do „Cepelii". Kiedy jednak skończył się popyt na tego rodzaju zabawki, a syn Henryk po ukończeniu Akademii Sztuk Pięknych zaczął odnosić sukcesy w rzeźbie, ojciec mu pozazdrościł i sam postanowił spróbować swoich sił w tej dziedzinie. Okazało się dość szybko, że tworzy zupełnie inaczej niż syn, a jego rzeźby zaprezentowane w 1965 roku na wystawie „Inni" spotkały się z uznaniem kolekcjonerów i znawców sztuki. Odtąd rzeźbienie stało się jego pasją. Zegadłę cechuje duża swoboda w wymyślaniu zarówno tematyki, jak i rozwiązań kompozycyjnych. Jego wyobraźnia jest nieskrępowana żadnymi wzorcami – tematy biblijne lub ilustrujące legendy związane

z Łysą Górą czy przysłowiami interpretuje w zaskakujący sposób, stosując przy tym ostrą kolorystykę. Są to bardzo ciekawe przykłady nurtu naiwnego.

KAROL WÓJCIAK „HERÓDEK" (1892–1969) całe życie mieszkał w Lipnicy Wielkiej na Orawie, w drewutni lub stajni u gospodarzy, u których wypasał bydło. Był dobrym, otwartym człowiekiem, kochającym ludzi i zwierzęta, „pociesnym", jak go nazywali mieszkańcy wsi. Chciał być użyteczny, pomagać innym. Sam wykonał sobie drewniane skrzypce o dwóch strunach, na których grał na chrzcinach, weselach i innych wiejskich wydarzeniach. Rzeźbić zaczął jako dziecko, strugając najpierw ptaszki, a potem figury Pana Jezusa, Matki Boskiej, świętych, aniołów. Tworzywem były kloce drewna opałowego, mierzące często ponad metr wysokości. Forma tych rzeźb jest bardzo prosta, surowa. Mając duże ograniczenia manualne, Heródek znalazł dla nich własną, jemu tylko właściwą formę. Rzeźby obrabiane z grubsza siekierą i nożem, z atrybutami identyfikującymi postacie zaznaczonymi najprostszymi środkami oraz polichromią ograniczoną zaledwie do kilku kolorów – przejmują swą ekspresją. Uwagę przykuwają zwłaszcza twarze – z trudem zaznaczone obrysy oczu i ust silnie oddziałują na wyobraźnię. Niezwykle szczere, ekspresyjnie rzeźbione twarze powstały z żarliwej wiary, z religijnych przeżyć, miłości, jaką darzył postacie Jezusa i Matki Boskiej. Nazywany był często orawskim Nikiforem z racji podobnych warunków psychospołecznych i głębokiej wiary w piekielne kary, przed którymi obaj starali się przestrzec bliźnich.

JÓZEF SOBOTA (1894–1979) urodził się i mieszkał we wsi Regut koło Otwocka. Pochodził z biednej rodziny, od dziecka ciężko pracował. Prowadził gospodarstwo rolne odziedziczone po ojcu, a sezonowo zajmował się traczką. Podczas tej pracy uległ wypadkowi, po którym nie mógł chodzić przez wiele lat. Rzeźbić zaczął w wieku 78 lat w podzięce za przywrócone zdrowie. Anioł nakazał mu we śnie zrobić pięć kapliczek i rozwiesić je na rozstajach dróg. Nie pamiętając wzorów dawnych kapliczek (od dawna nie istniały w tej okolicy), Sobota sam wymyślił sposób rzeźbienia i formę kompozycji, daleko odbiegającą od tego, co dotąd znano. Jego płaskorzeźbione skrzynkowe kapliczki przykryte blaszanym daszkiem lub w formie obelisku pokrytego z czterech stron płaskorzeźbionymi scenami z Panem Jezusem, Matką Boską, aniołami, nasuwają na myśl archaiczne wykopaliskowe formy.

SZCZEPAN MUCHA (1908–1983) mieszkał w Szalach koło Sieradza, pochodził z ubogiej rodziny. Całe życie zajmował się pracą w lesie i obróbką drewna. Żył na uboczu wsi, z dala od środowiska chłopskiego i tradycji. Niesłusznie oskarżony o kłusownictwo, został osądzony i skazany na pół roku więzienia. Odbiło się to mocno na jego psychice oraz stosunku do ludzi i świata. Aby odizolować się od otoczenia, ogrodził dom wysokim płotem, w którym każdą deskę wyprofilował na kształt ludzkiej sylwetki. W ziemię wkopał ponad dwumetrowe figury i wyciął na nich napisy: „szpicel", „łajdak", „drań", a na daszku piwnicy ustawił rzeźby diabłów. Była to jego rozgrywka z ludźmi, do których czuł żal i od których niczego dobrego nie oczekiwał. Przeżywał załamania psychiczne i stany depresyjne, a praca nad rzeźbami przynosiła mu ulgę, pozwalała odreagować lęki i poczucie krzywdy. Rzeźbił w samotności, nikomu nie pokazywał swoich prac. Rzeźby o zgeometryzowanej bryle, rzeźbione w jednym kawałku drewna, pokrywał ciemnobrązową bejcą, oczy podkreślał białą farbą i czarnym tuszem. Są ekspresyjne i magiczne zarazem. Odkryty przypadkowo, wzbudził duże zainteresowanie kolekcjonerów i znawców sztuki. Powodzenie cieszyło go, dawało mu satysfakcję i pozwoliło wyjść z samotności, nawiązać kontakty z ludźmi zainteresowanymi jego oryginalną twórczością.

MARIANNA WIŚNIOS (1910–1996) urodziła się w Ratajach koło Wąchocka w biednej, wielodzietnej rodzinie chłopskiej. Od najmłodszych lat lubiła rysować i malować gliną, węglem, farbką do bielizny, najczęściej nocą, na ścianach, skrawkach papieru, płocie. Nie spotykało się to ze zrozumieniem otoczenia, przezywano ją cudakiem, dziwakiem. O ujawnieniu jej talentu w 1972 roku zdecydował przypadek. Nauczycielka synów Wiśnios zorientowała się, że ich prace plastyczne nie zostały wykonane samodzielnie.

Zachęciła malarkę, by przygotowała kilka prac na konkurs ogłoszony przez Dom Kultury w Iłży. Wiśnios wysłała prace malowane gałgankiem na papierze pakowym. Zdobyła I nagrodę i od tego czasu malowała, uczestniczyła w konkursach, miała zamówienia. Była szczęśliwa, że może realizować swoją pasję. Tworzyła z wyobraźni malarstwo religijne, ilustracje do legend, starych pieśni. Przeżywała to, co malowała, wybierała tematy o dużym ładunku dramatyzmu. Temat, który zdominował jej twórczość to męka i ukrzyżowanie Chrystusa. Malowała je w wielu wersjach, zawsze pełne bólu i rozpaczy.

Największą grupę twórców naiwnych stanowią malarze i malarki, których najchętniej określamy „osobnymi", „innymi". Wśród nich wymienić należy malarzy śląskich, których było – jak w żadnym innym regionie – bardzo wielu. Oto kilku z nich:

TEOFIL OCIEPKA (1891–1978) to jeden z najbardziej znanych i cenionych malarzy naiwnych w Polsce i na świecie. Urodził się w Janowie (dziś dzielnica Katowic), pracował jako maszynista w kopalni „Wieczorek". Wzrastał w atmosferze śląskich baśni i legend, opowieści o duchach i zjawach. Od lat młodzieńczych interesował się wszystkim, co tajne, szukał w księgach prawdy o świecie, człowieku. Interesował się teozofią, alchemią, hipnozą, okultyzmem. W czasie I wojny światowej nawiązał kontakt z niemieckim okultystą Philipem Hohmannem, który stał się jego przyjacielem, mistrzem i przewodnikiem duchowym. Pod jego wpływem malował w latach 1927–1930 obrazy-moralitety, które nie wzbudziły zainteresowania.

Powojenna tematyka obrazów Ociepki zdominowana była folklorem górniczym, fantastyką, tajemniczym światem dżungli i fantastycznych zwierząt. Na podstawie opisów w książce XIX-wiecznego okultysty o Saturnie namalował kilkadziesiąt obrazów wyobrażających życie na nim. Mocną stroną malarstwa Ociepki jest jego wyobraźnia, fantazja inspirowana czytanymi tekstami i opowiadaniami. Obrazy o tajemniczych i odległych światach oraz dżungle należą do najciekawszych i w swojej poetyce nasuwają skojarzenia z obrazami Henriego Rousseau.

Niespodziewanie, także dla siebie samego (wcześniej bowiem mówił, że zachowa celibat, który pomaga w poznaniu spraw tajemnych), w 1956 roku Ociepka ożenił się i po kilku latach przeniósł do Bydgoszczy, skąd pochodziła żona. Od 1996 roku jest organizowany w tym mieście konkurs malarski jego imienia.

ERWIN SÓWKA (1936–2021) urodził się w Katowicach, pracował w kopalni. Jest najbardziej fascynującym artystą nurtu nieprofesjonalnego. Interesował się okultyzmem, religiami Wschodu, tajemnicami starożytnych cywilizacji, Apokalipsą, przestrzegał przed zagrożeniami współczesnej cywilizacji. Pracował konsekwentnie nad rozwojem wewnętrznym i nad doskonaleniem strony formalnej swoich obrazów. Miał bogatą wyobraźnię i osobowość. Traktował malarstwo jako formę przekazania poprzez symbole tajemnic Bytu i swojej wizji świata. W centrum tej wizji prawie zawsze jest kobieta, dawczyni życia, bogini, matka, żona, kochanka. Sówka malował kobiety z podziwu dla nich, fascynacji ich ciałem i pięknem, które uważał za immanentną część ich natury. Malarstwo Sówki to próba ukazania rzeczy ukrytych, nadania formy myślom i wizjom, często osadzonym w realiach śląskich. Ceniony również ze względu na wysoki poziom artystyczny dzieł.

PAWEŁ WRÓBEL (1913–1984) urodził się w Szopienicach, był górnikiem w kopalni „Wieczorek". Wychował się w biedzie (był nieślubnym dzieckiem), pracował od dziesiątego roku życia. Talent malarski zdradzał od dziecka. Jego zdolności plastyczne wykorzystywano w wojsku, a potem w kopalni, do malowania propagandowych scenek. Związał się z pracownią plastyczną działającą przy kopalni i tam rozwijał swoje umiejętności i zamiłowanie do malarstwa. Tematykę obrazów czerpał wyłącznie z najbliższego otoczenia. Stworzył barwną, utrzymaną w konwencji naiwnej, opowieść o życiu w plebejsko-rolniczych osadach Górnego Śląska. Przedstawiał zwyczaje górnicze, obrzędy rodzinne, folklor związany z wierzeniami ludowymi i legendami górniczymi. Utrwalił na swoich płótnach ginący plebejski charakter Śląska. Wypracował charakterystyczny dla siebie sposób wypowiedzi; o radosnej

kolorystyce, a jego znakiem rozpoznawczym jest malowanie twarzy tylko za pomocą owalu, bez zaznaczonych rysów.

BRONISŁAW KRAWCZUK (1935–1995) urodził się na Podolu, w 1957 roku w ramach repatriacji przyjechał do Polski i zamieszkał w Gliwicach. Pracował jako palacz w kotłowni. Malować zaczął z tęsknoty za rodzinnym Podolem. Początkowo były to pejzaże miast i osiedli śląskich, poetyckie i liryczne w swoim naiwnym klimacie. Malarstwo było jego azylem, ucieczką przed stresami. Powstanie „Solidarności" i stan wojenny zmieniły go jako człowieka i jako artystę. Najpierw nadzieja, a później tragiczne wydarzenia w kopalni „Wujek" to tematy jego monumentalnych obrazów o głęboko patriotycznej wymowie. Z tego okresu do najbardziej znanych i cenionych obrazów, w których operuje symboliką i ekspresją, należą między innymi: *Zryw*, *Etiuda rewolucyjna Chopina* czy *Pamięci poległych w kopalni Wujek*. To jego artystyczny i emocjonalny zapis malarski tamtych lat. Są to najlepsze obrazy nurtu nieprofesjonalnego traktujące o tych już dziś historycznych wydarzeniach.

Spośród malarzy i malarek, do których pasuje najbardziej określenie „artyści osobni", wymienić jeszcze należy kilka osobowości:

WŁADYSŁAW RYBKOWSKI (1894–1984) urodził się w Wielkopolsce, w czasie I wojny światowej służył w armii pruskiej, po wojnie wstąpił do Legii Cudzoziemskiej i przez kilka lat przebywał w Afryce. Po II wojnie światowej mieszkał w Warszawie i pracował jako nocny stróż przy odbudowie Teatru Wielkiego. Wtedy też, mając dużo wolnego czasu, na kawałkach deseczek, płytek, tektury zaczął malować dla wnuków bajkowe krajobrazy. Z biegiem lat doskonalił swój warsztat artystyczny, dopracowując się oryginalnego, naiwnego stylu. Treść jego obrazów jest przeniesieniem w rejony fantazji. Przypomina z jednej strony bajkowe postaci dzieciństwa, przedziwne stworki, krasnale, a z drugiej fantastyczne krajobrazy z egzotyczną roślinnością, będące reminiscencją jego wspomnień z Afryki.

BAZYLI ALBICZUK (1909–1995) urodził się w Dąbrowicy Małej koło Białej Podlaskiej w rodzinie chłopskiej pochodzenia ukraińskiego. Wraz z braćmi pomagał w pracy na roli, a w wolnych chwilach rysował, malował, rzeźbił, grał na skrzypcach, później również w ten sposób zarabiał dorywczo. Trudne lata wojny (praca w sowchozie na terenie Ukrainy, wcielenie do wojska sowieckiego, śmierć obu braci), a po powrocie do rodzinnej wsi konflikty narodowościowe i akcja „Wisła", potęgowały u Albiczuka poczucie zagrożenia i osamotnienia. Na krótko opuścił Dąbrowicę, ale okazało się, że poza nią nie potrafi żyć. Pracował przy renowacji kościołów, malował na zamówienie portrety, makaty, obrazy do przydrożnych kapliczek. Spędzał czas samotnie, dużo czytając i rozmyślając o Bogu, naturze człowieka, świecie i przyrodzie. Na początku lat 60. na kawałku odziedziczonej po rodzicach ziemi założył ogród, w którym zasadził ponad 300 krzewów i kwiatów i przez kilkadziesiąt lat z pieczołowitością i miłością go pielęgnował. Ogród stał się jego azylem, miejscem kontemplowania natury, w której dostrzegał ład i harmonię. Malował go o różnych porach roku i dnia, starając się oddać jego naturę i piękno. Powstały piękne portrety ogrodów, malowanych najczęściej w porze letniej, wysmakowane w kolorze i kompozycji, oddające ich rzeczywisty, ale nie naturalistyczny charakter. Odczuwając przesyt malowaniem ogrodu, zaczął obrazować, jak mówił, otaczający go świat, przestrzeń nieba, słońca, pól, kwietnych łąk. Walory artystyczne obrazów przyniosły mu ogromne sukcesy, ale stały się powodem do zmartwień, bo niechętnie rozstawał się z obrazami i nie potrafił malować pod przymusem wykonania zamówienia.

HALINA DĄBROWSKA (1925–1996), lekarz psychiatra, mieszkała w Krakowie i pobliskiej Lanckoronie. Miała pracę trudną, zajmowała się dziećmi doświadczonymi chorobą i niepełnosprawnością, spotykała się z ludzkim nieszczęściem, co nie pozostawało bez wpływu na jej psychikę. Zaczęła malować, aby odreagować stres i uwolnić emocje. Sama tworzyła swój warsztat artystyczny i sposób wypowiedzi. Malowała ludzi starych, samotnych, u kresu życia, oraz Kazimierz, dzielnicę Krakowa z niszczejącymi kamienicami, odpadającymi tynkami – narzuca się porównanie do podlegających

procesowi przemijania ludzi. Stworzyła przejmujący, emocjonalny portret ludzi starych, bo starość według malarki odzwierciedla najlepiej dramat i bezsens życia. W obrazach z okresu krakowskiego dominuje ciemna kolorystyka dopełniająca smutek i rezygnację przedstawianych postaci. W okresie lanckorońskim rozjaśnia się paleta barw, przeważają pejzaże, portrety dzieci i ukochanego pieska, Mikusi. Poetyka jej obrazów jest intelektualnie przemyślana, do malarstwa naiwnego zbliża ją sposób traktowania szczegółu. Malarstwo było dla niej formą kompensacji, uwolnienia się od trudnych emocji, dawało sens istnienia w świecie skazującym człowieka na samotność.

JÓZEF CHEŁMOWSKI (1934–2013) urodził się w rodzinie chłopskiej w Brusach na Kaszubach. Z regionem czuł silny emocjonalny związek, na co dzień posługiwał się językiem kaszubskim. Ukończył siedem klas niemieckiej szkoły podstawowej. Po wojnie pracował w różnych zawodach, zajmował się też gospodarstwem rolnym odziedziczonym po rodzicach. Był postacią nieprzeciętną, próbującą zgłębić odwieczne tajemnice życia i śmierci, człowieka i wszechświata, przyrody i Boga. W jego obrazach dominuje tematyka filozoficzno-astronomiczno-religijna, w każdym z nich przedstawia swoją interpretację przeczytanych tekstów, tworząc tym samym własną wizję i swój własny obraz świata. Największym jego osiągnięciem malarskim jest sześcioczęściowy obraz *Panorama Apokalipsy* o łącznej długości 55 metrów i szerokości około 80 centymetrów. W tej wieloznacznej i przesyconej symbolami pracy artysta przekłada tekst św. Jana na język obrazów, opatrując każdą scenę kolejnym numerem wersu i informacją, co w sobie zawiera. To praca wyjątkowa ze względu na niekonwencjonalność formy, szczerą, naiwną interpretację jakże trudnego tekstu religijnego i ogrom pracy twórczej. A wszystko po to, by ostrzec ludzkość przed karami boskimi za popełniane grzechy.

I wreszcie niezwykłe malarki warszawskie: Maria Korsak, Leokadia Płonkowa, Halina Walicka, Łucja Mickiewicz, Janina Fandrey, Magdalena Shummer oraz Anna Tengli-Truchel – każda inna, z własną historią i własnymi dokonaniami w dziedzinie sztuki. Poświęcono im osobne artykuły w niniejszym katalogu.

Na koniec tej części tekstu, obejmującej zaledwie kilkanaście sylwetek twórców, niewielu spośród ogromnego grona artystów zaliczanych do nurtu sztuki naiwnej, chciałabym przedstawić jeszcze dwie sylwetki artystów zaliczanych do nurtu art brut. Termin, którego autorem jest francuski artysta Jean Dubuffet, przyjął się powszechnie na określenie sztuki surowej, niewzorowanej na żadnych konwencjach i tradycjach, oryginalnej, spontanicznej i intuicyjnej. Twórców tego nurtu określa się często artystami wewnętrznej potrzeby.

STANISŁAW ZAGAJEWSKI (1927–2008) jako około dwuletnie dziecko został znaleziony na stopniach kościoła św. Barbary w Warszawie. Nikt nie wie, kiedy się urodził i skąd pochodził. Nadano mu imię i nazwisko i przypisano datę urodzenia. Wychowywał się w zakonnych zakładach opiekuńczych. Utykający na nogę, wyśmiewany przez rówieśników, unikał ich towarzystwa, bawił się sam, lepiąc gliniane figurki ptaszków i zwierzątek. Skierowany do szkoły budowlanej, z powodu złego stanu zdrowia musiał z niej zrezygnować. Pracował jako sztukator przy odbudowie warszawskiej Starówki, ale nadawał rekonstruowanym elementom zbyt wiele wymyślonych przez siebie form, przeniesiono go więc do pracy przy budowie trasy W–Z, która okazała się zbyt ciężka, przeprowadził się więc z hotelu robotniczego do mieszkania – nieogrzewanej komórki na ulicy Prostej – i podjął pracę stróża nocnego. Zaczął rzeźbić w surowej glinie niezwykłe, fantazyjne ptaki (pawie, indory, pingwiny, ptaszki) i zwierzęta (psy, jelonki, gady, smoki), ozdabiał je zrobionymi z drutu, koralików, cekinów i guzików „palemkami", które umieszczał w specjalnych otworach. Nie mając możliwości wypalania rzeźb, po jakimś czasie rozbijał je, by mieć materiał na następne. W 1961 roku przeniósł się do Włocławka, gdzie otrzymał mieszkanie, a później dom i pracę w spółdzielni „Sztuka Kujawska". Tutaj też nauczył się techniki wypalania. Po początkowych rzeźbach ptaków i zwierząt, jego pasją stały się tematy religijne, głównie sceny Męki Pańskiej. Jako człowiek religijny głęboko je przeżywał. Rzeźby Piety, Chrystusa

w cierniowej koronie czy Chrystusa Frasobliwego są niezwykle ekspresyjne. Najważniejsze miejsce w jego artystycznym dorobku zajmują ogromne ołtarze, złożone z kilkudziesięciu elementów. Wykonał ich kilkanaście. Pełne dramatyzmu sceny główne z Pietą, Chrystusem Biczowanym z wykrzywionymi bólem i cierpieniem obliczami, otoczone zdeformowanymi twarzami ludzkimi, potworami i gadami, atakującymi ptakami, to wyraz nieokiełznanej wyobraźni artysty. Zagajewski ma stałą ekspozycję swoich rzeźb w Muzeum Ziemi Kujawskiej i Dobrzyńskiej we Włocławku, jego prace znajdują się również w Muzeum Art Brut w Lozannie.

MARIA WNĘK (1922–2005) urodziła się w Olszance koło Starego Sącza, wychowywała w tradycyjnej, ludowej religijności i większość czasu poświęcała na modlitwę. Świat wiary i rzeczywistości przeplatały się w jej życiu i twórczości, potęgowane halucynacjami, omamami i poczuciem nieustannego zagrożenia ze strony ludzi, którzy w jej mniemaniu życzyli jej źle. Swoje umiejętności malarskie doskonaliła, uczęszczając w latach 60. na zajęcia plastyczne w Domu Kultury Kolejarza w Nowym Sączu. Jej malarstwo ma charakter posłannictwa, przekazuje w nim swoje proroctwa, wizje i przeżycia duchowe, mające ustrzec ludzkość przed katastrofą. Na odwrocie obrazów umieszcza szczelnie zapisane teksty-komentarze zaczynające się często od słów „Nagląca wiadomość...", opisujące otrzymane od Pana Jezusa i świętych nakazy i zakazy oraz przedstawiane na obrazie sceny adekwatne do tych treści. To tak zwane przez malarkę „życiorysy".

Nazywana była Nikiforką, bo podobnie jak Nikifor łączyła trudne warunki bytowania z poczuciem własnej wartości i godności. Uważała się za sławną malarkę, w czym utwierdziły ją liczne zakupy do kolekcji muzealnych i prywatnych. Ostatnie lata życia spędziła w szpitalu psychiatrycznym w Krakowie-Kobierzynie, gdzie otoczona opieką nadal malowała swoje niezwykłe obrazy-moralitety.

W ciągu ostatnich 20–30 lat w sztuce naiwnej pojawiły się zauważalne zmiany ewoluujące w kierunku art brut. Coraz mniej pojawia się artystów naiwnych tworzących indywidualnie, a tacy dominowali w minionym okresie. Pojawiają się natomiast utalentowane osoby w różnym wieku z niepełnosprawnością intelektualną czy dotknięte chorobami psychicznymi tworzące na warsztatach terapii zajęciowej przy szpitalach psychiatrycznych, domach pomocy społecznej, na zajęciach plastycznych organizowanych przez fundacje i stowarzyszenia działające na rzecz osób z niepełnosprawnościami. Rozwój tej sztuki jest możliwy dzięki zaangażowaniu wielu ludzi, którzy dostrzegli ogromny potencjał twórczy tkwiący w osobach z niepełnosprawnością intelektualną, obciążonych różnymi chorobami, i pomogli im go ujawnić. Wspomnę tutaj o Beacie Jaszczak z Płocka, inicjatorce plenerów „Oto ja" organizowanych dla podopiecznych domów pomocy społecznej i założycielce największej galerii sztuki art brut (obecnie nieczynnej z powodów finansowych) oraz nieżyjącym już Andrzeju Kowalu, dyrektorze (w latach 1991–2003) szpitala im. Babińskiego w Krakowie-Kobierzynie i założycielu Stowarzyszenia „Psychiatria i Sztuka", który dał możliwość rozwoju wielu artystom dotkniętym chorobą psychiczną.

Sztuka osób z niepełnosprawnościami pełni w ich życiu funkcję terapeutyczną i kompensacyjną, pozwala wyjść z izolacji, opowiedzieć obrazem swoje przeżycia, marzenia, zwiększa poczucie własnej wartości. Każdy z tych artystów jest inny, osobny, ma swoją opowieść, łączy ich to, że żyją sztuką, że jest ona dla nich sensem życia, sposobem na samotność, cierpienie, starość. To sztuka bardzo autentyczna, osobista, tworzona, by oswoić świat, znaleźć w nim swoje miejsce, zwrócić na siebie uwagę („popatrz – oto ja"). Każdorazowa wystawa ich prac to święto, chwila szczęścia, radości, satysfakcji, dająca siłę i impuls do dalszej pracy. Twórcy ci biorą bardzo aktywny udział w kolejnych edycjach konkursu malarskiego im. Teofila Ociepki organizowanych od 1996 roku w Bydgoszczy, mieście, w którym Ociepka – jeden z największych malarzy naiwnych świata – spędził ostatnie lata swego życia. Wśród laureatów tego konkursu są znani malarze naiwni i z kręgu art brut: Władysław Wałęga, Józef Chełmowski czy Władysław Luciński. Coraz częściej jednak nagrody i wyróżnienia zdobywają artyści-pensjonariusze domów opieki społecznej i uczestnicy warsztatów terapii zajęciowej. Zadziwiają

formą, niekiedy bardzo dojrzałą, bogatą wyobraźnią, niezwykłą ekspresją. Oto kilku z nich:

HENRYK ŻARSKI (ur. 1944) uważany był za głuchoniemego, dopiero sztuka pozwoliła mu się otworzyć i mówić. Mieszka w domu pomocy społecznej w Pakówce (województwo wielkopolskie). Tworzy fantazyjne obrazy zwierząt, przedmiotów, architektury kreślone dekoracyjną kreską i pulsujące kolorami, w których zacierają się granice między wyobraźnią a rzeczywistością. Jego prace znajdują się w Muzeum Art Brut w Lozannie.

ADAM DEMBIŃSKI (1943–2014) mieszkał w domu pomocy społecznej w Brwilnie koło Płocka. W swoich rysunkach i pastelach przywracał do życia obrazki zapamiętane z dzieciństwa: wiejskich muzykantów, zaprzęgi konne, różne postacie. Rysował pewnie i zamaszyście, na dużych arkuszach papieru, syntetyczne w formie przedstawienia, zabarwione humorem.

DAMIAN REBELSKI (ur. 1980) mieszka z rodzicami w Bydgoszczy. Maluje głównie tematy religijne, charakteryzujące się pięknym zestawieniem barwnych plam o silnym natężeniu. Wielokrotnie nagradzany za ogromną wrażliwość kolorystyczną w Konkursie im. Teofila Ociepki.

TADEUSZ GŁOWALA (ur. 1943) mieszka w domu pomocy społecznej w Nowym Miszewie koło Płocka. Maluje od 1992 roku, najczęściej monumentalną architekturę sakralną: kościoły i cerkwie. Obrazy komponowane z drobnych, wielobarwnych form geometrycznych nasuwają skojarzenia z witrażami i średniowiecznymi katedrami. Cenione przez krytyków sztuki, chętnie nabywane są przez muzea i kolekcjonerów.

TOMASZ JEZIERZAŃSKI (ur. 1973) mieszka z ojcem w Bydgoszczy. Zdolności plastyczne Tomka zauważył ojciec, artysta plastyk, i zachęcił do malowania. Najchętniej maluje portrety osób, które przykuły jego uwagę. W jego galerii są bohaterowie telewizyjni i spotykani ludzie, portretowani z uchwyceniem ich charakterystycznych cech, często ujętych karykaturalnie.

JUSTYNA MATYSIAK (ur. 1979) mieszka z rodziną w Przeźmierowie koło Poznania. Rysuje kolorowymi cienkopisami na białym papierze. Tematami jej rysunków są zwierzęta, ptaki, ludzie, architektura. Linearna struktura rysunków, starannie modelowane detale i delikatna, pełna niuansów kolorystyka są charakterystycznymi cechami jej stylu. W 2007 roku zdobyła Grand Prix na Triennale Sztuki Naiwnej w Bratysławie.

GRZEGORZ SIENKIEWICZ (1962–2008) od 1991 uczęszczał na warsztaty terapii zajęciowej w Haczowie (województwo podkarpackie). Łączył w swoich obrazach doskonałe wyczucie kolorystyczne z poetycką wyobraźnią. Pod widoczną dekoracyjną warstwą obrazów kryje się świat myśli, emocji i wyobrażeń artysty, w którym elementy realne i nierealne tworzą baśniową rzeczywistość pełną harmonii i piękna.

Na koniec rozważań na temat sztuki naiwnej chciałabym zacytować wypowiedź Zbigniewa Chlewińskiego, jurora Ogólnopolskiego Konkursu Malarskiego im. Teofila Ociepki, zamieszczoną w katalogu wystawy z 2010 roku:

> Bo naiwny to szczery, który przeciwstawia się kłamstwu i sztuczności, i bezpośredni, czyli spontaniczny i niewykalkulowany. Naiwność jest stanem niewinności i nieskazitelności, postawą, na której dopiero można budować. Póki twórca ją zachowa, to nawet jeśli jest bardzo wykształconym specjalistą w innych dziedzinach swojej aktywności życiowej, pozostanie artystą naiwnym, niosącym obraz świata wolny od uprzedzeń, w treści i formie niewymuszony, i prosty, i jeszcze z optymistycznym postulatem. Z punktu widzenia człowieka i troski o jego przyszłość należy zaapelować, aby w jego interesie – człowieka – zbudować silne społeczeństwo artystów naiwnych i ich miłośników. Bo sztuka naiwna daje nadzieję na ocalenie. I może tylko ona.

Bibliografia

• *Ogólnopolski Konkurs Malarski im. Teofila Ociepki* [katalog wystawy], 2010, Bydgoszcz: Muzeum Okręgowe im. Leona Wyczółkowskiego w Bydgoszczy.

XXVIII
XXVII
XXVI
XXV
XXIV
XXIII
XXII
XXI
XX
XIX
XVIII
XVII
XVI
XV
XIV
XI
VIII
IX
X
Tenpli

Jadwiga Migdał

PASSION FOR CREATING. A FEW WORDS ABOUT THE NAIVE ART

Ядвіґа Міґдал

ОДЕРЖИМІ ТВОРЧІСТЮ. КІЛЬКА СЛІВ ПРО ТАК ЗВАНЕ НАЇВНЕ МИСТЕЦТВО

PASSION FOR CREATING. A FEW WORDS ABOUT THE NAIVE ART

ОДЕРЖИМІ ТВОРЧІСТЮ. КІЛЬКА СЛІВ ПРО ТАК ЗВАНЕ НАЇВНЕ МИСТЕЦТВО

The term "naive art" (*l'art naif* in French) covers a very broad and diverse area of artistic creation that occupies the space between the folk art and the professional art. This form of art is also referred to as other, separate, intuitive, spontaneous, self-taught, primitive art or art brut (emphasizing its rawness and not being subjugated to the cultural pressure). None of these terms is fully adequate; however, they reflect the scale of the phenomenon. The naive art belongs to the world of non-professional art, which underlines that the artists do not hold art school diplomas. It should be stressed, though, that the boundary between taught and self-taught art is hard to define unequivocally. Some artists counted as naive have mastered such a high artistic level that they have been included in the circles of professionals.

The naive art genre dates back to more than a century ago. It was initiated by French avant-garde artists who – being bored with academic schemes and canons – turned their attention to self-taught art, seeking inspiration and new forms of expression for their own artistic activity. The first great naive painter they discovered was Henri Rousseau, also dubbed a Customs Officer (as this was his profession), who created mysterious, exotic landscapes. His paintings, exhibited by post-impressionists at the *Salon des indépendants*

Термін «наївне мистецтво» (від французького l'art naif) охоплює дуже широкий та різнорідний спектр художньої творчості, що знаходиться між народним та професійним мистецтвом. Його ще називають іншим, окремим, інтуїтивним, спонтанним, самобутнім, примітивним мистецтвом або артбрютом (необробленим, яке не зазнало впливу культури). Жодне з цих окреслень не можна вважати вповні відповідним, але вони добре ілюструють розмах цього явища. Загалом наївне мистецтво (наїв) називають непрофесійним, і в цьому окресленні вчувається наголос на тому, що творці-наївісти не мають дипломів за спеціальністю «образотворче мистецтво». Однак варто зазначити, що дуже важко провести чіткий вододіл між art learned та unlearned. Деякі митці, яких називають наївістами, досягли такого високого художнього рівня майстерності, що їх почали зараховувати до грона професійних художників.

Наївне мистецтво як художній напрямок має понадстолітню історію. Його започаткували французькі авангардисти, які, знуджені академічними шаблонами та канонами, зацікавилися непрофесійним мистецтвом, шукаючи в ньому джерел натхнення та нових форм вираження своєї

in Paris, stirred enthusiasm and drew attention of artists and art critics to the *peintres du cœur sacré* [painters of the sacred heart], as the naive artists began to be referred to in France. An exhibition of the painters of the sacred heart,organised by an art dealer Wilhelm Uhde (in 1928, also in Paris), marked the beginning of the regular interest in the naive art. More and more representatives of this form of art were discovered in Europe, Asia, Africa and both Americas, and the postwar years marked the blossoming period for this current: exhibitions and reviews were organised, numerous museum and private collections were established.

In France, the naive art was discovered by artists and poets – such was the case also in Poland. It was them who paved the way for the recognition of this art genre through sensitising viewers to the beauty and values derived from the naive art that went beyond the realm of aesthetics.

In the early 1930s, Roman Turyn, a painter from Lvov, followed by Polish colourist painters living in Paris, discovered Nikifor and recognised him as a great artist. His remarkable watercolours painted on small scraps of paper inspired their undisguised awe, while, Jerzy Wolff, expressed his delight on the pages of Warsaw's *Arkady*, adding passages on the artistic maturity, originality and outstanding colour qualities.

Jędrzej Wawro, a folk and at the same time naive artist, was discovered in the interwar period by Emil Zegadłowicz, a writer and poet, who also took care of him.

At a sculpture exhibition organised in 1937, a visual artist Antoni Kudła presented the works of his father, Leon Kudła, who after the war counted as one of the most prominent artists active in the folk and naive fields.

Numerous naive artists, initially identified as folk creators, emerged after World War II on the wave of a very favourable climate for the folk art. Soon, however, the field of art that drew on the richness of traditional folk art began to be distinguished from the genre not rooted in the tradition and independent of the influence of different styles present in the elite art.

In 1953 the Non-Professional Art Studio was established as part of the Institute of Art of the Polish Academy of Sciences, under

художньої діяльності. Першим відкритим ними великим художником-наївістом був Анрі Руссо, – Митник (так його називали з огляду на професію), автор таємничих і екзотичних пейзажів. Постімпресіоністи виставили картини Анрі Руссо в Салоні незалежних у Парижі – вони викликали загальне захоплення і привернули увагу митців і критиків до «художників із золотим серцем», – так у Франції почали називати наївістів.

Виставка «художників із золотим серцем», яку 1928 року (також у Парижі) організував маршан Вільгельм Уде, поклала початок системному зацікавленню наївним мистецтвом. Усе більше представників цього напрямку стають відомими в країнах Європи, Азії, Африки, Північної та Південної Америк, а вершина розквіту наїву припала на повоєнні роки: тоді організовуються виставки та огляди, постають численні музейні та приватні колекції.

У Франції наївне мистецтво відкрили художники та поети, як і в Польщі, зрештою. Саме вони прокладали шлях до його сприйняття й розкривали його красу, наголошуючи не тільки на художньо-естетичній цінності цього малярства.

На початку 1930-х років львівський живописець Роман Турин, а за ним і польські митці-кольористи, які перебували в Парижі, відкрили Никифора, розгледівши в ньому великого художника. Вони були заворожені його дивовижними акварелями, намальованими на клаптиках паперу. Один іх них, Єжи Вольф, на сторінках варшавського часопису «Arkady» захоплювався художньою майстерністю, оригінальністю й неймовірною кольористикою малюнків Никифора.

У міжвоєнний період письменник Еміль Зеґадлович відкрив народного і водночас «наївного» художника Єнджея Вавра й узяв його під свою опіку.

1937 року різьбяр Антоній Кудла відкрив виставку скульптур свого батька Лєона Кудли, який після Другої світової війни вважався одним із найвидатніших різьбярів пограниччя народного та наївного мистецтва.

На хвилі сприятливих умов для народного мистецтва в Польській народній республіці з'явилося дуже багато ху-

the supervision of Aleksander Jackowski. This researcher and undisputable expert in the field has made invaluable contribution to the familiarisation and popularisation of the naive art. Articles published in *Polska Sztuka Ludowa* [Polish Folk Art] magazine, numerous reviews, exhibitions and competitions organised by museums and regional culture institutions were instrumental for the recognition and respect the naive art authors gained.

In 1965 Aleksander Jackowski organised an exhibition titled "Others" in Zachęta – National Gallery of Art in Warsaw. It was the first time that the non-professional art phenomenon was presented in its entirety, which was marked in the subheading "From Nikifor to Głowacka." The exhibition was a high-ranking event and its audacious ingress to the galleries previously reserved for the elite art resulted in enormous interest in the works of "others" and perception of this art with a capital A.

The late 1950s and the early 1960s were marked by numerous exhibitions, both at home and abroad, popularising the works of our most renowned representative and pioneer of the naive art – Nikifor (Epifaniusz Drowniak). A large, retrospective exhibition in Zachęta in 1967, honoured by the artist's presence, was a summary of Nikifor's artistic achievements.

From the 1960s onwards, books, albums and documentary movies began presenting the profiles of artists, their lives, comments, intentions and inspirations behind their work. The publication of Aleksander Jackowski's *Sztuka zwana naiwną* [The Art Called Naive] album in 1995 accounted for a synthetic presentation of everything of importance in the field of non-professional art. So far, it has been the largest and most significant study of this art genre, as it covered 90 figures and was richly illustrated with photos of artists and their works. The 1960s also saw the dawning of the systematic creation of non-professional art collections in ethnographic museums in Warsaw, Cracow, Toruń, Wrocław and in numerous district and regional museums. State and private patronage was a factor that had positive impact on the development of art currents other than the naive genre as well.

Countless collections emerged, among others, in the hands of Ludwig Zimmerer, Bolesław and Lina Nawrocki and Leszek

дожників-наївістів, яких спершу вважали народними митцями. Однак поступово почали розрізняти мистецтво, яке надихалося народною традицією, від того, яке не спиралося на жодні традиції і не піддавалося впливам численних стилів, притаманних елітарному мистецтву.

1953 року в Інституті мистецтв Польської академії наук відкрили Майстерню непрофесійного мистецтва, яку очолив Алєксандер Яцковський. Заслуги цього невтомного дослідника і беззаперечного знавця своєї справи в пізнанні та популяризації наївного мистецтва неоціненні. Завдяки статтям, опублікованим на шпальтах часопису «Polska Sztuka Ludowa» («Польське народне мистецтво»), численним рецензіям, виставкам та конкурсам, які організовували різні музеї та воєводські будинки культури, наїв і наївістів не тільки помітили, а й почали визнавати.

1965 року Алєксандер Яцковський організував у варшавській галереї «Захента» виставку «Інші», яка вперше представила таке явище, як непрофесійне мистецтво, у всій його повноті, про що свідчить підзаголовок «Від Никифора до Ґловацької». Виставка стала резонансною подією, а її смілива поява у мистецьких салонах, досі призначених тільки для високого мистецтва, прокинула величезне зацікавлення творчістю «інших» митців і посприяла тому, що наївний живопис почали вважати мистецтвом з великої літери.

Кінець 50-х і 60-ті роки ознаменувалися численними виставками (в Польщі й за кордоном), які популяризували творчість нашого найвидатнішого представника і предтечі наївного мистецтва – Никифора (Епіфанія Дровняка). Його мистецькі досягнення підсумовано на великій ретроспективній виставці, організованій у галереї «Захента» 1967 року, на якій був присутній сам художник.

Із 1960-х років почали з'являтися книжки, альбоми та документальні фільми, які розповідали про художників, їхнє життя, висловлювання, прагнення та натхнення. Альбомне видання 1995 року книги Алєксандера Яцковського «Мистецтво, яке називають наївним» – це квінтесенція суті непрофесійного мистецтва. У цьому найбільшому і найсо-

Macak. Individual and collective exhibitions, as well as reviews and competitions, were regularly organised, hosting new, interesting artists who joined the recognised ones and enriched the legacy of our culture with their art. The most important and at the same time the largest non-professional art competition has been the one organised since 1996 in honour of Teofil Ociepka in Bydgoszcz – the city in which the artist had spent the last years of his life.

Over the period of one hundred years since the emergence of this type of art in Poland (Nikifor began painting around 1920), at least several hundred important and interesting artists have come up with their works, without which the shape of our culture and our experiencing of the world would be much poorer. These artists bring honesty, authenticity and truth to the table, the features so scarce these days, governed by ever-present chaos and turmoil.

Who are the artists that we classify as members of the naive genre? They stem from different milieus, both rural and urban, and they include both illiterates and persons holding university degrees. They are often loners who live on the outskirts of the society. What connects them is their talent, rich imagination and passion to create to which they devote themselves completely. Some of them begin painting after retiring from professional careers, wishing to fill the void; others have painted since their childhood; and yet others started their journey after recovering from a serious illness. For many of them, art is a certain form of a therapy against illness or disability and helps them regain the sense of direction or combat despair or rejection. Still others paint to reflect the beauty of the world, to leave their mark or to feel like an artist at least for a while. A common denominator for them is that they live for art, which endows many of them with the meaning of life, becomes necessity or makes them feel safe and self-fulfilled in their internal world they have created.

Each of the naive artists is different, unique and original, and each of them strives to forge their own style, allowing their intuition to guide them and set the directions for creative pursuits. Some of them, aware of deficiencies in their artistic skills,

Jadwiga Migdał

ліднішому на сьогодні дослідженні наїву представлено 90 митців, воно щедро ілюстроване їхніми фотопортретами та роботами. З 60-х років систематично створювалися колекції непрофесійного мистецтва в етнографічних музеях Варшави, Кракова, Торуня, Вроцлава, а також у багатьох окружних і регіональних музеях. Дуже сприяло розвитку мистецтва, причім не лише наївного, державне та приватне меценатство. Тоді ж постає чимало колекцій, зокрема Людвіґа Зіммерера, Лєшека Мацака, Болєслава й Ліни Навроцьких. Регулярно організовуються індивідуальні та колективні виставки, огляди та конкурси, які відкривають нових цікавих митців – їхня творчість на рівні із художнім доробком уже відомих майстрів збагачує польську культуру. Найважливіший і найбільший конкурс непрофесійного мистецтва імені Теофіла Оцєпка проходить з 1996 року в Бидґощі – місті, де художник провів останні роки життя.

За століття існування в Польщі наїву як напряму (Никифор почав малювати приблизно 1920 року) з'явилося щонайменше кілька сотень важливих і цікавих художників, без яких образ нашої культури і наше світосприйняття були б набагато біднішими. Ці митці привносять щирість, само-бутність, правду, яких так не вистачає, особливо сьогодні, у повсюдному хаосі та метушні.

Ким були художники, доробок яких ми зараховуємо до наївного мистецтва? Вони з різних середовищ – і сільських, і міських, вони різного рівня освіченості – і неписьменні, і з університетськими дипломами. Дуже часто це самотні люди, маргінали. Але їх об'єднує талант, розвинена уява й любов до творчості, якій вони присвячують себе без решти. Хтось починає малювати після того, як пішов із професії, щоб заповнити вільний час, хтось різьбить і малює з дитинства, а хтось починає творити перенісши важку хворобу. Для багатьох із них мистецтво стає своєрідною терапією під час хвороби чи інвалідності, воно допомагає повернути втрачений сенс життя, боротися з відчаєм і неприйняттям. Деякі наївісти малюють, щоб відобразити красу світу, залишити по собі слід, бодай на мить відчути себе митцем. Вони живуть

Ядвіґа Міґдал

attend arts workshops in order to develop and perfect their abilities; others take up artistic work having a fully shaped style of expression (especially in their old age), which is often the only one available to them due to their limitations. Independence from styles and patterns and turning into the inner self is the reason for the far-reaching individualisation of this type of art – this is one of the most important features of the naive art.

The works created as part of this genre derive from the rich personality of the artists, their sensitivity, experiences, thoughts, philosophies, observations of the world as well as visions and obsessions they wish to communicate to the best of their abilities, skills and imagination. Psychophysical determinants play a significant part in the character of work of the naive and art brut artists.

This type of art is characterised by a strong correlation between the artists' personality and the works they create that account for a part of their lives. This close identification of an artist with a work of art determines its value, as there is no space for artificiality here. Therefore, the naive art is so authentic, true and original and provokes reflection over the mystery and essence of humanity.

NIKIFOR (1895–1968), whose real name was Epifaniusz Drowniak and who belonged to the Lemko minority, is an icon of the naive art in Poland and its most prominent representative. Born and raised in Krynica, he did not know his father and was orphaned by his mother at an early age. He was rather short, of poor health, with slurred speech and hearing impairment (the features he took after his mother). However, he showed great fortitude, resilience and the will to pursue his resolution to become a painter despite the hardships and adversities. What helped him was his self-esteem and the feeling of a mission to accomplish. Gifted with huge talent and diligence, he created paintings that no one else had created before and that presented himself, his perception of the world and his dreams. His landscapes, fantastic structures and cityscapes were admired by the colourist painters, but in his own surroundings he was confronted with a lack of acceptance,

мистецтвом, багато з них вбачає у ньому сенс життя, ба навіть життєву необхідність. Їхній творчий світ дає їм відчуття безпеки, а ще – реалізації.

Кожен наївний художник – інший, неповторний, оригінальний. Кожен намагається випрацювати власний стиль, дослухаючись до інтуїції, яка підказує напрями для творчих пошуків. Деякі усвідомлюють, що їм не вистачає технічної вправності, й відвідують заняття в мистецьких осередках, вдосконалюючи та розвиваючи свої навички. Деякі беруться за творчість, маючи вже свій сформований стиль художнього вираження (особливо це стосується людей літнього віку), і дуже часто цей стиль – єдине, що їм доступне, зважаючи на їхні обмеження. Завдяки тому, що наїв не підвладний жодним стилям і зразкам й спрямований на внутрішнє «я» – він глибоко індивідуалізований, і в цьому полягає одна з ключових художніх цінностей наївного мистецтва.

Джерелом наїву завжди є багатий внутрішній світ митців і мисткинь, їхня чутливість, переживання, роздуми, своєрідна філософія, світоспоглядання, візії та пристрасті, які наївісти прагнуть виразити в міру своїх можливостей, умінь та уяви. Великий вплив на особливості робіт художників-наївістів та митців арт брюту мають їхні психофізичні стани.

У контексті наїву існує надзвичайно тісний зв'язок між особистістю митця та створеними ним роботами, які становлять невіддільну частину його життя. У такій беззастережній ідентифікації митця з його твором і полягає цінність цього мистецтва – тут немає місця штучності. Саме тому наїв такий автентичний, щирий і оригінальний, саме тому він спонукає до роздумів про таємницю і сутність людського буття.

У Польщі іконою та найвидатнішим представником наївного мистецтва вважається **НИКИФОР (1895–1968)**, справжнє ім'я та прізвище якого – Епіфаній Дроняк (він, як і його мати, мав лемківське походження). Никифор народився і жив у Криниці, ким був батько – невідомо, мати померла в ранньому дитинстві Епіфанія. Він був маленького

targeted both at himself and his art. He was perceived as a freak, panhandler and hobo. He worked every day (except Sundays) from dawn till dusk. It is estimated that he has created approximately 40 thousand paintings, never to have copied any of them. The things we have learned about him can be read from his paintings in which he embraced his faith, dreams and expectations and conveyed his delight with the beauty of the Beskid landscapes, with their rolling hills, chequered and striped fields, rows of rural buildings and bell towers of tserkvas and churches lurking from behind the hills. His most personal paintings include the ones presenting sacred and secular interiors, in which he painted himself as a bishop at an altar, a judge punishing those who had hurt him, a wise man studying books or a painter at a real easel. He has painted several hundred paintings forming a series referred to as *Welcoming Nikifor*, which present himself entering peasants' kitchens, being greeted and invited in. He dreamt that his life looked like that, that he was respected and liked by everyone.

He believed in Heaven and that after death all those who had hurt or humiliated him would be brought to trial and punished, while he would be exalted and awarded. The reward would be a heavenly feast, where he would sit down at the Lord's table together with other painters. Watercolours depicting heavenly feasts in marvellous church interiors are recognised as his most beautiful paintings. Very true and moving, they form a projection of his expectations and images of life after death. His art was of a compensatory nature: what he did not have and experience in his life he portrayed in his paintings and in his imaginary reality. His creations were all that mattered to him, and he would not be able to live without them.

In later years, he lived to see great fame and recognition. He became an honorary member of the Association of Polish Artists and Designers, numerous exhibitions of his works were organised at home and abroad, and everyone wanted a "keepsake from Krynica."

That mass interest in Nikifor translated itself, among others, into noticing the work of other artists from outside the folk art circle, who functioned in the rural environment, often occupy-

зросту, хворобливий, погано чув і говорив нерозбірливо (ці вади він успадкував від матері). Однак Никифор мав величезну силу духу, життєву снагу і намір стати художником усупереч усім негараздам і життєвим перипетіям. У цьому йому сприяли впевненість у собі та віра в особливу місію. Обдарований великим талантом і працьовитістю Никифор малював картини як ніхто досі, і на них він зображував себе, власні світобачення й сподівання.

Пейзажами, фантасмагоричними архітектурними спорудами та міськими краєвидами Никифора захоплювалися художники-кольористи, але його середовище не сприймало ні його самого, ні його творчість. Никифора вважали диваком, жебраком і волоцюгою. Він працював над своїми роботами щодня (крім неділі) від світанку до заходу сонця й створив приблизно 40 000 малюнків, кожен з яких – неповторний. Усе, що нам відомо про Никифора, відчитується теж з його малюнків, в які він вкладав свої віру, мрії, сподівання і через які виражав своє захоплення мальовничістю бескидського пейзажу з його пологими узгір'ями, прямокутниками і смугами полів, рядами сільських будівель і вежами церков та костелів, що виринають з-за пагорбів.

Серед найбільш інтимних творів Никифора – картини з церковними і світськими інтер'єрами, на яких він зображував себе єпископом за вівтарем, художником за мольбертом, суддею, який карає кривдників Епіфанія, мудрецем, що читає книги. У циклі з кількох сотень картин, який художник назвав «Зустрічають Никифора», можна побачити сцени з селянських кухонь: заходить Никифор, присутні його вітають і запрошують як шанованого гостя. Це образ омріяного життя, в якому всі поважають і люблять Никифора.

Він вірив у рай і в те, що після смерті кожен, хто його кривдив і принижував, буде засуджений і покараний, а його самого Бог возвеличить і винагородить. Нагородою для Никифора буде спільний небесний бенкет, на якому він сидітиме поруч з іншими художниками за столом Господнім. Акварелі з небесними учтами на тлі дивовижних церковних інтер'єрів – одні з найкрасивіших малюнків Никифора. Вони

ing its margins, or had their origins there. The literature on the subject in question refers to them as artists on the borderline between folk and naive art. They include sculptors and painters who have nothing or little in common with the folk art, although initially they were identified as continuators of this artistic genre. Below I will present some of them.

WŁADYSŁAW CHAJEC (1904–1985) lived in Kamienica Górna near Jasło. Different from his folks, he lived alone. He read and pondered a lot; he was interested in prehistoric times and biblical stories; he was curious about the world, attended pilgrimages, travelled to Cracow, Wieliczka and Oświęcim. He took everything very personally and wrote about his experiences. To him, however, the most important form of expression was sculpture. He did not model his sculptural works on anything or anybody. They were his independent statements inspired by events he had learned from the books or had experienced himself. His sculptures were always made of one piece of wood and marked with own comment. For example, a sculpture presenting a figure of Hitler has a metal plaque fixed to it, reading (with spelling mistakes): "Hitler was hit by a blow and remained an Antichrist monstrosity", while a sculpture depicting Jonah has a plaque informing us that the whale "spat Jonah out on the third day." He eagerly created multi-figure sculptures and reliefs with intriguing compositional solutions, inspired by the Old and New Testament and his own imagination. He strove to gain recognition from his fellow people, who acknowledged his works only after he had been noticed by collectors and museologists.

JÓZEF LURKA (1927–1981) was born in Żarnówka near Maków Podhalański, in a very large and poor family. Having suffered difficult fate, he eventually found his place in Bystrzyca Górna in Lower Silesia, in an environment that resembled his homeland. He received an old house, secured a job as a lumberjack, and started a family. In 1963, after death of his beloved mother, he reached for a chisel for the first time to sculpt her likeness. Ever since, he had tried his hand at sculpting, striving to synthetically capture

дуже щирі й зворушливі, це проєкція його очікувань та уявлень про життя після смерті. Творчість для самого Никифора виконувала компенсаторну функцію: те, чого художник не мав і не пережив, він створював у своєму живописі, в своєму уявному світі. І це єдине, що мало для нього значення і без чого він не міг прожити ані дня.

В останні роки життя на Никифора звалилися велика слава й визнання. Він став почесним членом Спілки митців образотворчого мистецтва, у Польщі й за кордоном організовувалися численні виставки його малюнків, а ще всі хотіли мати «сувенір із Криниці», в якій він жив.

Таке масове зацікавлення малюнками Никифора неабияк посприяло зверненню уваги на творчість інших митців з-поза кола народного мистецтва, які функціонували в сільському середовищі (часто на його маргінесі) або були вихідцями з нього. У різних тематичних джерелах їх називають митцями з пограниччя народного та наївного мистецтва. До них зараховують скульпторів і художників, які з народним мистецтвом не мають нічого (або дуже мало) спільного, хоча спочатку їх і вважали продовжувачами цього мистецтва. Хочу представити вам декого з цих митців.

ВЛАДИСЛАВ ХАЄЦ (1904–1985) народився у Камєниці Ґурній неподалік Ясла. Він жив сам, вирізнявся з-поміж свого оточення, багато читав, міркував, цікавився доісторичними часами, біблійними історіями, хотів дізнатися більше про світ, ходив у паломництва, їздив відвідати Краків, Вєлічку, Освенцім. Владислав Хаєц глибоко переживав й описував усе побачене. Проте головним засобом його художнього самовираження була скульптура. У своїх скульптурах він ні на кого і ні на що не орієнтувався, це суто його художні образи, натхненні подіями, про які різьбяр читав або які сам пережив. Свої скульптури Владислав Хаєц робив з одного шматка дерева і часто додавав до них коментар. Наприклад, до скульптури Ґітлера митець прикріпив металеву табличку: «По Хітлеру вдарели і він став потвором антикристом». А на табличці до скульптури Йони йдеться про те, що кит «на

a composition. He was a man of great faith, deeply affected by evangelical scenes, therefore the New Testament became the main topic of his works. His sculptures invoke words of Christ, interpret hard-to-portray evangelical truths and serve as his reflection over the biblical text and as his prayer. They are very expressive, deeply touching and stimulate afterthought. Innovative approaches to such topics as the Last Supper, Christ carrying the humankind on his shoulders, crucified Christ and plenty other Old and New Testament representations have been etched into the history of art. Lurka's work confirms the belief that the most important thing in art is what an artist has to convey to others.

ADAM ZEGADŁO (1910–1989) was born in Krzyżka near Suchedniów in a family of farmers. Already in the prewar times, Krzyżka was famous for toy production. Similarly as plenty of his fellow people, Zegadło took up manufacturing wooden toys in series: carriages, horses, rocking horses, etc. They were sold at fairs and indulgence feasts and, after the war, to *Cepelia* chain of stores [offering folk handicraft items]. However, when demand for such toys waned and his son, Henryk, enjoyed success in sculpting following his graduation from the Academy of Fine Arts, he became jealous of him and began sculpting himself. Soon it turned out that he had a completely different style than his son's, and his sculptures, presented in 1965 during "Others" exhibition, enjoyed recognition among collectors and art experts. From then on, sculpting became his passion. Zegadło's works are characterised by a great degree of freedom when it comes to the selection of topics and compositional solutions. His imagination is unfettered by standards – he interprets biblical topics, legends related to the Bald Mountain or proverbs in a surprising manner, at the same time applying sharp colours. His works count as very intriguing exemplifications of the naive current.

KAROL WÓJCIAK, NICKNAMED **"HERÓDEK" (1892–1969)** lived his entire life in Lipnica Wielka in Orawa, either in a woodshed or in a stable belonging to farmers whose cattle he grazed. He was

трету днину вихаркнув Йону». Владислав Хаєц залюбки різьбив скульптури і барельєфи з цікавими композиційними рішеннями, на які його надихали Старий і Новий Заповіти та нестримна уява. Він хотів бачити визнання в очах односельців, проте вони гідно оцінили його талант лише тоді, коли народний митець став відомим серед колекціонерів та музейників.

ЮЗЕФ ЛЮРКА (1927–1981) народився в Жарнувці біля Макува Підгалянського в дуже великій і бідній родині. Після багатьох складних поворотів долі він знайшов своє місце в Бистшиці Ґурній у Нижній Сілезії, яка нагадувала йому рідні місця. Там у нього був старий будинок, робота лісорубом і сім'я. 1963 року, коли померла кохана мама, Юзеф Люрка вперше взяв у руки долото – щоб її вирізьбити. Відтоді він пробував свої сили в скульптурі, намагаючись осягнути цілісність образу й форми композиції. Він був глибоко віруючою людиною, щиро переживав євангельські сюжети, а наскрізним мотивом його творчості був Новий Завіт. Скульптури Юзефа Люрки звернені до слів Христа, вони становлять інтепретації складних для пластичного вираження євангельських істин – це його роздуми над біблійним текстом, це його молитви. Вони надзвичайно експресивні, наштовхують на роздуми, щиро зворушують. В історії польського мистецтва помітний слід залишили новаторські різьбярські вирішення Люрки – його рецепція Таємної вечері, Ісуса, який несе людство на своїх плечах, розіп'ятого Христа та багатьох інших старо- і новозавітних образів. Творчість Юзефа Люрки підтверджує переконання, що головне в мистецтві – те, що художник хоче донести до інших.

АДАМ ЗЕҐАДЛО (1910–1989) народився у Кшижці біля Сухедньова у селянській родині. Ще в довоєнні роки Кшижка славилася виробництвом іграшок. Зеґадло, як і багато її мешканців, робив дерев'яні іграшки: брички, коні, коники-гойдалки тощо. Їх продавали на ярмарках і відпустах, а після війни – в «Цепелії» (держорганізації, що займалася

a good, open-hearted man who loved people and animals. Residents of the village described him as "adorable." He was always ready to help others. He singlehandedly crafted a wooden violin with two strings, which he played during christenings, wedding receptions and other events in the village. He began sculpting as a child, first carving birds, then turning to figures of Jesus Christ, Mother Mary, saints and angels. He used blocks of firewood, often measuring over 1 metre in height, as a sculpting material. The form of these sculptures is very simple and raw. Despite manual handicaps, Wójciak managed to find his own, unique form. The appearance of these sculptures, processed roughly using an axe and a knife, with identifying attributes of characters highlighted through the simplest of measures and polychrome restricted to merely a number of colours, is piercing. It is the faces that draw particular attention – barely highlighted outlines of eyes and mouths have a strong effect on the imagination. Immensely true and expressively sculpted faces reflect Wójciak's fervent faith, religious experiences and love for Jesus and Mother Mary. He was frequently referred to as Nikifor of Orawa due to their similar psycho-social structure and ardent belief in infernal punishment which both tried to warn their fellow men against.

JÓZEF SOBOTA (1894–1979) was born and lived in a village of Regut near Otwock. He came from a poor family and had to work since childhood. He ran a farm inherited from his father, while seasonally he busied himself with wood sawing. While performing this job, he had an accident after which he could not walk for many years. He started sculpting at an age of 78, out of gratitude for restored health. An angel came to him in his sleep and ordered him to carve five shrines and install them on the crossroads. Not being able to remember the models of old shrines (as they had not survived in his vicinity), Sobota himself invented the manner of sculpting and the compositional form, departing very far from the previous standards. His casement-type shrines with reliefs, topped with a sheet metal roof or an obelisk covered on all sides with relief scenes depicting Jesus, Virgin Mary and angels, bring to mind archaic discoveries unearthed during excavations.

народним художнім промислом). Однак з часом попит на іграшки вщух, а син Генрик закінчив Академію мистецтв і став успішним скульптором. Адам Зеґадло по-доброму позаздрив сину й вирішив і собі спробувати сил у різьбярстві. Незабаром виявилося, що в нього вміло виходить ліпити з глини, щоправда, зовсім по-іншому, ніж у сина. Колекціонери та поціновувачі мистецтва високо оцінили скульптури Адама Зеґадла, представлені 1965 року на виставці «Інші». Відтоді різьбярство стало його пристрастю. Характерною рисою творчості цього митця є велика свобода сюжетної образності й композиційних вирішень. Його уява, не обмежена жодними шаблонами, видає несподівані інтерпретації традиційних біблійних сюжетів, легенди про Лису Гору, прислів'їв, до яких митець застосовує дуже яскраві барви. Це надзвичайно цікаві зразки наївu.

КАРОЛЬ ВУЙЦЯК, відомий теж як **ІРОДИК (1892–1969)**, усе своє життя прожив у Липниці Великій на Ораві, в сараї або стайні господарів, в яких випасав худобу. Він був доброю, відкритою людиною, любив людей і тварин, був «кумедний», як казали односельці. Кароль хотів бути корисним іншим, намагався всім допомогти. Він змайстрував собі дерев'яну скрипку з двома струнами і грав на хрестинах, весіллях та інших сільських подіях. Різьбленням почав займатися ще в дитинстві: спочатку вистругував птахів, а потім – фігурки Господа Ісуса, Діви Марії, святих та ангеликів. Матеріалом для них слугували дерев'яні брили, які часто сягали заввишки понад метр. Форма цих скульптур дуже проста й сувора. Маючи велику ваду мовлення, Іродик знайшов для них власну, лише йому характерну форму. Грубо оброблені сокирою та ножем скульптури наділені атрибутами, які допомагають ідентифікувати представлені фігури, позначені найпростішими художніми засобами та поліхромією, зведеною до кількох кольорів, – вони вражають своєю експресією. Особливо привертають увагу обличчя – грубо позначені контури очей і рота глибоко врізаються в пам'ять. Надзвичайно щирі, експресивно вирізьблені обличчя постали з палкої

SZCZEPAN MUCHA (1908–1983) lived in Szale near Sieradz. He came from a poor family. For his entire life he dealt with wood cutting and processing. He lived on the outskirts of the village, far from the peasant environment and traditions. Falsely accused of poaching, he was sentenced to half a year in prison. It left a lasting mark on his mentality and attitude to people and the world. To isolate himself from the surroundings, he built a tall fence around his house, modelling its planks on human silhouettes. He buried more than two metres' tall figures into the ground and carved such inscriptions as "snitch," "scoundrel," "scumbag" in each of them, at the same time installing sculptures of devils on the cellar roof. It was his feud with people towards whom he felt resentment and from whom he did not expect anything good. He suffered from mental breakdowns and depressive states, but sculpting came as a sort of relief, allowing him to vent fears and the sense of injustice. He sculpted in loneliness and did not show any of his works to anybody. He covered his sculptures of geometric structure, carved in a single woodblock, with dark brown stain and highlighted eyes with white paint and black ink. These art pieces are expressive and magical at the same time. Discovered by chance, they drew a lot of attention from collectors and art experts. This recognition made the author happy, filled him with satisfaction and enabled him to overcome loneliness and to establish contacts with persons interested in his original work.

MARIANNA WIŚNIOS (1910–1996) was born in Rataje near Wąchock in a large, poor family of peasants. From the early childhood, she liked drawing and painting, using clay, coal or underwear dye to this end. Most often she would paint at nights, on walls, scraps of paper or fence planks. This did not meet with the understanding of her fellow people, who called her a weirdo. Her talent was unveiled by chance in 1972. A teacher of Marianna Wiśnios' sons realised that the drawing tasks they had been assigned with had not been made by themselves. The teacher encouraged the painter to create a few works for a competition announced by the Culture Centre in Iłża. Wiśnios sent her works painted by a piece

ЮЗЕФ СОБОТА (1894–1979) народився і жив у селі Реґут біля Отвоцька. Походив з бідної сім'ї і з дитинства важко працював. Він трудився в успадкованому від батька господарстві і сезонно займався «тартацтвом». Якось, коли Юзеф Собота обробляв деревину, з ним стався нещасний випадок, після якого він багато років не міг ходити. Різьбити чоловік почав у віці 78 років – на знак подяки за зцілення. Уві сні ангел наказав йому зробити п'ять фігурок капличок і повісити їх на перехрестях доріг. Не пам'ятаючи старовинних капличок (їх віддавна вже не було в цій місцевості), Собота сам придумав спосіб різьблення і форму композиції, – вони суттєво відрізнялися від традиційних. Його барельєфні капички-скриньки, накриті бляшаним дашком або у формі обеліска, з чотирьох сторін якого – барельєфні сцени з Господом Ісусом, Дівою Марією та ангелами, наштовхують на асоціації з первісними архаїчними формами.

ЩЕПАН МУХА (1908–1983) жив у Шалях неподалік Сєрадзя і походив з бідної родини. Усе своє життя він працював у лісі й обробляв деревину. Жив на околиці села, звіддаля від селянського середовища і традицій. Помилково звинувачений у браконьєрстві, був змушений провести шість місяців в ув'язненні. Це залишило важкий відбиток на його психіці та ставленні до людей і світу. Щоб ізолювати себе від оточуючих, він обгородив дім високим парканом, на кожній дошці якого викарбував людський силует. А ще Муха вкопав у землю різні фігури (понад два метри заввишки) і вирізьбив на них написи: «стукач», «падлюка», «мерзотник», а на даху льоху розмістив чортів. Так він мстився людям, на яких був ображений і від яких не чекав нічого доброго. Щепан Муха мав психічні зриви і депресивні стани, а робота над скуль-

of cloth on wrapping paper. After she received the First Prize, she continued to paint, participated in competitions and worked on orders. She was happy to be able to pursue her passion. Her work was an imaginative expression of religious topics as well as illustrations of legends and ancient songs. She was deeply involved emotionally in what she was painting and chose topics of a highly dramatic nature. The one that dominated her artistic work was passion and crucifixion of Christ. She depicted them in numerous versions, always marked with pain and despair.

The largest group of naive artists include painters we most eagerly refer to as "separate" or "other." Now I would like to focus on Silesian painters, as this group was far more populous than groups of artists from other regions. Let us enumerate some of them:

TEOFIL OCIEPKA (1891–1978) is one of the most renowned and respected naive painters in Poland and abroad. He was born in Janów (today's district of Katowice) and worked as an engineer in the *Wieczorek* coalmine. He grew up surrounded by Silesian fairytales and legends, stories about ghosts and phantoms. As early as in his teenage years, he took interest in everything that was mysterious and looked for the truth about the world and the human beings in old books. He was interested in theosophy, alchemy, hypnosis and occultism. During World War I he established contact with a German occultist Philip Hohmann, who became his friend, master and spiritual guide. Under his influence, in the years 1927–1930 he painted morality paintings that failed to attract attention.

Ociepka's postwar paintings were dominated by the miners' folklore, fantasy, a mysterious world of the jungle and fantastic animals. Based on the descriptions contained in the 19th century occultist's book about Saturn, he painted several dozen paintings fantasising about the life on that planet. A strong point of Ociepka's work is his imagination and fantasy inspired by texts and stories he had read. Paintings about strange and distant worlds and jungles count as the most interesting ones and their poetics evokes associations with Henri Rousseau's art pieces.

птурами приносила йому полегшення і допомагала пропрацьовувати страхи і відчуття несправедливості. Він різьбив на самоті і свої роботи нікому не показував. Скульптури, які навіть за формою нагадують геометричні брили, Щепан Муха вирізьблював із одного суцільного шматка дерева й покривав їх темно-коричневим бейцом. Очі скульптур він обводив білою фарбою і чорним тушем – вони надзвичайно виразні і магічні. Творчість Щепана Мухи відкрили випадково, й вона викликала величезне зацікавлення серед колекціонерів і поціновувачів мистецтва. Слава приносила йому радість і задоволення, давала змогу вийти з самотності й налагодити контакт із людьми, які цікавилися його оригінальною творчістю.

МАР'ЯННА ВІСНЬОС (1910–1996) народилася в Ратаях неподалік Вонхоцька у великій й убогій селянській родині. З раннього дитинства вона любила рисувати і малювати глиною, вугіллям і фарбником для білизни, зазвичай вночі, на стінах, клаптиках паперу, парканах. Оточуючі цього не розуміли, називали її причудою, дивачкою. Її талант цілком випадково відкрили 1972 року. Вчителька синів Вісньосів зрозуміла, що малюнки, які ті приносять до школи, малювали не вони. Вона намовила художницю намалювати кілька робіт на конкурс, оголошений Будинком культури в Ілжі. Так туди потрапили малюнки, намальовані згортком тканини на обгортковому папері. Мар'янна виграла першу премію і відтоді активно малювала, брала участь у конкурсах і отримувала замовлення. Вона була щаслива, що може реалізуватися в своїй творчості. Мар'янна малювала з уяви релігійні картини, ілюстрації до легенд і старовинних пісень. Вона глибоко переживала все, що зображує, й завжди обирала гостро драматичні сюжети. В творчості Мар'янни Вісньос переважають мотиви страстей і розп'яття Христа – у дуже різних варіантах, але завжди сповнені болю і відчаю.

Найбільшу групу митців-наївістів становлять художники і художниці, яких можна назвати «окремими», «іншими». Серед них – митці Сілезії, адже в цьому регіоні, як

In 1956, unexpectedly also for himself (as he had previously argued that he would remain in celibacy that helped him become familiar with secret matters), Ociepka got married and after a few years he moved to Bydgoszcz, his wife's home city. Since 1996 a competition named after him has been organised there.

ERWIN SÓWKA (1936–2021) was born in Katowice. He worked in a coal mine. He is the most fascinating artist of the non-professional genre. He was interested in occultism, Eastern religions, mysteries of ancient civilisations and the Apocalypse. He also warned against the perils of the modern civilisation. He consistently worked on his personal development and perfection of the formal aspect of his paintings. He had vivid imagination and great personality. He treated painting as a form of transmitting the mysteries of existence and his own vision of the world through symbols. A woman is nearly always at the centre of this vision as a giver of life, a goddess, a mother, a wife and a lover. Sówka painted women out of admiration for them, fascination with their body and beauty that he considered an immanent part of their nature. Sówka's work is an attempt to portray things hidden, to mould thoughts and visions into a form, and is often embedded in the Silesian reality. He was also valued for the high artistic level of his pieces of art.

PAWEŁ WRÓBEL (1913–1984) was born in Szopienice. He worked as a miner in the *Wieczorek* coal mine. He grew up in poverty (being a child born out of wedlock) and had to work since he was ten. He showed talent for painting early in his childhood. His artistic skills were first used in the military, then in the coal mine, to paint propaganda scenes. He associated himself with an art workshop operating at the coal mine and there he developed his skills and a penchant for painting. To find topics for his paintings, he drew inspiration exclusively from the immediate surroundings. He created a colourful narrative about the life in the plebeian and agricultural settlements of the Upper Silesia, maintained in the naive convention. He portrayed miners' customs, family rituals, folklore related to beliefs and miners' legends. In his paintings, he

у жодному іншому, їх було напрочуд багато. Хотіла б представити деяких з них:

ТЕОФІЛ ОЦЄПКА (1891–1978) – один із найвідоміших і найбільш шанованих художників-наївістів у Польщі й усьому світі. Він народився в Януві (сьогодні район Катовиць), працював машиністом на шахті «Вечорек». Виховувався в атмосфері сілезьких казок і легенд, розповідей про привидів і духів. З підліткових років цікавився таємничими явищами, вишукував у книжках істину про світ і людину. Цікавився теософією, алхімією, гіпнозом, окультизмом. Під час Першої світової війни познайомився з німецьким окультистом Філіпом Гогманном, який став його другом, майстром і духовним наставником. Під його впливом у 1927–1930 роках малював картини-мораліте, які не викликали особливого зацікавлення.

У повоєнній тематиці картин Оцєпки переважали шахтарський фольклор, фантастика, таємничий світ джунглів і химерних тварин. На основі описів окультної книги XIX століття про Сатурн він намалював десятки картин, на яких зображено життя на цій планеті. Сила живопису Оцєпки – в його уяві й фантазії, натхненній прочитаними текстами та почутими розповідями. Картини з таємничими і далекими світами та джунглями – одні з найцікавіших і своєю поетикою наштовхують на асоціації з творчістю Анрі Руссо.

Несподівано, зокрема для себе самого (адже раніше він говорив, що дотримуватиметься целібату, який сприяє в пізнанні таємних речей), 1956 року Оцєпка одружився і невдовзі переїхав до Бидґощу, звідки походила його дружина. З 1996 року в цьому місті проводиться конкурс живопису його імені.

ЕРВІН СУВКА (1936–2021) народився в Катовицях, працював у шахті. Це найцікавіший художник непрофесійного напряму. Він цікавився окультизмом, східними релігіями, таємницями давніх цивілізацій, Апокаліпсисом, застерігав від небезпек технологічного прогресу. Постійно працював

immortalised the disappearing plebeian nature of the Silesia. He elaborated a characteristic manner of expression with cheerful colours and his trademark was to paint faces only as an oval, without highlighted facial features.

BRONISŁAW KRAWCZUK (1935–1995) was born in Podolia. In 1957, as part of the repatriations, he arrived in Poland and settled in Gliwice. He worked as a fireman at a district heating plant. He began painting out of longing for his homeland of Podolia. Initially, his works depicted sceneries of the Silesian cities, towns and settlements, poetic and lyrical in their naive atmosphere. Painting was his asylum, a retreat from stress. The emergence of the *Solidarity* movement and the introduction of the martial law had a strong impact on him as a human being and an artist. First hope, then tragic events in the *Wujek* coal mine counted as the predominating topics of his monumental paintings, showing deeply patriotic traces. The best-known and most admired paintings from that period, in which he applies symbolism and expressiveness, include: *Zryw* [Uprising], *Etiuda rewolucyjna Chopina* [Chopin's revolutionary etude] and *Pamięci poległych w kopalni Wujek* [In memory of the ones killed in the Wujek coal mine]. They represent the artistic and emotional record of those years and count as the best non-professional paintings that deal with those historical events.

Now we need to list certain other individuals from among painters whom the term "separate artist" fits best:

WŁADYSŁAW RYBKOWSKI (1894–1984) was born in the Greater Poland. During World War I he served in the Prussian army. After the war he joined the Foreign Legion and stayed in Africa for several years. After World War II he settled in Warsaw and worked as a night watchman at the reconstruction of the Grand Theatre. It was then, due to having a lot of free time, that he began painting fairytale landscapes on pieces of wood, tiles or cardboard for his grandchildren. Over the years, he perfected his artistic skills, elaborating his original naive style. The content of his paintings transfers

над внутрішнім розвитком і вдосконаленням форми своїх картин. Сувка вирізнявся багатою уявою та різносторонніми зацікавленнями. Живопис був для нього засобом передачі (за посередництвом символів) таємниць Буття і власного бачення світу. Зазвичай у центрі цього світообразу стоїть жінка – дарувальниця життя, богиня, мати, дружина, кохана. Малюючи жінок, митець виражав своє захоплення ними, возвеличував їхнє тіло і красу, які вважав іманентною частиною фемінної природи. Живопис Сувки є спробою оприявнити приховані речі, надати форми думкам і візіям, які часто зображені в антуражі сілезьких реалій. Його також цінують за високий художній рівень картин.

ПАВЕЛ ВРУБЕЛЬ (1913–1984) народився в Шопєницях, був гірником на шахті «Вєчорек». Виріс у бідності (як позашлюбна дитина), працював з десяти років. З дитинства проявив талант до малювання. Його художні вміння використовували в армії, а згодом на шахтах – він малював пропагандистські сцени. Згодом приєднався до художньої майстерні, що діяла при шахті, і там розвинув свої художні навички. Сюжети для картин брав із найближчого оточення. Павел Врубель створив барвисту, витриману в традиції наїву історію про життя в простих селянських поселеннях Верхньої Сілезії. Він зображував шахтарські звичаї, сімейні ритуали, фольклор, пов'язаний із народними віруваннями та шахтарськими легендами. Він зафіксував на своїх полотнах зникаючий народно-сільський світ Сілезії. Павел Врубель випрацював свій характерний спосіб самовираження через життєствердну кольористику, а його візитівкою стали обличчя, намальовані як голі овали, без будь-яких рис.

БРОНІСЛАВ КРАВЧУК (1935–1995) народився на Поділлі, приїхав до Польщі 1957 року в рамах репатріації й оселився в Ґлівицях. Працював кочегаром у котельні. Малювати почав з туги за рідним Поділлям. Спочатку він відтворював пейзажі сілезьких міст та дільниць, поетичні та ліричні у своїй атмосфері наїву. Живопис став для нього прихистком, вте-

viewers to the realms of fantasy. On the one hand, it resembles characters from childhood fairytales, bizarre creatures and dwarves, while on the other hand, it depicts fantastic landscapes with exotic plants that serve as reminiscences from Africa.

BAZYLI ALBICZUK (1909–1995) was born in Dąbrowica Mała near Biała Podlaska in a family of peasants of Ukrainian origin. Together with his brothers, he helped cultivating the land, while in his free time he drew, painted, sculpted and played violin. Later, he would also take part-time jobs of this kind. The hardships of war (work at a state-owned farm in Ukraine, conscription into the Soviet army, death of both brothers) and, after returning to the home village, nationalistic conflicts and the "Operation Vistula" exacerbated Albiczuk's sense of insecurity and solitude. He left Dąbrowica for a moment, but it turned out it was impossible for him to live somewhere else. He worked at renovating churches, painted commissioned portraits, wall hangings and paintings for roadside shrines. He spent his time alone, reading and thinking about God, the nature of man and the world. In the early 1960s, he turned a piece of land inherited from his parents into a garden and planted over 300 shrubs and flowers there. He would then take diligent and loving care of it for the next decades. The garden became his asylum, a place where he could contemplate nature, perceived as order and harmony. He painted the garden at different times of a day and in different seasons, trying to reflect its character and beauty. The outcome was beautiful portraits of gardens, most often painted in the summertime, sublime in terms of colour and composition, reflecting their real, albeit not naturalistic character. When having enough of the garden, he began painting the world around him, in his own words: the vastness of the sky, the sun, the fields and the meadows adorned with flowers. The artistic features of those paintings brought him great success, which at the same time became a reason to worry, as he reluctantly parted with his paintings and was unable to paint on order.

HALINA DĄBROWSKA (1925–1996) was a psychiatrist who lived in Cracow and Lanckorona nearby. Her profession was tough,

чею від стресу. Діяльність «Солідарності» та воєнний стан змінили його і як людину, і як художника. Сподівання змін, а потім трагічні події на шахті «Вуєк» стали провідними сюжетами монументальних полотен Броніслава Кравчука, наповнених глибоко патріотичним змістом. До найвідоміших і найвидатніших картин цього періоду, в яких митець вдається до символізму і експресії, належать, зокрема, «Зрив», «Революційний етюд Шопена» та «Пам'яті загиблих на шахті "Вуєк"». Це художньо-емоційний живописний доробок Кравчука того періоду. А ще це найкращі зразки польського наїву, присвячені сьогодні вже історичним подіям 80-х років.

Серед художників і художниць, який найвлучніше буде назвати «індивідуальними митцями», варто згадати ще кількох:

ВЛАДИСЛАВ РИБКОВСЬКИЙ (1894–1984) народився у Великопольщі, під час Першої світової служив у прусській армії, після війни вступив до лав Французького іноземного легіону і кілька років служив у Африці. Після Другої світової війни жив у Варшаві і працював нічним сторожем при відбудові Великого театру. Потім, маючи багато вільного часу, він на шматках дощок і картону почав малювати для онуків казкові пейзажі. З плином років Владислав Рибковський удосконалював свою художню майстерність і врешті виробив оригінальний, наївний стиль. Його картини переносять нас у фантасмагоричні світи. На них зображені казкові герої з дитинства, химерні істоти, гноми, а також дивовижні пейзажі з екзотичною рослинністю, в яких прочитуються спогади Рибковського про Африку.

БАЗИЛІЙ АЛЬБІЧУК (1909–1995) народився в Домбровиці Малій біля Бялої Подляської – в селянській родині з українським корінням. Разом з братами він допомагав батькам на полі, а у вільний час малював, писав, різьбив, грав на скрипці, згодом трішки цим підзаробляв. Важкі воєнні роки (робота в радгоспі на території України, призов до

as she dealt with children marred by illness and disability and was in constant contact with human misery, which left its mark on her mental state. She started to paint to unwind from stress and negative emotions. She developed her creative workshop and form of expression on her own. She painted old, lonely people at the end of their lives, and Kazimierz district of Cracow, with its dilapidated tenement houses and flaking plasters – evoking comparison to the process of passing away. She created a moving, emotional portrait of old people, as according to the painter herself, old age best reflects the tragedy and senselessness of life. In her paintings from the Cracow period dark colours prevail, adding to the grief and resignation of the presented figures. In the Lanckorona period, the palette of colours becomes lighter, as landscapes, portraits of children and the painter's beloved dog Mikusia start to dominate in the range of topics. The poetics of her paintings is intellectually well though-over, while the method of treating details brings them close to the naive genre. To Dąbrowska, painting was a form of compensation, relieving her of difficult emotions, filling her with a sense of direction in the world dooming humans to solitude.

JÓZEF CHEŁMOWSKI (1934–2013) was born in a family of peasants in Brusy in the Kashubia region. He felt deep emotional connection with his homeland and spoke in Kashubian language on a daily basis. He completed seven classes of primary education within the German system. After the war he took up different professions, including taking care of an agricultural holding inherited from his parents. He was an unconventional figure, trying to explore age-old mysteries of life and death, human beings and the world, nature and God. His paintings are dominated by the philosophical, astronomical and religious topics. In each of them he presents his interpretation of the texts he had read, thus creating his own vision and image of the world. His greatest achievement as a painter is a six-piece painting titled *Panorama Apokalipsy* [The Apocalypse Panorama], with a total length of 55 metres and width of 80 centimetres. In this ambiguous and symbols-laden work, the artist translates the text by St John into

радянської армії, смерть обох братів), а після повернення до рідного села – міжнаціональні конфлікти та операція «Вісла» загострили відчуття загрози та самотності. Альбічук ненадовго залишає Домбровицю, але раптом виявилося, що він не здатен жити за межами свого села. Чоловік працює на реставраціях костелів, малює портрети, килимки, образи для придорожніх капличок. Проводить час на самоті, багато читає і роздумує про Бога, людську натуру, світ і природу. На початку 1960-х років на ділянці землі, успадкованій від батьків, він облаштовує сад, висаджує понад 300 кущів і квітів та дбайливо, з любов'ю доглядає за ними впродовж кількох наступних десятиліть. Для Базилія Альбічука сад стає прихистком, місцем його спілкування з природою, яку він найбільше цінує за лад і гармонію. Він малює сад у різні пори року і доби, намагаючись передати його натуру і красу. Так постають прекрасні пейзажі, зазвичай написані в літню пору, з вишуканими кольористикою і композицією, які передають справжній, але не натуралістичний характер садів. Відчувши перенасичення від зображення саду, Базилій Альбічук почав малювати, як він сам казав, довколишній світ, простори неба, сонця, полів, квітучих лугів. Художні особливості його картин принесли йому великий успіх, але водночас і переживання, – позаяк Альбічук неохоче розлучався зі своїми твори і не міг малювати під тиском виконання замовлення.

ГАЛІНА ДОМБРОВСЬКА (1925–1996), лікарка-психіатриня, жила у Кракові та сусідній Лянцкороні. У неї була важка робота: вона допомагала хворим й неповносправним дітям і повсякчас стикалася з людським горем, що не пройшло безслідно для її психіки. Жінка почала малювати, щоб зняти стрес та згладити емоції. Вона виробила свою творчу техніку та засоби художнього вираження. Ґаліна Домбровська малювала старих, самотніх людей на схилі віку, а також Казімєж – дільницю Кракова з його занепалими кам'яницями й обдертою штукатуркою (тут напрошується порівняння з людьми, які так само важко переживають процес відходу

the language of images, assigning subsequent numbers of verses to each scene together with information about what it contains. This art piece is unique due to the unconventional form, true and naive interpretation of a highly difficult religious text and a load of creative work. All this to warn humans against divine punishment for the sins they commit.

And finally, remarkable women painters from Warsaw: Maria Korsak, Leokadia Płonkowa, Halina Walicka, Łucja Mickiewicz – all different from one another, with a unique history and own achievements in the art sphere. Dedicated to them were the exhibition "Warsaw Women Painters. Sketches from the Naive Art" as well as separate biographical notes in this catalogue.

Towards the end of this part of the article, covering merely a dozen or so profiles of artists from among a massive group of artists classified to the naive art genre, I would like to present two more artists counted as representatives of the art brut current. The term, coined by a French artist Jean Dubuffet, has been collectively adopted to describe raw art that is not inspired by any conventions and traditions and that is original, spontaneous and intuitive. Artists active in this current are often referred to as artists of the inner need.

STANISŁAW ZAGAJEWSKI (1927–2008) at the age of around two was found on the stairs of the Church of St Barbara in Warsaw. No one knew when he had been born and where he had come from. He was given a name and surname, and a date of birth was assigned to him. He was raised in monastic care facilities. Limping, laughed at by peers, he avoided their company and played alone, forming clay figurines of birds and other animals. Sent to a construction school, he had to give it up due to poor health. Worked as a plasterer at the renovation of the Old Town in Warsaw, but since he added too many independently conceived forms to the reconstructed elements he was relocated to work at the construction of the East-West Route in Warsaw, which turned out too demanding, though. Finally, he moved away from a workers' hostel to an unheated unit in Prosta Street and took up job as a night watchman He began sculpting unusual, fantastic clay birds (peacocks,

з життя). Вона створила вражаючий, емоційний портрет людей похилого віку, адже старість, на думку художниці, найповніше відображає драматизм і відсутність сенсу життя. На картинах краківського періоду переважає темна кольористика, що увиразнює смуток і згасання зображених постатей. У так званий лянцкоронський період палітра кольорів світлішає, переважають пейзажі, портрети дітей та улюбленого собаки Мікуся. Поетика картин Домбровської інтелектуально виважена, а її авторська інтерпретація деталей наближає її творчість до наївну. Для художниці живопис був формою компенсації, він вивільняв від важких емоцій, надавав сенсу існування у світі, який прирікає людину на самотність.

ЮЗЕФ ХЕЛМОВСЬКИЙ (1934–2013) народився в селянській родині в Брусах на Кашубії. Він відчував сильний емоційний зв'язок із цим регіоном і щодня розмовляв кашубською мовою. Закінчив сім класів німецької початкової школи. Після війни працював за різними професіями, займався господарством, яке успадкував від батьків. Ця неординарна особистість намагалася проникнути у вічні таємниці життя і смерті, людини і всесвіту, природи і Бога. На його картинах переважають філософсько-астрономічно-релігійні сюжети, кожним із яких він виражає свою інтерпретацію прочитаних текстів, а тим самим – власні візії і світобачення. Найбільшим його художнім досягненням стала картина «Панорама Апокаліпсису», що складається з шести частин, загальною довжиною 55 метрів і шириною приблизно 80 сантиметрів. У цьому багатозначному і щедро насиченому символами творі художник перекладає текст Святого Івана мовою живопису, надаючи кожній сцені відповідний номер біблійного вірша та короткий припис про те, що на ній зображено. Унікальність цього твору полягає в нестандартності його форми, щирій, наївній інтерпретації надзвичайно складного релігійного тексту та огромі творчої роботи. І все для того, щоб нагадати людству про Божі кари за скоєні гріхи.

turkeys, penguins) and other animals (dogs, deer, reptiles, dragons) and adorned them with "palm trees" made of wire, beads, sequins and buttons, which he placed in special openings. Not being able to fire clay, after some time he smashed the sculptures up to have material for the new ones. In 1961 he moved to Włocławek where he obtained an apartment, later a house, and a job at the *Sztuka Kujawska* [Cuiavian Art] cooperative. There, he learned the clay firing technique. Following the initial fascination with birds and other animals, his passion turned towards religious topics, mainly the Passion of Christ. Being a religious person, he was deeply moved by these scenes. His sculptures of Pieta, Christ in a Crown of Thorns or Man of Sorrows are uniquely expressive. The most important place in his artistic legacy is occupied by massive altars comprising a multitude of elements. He made a dozen or so of them. Dramatic scenes, mainly including Pieta, Scourged Christ, depicting faces twisted with pain and agony, surrounded with deformed human faces, monstrosities, reptiles and attacking birds, are a token of unfettered imagination of the artist. There is a permanent exhibition of Zagajewski's sculptures in the Kujawy and Dobrzyn Regional Museum in Włocławek. His works are also displayed in the Art Brut Museum in Lausanne.

MARIA WNĘK (1922–2005) was born in Olszanka near Stary Sącz. She was raised surrounded by traditional, folk religiousness and spent most of her days praying. The worlds of faith and reality were intertwined in her life and work, exacerbated by hallucinations, delusions and the feeling of constant danger posed by persons who, in her opinion, were mean-spirited towards her. In the 1960s, she perfected her painting skills tanks to attending the arts classes at the Railway Workers' Cultural Centre in Nowy Sącz. Her work bears features of a mission through which she conveys her prophecies, visions and spiritual experiences, with an aim of warning the humankind against a disaster. At the reverse side of her paintings she placed fine-printed texts-comments, often beginning with the words "Urgent message...," describing orders and prohibitions transmitted by Jesus and other saints that serve

І, нарешті, неймовірні варшавські художниці: Мар'я Корсак, Леокадія Плонкова, Галіна Валіцька, Луція Міцкевич – кожна з них особлива, зі своєю незвичною історією та досягненнями у галузі мистецтва. Саме їм присвячено виставку «Варшавські художниці. Шкіци мистецтва, яке називають наївним» та біографічні ноти в цьому каталозі.

Наприкінці цього тексту, що охоплює всього кільканадцять персоналій (а це тільки крапля у морі наївістів) я б хотіла представити ще двох митців, що належать до течії артбрют. Цей введений французьким художником Жаном Дюбюффе термін прижився як окреслення непрофесійного мистецтва, яке не засноване на жодних художніх принципах чи традиціях, оригінальне, спонтанне та інтуїтивне. Часто їх ще називають митцями внутрішньої потреби.

СТАНІСЛАВ ЗАҐАЄВСЬКИЙ (1927–2008) дитиною (приблизно в дворічному віці) був знайдений на сходах костелу святої Варвари у Варшаві. Невідомо, коли і де він народився; йому дали ім'я-прізвище і вписали дату народження. Він виховувався в монастирських домах милосердя. Кульгав на одну ногу, через що постійно наражався на насмішки з боку однолітків, тому й уникав їхнього товариства і грався на самоті, ліплячи з глини фігурки птахів і тварин. Станіслава направили до будівельного училища, проте через поганий стан здоров'я він був змушений покинути навчання. Відтак працював штукатуром при відбудові Старого міста у Варшаві, але в процесі роботи він надавав елементам реконструкцій своїх, творчих форм, тому його перевели на будівництво траси W-Z. Однак і ця робота виявилася для Заґаєвськоого надто важкою, й він із робітничого готелю переїхав у квартиру – неопалювану комірчину на вулиці Простій – і влаштувався працювати нічним сторожем. Він почав різьбити по сирій глині незвичайних химерних птахів (павичів, індиків, пінгвінів, тощо) і тварин (собак, оленів, змій, драконів), оздоблюючи їх вставленими у спеціальні отвори «букетиками» з дроту, бісеру, блискіток і ґудзиків. У Заґаєвського не було можливості випалювати скульптури,

as adequate commentaries to scenes depicted in the paintings. In the painter's own words, they were the so-called biographies.

She was often nicknamed "Nikiforka" [female Nikifor], since – similarly as him – despite hard living conditions she had a sense of own value and dignity. She thought of herself as of a renowned painter, being reassured of it through numerous purchases of her paintings to be included in museum and private collections. She spent the last years of her life in a psychiatric hospital in Cracow-Kobierzyn, where – being well cared for – she continued to paint her extraordinary morality paintings.

In the last 20–30 years the naive art saw evident changes evolving toward the art brut genre. There are ever fewer naive artists working individually, like the ones who prevailed in the past. On the other hand, there are ever more talented persons of different age who experience intellectual disability or mental illnesses and create their art during occupational therapy workshops at psychiatric hospitals, nursing homes or art classes organised by foundations and associations working for persons with disabilities. The development of this kind of art is possible owing to the involvement of a lot of persons who have noticed illnesses, disabilities and suffering from various illnesses, and helped them release it. Let me mention Beata Jaszczak from Płock, an initiator of *Oto ja* [Here I am] open air workshops organized for nursing home residents, and a founder of the largest art brut gallery (currently out of operation due to financial problems), and the late Andrzej Kowal, a director (in the years 1991–2003) of the Babiński Hospital in Cracow-Kobierzyn, founder of the *Psychiatria i Sztuka* [Psychiatry and Art] association, who offered a development possibilities to numerous artists burdened with mental illnesses.

Art created by persons with disabilities has a therapeutic and compensatory function in their lives, allows them to overcome isolation, describe their experiences and dreams through images and to increase their self-esteem. Each of those artists is different, separate and has their own story. What connects them is the fact that they live and breathe art, that to them art offers a sense of being and serves as a method to overcome solitude, suffering and

Jadwiga Migdał

тому через деякий час він мусив їх розбивати, щоб мати матеріал для нових творів. 1961 року він переїхав до Влоцлавека, де йому виділили спершу квартиру, а згодом – будинок і дали роботу в кооперативі «Куявське мистецтво». Тут він опанував техніку випалювання. Після перших скульптур птахів і тварин Заґаєвський захопився біблійними мотивами, переважно – сценами Страстей Христових. Як віруюча людина він глибоко переживав ці сюжети. Особливо вражають його скульптури оплакування Христа, Ісуса в терновому вінку та Скорботного Христа. Центральне місце в творчому доробку Заґаєвського займає кільканадцять величезних вівтарних образів, які складаються з десятків елементів. Драматичні сцени катування та оплакування Христа – з викривленим від болю і страждання обличчям, в оточенні перекошенихлюдськими лиць, з потворами, зміями і птахами, які нападають, – є художнім вираженням нестримної фантазії митця. Постійну виставку скульптур Заґаєвського можна побачити у Музеї Куявщини та Добжинщини у Влоцлавеку, також його роботи знаходяться в Музеї артбрют у Лозанні.

МАР'Я ВНЕНК (1922–2005) народилася в Ольшанці біля Старого Сонча, виховувалась у традиційній народній релігійності і більшу частину часу присвячувала молитві. Віра і реальність переплiталися в її житті і творчості, підсилені галюцинаціями, мареннями і відчуттям постійної загрози з боку людей, які, як вона вважала, бажали їй зла. Вона відточувала свої художні навички в 1960-х роках на заняттях із образотворчого мистецтва в Будинку культури залізничників у Новому Сончі. Картини Мар'ї Вненк – наче послання, в яких вона передає нам свої пророцтва, бачення і духовні переживання, покликані захистити людство від краху. На звороті своїх картин вона щільно пише коментарі, які часто починаються словами «термінове послання...» й містять накази і заборони, отримані нею від Господа Ісуса і святих, а також описи зображених на картині сцен, які відповідають змісту цих коментарів. Це так звані «життєписи», як їх називала художниця.

Ядвіґа Міґдал

senility. This is a very authentic and personal current of art, created to domesticate the world, find one's place in it and draw attention to oneself ("take a look at me – here I am"). To them, each exhibition of their works is entwined with celebration, happiness and satisfaction that offers them power and impulse to continue. These artists take a very active part in subsequent editions of the Teofil Ociepka painting competition, organized since 1996 in Bydgoszcz – a city where Ociepka, one of the world's greatest naive painters, spent the last years of his life. The laureates of this competition include well-known naive and art brut painters: Władysław Wałęga, Józef Chełmowski or Władysław Luciński. However, it is ever more frequently that the awards and distinctions are granted to artists who are boarders of nursing homes and participants of occupational therapy workshops. They amaze us with the form of their works that is sometimes very mature, as well as with rich imagination and unique expression. Let us enumerate some of them:

HENRYK ŻARSKI (BORN 1944) was considered to be deaf and mute. Owing to art, he finally managed to open up and start talking. He lives in a nursing home in Pakówka (Wielkopolskie Province). He creates fanciful paintings of animals, objects and architecture, painted with decorative lines and pulsating with colours, in which boundaries between imagination and reality get blurred. His works are displayed in the Art Brut Museum in Lausanne.

ADAM DEMBIŃSKI (1943–2014) lived in a social care home in Brwilno near Płock. In his drawings and pastels, he brought images he remembered from his childhood back to life: village musicians, horse-drawn carts and various figures. He drew with confident and sweeping moves, on large sheets of paper, and his representations were synthetic in form and tinged with humour.

DAMIAN REBELSKI (BORN 1980) lives in Bydgoszcz with his parents. He mainly paints religious scenes, characterised by beautiful juxtaposition of colourful stains of high intensity. He received numerous awards for his immense colouristic sensitivity at the Teofil Ociepka competition.

Мар'ю Вненк називали Никифоркою, бо, як і Никифор, вона жила в дуже важких умовах і мала почуття власної гідності та самоповаги. Жінка вважала себе видатною художницею, і в цьому її ще більше переконував той факт, що її картини часто купували до музейних і приватних колекцій. Останні роки життя вона провела у психіатричній лікарні в краківському Кобєжині, де, оточена доглядом, продовжувала писати свої надзвичайні картини-мораліте.

За останні 20–30 років у наївному мистецтві відбулися помітні зміни в бік артбрюту. Зараз усе менше наївістів, які творять індивідуально – раніше таких була більшість. Натомість з'являються талановиті люди різного віку з розумовою неповносправністю або психічними захворюваннями, які творять у групах працетерапії при психіатричних лікарнях, будинках соціального захисту, а також на художніх заняттях, організованих фондами та товариствами, які займаються людьми з інвалідністю. Таке мистецтво розвивається завдяки участі багатьох людей, які помітили величезний творчий потенціал, притаманний розумово неповносправним людям із різними захворюваннями, і допомогли їм його розкрити. Варто згадати Беату Ящак із Плоцька, яка ініціювала пленери «Ось я» для підопічних будинків соціального піклування, заснувала найбільшу галерею артбрют (нині вона закрита через фінансові причини), а також уже покійного Анджея Коваля, директора (1991–2003) лікарні імені Бабінського в краківському Кобєжині та засновника товариства «Психіатрія і мистецтво», який дуже сприяв розвитку багатьох художників із психічними захворюваннями.

У житті людей з інвалідністю творчість відіграє терапевтичну та компенсаторну роль, допомагає їм вийти з ізоляції, через ті чи інші образи виразити свої переживання та мрії, підвищує їхню самооцінку. Кожен із цих художників відмінний, індивідуальний, зі своєю історією, та спільним для них є те, що вони живуть творчістю, для них це сенс життя, спосіб переживання самотності, страждання і старості. Це дуже самобутнє й індивідуальне мистецтво, створене

TADEUSZ GŁOWALA (BORN 1943) lives in a social care home in Nowy Miszew near Płock. He started painting in 1992 and his most widely explored topic is the monumental ecclesiastical architecture, such as churches and tserkvas. The paintings, composed of small, multi-colour geometrical forms, awaken associations with stained glass windows and medieval cathedrals. Valued by art critics, they are frequently bought by museums and collectors.

TOMASZ JEZIERZAŃSKI (BORN 1973) lives in Bydgoszcz with his father, a visual artist, who noticed Tomasz's artistic skills and encouraged him to start painting. The subject that prevails in Jezierzański's paintings is portraits of persons who caught his attention. His gallery includes TV personalities and persons he meets, with their characteristic features often portrayed in a caricatural manner.

JUSTYNA MATYSIAK (BORN 1979) lives in Przeźmierowo near Poznań with her family. She draws using colourful fine liners on white paper. The topics of her drawings include animals, birds, people and architecture. A linear structure of drawings, meticulously modelled details and delicate, nuanced colour palette make up for characteristic features of her style. In 2007 she received a Grand Prix at the Naive Art Triennale in Bratislava.

GRZEGORZ SIENKIEWICZ (1962–2008) attended occupation therapy workshops in Haczów (Podkarpackie Province) from 1991 onwards. In his paintings, he combined perfect colouristic sensitivity with poetic imagination. Under a visible decorative layer of images, there is a world of thoughts, emotions and imagery of the artist, in which real and unreal elements form a fable-like reality full of harmony and beauty.

To sum up the deliberations concerning the naive art, I would like to quote a statement by Zbigniew Chlewiński, a juror of the Teofil Ociepka National Painting Competition, placed in the exhibition catalogue of 2010:

Jadwiga Migdał

з метою освоїти світ, віднайти в ньому своє місце, привернути до себе увагу («дивись – ось я»). Кожна виставка їхніх робіт – свято, мить щастя, радості та задоволення, що дає силу та імпульс для подальшої творчості. Ці художники беруть дуже активну участь у Художньому конкурсі імені Теофіла Оцєпка, який із 1996 року проводиться в Бидґощі, місті, в якому один з найвидатніших наївістів світу провів останні роки життя. Серед лауреатів конкурсу – відомі художники наїву та арт брюту: Владислав Валенґа, Юзеф Хелмовський та Владислав Люцінський. Однак все частіше нагороди та відзнаки отримують художники – мешканці будинків соціального піклування та учасники груп працетерапії. Вони вражають формою своїх творів, іноді дуже зрілою, багатою уявою та надзвичайною експресією. Ось деякі з них:

ГЕНРИКА ЖАРСЬКОГО (НАР. 1944 РОКУ) вважали глухонімим; лише мистецтво допомогло йому відкритися і заговорити. Він живе в будинку соціального піклування у Пакувці (Великопольське воєводство). Творить фантасмагоричні образи тварин, предметів, архітектури – вони виведені декоративними лініями, сповнені насичених кольорів і розмивають межі між уявою та реальністю. Його роботи знаходяться в Музеї артбрюту в Лозанні.

АДАМ ДЕМБІНСЬКИЙ (1943–2014) жив у будинку соціального піклування в Брвільні неподалік Плоцька. У своїх рисунках і пастелях він оживлював образи, які пам'ятав із дитинства: сільських музикантів, кінні упряжі, людей. Він малював впевнено і розгонисто, на великих аркушах паперу, синтетичні за формою сцени, присмачені гумором.

ДАМ'ЯН РЕБЕЛЬСЬКИЙ (НАР. 1980) живе з батьками в Бидґощі. Малює переважно релігійні сюжети, які вирізняються красивим поєднанням яскраво-кольорових образів. Його неодноразово нагороджували на конкурсі імені Теофіла Оцєпка за особливе кольоровідчуття.

Ядвіґа Міґдал

Naive means one who is honest, one who opposes lies and artificiality and one who is direct, that is, spontaneous and not calculated. Naivety is a state of innocence and impeccability, an attitude on the foundations of which one can start building. As long as an artist preserves it, then even if he/she is a highly educated specialist in other spheres of his/her life activity, he/she will remain a naive artist, carrying an image of the world free of prejudices, casual in its content and form, simple and, on top of that, carrying an optimistic message. From the point of view of human beings and our care for the future, we should plead that they build a strong society of naive artists and their fans – which is in the interest of all. And that is because the naive art gives us hope for salvation. And, perhaps, it is the only thing that offers such hope.

Bibliography

• *Ogólnopolski Konkurs Malarski im. Teofila Ociepki* [exhibition catalogue], 2010, Bydgoszcz: Muzeum Okręgowe im. Leona Wyczółkowskiego w Bydgoszczy.

ТАДЕУШ ҐЛОВАЛА (НАР. 1943 РОКУ) живе в будинку соціального піклування в Новому Мішеві неподалік Плоцька. Малює з 1992 року, переважно монументальну сакральну архітектуру, зокрема костели та церкви. Його малюнки, що складаються з маленьких різнокольорових геометричних форм, наштовхують на асоціації з вітражами та середньовічними соборами. Мистецтвознавці високо оцінюють ці твори, їх часто купують у музейні та приватні колекції.

ТОМАШ ЄЗЄЖАНСЬКИЙ (НАР. 1973 РОКУ) живе з батьком у Бидґощі. Художні здібності сина помітив батько, скульптор, і заохотив його малювати. Зазвичай Томаш працює над портретами тих, хто привернув його увагу – це і телевізійні персонажі, і просто люди, яких він коли-небудь зустрічав. На цих малюнках увиразнено характерні риси зовнішності, часто – у карикатурній формі.

ЮСТИНА МАТИСЯК (НАР. 1979 РОКУ) живе з родиною у Пшезмєрові поблизу Познані. Малює кольоровими ручками на білому папері, зазвичай – тварин, птахів, людей та архітектуру. Характерними рисами її стилю є лінійна структура малюнків, ретельно сконструйовані деталі та делікатна, сповнена нюансів кольористика. 2007 року вона отримала гран-прі на Трієнале наївного мистецтва в Братиславі.

ҐЖЕҐОЖ СЄНКЕВИЧ (1962–2008) з 1991 року відвідував заняття з працетерапії в Гачуві (Підкарпатське воєводство). У своїх картинах він поєднував тонке відчуття кольору та поетичне мислення. Під яскравим декоративним шаром цих робіт – цілий світ думок, емоцій та уявлень митця, в якому реальні та нереальні елементи вибудовують казкову дійсність, сповнену гармонії та краси.

На завершення своїх роздумів про наївне мистецтво, я хотіла б процитувати слова Збіґнєва Хлєвінського, члена журі Загальнопольського конкурсу живопису імені Теофіла Оцєпка, вміщені в каталозі виставки 2010 року:

Бо наївний – це щирий, такий, що протистоїть брехні та штучності, і безпосередній, себто спонтанний і непрорахований. Наївність – це стан невинності та бездоганності, це основа, на якій можна щось будувати. Поки митець зберігає її (навіть якщо він – високоосвічений фахівець в інших сферах життя), доти він залишається наївним митцем, що несе в собі образ світу, позбавлений упереджень, невимушений за змістом і формою, простий, та ще й з оптимістичною настановою. Турбуючись про майбутнє людини, потрібно закликати, щоб в її, людини, інтересах створити сильну спільноту митців-наївістів і їхніх шанувальників. Тому що наївне мистецтво дає надію на порятунок. Можливо, воно єдине, що її дає.

Бібліографія

• *Ogólnopolski Konkurs Malarski im. Teofila Ociepki* [каталог виставки], 2010, Bydgoszcz: Muzeum Okręgowe im. Leona Wyczółkowskiego w Bydgoszczy.

Alicja Mironiuk Nikolska

KOLEKCJA POLSKIEJ SZTUKI NIEPROFESJONALNEJ W PAŃSTWOWYM MUZEUM ETNOGRAFICZNYM W WARSZAWIE

Państwowe Muzeum Etnograficzne w Warszawie jako pierwsze w Polsce zaczęło włączać do zbiorów prace artystów z kręgu polskiej sztuki nieprofesjonalnej. Początki kolekcji sięgają połowy lat 60. XX wieku, kiedy sztuka ta, przynajmniej w Polsce, znana była jedynie w bardzo ograniczonym kręgu naukowców i artystów. Główną i najważniejszą postacią, dzięki której kolekcja sztuki nieprofesjonalnej zaistniała w PME, był Aleksander Jackowski, legendarny już, wieloletni redaktor pisma „Polska Sztuka Ludowa" wydawanego od 1949 roku przez Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk. Był to człowiek o olbrzymiej wiedzy, znakomitej znajomości środowiska artystów nieprofesjonalnych, ale przede wszystkim obdarzony niezwykłą intuicją, dzięki której potrafił „wydobyć" niezwykłe osobowości spośród mnóstwa przejawów amatorskiej twórczości. Gdy w 1953 roku w Instytucie Sztuki utworzono Pracownię Sztuki Nieprofesjonalnej, jej kierownictwo powierzono właśnie Jackowskiemu.

Już w końcu pierwszej powojennej dekady twórczość polskich przedstawicieli „sztuki zwanej naiwną" zaprezentowano na wystawie w Jugosławii. Przełomowym momentem okazała się jednak wystawa „Inni. Od Nikifora do Głowackiej" przygotowana przez Jackowskiego w 1965 roku w warszawskiej Zachęcie. Wystawa ta „po raz pierwszy zaprezentowała zjawisko sztuki nieprofesjonalnej w całej rozpiętości. Była wydarzeniem wielkiej rangi, jej śmiałe wkroczenie na salony sztuki zarezerwowane dotąd dla sztuki wysokiej, zaowocowało ogromnym zainteresowaniem twórczością ludzi »innych« i postrzeganiem tejże twórczości w kategoriach sztuki przez »duże S«" (Migdał 2005: 5).

8 lipca 1965 roku – wkrótce po zamknięciu wystawy – prof. Ksawery Piwocki, wybitny historyk sztuki i dyrektor PME w latach 1956–1968, wystąpił do Ministerstwa Kultury i Sztuki (MKiS) o środki na zakup wybranych prac z tej ekspozycji, argumentując prośbę tym, że muzeum „posiada już poważne zbiory z tego zakresu, a żadne inne muzeum ich nie gromadzi. Ponieważ na wspomnianej wystawie są zgromadzone najlepsze prace tego typu z całego kraju – istnieje możliwość dokonania najbardziej reprezentatywnego wyboru" (*Protokół zakupu*... 1965). Kilkadziesiąt lat temu, gdy muzea etnograficzne w powszechnym rozumieniu kojarzyły się ze zbiorami dokumentującymi historię kultury materialnej wsi, jej obrzędów i zwyczajów, decyzja o stworzeniu kolekcji sztuki nieprofesjonalnej wymagała namysłu. Muzealnicy dyskutowali o miejscu dla tej sztuki. Profesor Ksawery Piwocki w 1968 roku pisał: „Po pewnej walce z sobą samym i z mymi

współpracownikami w Państwowym Muzeum Etnograficznym w Warszawie zdecydowałem się na tworzenie w jego zbiorach kolekcji dzieł »prymitywów współczesnych«. Dałem się do tego namówić swego czasu głównie dlatego, że żadne z muzeów innych nie dokumentuje systematycznie tej twórczości, której walory artystyczne są już chyba bezsporne, przynajmniej w dużym procencie" (Piwocki 1968: 5). Nie była to łatwa decyzja, a plany gromadzenia tego typu dzieł w muzeum etnograficznym budziły wątpliwości części środowiska etnograficznego. Piwocki jako argument wysunął tezę, „że jeśli za przedmiot etnografii uważać będziemy [...] zjawiska kultury »inne« niż oficjalna – to sztuka omawiana może i nawet powinna być gromadzona w zbiorach etnograficznych" (Piwocki 1968: 6). Dzięki decyzji Piwockiego oraz dotacji uzyskanej z MKiS, po wystawie „Inni" zakupiono 40 prac 18 artystek i artystów, w tym trzy prace Łucji Mickiewicz, pięć obrazów Leokadii Płonkowej i trzy obrazy Marii Korsak. Aleksander Jackowski pomagał przy wyborze prac.

Po olbrzymim sukcesie wystawy w Zachęcie zaproszono Polskę do udziału w I Triennale Sztuki Naiwnej w Bratysławie w 1966 roku, a w kolejnym roku zorganizowano wystawę „Naive Kunst aus Polen" w Stuttgarcie i Neuchâtel, w 1968 roku eksponowaną także w South Gallery w Londynie. Aleksander Jackowski, pełniący funkcję komisarza i współautora ekspozycji, ściśle współpracował z Państwowym Muzeum Etnograficznym w Warszawie. Na pokaz działu polskiego na Triennale wybrano 50 prac 24 autorów, w tym znanego z wcześniejszych wystaw w Europie Nikifora, a także Teofila Ociepki, Edmunda Monsiela, Marii Korsak, Marii Lenczewskiej, Władysława Rybkowskiego, Bolesława Surowiaka, Marty Michałowskiej, Leokadii Płonkowej czy Stanisława Zagajewskiego. Zaprezentowano także rzeźby Adama i Henryka Zegadłów. Wybór autorów świadczy o bardzo szerokim potraktowaniu zagadnienia tej sztuki. Podobne kryteria przyświecały Jackowskiemu przy wyborze autorów na wystawę niemiecką i szwajcarską. Prezentacje te były większe; pokazano 372 prace 53 autorów. W przygotowaniu wystawy uczestniczyło także warszawskie Muzeum Etnograficzne, prowadząc sprawy organizacyjne i przygotowując eksponaty. Głównym organizatorem i stroną finansującą przedsięwzięcia było Ministerstwo Kultury i Sztuki. Dokonywało ono także zakupów dzieł sztuki, które w następnych latach przekazano do zbiorów PME.

Pozyskane pod koniec lat 60. dzieła stały się podstawą warszawskiej kolekcji. W kolejnej dekadzie – obfitującej w odkrycia nowych zjawisk artystycznych – systematycznie ją wzbogacano zakupami od artystów i kolekcjonerów. Dzięki zapisowi testamentowemu malarki Leokadii Płonkowej Muzeum otrzymało bardzo interesujące szkice do posiadanych już obrazów oraz niezwykłej urody prace studyjne. Dzieła te oraz dokumenty osobiste i korespondencja artystki pozwoliły nie tylko wzbogacić kolekcję, ale też lepiej poznać samą twórczynię.

W 2005 roku PME wraz z Muzeum im. Jacka Malczewskiego w Radomiu przygotowało wystawę „Talent, pasja, intuicja II" (20 lat po pierwszej edycji prezentowanej w radomskim muzeum). Była to „największa i najpełniejsza w historii polskiego muzealnictwa, czy wystawiennictwa, prezentacja tego nurtu w sztuce. Pokazano 570 prac 135 autorów – malarstwo, grafikę, rysunek i rzeźbę drewnianą i ceramiczną, tkaninę. Eksponaty pochodziły z 12 polskich muzeów i kilkunastu pracowni terapii zajęciowych, domów pomocy społecznej i szpitali psychiatrycznych, z najpoważniejszych kolekcji prywatnych" (Zieleziński 2005: 8). Autorzy wystawy, znakomici znawcy tematu, Jadwiga Migdał z PME i Adam Zieleziński z Muzeum w Radomiu, przypomnieli artystów prezentowanych na poprzedniej wystawie i pokazali nowych, zauważonych na przełomie wieków. Po zakończeniu ekspozycji do zbiorów PME zakupiono prace wielu artystów związanych z warsztatami terapii zajęciowej w Bydgoszczy, Płocku i Sochaczewie. Ciekawostką jest obraz Anny Paruszewskiej-Karpiel ukazujący wernisaż wystawy – artystki, artystów i ich dzieła. Kolejną okazją do wzbogacenia kolekcji był projekt przygotowany przez Jadwigę Migdał i Alicję Mironiuk Nikolską „Sztuka naiwna w Polsce", dofinansowany przez Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego w 2007 roku. Zakupiono wówczas m.in. prace Justyny Matysiak. Po wystawie „Szara strefa sztuki – polscy twórcy art brut" w 2016 roku, na nowo podjęto współpracę z malarzem Władysławem Wałęgą. Odnowiono także relacje z Magdaleną

Shummer, która w 2009 roku podarowała muzeum kilka prac. W latach 2020–2023 muzeum pozyskało kolejnych 18 obrazów i prac tej artystki, malowanych na blasze. Niezwykły dar muzeum otrzymało w 2021 roku od wnuka Haliny Walickiej: 16 obrazów malarki. W 2022 roku w PME Alicja Mironiuk Nikolska przygotowała wystawę „Malarki warszawskie", na której zaprezentowano twórczość czterech artystek związanych z Warszawą: Marii Korsak, Leokadii Płonkowej, Haliny Walickiej i Łucji Mickiewicz. Wystawa cieszyła się dużą popularnością wśród publiczności i na nowo spopularyzowała tę twórczość. Dzięki niej muzeum pozyskało kilka prac Łucji Mickiewicz, której haftowane pejzaże były odkryciem dla współczesnego widza. Muzeum zakupiło cztery prace, zaś trzy trafiły do zbiorów jako depozyt. Jest to tym bardziej istotne, że PME jako jedyne muzeum w Polsce posiada prace tej niezwykłej artystki.

Kolekcja sztuki nieprofesjonalnej zgromadzona przez PME należy do najpełniejszych w polskich muzeach. Składa się na nią ponad 1600 prac malarskich i rzeźbiarskich. Jej wartość jednak najlepiej oddaje nie liczba eksponatów, a fakt, że reprezentowanych jest w niej 69 z 91 artystów przedstawionych przez Aleksandra Jackowskiego w dziele jego życia – encyklopedycznym, albumowym, a zarazem osobistym wydawnictwie *Sztuka zwana naiwną*.

Bibliografia

- Jackowski Aleksander, 1968, *Po I Triennale Sztuki Naiwnej w Bratysławie*, „Polska Sztuka Ludowa", nr 1–2, s. 67–79.
- Jackowski Aleksander, 1995, *Sztuka zwana naiwną. Zarys encyklopedyczny twórczości w Polsce*, Warszawa: Wydawnictwo Krupski i S-ka.
- Kunczyńska-Iracka Anna, 1968, *Głosy o wystawie naiwnych w Stuttgarcie i Neuchâtel*, „Polska Sztuka Ludowa", nr 1–2, s. 89–91.
- Migdał Jadwiga, 2005, *Wstęp*, [w:] *Talent, pasja, intuicja. Polska sztuka nieprofesjonalna 1945–2005*, [publikacja towarzysząca wystawie „Talent, pasja, intuicja II" pokazywanej w Muzeum im. Jacka Malczewskiego w Radomiu i Państwowym Muzeum Etnograficznym w Warszawie], Radom: Muzeum im. Jacka Malczewskiego w Radomiu.
- Piwocki Ksawery, 1968, *Kilka słów o sztuce współczesnych prymitywów*, „Polska Sztuka Ludowa", nr 1–2, s. 5–6.
- Piwocki Ksawery, 1975, *Dziwny świat współczesnych prymitywów*, Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe.
- *Protokół zakupu z wystawy „Inni"* [dokumenty Komisji Zakupów Muzealiów PME], lipiec 1965.
- Zieleziński Adam, 2005, *Wstęp*, [w:] *Talent, pasja, intuicja. Polska sztuka nieprofesjonalna 1945–2005*, [publikacja towarzysząca wystawie „Talent, pasja, intuicja II" pokazywanej w Muzeum im. Jacka Malczewskiego w Radomiu i Państwowym Muzeum Etnograficznym w Warszawie], Radom: Muzeum im. Jacka Malczewskiego w Radomiu.

Alicja Mironiuk Nikolska

COLLECTION OF POLISH NON-PROFESSIONAL ART IN THE NATIONAL ETHNOGRAPHIC MUSEUM IN WARSAW

Аліція Міронюк Нікольська

КОЛЕКЦІЯ ПОЛЬСЬКОГО НЕПРОФЕСІЙНОГО МИСТЕЦТВА В ДЕРЖАВНОМУ ЕТНОГРАФІЧНОМУ МУЗЕЇ У ВАРШАВІ

The National Ethnographic Museum (NEM) in Warsaw was the first to introduce the works of artists from the Polish non-professional art scene into its collection. The collection dates back to the mid-1960s, when this field of art was known, at least in Poland, only to a limited circle of scientists and artists. The main and the most important figure, owing to whom the collection of non-professional art had a chance to appear in the NEM, was Aleksander Jackowski, a legendary and decades-long editor-in-chief of *Polska Sztuka Ludowa* [Polish Folk Art] periodical, published by the Institute of Art of the Polish Academy of Sciences since 1949. He was a man of tremendous knowledge, excellent familiarity with the non-professional art circles and, most of all, his unique intuition enabled him to "draw out" remarkable personalities from among the countless manifestations of amateur creative work. When the Non-Professional Art Studio was opened in 1953 at the Institute of Art, it was Jackowski who was nominated to the position of director.

Already in the late 1940s the works of Polish "naive artists" were presented at an exhibition in Yugoslavia. However, it was the exhibition "Others. From Nikifor to Głowacka," prepared by Jackowski in 1965 in Zachęta – National Gallery of Art in Warsaw,

Державний етнографічний музей у Варшаві (ДЕМ) був першим у Польщі, почав збирати у свої фонди твори митців польського непрофесійного мистецтва. Початок формування колекції припадає на середину 1960-х років, коли наїв, принаймні в Польщі, був відомий лише дуже обмеженому колу науковців та митців. Головною і найважливішою людиною, завдяки якій колекція непрофесійного мистецтва з'явилася в ДЕМ, був Алєксандер Яцковський, уже легендарний, багаторічний редактор «Польського народного мистецтва» (цей часопис із 1949 року видавав Інститут мистецтв Польської академії наук). Яцковський був високо ерудований, чудово знав середовище непрофесійних митців, та передусім – був наділений надзвичайною інтуїцією, завдяки якій умів «віднайти» неординарних особистостей з-поміж безлічі проявів аматорської творчості. 1953 року в Інституті мистецтв постала Майстерня непрофесійного мистецтва й очолити її доручили саме Яцковському.

Уже наприкінці першого повоєнного десятиліття твори польських представників «мистецтва, яке називають наївним», були представлені на виставці в Югославії. Однак справжнім проривом стала виставка «Інші. Від Никифора до

that turned out to be a breakthrough event. This exhibition "was the first time that the non-professional art phenomenon was presented in its entirety. It was a high-ranking event and its audacious ingress to the galleries previously reserved for the elite art resulted in enormous interest in the works of 'others' and perception of their works as art with a capital A." (Migdał 2005: 5).

On 8 July 1965 – shortly after the end of the exhibition – Prof. Ksawery Piwocki, a distinguished art historian and director of NEM in the years 1956–1968, applied to the Ministry of Culture and Art (MCA) for funds for the purchase of selected works from that exhibition, arguing that the Museum "already has a collection of a considerable size of works from this field, while no other museum collects them. And since the best works of this type were gathered during the said exhibition, there is a possibility of making the most representative selection" (*Purchase certificate*... 1965). Several dozen years ago, when ethnographic museums were popularly associated with collections documenting the history of the rural material culture, its rites and customs, a decision to establish a collection of non-professional art required consideration. The museologists held discussions on the right place for this kind of art. In 1968, Professor Ksawery Piwocki wrote: "After struggles with myself and my colleagues from the National Ethnographic Museum in Warsaw, I have decided to create the collection of works of 'contemporary primitive artists' therein. I allowed myself to be persuaded at one time mainly due to the fact that no other museum systematically documents this work, the artistic value of which seems to be undisputable, at least to a great extent" (Piwocki 1968: 5). It was not an easy decision and the plans to collect this type of works in the ethnographic museum raised doubts among some representatives of the ethnographic milieu. As an argument, Piwocki postulated "that if we consider [...] cultural phenomena 'other' than official as the subject of ethnography, then the art in question may and even should be gathered in ethnographic collections" (Piwocki 1968: 6). Owing to Piwocki's decision and a subsidy obtained from MCA, 40 works by 18 artists were purchased after "Others" exhibition, including three works by Łucja Mickiewicz, five paintings by Leokadia Płonkowa

Ґловацької», яку 1965 року Яцковський організував у варшавській галереї «Захента». Ця експозиція «вперше представила явище непрофесійного мистецтва у всій його повноті. Вона стала резонансною подією, а її смілива поява у мистецьких салонах, досі призначених тільки для високого мистецтва, прокинула величезне зацікавлення творчістю "інших" митців і посприяла тому, що наївний живопис почали вважати мистецтвом з великої літери» (Migdał 2005: 5).

8 липня 1965 року – невдовзі після закриття виставки – професор Ксаверій Півоцький, видатний мистецтвознавець і директор ДЕМ у 1956–1968 роках, звернувся до Міністерства культури і мистецтв із проханням виділити кошти на придбання окремих творів з цієї експозиції, аргументуючи своє прохання тим, що музей «уже має солідну колекцію в цьому стилі, і такі твори не збирає жоден інший музей. Оскільки на згаданій виставці зібрані найкращі роботи з усіх куточків країни – існує можливість зробити найбільш репрезентативну вибірку» (Protokół zakupu... 1965). Кілька десятиліть тому, коли етнографічні музеї зазвичай асоціювалися з колекціями, що документують історію матеріальної культури села, його обрядів і звичаїв, рішення створити колекцію непрофесійного мистецтва вимагало попереднього обговорення. Музейники дискутували про місце наїву в мистецтві. Професор Ксаверій Півоцький 1968 року писав: «Після певної боротьби з самим собою та моїми колегами з Державного етнографічного музею у Варшаві я вирішив створити в його фондах колекцію творів "сучасних примітивів". Свого часу я дозволив переконати себе в цьому, позаяк жоден інший музей систематичним чином не документує мистецтво такого роду, художня цінність якого вже, мабуть, незаперечна, принаймні у великому відсотковому відношенні» (Piwocki 1968: 5).

Це було нелегке рішення, і плани зібрати твори наївістів у ДЕМ в частини етнографічної спільноти викликали сумніви. Як аргумент Півоцький висунув таку тезу: «якщо об'єктом етнографії вважати [...] явища культури "іншої", ніж офіційна культура, – то мистецтво, про яке йде мова, можна і навіть потрібно збирати в етнографічних колекціях» (Piwocki 1968: 6).

and three paintings by Maria Korsak. Aleksander Jackowski helped with the selection of works.

In the aftermath of the tremendous success of the exhibition in Zachęta, Poland was invited to participate in the First Triennale of Naive Art in Bratislava in 1966, while in 1967 an exhibition "Naive Kunst aus Polen" was organised in Stuttgart and Neuchâtel, also displayed in the South Gallery in London in 1968. Aleksander Jackowski, acting as commissioner and co-author of the exhibition, closely cooperated with the National Ethnographic Museum in Warsaw. 50 works by 24 authors, including Nikifor – known from previous exhibitions in Europe, as well as Teofil Ociepka, Edmund Monsiel, Maria Korsak, Maria Lenczewska, Władysław Rybkowski, Bolesław Surowiak, Marta Michałowska, Leokadia Płonkowa or Stanisław Zagajewski, were selected for display in the Polish Section at the Triennale. Sculptures by Adam and Henryk Zegadło were also exhibited. The selection of authors proves that this field of art was treated in a very broad sense. Jackowski was guided by similar criteria when selecting authors for the German and Swiss exhibition. These presentations were on a larger scale: 372 works by 53 authors were displayed. The Ethnographic Museum in Warsaw also collaborated in the preparation of the exhibition through dealing with organisational matters and preparing exhibits. The Ministry of Culture and Art was the main organising and financing entity. It also purchased works of art that were donated to the NEM's collections in subsequent years.

The works acquired in the late 1960s have formed the basis of the Warsaw collection. In the following decade – abounding in discoveries of new artistic phenomena – it was enriched with works purchased from artists and collectors. Owing to Leokadia Płonkowa's legacy, the Museum obtained very interesting sketches to her paintings already in its inventory as well as studio works of remarkable beauty. These works, together with personal documents and correspondence of the artist, allowed not only to enrich the collection, but also to get to know her better.

In 2005 NEM, along with Jacek Malczewski Museum in Radom, prepared an exhibition titled "Talent, Passion, Intuition II"

Завдяки рішенню Півоцького та дотації Міністерства культури і мистецтв після виставки «Інші» музей придбав 40 робіт 18 місткинь і митців, зокрема три твори Луції Міцкевич, п'ять картин Лєокадії Плонкової та три картини Мар'ї Корсак. Відбирати ці твори допомагав Алєксандер Яцковський.

Після величезного успіху виставки в галереї «Захента» Польщу запросили взяти участь у Першому трієнале наївного мистецтва в Братиславі 1966-го, наступного року виставку «Naive Kunst aus Polen» організували в Штутгарті та Невшателі, а 1968 року її експонували в Південній галереї в Лондоні. Алєксандер Яцковський як адміністратор і співавтор виставки тісно співпрацював із ДЕМ. На показ польської секції на трієнале відібрали 50 творів 24 авторів, зокрема Никифора, відомого з попередніх виставок у Європі, а також Теофіла Оцєпка, Едмунда Монсєля, Мар'ї Корсак, Мар'ї Лєнчевської, Владислава Рибковського, Болєслава Суровяка, Марти Міхаловської, Лєокадії Плонкової та Станіслава Заґаєвського. Також були представлені скульптури Адама та Генрика Зеґадлів. Вибір авторів демонструє дуже широке розуміння проблематики цього мистецтва. Схожими критеріями керувався Яцковський при відборі митців на німецьку та швейцарську виставки. Ця презентація була масштабніша: представлено 372 роботи 53 авторів. ДЕМ також брав участь у підготовці виставки – він вирішував організаційні питання та готував експонати. Головним організатором і фінансовим донором було Міністерство культури і мистецтва. Воно також закуповувало мистецькі твори, які згодом передавало в фонди ДЕМ.

Твори, придбані наприкінці 1960-х років, лягли в основу варшавської колекції. У наступному десятилітті, багатому на відкриття нових мистецьких явищ, колекцію систематично збагачували, купуючи нові твори в митців і колекціонерів. Завдяки відповідному запису в заповіті художниці Лєокадії Плонкової ДЕМ отримав дуже цікаві шкіци до картин, які знаходилися в його фондах, та надзвичайно красиві студійні роботи. Ці твори, а також особисті документи та листування місткині не лише збагатили колекцію, але й дали змогу краще пізнати художницю.

(20 years after the first edition presented in the Museum in Radom). It was "the largest and most complete presentation of this art movement in the history of Polish museology or exhibitions. 570 works by 135 authors were presented: paintings, graphics, drawings and sculptures, both wooden and ceramic, as well as textiles. The exhibits originated from 12 Polish museums and several occupational therapy facilities, nursing homes and psychiatric hospitals, as well as the most important private collections" (Zieleziński 2005: 8). The exhibition authors, Jadwiga Migdał from NEM and Adam Zieleziński from the Museum in Radom – both outstanding experts in this field – returned to artists presented in the previous exhibition and displayed new ones, who were noticed at the turn of the century. After the end of the exhibition, works of numerous artists related to the occupational therapy workshops in Bydgoszcz, Płock and Sochaczew were bought to expand the NEM collection. A curiosity is a painting by Anna Paruszewska-Karpiel, showing the opening of the exhibition – artists and their works. Another opportunity to expand the collection was a project "Naive Art in Poland" prepared by Jadwiga Migdał and Alicja Mironiuk Nikolska, subsidised by the Ministry of Culture and National Heritage in 2007. The purchased works included, among others, the ones by Justyna Matysiak. After the exhibition "The Grey Zone of Art – Polish Art Brut Artists" in 2016, cooperation with painter Władysław Wałęga was resumed. Relations with Magdalena Shummer, who donated several works to the Museum in 2009, were also restored. In the years 2020–2023 the Museum acquired another 18 paintings and works by this artist painted on sheet metal. In 2021 the Museum received a unique gift from a grandson of Halina Walicka: these were 16 paintings by this artist. In 2022 Alicja Mironiuk Nikolska prepared an exhibition in NEM titled "Warsaw Painters," presenting the works of four women artists related to Warsaw: Maria Korsak, Leokadia Płonkowa, Halina Walicka and Łucja Mickiewicz. The exhibition enjoyed great popularity among visitors and rekindled popularity of this art genre. Owing to it, the Museum acquired several works by Łucja Mickiewicz, whose embroidered landscapes were a true discovery for the contemporary viewers.

2005 року ДЕМ спільно з Музеєм імені Яцека Мальчевського в Радомі організував виставку «Талант, захоплення, інтуїція II» (через 20 років після першої такої виставки в радомському музеї). Це була «найбільша і найповніша в історії польських музеїв і виставок презентація цього художнього напрямку. Тоді представлено 570 робіт 135 авторів – живопис, графіку, малюнок, дерев'яну та керамічну скульптуру, тканини. Експонати походили з 12 польських музеїв і кільканадцяти майстерень працетерапії, будинків соціального піклування, психіатричних лікарень, з найсолідніших приватних колекцій» (Zieleziński 2005: 8). Автори виставки, блискучі знавці Ядвіґа Міґдал з ДЕМ та Адам Зєлєзінський з Радомського музею пригадали глядачам творчість митців, представлену на попередній виставці, а також показали нових авторів, які прославилися на зламі століть. Після виставки ДЕМ купив твори багатьох художників, які брали участь у заняттях із трудотерапії в Бидгощі, Плоцьку та Сохачеві. Однією з цікавинок є картина Анни Парушевської-Карпель, на якій зображено вернісаж виставки – художниць, художників та їхні твори. Черговою нагодою збагатити колекцію став проєкт Ядвіґи Міґдал та Аліції Міронюк Нікольської «Наївне мистецтво в Польщі», який 2007 року профінансувало Міністерство культури і національної спадщини. Тоді ДЕМ придбав, зокрема, твори Юстини Матисяк. Після виставки «Сіра зона мистецтва – польські творці арт-бруту» 2016 року музей відновив співпрацю з художником Владиславом Валенґою. Також відновив контакт із Маґдалєною Шуммер, яка 2009 року подарувала музею кілька своїх робіт. У 2020–2023 роках ДЕМ придбав ще 18 картин і робіт цієї мисткині, намальованих на блясі. Незвичайний дар музей отримав 2021 року від онука Ґаліни Валіцької: 16 її картин. 2022 році Аліція Міронюк Нікольська організувала в ДЕМ виставку «Варшавські художниці», яка представляла творчість чотирьох мисткинь, пов'язаних із Варшавою: Мар'ї Корсак, Лєокадії Плонкової, Ґаліни Валіцької та Люції Міцкевич. Виставка, що мала великий успіх у публіки, вкотре популяризувала творчість цих мисткинь. Музей придбав кілька робіт Луції Міцкевич, вишиті пейзажі якої стали справжнім відкриттям для сучасного глядача.

The Museum bought four works, while three of them found their way to the collection as a deposit. It is all the more significant, as NEM is the only museum in Poland to have the works of this remarkable artist in its collection.

The collection of non-professional art gathered by NEM belongs to the most complete among the Polish museums. It consists of over 1600 paintings and sculptures. However, its value is best expressed not through the number of exhibits, but the fact that 69 out of 91 artists presented by Aleksander Jackowski in his life's work – *The Art Called Naive*, which is a publication having a form of an encyclopaedia and an album that at the same time has a very personal nature – are represented there.

Bibliography

- Jackowski Aleksnader, 1968, *Po I Triennale sztuki naiwnej w Bratysławie*, "Polska Sztuka Ludowa", no. 1–2, pp. 67–79.
- Jackowski Aleksander, 1995, *Sztuka zwana naiwną. Zarys encyklopedyczny twórczości w Polsce*, Warszawa: Wydawnictwo Krupski i S-ka.
- Kunczyńska-Iracka Anna, 1968, *Głosy o wystawie naiwnych w Stuttgarcie i Neuchâtel*, "Polska Sztuka Ludowa" vol. 22, no. 1–2, pp. 89–91.
- Migdał Jadwiga, 2005, *Wstęp*, [in:] *Talent, pasja, intuicja. Polska sztuka nieprofesjonalna 1945–2005*, [publication accompanying the exhibition "Talent, Passion, Intuition II" shown at the Jacek Malczewski Museum in Radom and at the National Ethnographic Museum in Warsaw], Radom: Muzeum im. Jacka Malczewskiego w Radomiu.
- Piwocki Ksawery, 1968, *Kilka słów o sztuce współczesnych prymitywów*, "Polska Sztuka Ludowa", no. 1–2, pp. 5–6.
- Piwocki Ksawery, 1975, *Dziwny świat współczesnych prymitywów*, Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe.
- *Protokół zakupu z wystawy „Inni"* [documents of the Museum Collection Committee], July 1965.
- Zieleziński Adam, 2005, *Wstęp*, [in:] *Talent, pasja, intuicja. Polska sztuka nieprofesjonalna 1945–2005*, [publication accompanying the exhibition "Talent, Passion, Intuition II" shown at the Jacek Malczewski Museum in Radom and at the National Ethnographic Museum in Warsaw], Radom: Muzeum im. Jacka Malczewskiego w Radomiu.

Alicja Mironiuk Nikolska

Чотири роботи ДЕМ купив, а ще три йому передали в депозит. Це надзвичайно важливо, адже ДЕМ – єдиний у Польщі, де зберігаються роботи цієї видатної мисткині.

Колекція непрофесійного мистецтва, зібрана в ДЕМ, є однією з найбільших у Польщі. Вона міститься понад 1600 живописних творів та скульптур. Проте її цінність найкраще відображає не кількість експонатів, а той факт, що вона репрезентує 69 з 91 митця, представлених Алєксандером Яцковським у головній його праці – енциклопедичному, альбомному і водночас персональному виданні «Мистецтво, яке називають наївним».

Бібліографія

- Jackowski Aleksnader, 1968, *Po I Triennale sztuki naiwnej w Bratysławie*, «Polska Sztuka Ludowa», № 1–2, с. 67–79.
- Jackowski Aleksander, 1995, Sztuka zwana naiwną. Zarys encyklopedyczny twórczości w Polsce, Warszawa: Wydawnictwo Krupski i S-ka.
- Kunczyńska-Iracka Anna, 1968, *Głosy o wystawie naiwnych w Stuttgarcie i Neuchâtel*, «Polska Sztuka Ludowa», № 1–2, с. 89–91.
- Migdał Jadwiga, 2005, *Wstęp*, [в:] *Talent, pasja, intuicja. Polska sztuka nieprofesjonalna 1945–2005*, [видання, що супроводжує виставку «Талант, захоплення, інтуїція II» експоновану Музеєм імені Яцека Мальчевського в Радомі і Державним етнографічним музеєм у Варшаві], Radom: Muzeum im. Jacka Malczewskiego w Radomiu.
- Piwocki Ksawery, 1968, *Kilka słów o sztuce współczesnych prymitywów*, «Polska Sztuka Ludowa», № 1–2, с. 5–6.
- Piwocki Ksawery, 1975, *Dziwny świat współczesnych prymitywów*, Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe.
- *Protokół zakupu z wystawy „Inni"* [dokumenty Komisji Zakupów Muzealiów PME], липень 1965.
- Zieleziński Adam, 2005, *Wstęp*, [в:] *Talent, pasja, intuicja. Polska sztuka nieprofesjonalna 1945–2005*, [видання, що супроводжує виставку «Талант, захоплення, інтуїція II», експоновану Музеєм імені Яцека Мальчевського в Радомі і Державним етнографічним музеєм у Варшаві], Radom: Muzeum im. Jacka Malczewskiego w Radomiu.

Аліція Міронюк Нікольська

Ewa Klekot

TWÓRCZOŚĆ DWUKROTNIE WZIĘTA W NAWIAS

Malarki uprawiające *sztukę naiwną* to osoby, których obecność w polu sztuki została dwukrotnie wzięta w nawias. Podwójnie zneutralizowana. Po pierwsze, ich twórczość nie jest po prostu sztuką, lecz wymaga dookreślenia, przymiotnika, czegoś, co usprawiedliwi jej obecność w jednej kategorii z Picassem, Rafaelem czy Matejką – tym Mistrzem Matejką, za którego uważał się *malarz naiwny* Epifan Drowniak, lepiej znany jako Nikifor Krynicki. Przymiotnikowe wzięcie w nawias nie tylko wskazuje nieprzekraczalną różnicę między Janem Matejką a Nikiforem „Matejką", ale też – i przede wszystkim – neutralizuje to, co w odmienności „sztuk przymiotnikowych" jest z perspektywy sztuki niebezpieczne: dosłowne traktowanie konwencji i afektywną intensywność. Wielość przymiotników używanych do neutralizacji takiej twórczości nie tylko wskazuje na jej kłopotliwość, ale też na wielowymiarowy charakter kłopotów, które *sztuka nieprofesjonalna / naiwna / ludowa / prymitywna / amatorska / inna / outsiderska* sprawia sztuce i jej klasyfikatorom. To jednak dopiero jeden nawias. Drugim jest feminatyw *malarki*. W nowoczesnym polu sztuki kobiety były systemowo brane w nawias do lat 70. XX wieku, chociaż w tym właśnie stuleciu uzyskały już dostęp do studiowania na publicznych uczelniach artystycznych razem – i teoretycznie na równi – z mężczyznami.

Czy nie było wielkich malarek?

U samego początku lat 70. XX wieku amerykańska historyczka sztuki Linda Nochlin opublikowała artykuł zatytułowany *Dlaczego nie było wielkich artystek?*. Opisywała w nim, w jaki sposób patriarchalne społeczeństwo nowożytnego Zachodu utrudniało kobietom zarówno kształcenie się w zakresie sztuk pięknych, jak i ich uprawianie, nie mówiąc o uznaniu i sukcesach. Nochlin wskazywała przede wszystkim, że chociaż kobiety z rodzin, w których podstawą utrzymania była produkcja artystyczna, często brały udział w wytwarzaniu dzieł sztuki, a czasem podejmowały też samodzielną działalność w tym zakresie, to kobiece role społeczne oraz patriarchalny system własności środków produkcji skutecznie im to utrudniały. Emancypacja wytwórców dzieł sztuki do pozycji artystów – nie artystek bynajmniej – dodatkowo pogłębiła te problemy, ponieważ wiązała się z koniecznością edukacji poza środowiskiem rodzinnego warsztatu i uczestnictwem w życiu społecznym akademii. Jak zwracała uwagę Nochlin, akademicka hierarchia gatunków artystycznych, na szczycie której stały dzieła o tematyce historycznej i mitologicznej, automatycznie dyskwalifikowała kobiety, ponieważ nie miały one możliwości wykonywania studiów z nagiego modela,

niezbędnych do opanowania umiejętności przedstawiania ludzkich postaci w tego rodzaju kompozycjach (Nochlin 1971).

Instytucja akademii artystycznej miała służyć emancypacji sztuki od rzemieślniczego podporządkowania różnym uwarunkowaniom pozaestetycznym. Nadrzędnym celem praktyki artystycznej miało być osiągnięcie piękna wyrażonego w formie, zaś akademia zarówno to piękno definiowała, jak i formułowała zasady umożliwiające dążenie do niego. Adept sztuki musiał opanować cały zespół racjonalnych zasad, technik i umiejętności warsztatowych prowadzących do uzyskania iluzji przedstawienia „zgodnego z widokiem", a zarazem zgodnego z ideałem ponadczasowego piękna, którego ucieleśnienie stanowiła sztuka antyczna. Te dwa aspekty akademickiej praktyki artystycznej Giorgio Vasari, założyciel pierwszej akademii sztuki i autor pierwszego dzieła poświęconego historii sztuki, przedstawił alegorycznie na obrazie *Kuźnia Wulkana*, będącym, jak pisze Maria Poprzęcka, „wykładem teorii, jaka przyświecała założeniu Akademii. Obraz przedstawia dwie strony sztuki: wykonawczą ars – tę reprezentuje boski kowal Wulkan i pracujący w jego kuźni cyklopi, oraz scientię – wiedzę teoretyczną, której uosobieniem jest inspirująca Wulkana Minerwa z cyrklem i kątownicą w ręku. Za jej plecami rozpościera się długa sala – akademia – gdzie rząd młodych mężczyzn rysuje antyczną grupę *Trzech Gracji*" (Poprzęcka 1989: 21–22). Ponadczasowy ideał piękna przez kilka stuleci budował i gwarantował autonomię pola sztuki, którego niezależność przypieczętowało i umocniło pojawienie się estetyki jako odrębnej gałęzi filozofii. Zwykle tę emancypację teoretycznej refleksji o pięknie łączy się z publikacją dzieła *Aesthetica* Alexandra Gottlieba Baumgartena w 1750 roku. Autonomiczne pole sztuki to specyficzna forma wytwarzania kultury właściwa zachodniej nowoczesności. Przez kilka wieków sztuka na Zachodzie budowała i opierała swoją ekskluzywną niezależność na wymagających umiejętnościach warsztatowych, określonym instrumentarium i wiedzy. Obejmowały one znajomość geometrycznych zasad perspektywy, kultywowaną zarówno przez twórców, jak i przez odbiorców dzieł, modelunek światłocieniowy oraz przekonanie, że zadaniem artysty jest dążenie do piękna, którego niedościgłym ucieleśnieniem jest sztuka antyczna. Przez bez mała trzy wieki akademia dostarczała tak rozumianej sztuce mocnej legitymizacji w postaci kolejnych konstrukcji klasycznego ideału piękna, stanowiąc równocześnie instytucję społeczną, która stała na straży realizacji tego ideału.

Artykuł Nochlin zapoczątkował całą serię wydarzeń, przede wszystkim w postaci publikacji i wystaw prezentujących prace skazanych na zapomnienie artystek. W muzealnych inwentarzach dzieła te nierzadko przypisywano twórcom płci męskiej, którzy czasami byli z rzeczywistymi autorkami spokrewnieni lub skoligaceni, a czasami nawet ich nie znali[1]. Okazało się, że pomimo systemowego wykluczenia z obszaru wytwarzania sztuki akademickiej artystki nie dawały za wygraną i nie pozwalały zepchnąć się na pozycje konsumentek i amatorek sztuki lub modelek, które proponował im patriarchalny świat sztuki akademickiej. Jednak osiągnięcia w sztuce – przyjęcie do którejś z akademii artystycznych (na przykład Artemisia Gentileschi, 1593–1654) czy rozwinięcie, udoskonalenie i popularyzacja określonej techniki (pastel, Rosalba Carriera, 1673–1757) – często łączyły się ze społeczną nienormatywnością biografii, marginalizacją czy wręcz skandalem, czyli piętnowały społecznie kobiety o poważniejszych ambicjach malarskich czy rzeźbiarskich. Dobrą ilustracją praktyk wykluczających kobiety ze sztuki jest osiemnastowieczne przedstawienie gremium członków Królewskiej Akademii Sztuki, którego współzałożycielką była malarka Angelika Kauffmann (1741–1807). Autorem grupowego portretu z 1772 roku był inny członek-założyciel brytyjskiej Akademii, Johann Zoffany, który ukazał akademików podczas dyskusji wokół pozującego na postumencie nagiego modela. Co jednak znamienne, wśród zgromadzonych nie ma ani Kauffmann, ani Mary Moser (1744–1819), drugiej członkini szacownego grona twórców sztuki. A raczej – nie ma ich jako postaci, bo Zoffany uwzględnił ich przedstawienia w formie wiszących nad modelem portretów: artystki są więc własnymi portretami wśród artystów w ludzkiej postaci. Komunikat jest dość oczywisty: kobieta ma być przedmiotem artystycznej reprezentacji, a nie tworzącym ją podmiotem. Równocześnie jednak przyjęta przez

Zoffany'ego konwencja portretowa – profesjonaliści dyskutujący o przedmiocie swego zajęcia – wskazuje na jedną z głównych instytucjonalnych przeszkód, które akademia piętrzyła przed kobietami: obecność nagiego modela wykluczała ich obecność w pomieszczeniu, w którym toczyła się przedstawiona na obrazie dyskusja akademików. Niemożność opanowania jednej z podstawowych umiejętności akademickiej sztuki, czyli studium postaci, sprawiała, że nawet najbardziej utalentowane artystki były instytucjonalnie skazane na uprawianie „niższych gatunków sztuki", jak martwa natura czy portret, który był statycznym przedstawieniem ubranej postaci i wymagał „jedynie" dobrego opanowania studium ludzkiej twarzy. W dużej mierze właśnie dlatego wśród wybitnych artystek akademickich przeważają portrecistki, jak wspomniana Kauffmann, Élisabeth Vigée-Lebrun (1755–1842) czy Anna Rajecka (1762–1832), protegowana króla Stanisława Augusta Poniatowskiego i być może pierwsza „malarka warszawska".

Dzięki trwającym od pół wieku działaniom kuratorskim, naukowym i krytycznym postacie artystek zdążyły już zadomowić się w wyobraźni współczesnej publiczności. Znalazły się wśród nich zarówno lekceważone czy celowo skazane na zapomnienie artystki z wcześniejszych stuleci, jak i partnerki uznanych twórców modernistycznych i awangardowych, które okazywały się współautorkami czy wręcz autorkami dzieł przypisywanych ich męskim partnerom. Prezentowanie dzieł kobiet na muzealnych pokazach było w procesie budowania obecności kobiet w sztuce równie ważne, jak poświęcone im badania i publikacje naukowe. I chodzi nie tylko o większą dostępność prac dla szerokiej publiczności, ale też o funkcję, jaką muzea pełnią w konstruowaniu kanonu sztuki. Wszystko to sprawiło, że w 2022 roku kuratorka i historyczka sztuki Katy Hessel mogła wydać liczącą niemal pięćset stron, bogato ilustrowaną publikację zatytułowaną *The Story of Art Without Men*, czyli *Opowieść o sztuce bez mężczyzn*, choć biorąc pod uwagę tytuł polskiego przekładu książki Ernsta Gombricha (1997), do której autorka nawiązuje, to przekład tytułu jej książki powinien brzmieć *O sztuce bez mężczyzn* (Hessel 2022). I niełatwo sobie wyobrazić, żeby jakiemukolwiek poważnemu badaczowi światowej sławy udało się dzisiaj napisać książkę poświęconą całym dziejom sztuki, w której pojawia się tylko jedna (słownie: jedna) artystka[2].

„Sztuki przymiotnikowe" i płeć

Jak podkreślały Rozsika Parker i Griselda Pollock, dwie wybitne badaczki i autorki opublikowanej w 1981 roku książki *Old Mistresses: Women, Art and Ideology* [Dawne mistrzynie: kobiety, sztuka i ideologia], na nieobecność kobiet w sztuce znaczący wpływ wywarł także romantyczny mit twórcy. Wskazywały, że powstał on w opozycji do uprzemysłowienia wytwórczości z jednej strony, a burżuazyjnej moralności z drugiej. To oddziaływanie tego mitu w znacznym stopniu doprowadziło do oddzielenia Sztuki przez duże S od artystycznej działalności kobiet. Z jednej strony bowiem kobiety – pozbawione wstępu na uczelnie, które w XIX wieku całkowicie przejęły zawodową edukację artystów – z definicji mogły zajmować się sztuką wyłącznie po amatorsku, a z drugiej – prace o charakterze artystycznym, które norma kulturowa pozwalała im wykonywać, uznano za domowe zajęcia o powtarzalnym, nietwórczym charakterze (Parker, Pollock 2021). I chociaż wymagały one znajomości zasad kompozycji, kolorystycznego wyczucia i opanowania skomplikowanych umiejętności technicznych, określano je lekceważącą, zdrobniałą nazwą „robótek". Odróżniała ona dostępny dla kobiet obszar twórczości nie tylko od „prawdziwej sztuki", ale też od „prawdziwej roboty", czyli wytwarzania rzeczy pięknych w warsztatach rzemieślniczych, manufakturach i fabrykach, w których nietwórcze, powtarzalne czynności wykonywały maszyny. W ten sposób romantyczny mit artysty, który zredefiniował nowoczesne pole sztuki, wyznaczając kierunek zmiany od akademizmu do awangardy, przypieczętował męską dominację w tym polu.

Parker i Pollock zwracały więc uwagę, że kobiety wykluczano ze sztuki na dwa sposoby: z jednej strony nie dopuszczając ich do uczestnictwa w akademickiej edukacji, a w konsekwencji uniemożliwiając im tworzenie dzieł malarskich czy rzeźbiarskich,

które mogłyby wejść do akademickiego kanonu, a z drugiej przez sam sposób konstruowania tego kanonu jako uwzględniającego tylko określone dziedziny twórczości artystycznej. Z tej perspektywy pytanie o wielkie artystki znacznie wykraczało poza problematykę, którą poruszały pierwsze feministyczne wystawy. Nie chodziło już jedynie o poszerzenie kanonicznego zestawu o dzieła kobiet, które tworzyły pomimo seksizmu nowoczesnego pola sztuki i systemowych utrudnień, z jakimi musiały się zmagać. Krytyczna analiza udziału kobiet w wytwarzaniu kultury pokazywała, że ich artystyczna kreatywność często przybierała formy, którym odmawiano miejsca w polu sztuki, jak na przykład hafty, pikowane kołdry czy koronki (por. Parker 2010) – prowadziła zatem do wniosku, że stawką jest zmiana rządzących kanonem zasad albo wręcz ich odrzucenie.

W logikę modernistycznego pola sztuki kwestionowanie kanonu jest wpisane tak, jak jego interpretacja i reinterpretacja były wpisane we wczesnonowożytną, akademicką postać tego pola. Awangarda rzuciła wyzwanie akademii, sięgając po formy stanowiące zaprzeczenie akademickiego kanonu, które odnajdowała w obiektach z bardzo różnych kontekstów czasowych, kulturowych i geograficznych. Łączyło je tylko jedno: nie były częścią burżuazyjnej kultury nowoczesnego Zachodu. Dzięki temu właśnie miały uosabiać pierwotną ekspresję, nieskażoną akademicką edukacją i wolną od uciążliwości nowoczesnej cywilizacji; ekspresję wynikającą z instynktownego rozumienia języka form. „Rozumieć język form znaczy: być bliżej ich tajemnicy, żyć" – pisał w 1912 roku niemiecki malarz August Macke. „Czyż nie dzieci są twórcami, co wprost z tajemnicy swych uczuć tworzą bardziej, niż naśladują greckie formy? Czyż nie są nimi dzicy artyści, własne formy mający, potężne jak forma gromu? Grom się wyraża, kwiat, każda siła – wyraża się w formie" (Macke 1912: 22). Twórcy odmienni społecznie od nowoczesnego artysty – dzieci, „dzicy", „prymitywi", „lud" – dzięki temu, że nie wtłaczano ich nigdy w akademicki gorset, mieli posiadać zdolność tworzenia ekspresyjnych form „wprost z tajemnicy własnych uczuć".

Awangardowi artyści mieli jednak utrudniony dostęp do tej pożądanej umiejętność tworzenia „wprost z tajemnicy własnych uczuć", bo ze względu na pochodzenie społeczne i wykształcenie należeli do patriarchalnej elity nowoczesnych społeczeństw, a jak w 1924 roku pisał francuski antropolog Marcel Mauss, „człowiek z elity [...] [jest] więcej niż rozdwojony w swym wnętrzu; jest on, jeśli można tak powiedzieć, »podzielony«: jego inteligencja, wola, powściągliwość w wyrażaniu uczuć, sposób opanowywania emocji, często nader zaawansowany krytycyzm uniemożliwiają mu podporządkowanie całej świadomości gwałtownym impulsom chwili. [...] [Natomiast] przeciętny człowiek naszych czasów – a odnosi się to zwłaszcza do kobiet – i prawie wszyscy ludzie społeczeństw archaicznych czy zacofanych to ludzie »całkowici«: najdrobniejsze wrażenie wywiera wpływ na całe ich jestestwo" (Mauss 2001: 331). Nieposiadający wykształcenia, które umożliwiałoby podejmowanie świadomych decyzji stylistycznych i formalnych oraz niezdolny do opanowania emocji i „nader zaawansowanego krytycyzmu" *inny* artysty nowoczesnego (którym jest także – jak się okazuje – kobieta) nie ma wyboru[3] i nie potrafi tworzyć w innej stylistyce niż właśnie prymitywna. Jest zdeterminowany przez własną kondycję „człowieka całościowego", co oznacza przede wszystkim nieznajomość specyficznej historii zachodniej tradycji artystycznej, dzięki czemu tworzy w sposób „instynktowny" i „naturalny", a przez to – jak uważali awangardowi artyści z przełomu wieków – trafiający prosto w sedno rzeczy.

Twórczość tych, u których artysta awangardowy szukał inspiracji dla swoich formalnych poszukiwań, była więc z jednej strony konstruowana jako niedościgniona, a z drugiej – radykalnie odmienna. Tę odmienność potwierdzał sposób, w jaki ją określano: dzieła *innych* artystów nie były po prostu sztuką; kiedy o nich mówiono, zawsze potrzebne okazywało się jakieś uszczegółowienie: sztuka prymitywna, ludowa, naiwna, nieprofesjonalna... Kiedy w 1965 roku Aleksander Jackowski przygotował w Zachęcie (wówczas galerii Centralnego Biura Wystaw Artystycznych) pierwszy w Polsce przeglądowy pokaz takiej twórczości, zatytułował go „Inni. Od Nikifora do Głowackiej" (Jackowski 1965). Definiując przy tej okazji kategorię artystycznej *inności*, Jackowski przywoływał „wielką rewolucję w sztuce", która na przełomie XIX

i XX wieku, dzięki zakwestionowaniu artystycznych kanonów przez awangardę, doprowadziła do „wyzwolenia wyobraźni", a to z kolei pozwoliło „dostrzec i ocenić uroki spontanicznej, niezawodowej twórczości", która „istniała zawsze" na marginesie rzeczywistości artystycznej. Uniwersalizację nowoczesnego pola sztuki i wynikające z niej przekonanie, że sztuka ma zawsze i wszędzie – z wyjątkiem marginesów – „niespontaniczny" i „zawodowy" charakter, Jackowski łączył z definicją *inności*, która mieściła niemal wszystkie romantyczne, neoromantyczne i postromantyczne toposy dotyczące sztuki: jedność sztuki i życia, naturalność prymitywu, prawdę naiwnego spojrzenia, wiedzę nieuczonych, mądrość obłąkanych, twórczość jako imperatyw rządzący biografią twórcy, jego jedyny sposób komunikacji z otoczeniem, które nie rozumie artysty, marginalizuje go i odrzuca... „»Inność« prymitywu – pisał Jackowski w katalogu wystawy – jest bowiem zawsze sprawą jakiegoś ograniczenia, odrębności od świata otaczającego" (Jackowski 1965). Twórczość okazuje się więc dla artysty *innego* losem, a nie wyborem – podobnie jak w wypadku pozostałych *innych* nowoczesnej sztuki. Wybierać może tylko artysta nowoczesny, który nie ma wyboru właśnie w tym, że musi wybierać.

Jest jednak ważna różnica między kwestionowaniem artystycznego kanonu przez awangardę a postulatami formułowanymi przez feministki. Awangardowy artysta, który boleśnie odczuwał ciężar wewnętrznego rozdwojenia – jako więzy krępujące prawdę artystycznej ekspresji – i rzucał wyzwanie akademii, sięgając po inspiracje do „ludzi całkowitych", także kobiety konstruował jako „całkowite", czyli odmienne od siebie samego, bo podporządkowujące „całą świadomość gwałtownym impulsom chwili". W związku z tą logiką kolejną ze sztuk „przymiotnikowych" byłaby „sztuka kobieca", zakładająca istnienie jakiejś „istoty kobiecości", równie odmiennej od „istoty nowoczesnego artysty" – Maussowskiego „człowieka podwójnego" – jak „istota ludu" czy „istota prymitywu". Krytyka kulturowa – której krytyka feministyczna jest częścią – wyraźnie jednak wskazuje, że zarówno „prymitywność" i „ludowość" (por. Klekot 2021), jak i „kobiecość" (por. Butler 2008) to kulturowe konstrukty o historycznie zmiennych cechach i postaciach, których esencjalizacja jest jednym z podstawowych mechanizmów stabilizujących normy społeczne i kulturowe. Potraktowanie przez artystę nowoczesnego różnicy między sobą samym a innymi osobami tworzącymi dzieła, których wartości artystyczne w atrakcyjny sposób wzbogacają jego własną twórczość, jako różnicy wynikającej z istotowej odmienności, nie jest zatem wynikiem inkluzywnego rozumienia sztuki, ale skutkiem ekskluzywności jej modernistycznej definicji. Z tego też względu feministyczne krytyczki i badaczki sztuki nie postulują dodawania do modernistycznego kanonu wykluczeń kolejnej sztuki przymiotnikowej, czyli „sztuki kobiecej" (Kowalczyk 2016). Z ich perspektywy chodzi o takie przekonstruowanie kanonu, żeby możliwa była w nim niehierarchiczna wielość, zarówno w zakresie technik, materiałów, jak i sposobów uczestnictwa w sztuce oraz wielorakości roli artystki. W tak przekonstruowanym kanonie kategoria *malarki nieprofesjonalne*, podobnie jak kategoria *sztuka naiwna*, są jedynie odniesieniem historycznym, odsyłającym do wcześniejszych form dyskursu o sztuce. Maria Korsak, Łucja Mickiewicz, Leokadia Płonkowa, Halina Walicka, Janina Fandrey, Magdalena Shummer i Anna Tengli-Truchel to zatem *Malarki warszawskie.*

Bibliografia

- Butler Judith, 2008, *Uwikłani w płeć*, tłum. K. Krasuska, Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej.
- Gombrich Ernst Hans, 1997, *O sztuce*, Warszawa: Arkady.
- Hessel Katy, 2022, *The Story of Art Without Men*, London: Hutchinson Heinemann.
- Jackowski Aleksander, 1965, *Inni. Od Nikifora do Głowackiej*, Warszawa: Centralne Biuro Wystaw Artystycznych.
- Klekot Ewa, 2021, *Kłopoty ze sztuka ludową. Gust, ideologie, nowoczesność*, Gdańsk: Wydawnictwo słowo/obraz terytoria.
- Kowalczyk Izabela, 2016, *Wystawy sztuki kobiet 1991–2001: między esencjonalizmem a konstruktywizmem*, „Sztuka i Dokumentacja", nr 15, s. 97–105.
- Macke August, 1912, *Der Blaue Reiter Almanac*, München: R. Piper & Co.

- Mauss Marcel, 2001, *Związki psychologii i socjologii w sferze faktów i sferze badań*, przeł. J. Szacki, [w:] tegoż, *Socjologia i antropologia*, przeł. M. Król, K. Pomian i J. Szacki, Warszawa: Wydawnictwo KR.
- Nochlin Linda, 1971, *Why Have There Been No Great Woman Artists?*, [w:] *Woman in Sexist Society: Studies in Power and Powerlessness*, red. V. Gornick, B. K. Moran, New York: Basic Books, s. 480–510. Polski przekład: „Ośka", 1999, nr 3, s. 52–65.
- Parker Rozsika, 2010 [1984], *The Subversive Stich: Embroidery and the Making of the Feminine*, London: I.B. Tauris & Co Ltd.
- Parker Rozsika, Pollock Griselda, 2021, *Old Mistresses: Women, Art and Ideology*, London, New York: Bloomsbury.
- Poprzęcka Maria, 1989, *Akademizm*, Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe.

1 — Pierwsze wystawy zwracające uwagę na obecność kobiet w kanonie sztuki zachodniej i ich rolę to: „Old Mistresses: Women Artists of the Past" [Dawne mistrzynie: artystki z przeszłości] Ann Gabhart i Elizabeth Broun w Galerii Walters w Baltimore z 1972 roku, a po niej znacznie obszerniejsza „Women Artists, 1550–1950" [Artystki, 1550–1950] Lindy Nochlin i Ann Sutherland Harris w 1976 roku w Muzeum Sztuki Hrabstwa Los Angeles (LACMA) oraz „Kunstlerinnen International, 1877–1977: Frauen in der Kunst" [Międzynarodówka Artystek, 1877–1977: kobiety w sztuce] w berlińskim Charlottenburgu w 1977; w Polsce pierwsza tego rodzaju wystawa, zatytułowana „Artystki polskie", miała miejsce w 1991 roku w Muzeum Narodowym w Warszawie, a jej kuratorką była Agnieszka Morawińska.

2 — Artystką, która pojawia się w *O sztuce* Gombricha (1997: 566–567), jest Käthe Kollwitz; trzeba, rzecz jasna, wziąć pod uwagę, że pierwsze wydanie tej niezmiernie popularnej swego czasu książki ukazało się w 1950 roku.

3 — Takiej koncepcji artysty prymitywnego sprzeciwiał się amerykański antropolog Franz Boas, który w wydanej w 1927 roku książce *Primitive Art* pisał o wyborach stylistycznych, których dokonują twórcy tzw. „sztuki prymitywnej".

Ewa Klekot

CREATIVE WORK IN DOUBLE BRACKETS

Ева Клекот

МИСТЕЦТВО В ПОДВІЙНИХ ЛАПКАХ

Women painters from the *naive art* genre are persons whose presence in the field of art has been parenthesised twice. It has been doubly neutralised. First of all, their work is not just "art." It requires instance, an adjective, something that would justify its presence in the same category as Picasso, Rafaello or Matejko – the very Master Matejko, the incarnation of whom the *naive painter* Epifan Drowniak, better known as Nikifor Krynicki, considered himself to be. The adjectival parenthesising not only indicates the uncrossable barrier between Jan Matejko and Nikifor "Matejko," but also – and above all else – neutralises what is perceived as dangerous in the distinctness of the "adjectival art genres", namely literal treatment of conventions and affective intensity. The multiplicity of adjectives used to neutralise such work not only shows how uncomfortable it is to others, but also the multidimensional nature of troubles the *non-professional/ naive/ folk/ primitive/ amateur/ other/ outsider* art brings to art and its classifiers. This is, however, only the first parenthesis. The other is the term *women painters*. In the modern field of art, women were systemically squeezed into brackets until the 1970s, although it was in the 20th century that they had been granted consent to study at public art schools together and, at least theoretically, on par with men.

Художниці-наївістки. Їхня присутність у царині мистецтва – взята в подвійні лапки. Двічі нейтралізована. По-перше, їхня творчість – не просто мистецтво, адже вона вимагає означення, прикметника, чогось, що виправдовує її присутність в одній категорії з Пікассо, Рафаелем чи Матейком – тим Майстром Матейком, яким вважав себе «наївний художник» Епіфаній Дровняк, більш відомий як Никифор Криницький. Взяття в лапки через «прикметниковість» засвідчує не лише нездоланну прірву між Яном Матейком і Никифором «Матейком», але й – і насамперед – нейтралізує те, що з мистецької точки зору є небезпечним (на відміну від «прикметникового мистецтва»): буквальне трактування канону та афективна інтенсивність. Величезна кількість прикметників, які вживаються для нейтралізування такої творчості, свідчить не лише про її проблематичність, а й про багатогранність цих проблем, які непрофесійне/ наївне/ народне/ примітивне/ аматорське/ інше/ аутсайдерське мистецтво створює мистецтву та його класифікаторам. Втім, це лише перше взяття в лапки. Друге – фемінітив «художниці». У сучасному мистецькому полі жінок систематично відсували на задній план до 70-х років XX століття, хоча саме

Were there no great women painters?

In the early 1970s the American art historian Linda Nochlin published an article titled *Why have there been no great women artists?*. In the article in question, she described how the patriarchal society of the modern Western world not only hindered women's education in the field of fine arts, but also practicing art, not to mention recognition and success. Above all, Nochlin indicated that although women from families in which artistic production was the means of earning the living often participated in producing works of art and sometimes undertook independent activity in this scope, the women's social roles and the patriarchal system of ownership of the means of production effectively prevented them from doing it. Emancipation of producers of works of art to the position of artists – far from women artists, though – additionally exacerbated these problems as it implied education outside the family-owned workshop and participation in the social life of the academy. As Nochlin pointed out, the academic hierarchy of artistic genres, in which top positions were occupied by works dealing with historical and mythological topics, automatically disqualified women as they had no possibility to perform figure studies using a naked model, which are indispensable to master the presentation of human figures in such compositions (Nochlin 1971).

The institution of art academy was supposed to serve the emancipation of art from the artisanal subjugation to different extra-aesthetic conditions. The overarching aim of the artistic practice was to achieve beauty expressed through form, while the academy both defined that beauty and formulated principles that allowed striving towards it. Art students had to learn the whole set of rational rules, techniques and technical skills leading to an illusion of representation that was "consistent with what is being looked at" and at the same time consistent with the concept of timeless beauty the embodiment of which had been the ancient art. Giorgio Vasari, founder of the first art academy and author of the first art piece devoted to the history of art, presented these two aspects of the academic artistic practice in the *Volcano's Forge* painting, which is, as Maria Poprzęcka points out, "a lecture

Невже не було великих художниць?

На самому початку 1970-х років американська мистецтвознавиця Лінда Нохлін опублікувала статтю «Чому не було великих мисткинь?». У ній вона описала, як патріархальне суспільство Заходу нового часу стояло на заваді тому, щоб жінки могли навчатися художнього мистецтва та займатися ним, не кажучи вже про те, щоб вони мали змогу ставати відомими та досягати успіху. Нохлін передусім зазначила, що жінки з родин, які жили за рахунок художнього промислу, нерідко брали участь у творенні мистецьких творів або й самі творили, та попри це нав'язана соціальна роль жінки і патріархальна система, яка володіла засобами виробництва, ускладнювали мистецьку діяльність жінок. Емансипація творців мистецьких творів до статусу митців – аж ніяк не мисткинь – ще більше загострила ці проблеми, позаяк вона передбачала необхідність навчатися поза родинним професійним середовищем (зі всіма його набутими вміннями та навиками) та брати участь у суспільному житті академічного середовища. Як зазначає Нохлін, академічна ієрархія художніх жанрів, на вершині якої були твори історичної та міфологічної тематики, автоматично дискваліфікувала жінок, оскільки в них не було можливості робити етюди з оголеної моделі, які необхідні для оволодіння навичками зображення людських фігур у таких композиціях (Nochlin 1971).

Інституціоналізація сфери мистецького навчання була покликана служити тому, щоб мистецтво емансипувалося від ремісничого підпорядкування різним позаестетичним проявам. Головною метою художньої практики вважалося досягнення краси, вираженої у формі, а академічність не лише визначала цю красу, але й формулювала принципи,

on the theory that stood as a motive behind the foundation of the Academy. The painting depicts two sides of art: *Ars* – the executive aspect – represented by the divine blacksmith Volcano and cyclops working at his forge, and *Scientia* – the theoretical aspect embodied by Minerva with callipers and carpenter's square in hand, serving as an inspiration to Volcano. Behind her back, there is a long hall – the academy – where young people assembled in a row draw an antique group of *the Three Graces*" (Poprzęcka 1989: 21–22). For several centuries the timeless concept of beauty had constructed and guaranteed the autonomy of the art field, whose independence was sealed and reinforced by the emergence of aesthetics as a separate branch of philosophy. Usually, this emancipation of theoretical reflection on beauty is linked with the publication of *Aesthetica* by Alexander Gottlieb Baumgarten in 1750. The autonomous field of art is a specific form of producing culture, specific for the Western modernity. For several centuries the Western art had built and based its exclusive independence on demanding technical skills, particular instrumentation and knowledge. These components included familiarity with the geometric rules of perspective, cultivated both by creators and viewers of art pieces, chiaroscuro modelling and the conviction that the artist's task was to strive towards beauty, the unrivalled incarnation of which was the ancient art. For nearly three centuries the academy provided strong legitimacy to art understood as such in the form of subsequent constructs of the classical concept of beauty, at the same time constituting a social institution that upheld the achievement of this ideal.

Nochlin's article sparked the whole series of events, mainly in the form of publications and exhibitions presenting the works of women artists condemned to oblivion. In museum inventories, those works were frequently ascribed to male artists, who were sometimes related or connected to the actual authors, but sometimes did not know them at all.[1] It turned out that despite the systemic exclusion from the area of production of the academic art, women artists did not give up and did not allow to be sidelined to the role of consumers and amateurs of art or models – the roles that were offered to them by the patriarchal milieu of the

які давали змогу її досягнути. Адепт мистецтва повинен був оволодіти цілим набором раціональних принципів, технік і вмінь, з яких поставала ілюзія зображення, яке «відповідає тому, що бачиш», і водночас яке відповідає ідеалу позачасової краси, втіленої в античному мистецтві.

Ці два аспекти академічної художньої практики алегорично представив Джорджо Вазарі, засновник першої академії мистецтв та автор першої праці з історії мистецтва, – на картині «Кузня Вулкана», яка, як пише Мар'я Попшенцька, є «викладом теорії, що надихав на заснування академії. На картині зображено дві сторони мистецтва: виконавську ars – її представляє божественний коваль Вулкан і циклопи, що працюють у його кузні, та scientia – теоретичні знання, уособлені в образі Мінерви, що надихає Вулкана, з циркулем і транспортиром у руці. За її плечима простягається довга зала – академія, в якій юнаки малюють античних "трьох грацій"» (Poprzęcka 1989: 21–22). Протягом кількох століть позачасовий ідеал краси вибудовував і гарантував автономію сфери мистецтва, чию незалежність закріпила і зміцнила поява естетики як окремої галузі філософії. Зазвичай цю емансипацію теоретичної рефлексії про красу пов'язують із публікацією праці Алєксандра Готліба Баумгартена «Aesthetica» 1750 року. Автономне поле мистецтва є специфічною формою творення культури, притаманною західному модерну. Протягом кількох століть мистецтво на Заході будувало і ґрунтувало свою виняткову автономію на добрих навичках, окреслених інструментах і знаннях. Серед них – знання геометричних принципів перспективи, які культивувалися як творцями, так і реципієнтами творів, моделювання світлотіні та віра в те, що завдання митця – осягнути красу, неперевершеним втіленням якої є античне мистецтво. Протягом майже трьох століть академічність надавала мистецтву (в такому його розумінні) тверду легітимність у вигляді нових постулатів класичного ідеалу краси й водночас вона була соціальним інститутом, що стояв на сторожі реалізації цього ідеалу.

academic art. However, achievements in the field of art, be it admission to one of the art academies (for example, Artemisia Gentileschi, 1593–1654) or development, perfection and popularisation of a given technique (pastel, Rosalba Carriera, 1673–1757), were often linked to the social non-normativity of biographies, marginalisation or even scandal, therefore they socially stigmatised women with more serious ambitions in the sphere of painting or sculpting. A good illustration of practices excluding women from the world of art will be an 18th-century representation of the body of members of the Royal Academy of Art, the co-founder of which was a painter Angelika Kauffmann (1741–1807). The author of the group portrait of 1772 was another founding member of the British Academy, Johann Zoffany, and he depicted the academicians during their discussion around a naked model on a pedestal. What is revealing, though, is that neither Kaufmann, nor Mary Moser (1744–1819), another member of the venerable group of art creators, is present among the assembled. Or rather, they are missing as figures, as Zoffany painted their representations in the form of portraits hanging above the model. The result is that the women artists are their own portraits among artists in human forms. The message is quite clear: a woman is supposed to serve as an object of artistic representation and not as a creative subject. At the same time, the portrait convention adopted by Zoffany – professionals discussing the subject of their work – points to one of the main institutional obstacles the academy piled up at the women's feet: the presence of a naked model excluded their presence in the room where the academicians' discussion shown in the painting took place. The inability to master one of the most basic skills of the academic art, namely the figure study, made even the most talented female artists institutionally condemned to practicing "lesser art genres" such as still life or portrait, which was a static representation of a dressed figure and required "only" good mastery of the study of a human face. That is largely why portraitists, such as already mentioned Kaufmann, Élisabeth Vigée-Lebrun (1755–1842) or Anna Rajecka (1762–1832), a protegee of king Stanislaus Augustus Poniatowski and perhaps the first "Warsaw woman painter," prevail among the outstanding academic women artists.

Стаття Нохлін викликала шквал публікацій та виставок, які презентували твори приречених на забуття мисткинь. У музейних інвентарях ці роботи нерідко приписувалися митцям чоловічої статі – іноді вони були родичами або товаришами справжніх авторок, а іноді навіть не були з ними знайомі[1]. Виявилося, що, незважаючи на системне виключення зі сфери академічного мистецького творення, мисткині не здавалися і не дозволяли опустити себе до позицій споживачок та аматорок мистецтва або моделей, – а саме ці ролі пропонував їм патріархальний академічний світ мистецтва. Однак певні досягнення у царині мистецтві – вступ до однієї з художніх академій (наприклад, Артемізія Джентілескі, 1593–1654) або розвиток, вдосконалення та популяризація певної техніки (пастель, Розальба Каррієра, 1673–1757) – часто йшли в парі з соціальною ненормативністю біографії, маргіналізацією чи навіть скандальністю, тобто вони соціально стигматизували жінок із серйозними амбіціями у сфері живопису або скульптури. Доброю ілюстрацією практик, які виключали жінок із мистецтва, є зображення з XVIII століття членів комітету Королівської академії мистецтв, співзасновницею якої була художниця Анжеліка Кауфманн (1741–1807). Груповий портрет 1772 року створив інший член комітету – засновник Британської академії, Йоганн Зоффані, який зобразив сцену, як академіки дискутують навколо оголеного чоловіка-моделі на постаменті. Прикметно, однак, що серед присутніх немає ані Кауфман, ані Мері Мозер (1744–1819), другої членкині шанованої групи митців. Точніше, їх немає як постатей, адже Зоффані долучив їх у формі портретів, які висять над моделлю: таким чином мисткині представлені через власні портрети серед митців, які представлені в людській подобі. Меседж дуже промовистий: жінка має бути об'єктом художньої репрезентації, а не суб'єктом, що творить цю репрезентацію. Водночас утілена Зоффані концепція портретів – професіонали дискутують про предмет своєї професії, – вказує на одну з головних академічно-інституційних перешкод для жінок: присутність оголеного чоловіка-моделі робила неможливою їхню присутність у кімнаті, де точилася

Owing to curatorial, scientific and critical activities lasting for over half a century now, the women artists have managed to become household figures in the imagination of the contemporary audience. They include women artists from the previous centuries that were both neglected or deliberately condemned to be forgotten, as well as partners of recognised modernist or avant-garde artists who in fact turned out to be co-authors or even authors of works ascribed to their male partners. Presentations of women's works of art in museums were equally important to the process of building the presence of women in the art world as scientific research and publications devoted to them. And it is not about greater availability of their works to the broad audience, but also about the function the museums perform in shaping the art canons. All this enabled the curator and art historian Katy Hessel to publish in 2022 a nearly 500-pages long, lavishly illustrated *The Story of Art Without Men*. Its Polish translation, though, taking account of the Polish title of Ernst Gombrich's (1997) book to which the author refers, should be *Of Art Without Men* (Hessel 2022). And it is hard to imagine today that any respected and world-renowned researcher would write a book devoted to the entire history of art, which mentions one – you got it right – one woman artist.[2]

"Adjectival art" and gender

As underlined by Rozsika Parker and Griselda Pollock, two distinguished researchers and authors, in their 1981 book *Old Mistresses: Women, Art and Ideology*, what had an additional significant impact on the absence of women in art was the romantic myth of a creator. They pointed out that it emerged as an opposition to the industrialisation of production on the one hand, and to the bourgeois morality on the other. The impact of this myth had largely contributed to the separation of Art with a capital A from the artistic activity of women. On the one hand, women, who were denied access to universities that completely overtook the professional education of artists in the 19th century, could –

зображена на картині дискусія академіків. Жінки не мали можливості опанувати одну з базових навичок академічного мистецтва – техніку малювання людського тіла, а це означало, що навіть найталановитіші художниці інституційно були приречені практикувати «низькі жанри мистецтва», такі як натюрморт чи портрет, який означав статичне зображення одягненої фігури і вимагав «лише» хорошого володіння технікою малювання людського обличчя. Значною мірою саме тому серед видатних академічних мисткинь переважають портретистки, як, до прикладу, вищезгадана Кауфманн, Елізабет Віже-Лебрен (1755–1842) чи Анна Раєцька (1762–1832), протеже короля Станіслава Авґуста Понятовського і, можливо, перша «варшавська художниця».

Завдяки кураторській, науковій та критичній роботі, яка триває впродовж пів століття, постаті мисткинь уже встигли закріпитися в свідомості сучасних реципієнтів. Серед цих постатей – художниці минулих століть, якими злегковажили, яких не взяли до уваги або ж свідомо забули, а також партнерки відомих митців-модерністів та авангардистів, які виявилися співавторками або навіть авторками творів, що приписувалися їхнім партнерам-чоловікам. У процесі формування образу присутності жінок у мистецтві презентація їхніх творів на музейних виставках була не менш важливою, ніж присвячені їм дослідження та наукові статті. І йдеться не лише про те, щоб широкий загал мав більший доступ до творів мисткинь, а й про функцію, яку музеї відіграють у формуванні канону мистецтва. Завдяки цьому Кеті Гессель, кураторці та мистецтвознавиці, 2022 року вдалося видати майже п'ятсотсторінкову щедро ілюстровану книжку «The Story of Art Without Men», себто «Історія мистецтва без чоловіків», хоча, зважаючи на назву польського перекладу книги Ернста Ґомбріха (1997), на яку посилається авторка, переклад назви її книги мав би звучати так: «Про мистецтво без чоловіків» (Hessel 2022). Та й важко уявити, щоб якомусь солідному всесвітньовідомому дослідникові сьогодні вдалося б написати книжку, присвячену загальній історії мистецтва, в якій з'являється лише одна (дослівно: одна) мисткиня[2].

by definition – practice amateur art only, and on the other hand, the works with an artistic nature that the cultural norms allowed them to create were deemed household activities of a repetitive and non-creative nature (Parker, Pollock 2021). And although they required familiarity with the principles of composition, sense of colour and mastery of complicated technical skills, they were referred to with a dismissive term of "handiwork." It distinguished the creative sphere available to women not only from the "real art," but from "real work" too, that is, crafting beautiful artefacts in artisanal workshops, manufactures and factories, where non-creative and repetitive activities were performed by machines. This was how the romantic myth of an artist, which defined the modern field of art through setting the direction for change from academism to avant-garde, sealed the domination of men in that regard.

Therefore, as Parker and Pollock noted, women were excluded from art in two ways: on the one hand, through denial of their participation in the academic education which, in consequence, prevented them from creating paintings and sculptures that could enter the academic art canon, and on the other hand, through the sole manner of structuring that canon as taking account only of certain domains of artistic creation. From that perspective, the question of great women artists went far beyond the topics dealt with by the first feminist exhibitions. It was no longer about extending the canonical set by works created by women, who kept creating them despite sexism of the modern field of art and systemic hindrances they had to cope with. Critical analysis of women's participation in creating culture showed that their artistic creativity often took forms that were denied space in the field of art, such as embroidery, quilts or lace (cf. Parker 2010). Therefore, it allowed to arrive at a conclusion that modification of principles governing the canon, or their downright rejection was at stake.

The questioning of the canon is inscribed in the logic of the modernist field of art just as its interpretation and reinterpretation was inscribed in the early modern, academic form of that field. The avant-garde challenged the academy through reaching out for forms that represented negation of the academic canon

«Прикметникове мистецтво» і гендер

Розсіка Паркер і Грізельда Поллок, дві видатні дослідниці й авторки книги «Old Mistresses: Women, Art and Ideology» [«Давні майстрині: жінки, мистецтво та ідеологія»], опублікованої 1981 року, зазначають, що на відсутність жінок у мистецтві також суттєво вплинув романтичний міф митця. Дослідниці наголошували на тому, що він виник на противагу індустріалізації виробництва, з одного боку, і буржуазній моралі, з іншого. Саме вплив цього міфу значною мірою призвів до відокремлення Мистецтва з великої літери від художньої діяльності жінок. Адже, з одного боку, жінки – позбавлені вступу до університетів, які у XIX столітті повністю перебрали на себе професійну освіту митців, – намірено могли займатися мистецтвом лише аматорсько, а з іншого – роботи мистецького покрою, які культурна норма дозволяла їм виконувати, вважалися домашнім заняттям, діяльністю монотонного, нетворчого характеру (Parker, Pollock 2021). І хоча ці твори вимагали знання принципів композиції, відчуття кольору та володіння складними технічними навичками, їх називали зневажливо і применшено – «робітки». Ця назва віддаляла сферу творчості, яка була доступна жінкам, не лише від «справжнього мистецтва», але й від «справжньої роботи», тобто виготовлення красивих речей у ремісничих майстернях, мануфактурах і фабриках, де нетворчі монотонні завдання виконували машини. Таким чином, романтичний міф митця, який по-новому визначив сучасну сферу мистецтва, окресливши перехід від академізму до авангарду, закріпив чоловіче панування у цій царині.

Паркер і Поллок наголошували на тому, що жінок виключали з мистецтва двома шляхами: з одного боку, не дозволяючи їм брати участь в академічній освіті й, відповідно, не даючи їм створювати живописні або скульптурні твори, які могли б увійти в академічний канон; а з іншого – через сам спосіб формування цього канону як такого, що охоплював лише окремі сфери художньої творчості. З цієї точки зору, питання про великих мисткинь виходило далеко за межі

and that were sought for in artefacts from different temporal, cultural and geographical contexts. The only thing that was common to them was the fact that they did not form a part of the bourgeois culture of the modern West. That was why they could embody primal expression, untainted by academic education and free of the nuisances of the modern civilisation; expression that stemmed from the instinctive understanding of the language of forms. "To understand the language of forms means to be closer to their secret, to live" – wrote the German painter August Macke in 1912. "Are children not creators, who create straight from the secret of their feelings rather than mocking Greek forms? Are wild artists not creators, who have their own forms as mighty as the form of a thunder? A thunder, a flower and each power are expressed through a form" (Mackie 1912: 22). Creators who are socially different from a modern artist – children, "the wild," "primitives," "folk" – as they were never compressed into the academic corset – were thought to have the ability to create expressive forms "straight from the secret of their feelings."

However, avant-garde artists had limited access to this desired ability to create "straight from the secret of their feelings," as due to their social background and education they belonged to the patriarchal elite of the modern societies and, to quote the words of a French anthropologist Marcel Mauss in 1924, "a man from the elite [...] [is] split in more than two inside; he is, so to speak, »divided«: his intelligence, will, restraint when it comes to expressing feelings, the manner of taming emotions, frequently excessive criticism, prevent him from subordinating his entire consciousness to violent impulses of the moment. [...] [While] an average man of our times – and this refers mainly to women – and nearly all people from archaic or underdeveloped societies are »complete«: a single tiniest sensation has an impact on their entire being" (Mauss 2001: 331). Lacking education that would enable them making informed decisions as to the style and form, incapable of taming emotions and "excessive criticism," one that is *different* from the modern artist (and is, as it turns out, a woman) has no choice[3] but to remain unable to pursue art in any other style than primitive. He is determined by his own

питань, порушених на перших феміністичних виставках. Йшлося вже не просто про те, щоб розширити канонічний ансамбль творами жінок, які творили всупереч сексизму новітнього мистецького поля та попри системні перешкоди, які вони були змушені долати. Критичний аналіз участі жінок у творенні культури показав, що їхня художня творчість часто набувала форм, яким не знаходилося місця у сфері мистецтва, таких як вишивки, стьобані ковдри або мереживо (див. Parker 2010), – це дало підстави зробити висновок, що на кону стояла зміна правил, які врегулюють канон, або навіть відмова від них.

Ставити під сумнів канон – невіддільна частина логіки модерністської сфери мистецтва, так само як інтерпретація та переосмислення канону були невіддільною частиною ранньомодерного, академічного образу цієї сфери. Авангард кинув виклик академічності, вдаючись до форм, які суперечили академічному канону, які він знаходив у об'єктах з дуже різних часових, культурних і географічних контекстів. Їх об'єднувало одне: вони не були частиною буржуазної культури модерного Заходу. Саме завдяки цьому вони мали втілювати первісну експресію, незаплямовану академічною освітою і вільну від обтяжень сучасної цивілізації; експресію, що випливає з інстинктивного розуміння мови форм. «Розуміти мову форм означає бути ближчим до їхньої таємниці, жити», – писав німецький художник Авґуст Макке 1912 року. «Хіба діти не є творцями, які творять безпосередньо з таємниці свого відчування, а не наслідуючи грецькі форми? Хіба не є творцями дикі митці, що мають свою форму, потужну, як форма грому? Грім виражається, квітка, кожна сила – виражаються в формі» (Macke 1912: 22). Творці, які соціально відрізнялися від модерного митця, – діти, «дикуни», «примітиви», «народ» – завдяки тому, що їх ніколи не втискали у корсет академічності, були наділені здатністю створювати експресивні форми «безпосередньо з таємниці свого відчування».

Авангардистам, однак, було важко творити «безпосе-редньо з таємниці свого відчування», оскільки за сво-

conditions of a "complete man," which mainly means unfamiliarity with the specific history of the Western artistic tradition, owing to which he creates in an "instinctive" and "natural" manner, and thus – as the avant-garde artists from the turn of the 20th century believed – cuts straight to the chase.

It seems that the artistic creation of those in whom avant-garde artists sought inspiration for their formal explorations was on the one hand construed as unrivalled, and on the other hand, as radically different. This difference was confirmed by the way it was referred to: the works of *other* artists were not just "art"; when discussed, a certain detailing was always necessary: primitive art, folk art, naive art, non-professional art... When in 1965 Aleksander Jackowski organised the first overview of such works in Zachęta – National Gallery of Art (at that time a gallery of the Central Bureau of Art Exhibitions), he titled it "Others. From Nikifor to Głowacka" (Jackowski 1965). Defining on that occasion the category of artistic *otherness*, Jackowski invoked "great revolution in art," which at the turn of the 20th century, owing to the questioning of artistic canons by the avant-garde, led to the "liberation of imagination," which in turn allowed "noticing and assessing the charms of spontaneous, non-professional work" which "has always existed" on the margins of the artistic reality. Jackowski combined the universalisation of the modern field of art and the resulting conviction that art is always and everywhere – except for margins – of a "non-spontaneous" and "professional" nature, with a definition of *otherness*, which grouped together all romantic, neoromantic and postromantic topoi concerning art: uniformity of art and life, naturalness of what is primitive, truth of naive view, knowledge of the uneducated, wisdom of the deranged, work as an imperative governing the creator's biography, their only manner of communicating with the surrounding world that fails to understand the artist, marginalises and rejects them... "The otherness of the primitive – as Jackowski argued in the exhibition catalogue – is always a matter of a certain limitation and separation from the surrounding world" (Jackowski 1965). Therefore, creation turns out to be a fate instead of a choice for an *other* artist, similarly as in the case

їм соціальним походженням та освітою вони належали до патріархальної еліти модерних суспільств, а, як писав 1924 року французький антрополог Марсель Мосс, «людина еліти [...] – більш ніж роздвоєна у своєму внутрішньому світі; якщо можна так сказати, вона "поділена": її інтелект, воля, стриманість у вираженні почуттів, її спосіб приборкувати емоції, її часто надміру розвинений критицизм заважають їй підпорядкувати всю свою свідомість несподіваним імпульсам миті. [...] [Натомість] пересічна людина нашого часу (особливо це стосується жінок) і майже всі люди архаїчних або відсталих суспільств – "цілковиті" люди: найменше враження впливає на все їхнє єство» (Mauss 2001: 331). Не маючи освіти, яка б давала змогу ухвалювати свідомі щодо стилю та форми рішення, і нездатний приборкувати свої емоції та опановувати «надміру розвинений критицизм», так званий інший сучасний митець (яким, як виявляється, також є жінка) не має вибору[3] і не здатен творити в іншому стилі, окрім як у примітивному. Його визначає його ж стан «цілковитої людини», що означає передусім незнання специфічної історії західної мистецької традиції, завдяки чому він творить «інстинктивно» і «природно», а отже – як вважали авангардисти межі століть – влучає в саму суть речі. Таким чином творчість тих, у кого авангардист шукав натхнення для своїх формальних пошуків, вибудовувалася, з одного боку, як незрівнянна, а з іншого – як радикально відмінна. Цю відмінність увиразнювало те, як цю творчість окреслювали: твори «інших» митців не називали просто мистецтвом. Коли про них говорили, то завжди вживали певне уточнення: примітивне мистецтво, народне мистецтво, наївне мистецтво, непрофесійне мистецтво... Коли 1965 року Алєксандер Яцковський готував у галереї «Захента» (тодішня галерея Центрального відділу художніх виставок) перший у Польщі оглядовий показ таких творів, він назвав його «Інші. Від Никифора до Ґловацької» (Jackowski 1965). Прийнагідно визначаючи категорію художньої іншості, Яцковський згадав про «велику революцію в мистецтві», яка наприкінці XIX – на початку XX століть завдяки тому, що авангардисти

of different *others* of the modern art. Only modern artists can choose, as they do not have a choice in that they have to choose.

However, there is an important difference between questioning the artistic canon by the avant-garde and postulates formulated by the feminists. An avant-garde artist, who painfully realised the burden of the internal split – as shackles for the truth of artistic expression – and challenged the academy by reaching out for inspiration among the "complete people," construed women as "complete" too, that is, different from them, as they subordinated "their entire consciousness to violent impulses of the moment." If we were to follow this logic, another "adjectival" art would be the "women's art," assuming the existence of a certain "substance of femininity," equally different from the "substance of a modern artist" – the Maussian "split man" – just like the "substance of the folk" or "substance of the primitive." However, the culture critique – the feminist critique is a part of – clearly indicates that both "primitiveness" and "folk nature" (cf. Klekot 2021) and "femininity" (cf. Butler 2008) are cultural constructs with historically volatile features and forms, the essentialisation of which is one of the basic mechanisms that stabilise social and cultural norms. Therefore, a modern artist treating the difference between themselves and other persons creating works of art, the artistic value of which enrich their own work in an attractive way, as a difference resulting from the substantial otherness is not a result of inclusive understanding of art, but an effect of exclusivity of its modernist definition. It is for this reason that the feminist critics and researchers do not postulate adding yet another "adjectival" art, namely "women's art" to the modernist canon of exclusions (Kowalczyk 2016). From their perspective, it is about reconstructing the canon so that it allows for non-hierarchical multiplicity, both in terms of techniques and materials and the ways to participate in art and the multiplicity of a woman artist's roles. In such a reconstructed canon, the category of *non-professional women painters*, similarly as *naive art*, is only a historical reference to earlier forms of art discourse. Thus, Maria Korsak, Łucja Mickiewicz, Leokadia Płonkowa, Halina Walicka, Janina Fandrey, Magdalena Shummer and Anna Tengli-Truchel are *Warsaw painters.*

піддали сумніву канони мистецтва, призвела до «вивільнення уяви», а це своєю чергою дало змогу «сприйняти й оцінити принади спонтанної, непрофесійної творчості», яка «завжди існувала» на маргінесі мистецької дійсності. Універсалізацію сучасного поля мистецтва і, як наслідок, переконання, що мистецтво – окрім маргінесу – завжди і всюди має «неспонтанний» і «професійний» характер, Яцковський пов'язував із поняттям «іншості», яке вмістило майже всі романтичні, неоромантичні та постромантичні топоси щодо мистецтва: єдність мистецтва і життя, натуральність примітиву, істинність наївного бачення, знання неосвічених, мудрість божевільних, творчість як імператив, що управляє біографією митця, його єдиний засіб комунікації з середовищем, яке не розуміє митця, яке маргіналізує і відкидає його… «"Інші́сть" примітиву, – писав Яцковський у каталозі виставки, – завжди є питанням певного обмеження, відокремленості від навколишнього світу» (Jackowski 1965). Таким чином творчість для «іншого» митця є радше долею, ніж вибором – як це відбувається у випадку решти «інших» у сучасному мистецтві. Вибирати може лише сучасний художник, який позбавлений вибору саме тому, що він мусить вибирати.

Однак існує суттєва відмінність між піддаванням сумніву мистецького канону авангардистами та постулатами феміністок. Митець-авангардист, який болісно відчував тягар внутрішньої роздвоєності (пута, що сковують правду художнього вираження) і кидав виклик академічності, звертаючись за натхненням до «цілковитих людей», жінок теж трактував як «цілковитих», тобто відмінних від нього самого, оскільки вони підпорядковують «всю свою свідомість раптовим імпульсам миті». Відповідно до цієї логіки, ще одним «прикметниковим» мистецтвом було б «жіноче мистецтво», що передбачає існування певної «сутності жіночності», такої ж відмінної від «сутності сучасного митця» («подвійної людини» Маусса) як «сутність народу» або «сутність примітиву». Культурна критика, частиною якої є феміністична критика, чітко вказує на те, що і «примітивність», і «народність» (див. Klekot 2021), і «жіночість» (див. Butler 2008) – культурні

Bibliography

- Butler Judith, 2008, *Uwikłani w płeć*, transl. K. Krasuska, Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej.
- Gombrich Ernst Hans, 1997, *O sztuce*, Warszawa: Arkady.
- Hessel Katy, 2022, *The Story of Art Without Men*, London: Hutchinson Heinemann.
- Jackowski Aleksander, 1965, *Inni. Od Nikifora do Głowackiej*, Warszawa: Centralne Biuro Wystaw Artystycznych.
- Klekot Ewa, 2021, *Kłopoty ze sztuka ludową. Gust, ideologie, nowoczesność*, Gdańsk: Wydawnictwo słowo/obraz terytoria.
- Kowalczyk Izabela, 2016, *Wystawy sztuki kobiet 1991–2001: między esencjonalizmem a konstruktywizmem*, "Sztuka i Dokumentacja", no. 15, pp. 97–105.
- Macke August, 1912, *Der Blaue Reiter Almanac*, München: R. Piper & Co.
- Mauss Marcel, 2001, *Związki psychologii i socjologii w sferze faktów i sferze badań*, transl. J. Szacki, [in:] idem, *Socjologia i antropologia*, transl. M. Król, K. Pomian i J. Szacki, Warszawa: Wydawnictwo KR.
- Nochlin Linda, 1971, *Why Have There Been No Great Woman Artists?*, [in:] *Woman in Sexist Society: Studies in Power and Powerlessness*, ed. V. Gornick, B. K. Moran, New York: Basic Books, pp. 480–510. Polish translation: „Ośka", 1999, no. 3, pp. 52–65.
- Parker Rozsika, 2010 [1984], *The Subversive Stich: Embroidery and the Making of the Feminine*, London: I.B. Tauris & Co Ltd.
- Parker Rozsika, Pollock Griselda, 2021, *Old Mistresses: Women, Art and Ideology*, London, New York: Bloomsbury.
- Poprzęcka Maria, 1989, *Akademizm*, Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe.

1 — The first exhibitions drawing attention to the presence of women in the canon of the Western art and their role include: *Old Mistresses: Women Artists of the Past* by Ann Gabhart and Elizabeth Broun at the Walters Gallery in Baltimore in 1972, followed by a much more extensive *Women Artists, 1550–1950* by Linda Nochlin and Ann Sutherland Harris in 1976 at the Los Angeles County Museum of Art (LACMA), as well as *Kunstlerinnen International, 1877–1977: Frauen in der Kunst* [The International of Women Artists, 1877–1977: Women in Art] in Berlin-Charlottenburg in 1977; the first such exhibition in Poland, titled *Polish Women Artists*, was organised in 1991 at the National Museum in Warsaw, curated by Agnieszka Morawińska.

Ewa Klekot

конструкти з історично змінними рисами та формами, есенціалізація яких є одним із ключових механізмів стабілізації соціальних і культурних норм.

Сучасний митець вважає, що різниця між ним та іншими людьми, які створюють твори, художні особливості яких надихають і збагачують його власну творчість, породжена суттєвими відмінностями. І таке переконання – результат не інклюзивного розуміння мистецтва, а наслідок ексклюзивності модерністичного визначення мистецтва. Зокрема, тому феміністичні критикині та мистецтвознавиці не виступають за те, щоб до модерністичного канону додати ще одне виключене прикметникове мистецтво, себто «жіноче мистецтво» (Kowalczyk 2016). На їхню думку, необхідно реконструювати канон таким чином, щоб у ньому була можлива неієрархічна множинність – і в плані технік і матеріалів, і в способах участі в мистецтві, і в багатогранності ролі мисткині. У реконструйованому таким чином каноні категорія «непрофесійних художниць», як і категорія «наївного мистецтва», є лише історичним відсиланням до попередніх форм дискурсу про мистецтво. Тож Мар'я Корсак, Люція Міцкевич, Леокадія Плонкова, Галіна Валіцька, Яніна Фандрей, Маґдалєна Шуммер та Анна Тенґлі-Трухель – «варшавські Художниці».

Бібліографія

- Butler Judith, 2008, *Uwikłani w płeć*, перекл. K. Krasuska, Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej.
- Gombrich Ernst Hans, 1997, *O sztuce*, Warszawa: Arkady.
- Hessel Katy, 2022, *The Story of Art Without Men*, London: Hutchinson Heinemann.
- Jackowski Aleksander, 1965, *Inni. Od Nikifora do Głowackiej*, Warszawa: Centralne Biuro Wystaw Artystycznych.
- Klekot Ewa, 2021, *Kłopoty ze sztuka ludową. Gust, ideologie, nowoczesność*, Gdańsk: Wydawnictwo: słowo/obraz terytoria.
- Kowalczyk Izabela, 2016, *Wystawy sztuki kobiet 1991–2001: między esencjonalizmem a konstruktywizmem*, «Sztuka i Dokumentacja», № 15, с. 97–105.

Ева Клекот

2 — The female artist who appears in Gombrich's *Of Art* (1997: 566–567) is Käthe Kollwitz; obviously, one needs to take into account that the first edition of this once very popular book was issued in 1950.

3 — Such a concept of the primitive artist was opposed by an American anthropologist Franz Boas, who in a book titled *Primitive Art* published in 1927, wrote about stylistic choices made by artists active in the so-called 'primitive art' genre.

- Macke August, 1912, *Der Blaue Reiter Almanac*, München: R. Piper & Co.
- Mauss Marcel, 2001, *Związki psychologii i socjologii w sferze faktów i sferze badań*, перекл. J. Szacki, [в:] там само, *Socjologia i antropologia*, перекл. M. Król, K. Pomian, J. Szacki, Warszawa: Wydawnictwo KR.
- Nochlin Linda, 1971, *Why Have There Been No Great Woman Artists?*, [в:] *Woman in Sexist Society: Studies in Power and Powerlessness*, ред. V. Gornick, B. K. Moran, New York: Basic Books, с. 480–510. Польський переклад: «Ośka», 1999, № 3, с. 52–65.
- Parker Rozsika, 2010 [1984], *The Subversive Stich: Embroidery and the Making of the Feminine*, London: I.B. Tauris & Co Ltd.
- Parker Rozsika, Pollock Griselda, 2021, *Old Mistresses: Women, Art and Ideology*, London, New York: Bloomsbury.
- Poprzęcka Maria, 1989, *Akademizm*, Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe.

1 — Перші виставки, які привернули увагу до присутності жінок у західному мистецькому каноні та їхній ролі: «Old Mistresses: Women Artists of the Past» [«Давні майстрині: мисткині минувшини»] Енн Ґабхарт та Елізабет Браун у галереї «Волтерс» у Балтиморі 1972 року, після якої відбулася значно масштабніша «Women Artists, 1550–1950» [«Мисткині, 1550–1950»] Лінди Нохлін та Енн Сазерленд Ґарріс 1976 року в Музеї мистецтв округу Лос-Анджелес (LACMA), а також «Kunstlerinnen International, 1877–1977: Frauen in der Kunst» [«Інтернаціонал мисткинь, 1877–1977: жінки в мистецтві»] у берлінському Шарлоттенбурзі 1977 року; у Польщі першу такого роду виставку «Польські мисткині» експонували 1991 року в Національному музеї у Варшаві, а її кураторкою була Аґнєшка Моравінська.

2 — Мисткиня, яка з'являється в книзі Ґомбріха «Про мистецтво» (1997: 566–567), – Кете Кольвіц; звісно, потрібно взяти до уваги, що перше видання цієї надзвичайно популярної свого часу книжки вийшло друком 1950 року.

3 — Проти такої концепції митця-примітивіста виступив американський антрополог Франц Боас, який у своїй книзі «Primitive Art», виданій 1927 року, писав про вибір стилю, який роблять творці так званого примітивного мистецтва.

Grażyna Borowik

ARTE + TERAPIA

O tym, że sztuka oddziałuje prozdrowotnie na człowieka, poprawia jego samopoczucie, nastrój, przywraca spokój, równowagę – wiedziano już tysiące lat temu, stąd potrzeba otaczania się rzeczami kunsztownymi, wyrafinowanymi, „cieszącymi oko", przydającymi splendoru, chwały, budzącymi podziw i zachwyt. Z jednej strony doświadczamy przyjemności z obcowania z wykonanymi przez innych pięknymi, fascynującymi przedmiotami, z drugiej zaś czerpiemy satysfakcję z własnoręcznie wykonywanych dzieł, z nabywania i doskonalenia umiejętności twórczych.

Teksty o dobroczynnym wpływie muzyki, tańca, śpiewu, rozmaitych zajęć, które rozweselają serce, są źródłem radości i najlepszym lekarstwem, możemy odnaleźć w Starym Testamencie. Muzyka w Izraelu miała wiele zastosowań w życiu codziennym. Znano również jej działania terapeutyczne: „A kiedy zły duch zesłany przez Boga napadał na Saula, brał Dawid cytrę i grał. Wtedy Saul doznawał ulgi, czuł się lepiej [...]" (1 Sm 16, 23).

W starożytności terapeutyczną funkcją sztuki zainteresowany był Arystoteles, stworzył koncepcję „katharsis". Termin znaczy tyle co oczyszczenie. Platon definiował to pojęcie jako „uszlachetnianie duszy", przez co rozumiał usunięcie nagromadzonych emocji pod wpływem obcowania z dramatem scenicznym. Wprowadzenie pojęcia katharsis na grunt psychologii przez Zygmunta Freuda i współpracującego z nim lekarza i filozofa Josefa Breuera podkreślało znaczenie sztuki jako czynnika prozdrowotnego, mającego moc oczyszczania z napięć, tłumionych emocji i cierpień. Dzisiaj katharsis jest terminem funkcjonującym na pograniczu psychologii i sztuki, oznaczającym takie przeżywanie i interpretowanie dzieła artystycznego, które prowadzi do medytacyjnego spokoju i głębszego rozumienia tajemnicy ludzkiego losu.

Imponujące przykłady humanistycznego podejścia do leczenia zaburzeń psychicznych odnajdujemy w VIII wieku w szpitalach arabskich. Uznać je można za prototypy szpitali psychiatrycznych – stosowano w nich psychologiczne metody terapeutyczne, a chorych leczono między innymi muzyką. Lekarze muzułmańscy dokonali szczegółowych opisów wielu zaburzeń psychicznych, takich jak depresja, nerwica, niemoc seksualna, psychoza, stan manii, halucynacje. Warto podkreślić, że w pierwszej arabskiej encyklopedii medycznej pojawiło się hasło „psychoterapia". Dzieła starożytnej literatury medycznej tłumaczone przez pisarzy islamskich na łacinę, także *Kanon medycyny* autorstwa wybitnego perskiego lekarza i filozofa Awicenny, stały się dostępne w Europie w wieku XI. Jednak traktowanie tej grupy chorych w Europie było zasadniczo odmienne – zaburzenia psychiczne uważano

za choroby duszy, rodzaj opętania, nawiedzenia przez demony. Chorzy budzili lęk, przerażenie i pogardę, toteż traktowano ich opresyjnie, byli prześladowani, wykluczani i stygmatyzowani. Wegetowali w nędzy i poniżeniu – zamykani w przytułkach, nieleczeni, nieobjęci żadnymi formami terapii. Nieliczne próby stworzenia godnych warunków chorym psychicznie – jak chociażby założenie szpitala zakonu bonifratrów w Hiszpanii w roku 1540 czy stworzenie publicznego systemu opieki przez Ludwika XIV – nie zapewniały pacjentom należytej opieki. Były to raczej miejsca odosobnienia niż placówki lecznicze. Przykładem może być otwarty w Krakowie w roku 1688 szpital zwany „szaloną kamienicą", w którym warunki bytowania przypominały więzienie o zaostrzonym rygorze.

Dopiero twórca nowoczesnej psychiatrii, francuski lekarz Philippe Pinel (1745–1826), jako pierwszy przekształcił więzienne przytułki w instytucje medyczne, w których chorzy psychicznie traktowani byli zgodnie z duchem praw przysługujących każdemu człowiekowi. Pinel zaczął stosować terapię zajęciową jako środek leczniczy, a także nie bez znaczenia było dla niego miejsce usytuowania budynku szpitalnego. Z metod tych skorzystał William Tuke, otwierając w Anglii pierwszą, wzorcową placówkę leczniczą, w której stosowano nowoczesne metody terapii, a z chorymi obchodzono się z życzliwością. Liczba pacjentów szpitali psychiatrycznych zwiększała się lawinowo, przekraczając drastycznie ilość oferowanych miejsc. W XIX wieku światowym liderem w psychiatrii stały się Niemcy. Ważną rolę w jej rozwoju odgrywały uniwersytety, w których kształcono specjalistów. Obok szpitali państwowych powstawały ośrodki prywatne. Czas II wojny światowej okazał się szczególnie barbarzyński dla pacjentów psychiatrycznych – Niemcy skazywali chorych na masową eksterminację. W Rosji szpitali psychiatrycznych używano jako narzędzi represji wobec „nieposłusznych" obywateli.

W krajach zachodnich rozwijały się rozmaite szkoły i metody psychoterapeutyczne, wiele z nich nawiązywało do psychoanalizy Zygmunta Freuda, która zrewolucjonizowała leczenie psychiatryczne. Chociaż głoszone przez Freuda tezy wywoływały kontrowersje już za jego życia, i nadal poddawane są ostrej krytyce, to wielką zasługą twórcy psychoanalizy na polu psychologii i psychiatrii było zwrócenie uwagi na nieświadome procesy mające wpływ na zachowanie człowieka i jego zdrowie.

W teorii psychoanalitycznej strukturę ludzkiej psychiki tworzą *id*, *ego* i *superego*, trzy odrębne, oddziałujące na siebie czynniki, które mimo iż pełnią rozmaite funkcje, są ze sobą powiązane i modelują ludzkie zachowanie. *Id* – nieświadomy, ciemny składnik osobowości, nastawiony jest na zaspokajanie popędów i impulsów, działa zgodnie z zasadą przyjemności. *Ego* działa zgodnie z imperatywami rzeczywistości, dlatego często maskuje, ukrywa i kontroluje „dzikie namiętności", minimalizuje konflikty, stosuje mechanizmy obronne w imię poprawności i zdrowego rozsądku. *Superego* zbudowane jest na modelu reguł kulturowych i na wzorcach tradycji przekazywanych przez rodziców, nauczycieli, wychowawców. *Superego* stoi na straży poprawności, dąży do perfekcji, realizacji celów duchowych w zgodzie z „sumieniem". Według Freuda konflikty pomiędzy *ego* a *id* powodują nerwice przeniesieniowe, zaś konflikty między *ego* a *superego* nerwice narcystyczne.

We wcześniejszym modelu Freud podzielił ludzką psychikę na trzy obszary: *świadomość*, czyli stan, w którym człowiek zdaje sobie sprawę z istnienia samego siebie, swoich myśli, swojego życia psychicznego oraz zjawisk zachodzących w środowisku zewnętrznym. Zaburzenia świadomości wiążą się z problemami związanymi z nieprawidłowym postrzeganiem siebie i otaczającego świata.

Drugi obszar to *przedświadomość*, sfera psychiki pomiędzy świadomością a nieświadomością, gdzie przechowywane są treści stłumione – myśli, wspomnienia, doświadczenia. W tym obszarze powstają marzenia senne, mniej lub bardziej realistyczne, czy fantastyczne obrazy, dźwięki, emocje, które kształtują się w umyśle podczas snu, często o charakterze symbolicznym. Według Freuda marzenia senne są oknem do naszych nieświadomych pragnień, instynktów, popędów, emocjonalnych konfliktów i lęków. W arteterapii wydobywanie istotnych dla naszych myśli i zachowań treści przedświadomych, ich interpretacja i przepracowanie – pomaga zrozumieć wpływ tego, co skrywane, na nasze zachowania i kondycję psychiczną.

Kolejny, największy obszar ludzkiego aparatu psychicznego to *nieświadomość*, która gromadzi wyobrażenia wypierane przez świadomość, a w konsekwencji decyduje o naszym zachowaniu i funkcjonowaniu. Wprawdzie to nie Freud był odkrywcą nieświadomości, jednak to on pierwszy postawił to pojęcie w centrum myślenia o człowieku, przygotowując grunt do powstania arteterapii. Współczesne badania potwierdzają, że przyczyną wielu chorób i zaburzeń psychicznych są nieświadome konflikty – fakt ten uwzględniany jest w postępowaniu arteterapeutycznym. Z kolei badania neurobiologiczne wskazują na wytwory artystyczne jako źródło silnych doznań przyjemnościowych, które pobudzają do działań kreatywnych.

Arteterapia jako samodzielna dziedzina praktyki terapeutycznej wyłoniła się na przestrzeni wieków z doświadczeń, rozmyślań, obserwacji i badań. Przyjmuje się, że sam termin „arteterapia" wprowadzony został po raz pierwszy w roku 1942 przez brytyjskiego malarza Adriana Hilla, aktywnego propagatora sztuki w szpitalach. Pamiętać jednak należy, że przekonanie o dobroczynnym wpływie sztuki na zdrowie człowieka zakorzenione było już w starożytności i od tego czasu wprowadzano do procesu leczenia czy dla poprawy samopoczucia różne formy artystyczne. Adrian Hill został prezesem założonego w 1964 roku Brytyjskiego Stowarzyszenia Terapeutów Sztuki, promował niestrudzenie arteterapię i torował drogę przyszłym arteterapeutom.

Termin arteterapia składa się z dwóch członów: arte i terapia. Arte, z łaciny *ars*, *artis*, znaczy tyle co sztuka, rzemiosło, rękodzieło, sztuki piękne, dzieło sztuki, zaś termin terapia najbliższy jest greckiemu *therapeia*, co tłumaczymy jako leczenie, przywracanie zdrowia. W swoim podstawowym i pierwotnym znaczeniu termin odnosi się do działań z użyciem technik plastycznych, w taki też sposób traktowana jest w piśmiennictwie anglojęzycznym. Z czasem, często bezpodstawnie, coraz więcej obszarów ludzkiej aktywności zaczęto podłączać do działań arteterapeutycznych – tak powstała muzykoterapia, biblioterapia, filmoterapia, choreoterapia, dramoterapia, a nawet oparta na kontakcie z lasem i przyrodą silwoterapia.

Arteterapia jest celowym i planowanym postępowaniem wykorzystującym media artystyczne, materiały i techniki stosowane w sztukach plastycznych, szczególnym rodzajem działań korekcyjno-terapeutycznych, które mają prowadzić do zdrowienia. Arteterapia należy do terapii ekspresyjnych, sięga do podstawowych form autoekspresji, opiera się na założeniu, że proces twórczy pomaga ludziom rozwiązywać problemy i konflikty, rozwijać umiejętności interpersonalne, kierować własnym zachowaniem, redukować stres, podnosić samoocenę i samoświadomość, osiągać wejrzenie w przyczyny własnego zachowania. Arteterapia stosowana jest w niesieniu pomocy dzieciom, osobom dorastającym, dorosłym i starszym, różnym grupom społecznym, przynosi dobre rezultaty w leczeniu lęków, depresji, zaburzeń afektywnych i uzależnień, pomaga w przezwyciężaniu traumy spowodowanej przemocą domową i nadużyciami seksualnymi.

Arteterapia to postępowanie lecznicze bez użycia środków farmakologicznych i przeznaczone dla osób, które źle się czują pod względem fizycznym bądź psychicznym – spełnia funkcję zarówno korekcyjną, jak i stymulującą. Arteterapia korzysta z doświadczeń psychiatrów i artystów, psychologów i pedagogów oraz tych wszystkich, dla których ważne jest zdrowie i rozwój człowieka. Możemy mówić o arteterapii wtedy, gdy w terapii sztuka wykorzystywana jest jako narzędzie terapeutyczne, metoda i sposób postępowania przywracający zdrowie bądź poprawiający samopoczucie.

Arteterapia zaczęła być uważana za odrębną, wydzieloną z psychiatrii profesję w latach 60., a terapeutów sztuką zaczęto zatrudniać w szpitalach psychiatrycznych, placówkach leczenia otwartego, w których prowadzi się psychoterapię indywidualną i grupową, placówkach edukacyjnych i opiekuńczo-wychowawczych, domach pomocy społecznej, poradniach dla uzależnionych. Arteterapeuci znajdują zatrudnienie w pracy z dziećmi z ograniczoną zdolnością uczenia się, zaburzeniami osobowości, opóźnionym rozwojem, problemami emocjonalnymi.

Brytyjskie Stowarzyszenie Arteterapeutów (The British Association of Art Therapists, BAAT) definiuje arteterapię jako formę psychoterapii, w której media artystyczne służą komunikowaniu

się ze światem. Tworząc obrazy i obiekty, pacjent dzieli się znaczeniami, które mogą być z nich odczytane, dzięki czemu może lepiej zrozumieć siebie oraz naturę swoich problemów i trudności. To z kolei może prowadzić do pozytywnej i trwałej zmiany w postrzeganiu siebie, w aktualnych relacjach oraz w ogólnie rozumianej jakości życia (Edwards 2004). Amerykańskie Stowarzyszenie Arteterapii (The American Art Therapy Association, AATA) podkreśla, że arteterapia jest profesją (zawodem), który wykorzystuje proces tworzenia do podniesienia poziomu fizycznego, umysłowego i emocjonalnego dobrostanu osób w każdym wieku. Tak rozumiana arteterapia integruje różne pola ludzkiego rozwoju, łączy sztuki wizualne i wiedzę o procesie twórczym z modelami doradztwa personalnego i psychoterapią (Edwards 2004).

Istotnym elementem warunkującym poprawę zdrowia jest utrzymanie związku terapeutycznego pomiędzy leczącym a pacjentem i indywidualne podejścia do każdej osoby, do każdego jednostkowego przypadku. Utrudnieniem dla terapeuty mogą być problemy związane z komunikacją werbalną, gdy pacjent nie chce, nie może bądź ma zakaz mówienia o swoich uczuciach, przeżyciach, fantazjach, o tym, co boli i uwiera. Niewerbalne formy terapii, która korzysta z technik projekcyjnych, wizualnych, wyobrażeniowych, pozwalają spojrzeć na pacjenta z wielu perspektyw, dokonać właściwej diagnozy, zastosować najwłaściwsze strategie działania. Dzieło sztuki jest manifestacją niepowtarzalnej, jednostkowej osobowości, kumuluje potrzeby i marzenia. Wzrok i słuch dostarczają wrażeń płynących z wyglądów i z dźwięków, bywają źródłem przyjemności i estetycznej satysfakcji. Kolor, kształt, faktura powierzchni wnikają poprzez zmysły w ciało twórcy i odbiorcy, pobudzają wyobraźnię. Efekty twórczych poczynań zrealizowanych w oparciu o odpowiednio dobrane techniki plastyczne są cennym materiałem do interpretacji. Pacjent, realizując tematy dowolne bądź ukonkretnione, dostarcza informacji na temat ewentualnej niepełnosprawności intelektualnej, choroby, poziomu dojrzałości psychicznej, emocjonalnej i społecznej. Prace plastyczne ujawniają tkwiące w ukryciu konflikty, pozwalają zidentyfikować dokuczliwe problemy, obserwować dynamikę postępu terapeutycznego. Dzieci mające kłopoty z kontrolowaniem gwałtownych, agresywnych wybuchów mają możliwość przekształcić wrogie uczucia na twórczą ekspresję. Realizacja tematu plastycznego odbywa się w czasie określonym przez pacjenta – decyduje o momencie rozpoczęcia i zakończenia realizacji, o formie wypowiedzi, o środkach wyrazu. Efekt twórczy wzmacnia poczucie własnej wartości, jest powodem do zadowolenia i radości z osiągniętego celu, wzmacnia poczucie kontroli, wyzwala spontaniczność, uczy kreatywności, pozwala pokonać zahamowania, pomaga w rozwoju osobistym. Rozmowa na temat wykonanego dzieła poprawia ekspresję i umiejętności komunikacyjne. Obserwując pacjenta podczas jego twórczych zmagań, a następnie analizując końcowe efekty tej pracy, terapeuta ma sposobność poznania zarówno słabych, jak i mocnych stron pacjenta, jego cech charakteru, lęków, obaw, poziomu agresji, symptomów choroby.

Negatywne zmiany w psychice prowadzą do zaburzeń rozwoju osobowości, nawet do jego zahamowania. Osobowość kształtuje się pod wpływem bodźców zewnętrznych, czynników konstytucjonalnych, rozwojowych. Zaburzenia osobowości i zachowania mają jakość zakorzenionej i utrwalonej choroby, przyczyniają się do powstawania innych chorób – nerwic, psychoz, uzależnień. Reakcje osoby z zaburzeniami znacznie odbiegają od przeciętnych zachowań. Wśród objawów zaburzeń osobowości, które można leczyć i korygować arteterapią, znajdują się: brak odporności psychicznej i elastyczności, słabe poczucie własnej wartości, skłonność do fantazjowania, nadmierna wrażliwość emocjonalna, ekscentryczność, nieprawidłowa zdolność kontrolowania, osłabienie pamięci i koncentracji uwagi, słaba kontrola emocjonalna, zachowania aspołeczne, agresja, prowokowanie do walki, stany przygnębienia, depresja, gniew, poczucie beznadziejności i nudy, lęki, pieniactwo, uczuciowy dystans, frustracje, niezdolność do tworzenia więzi emocjonalnych.

Aktywność twórcza bywa skutecznym sposobem komunikowania się ze światem, daje możliwość odreagowania nagromadzonych emocji, frustracji, napięć, pozwala uwierzyć we własne możliwości, niwelować braki i niedomogi, niejednokrotnie

pozwala odnaleźć sens życia. Arteterapia może być stosowana wobec każdego, niezależnie od wieku, poziomu wykształcenia, rozpoznań diagnostycznych. Arteterapeuci powinny rozumieć, że celem nadrzędnym ich działań jest doprowadzenie do zmiany, wzrostu i rozwoju osobistego pacjenta, dlatego nie należy utożsamiać arteterapii z kursami i warsztatami plastycznymi, terapią zajęciową, przyjemną formą spędzania czasu wolnego. Pamiętać jednak warto, że arteterapeuta, stosując w swej pracy środki ekspresji twórczej, wnosi do relacji terapeutycznej swoje osobiste upodobania, sądy i interpretacje, dlatego konieczne jest, aby posiadał wiedzę na temat sztuki i własne doświadczenia artystyczne.

Potwierdzeniem, że ekspresja plastyczna wpisana została w życie ludzkiego gatunku, są przykłady dzieł o wysokich walorach artystycznych i wykonawczych, tworzonych przez osoby dotknięte cierpieniem fizycznym i psychicznym, rozmaitymi niedomogami i niedostatkami intelektualnymi, zaburzeniami rozwojowymi. Plastycznej aktywności artystów outsiderów towarzyszy często poczucie osamotnienia i wyobcowania ze swojego środowiska. Poprzez sztukę dotykają fantastycznej iluzji, rzeczy niezwykłych i pięknych, przygody, wartości duchowych, uwalniają się od utrapień i problemów życia codziennego. Doświadczenie twórczej mocy, świadomość posiadania „iskry bożej", dzięki której można wyczarować wszystko, o czym się zamarzy, zadecydować o kształcie, kolorze, randze i znaczeniu, pozwala im odnaleźć własne miejsce w wyobrażonym świecie i w społeczeństwie.

Bibliografia

- *Biblia Tysiąclecia – Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*, 2003, Poznań: Wydawnictwo Pallottinum.
- Edwards David, 2004, *Art therapy*, London: SAGE.

Grażyna Borowik

ART + THERAPY

Ґражина Боровік

АРТ + ТЕРАПІЯ

The fact that art has a positive impact on human health, improves mood, restores tranquillity and balance was known already thousands of years ago, thus the need to surround ourselves with objects that are elaborate, sophisticated and eye-pleasing, add splendour and glory as well as awaken admiration and awe. On the one hand, we experience pleasure from interacting with beautiful, fascinating objects crafted by others, while on the other hand, we draw satisfaction from creating our own works, from developing and mastering creative skills.

As early as in the Old Testament, we can find passages on the beneficial effects of music, dance, singing and plenty other activities that cheer humans up, are a source of joy and work like the best medicine. In Israel, music had multiple functions in everyday life. It was also known to have a therapeutic effect: "And when an evil spirit sent by God fell on Saul, David would take a zither and start playing. Saul could then experience relief and feel better [...]" (1 Sm 16, 23).

In the ancient times, one of the thinkers preoccupied with the therapeutic effects of art was Aristotle, who developed the concept of katharsis. This term means purification. Plato defined it as "ennoblement of the soul," which he understood as getting rid

Іще тисячоліття тому було відомо, що мистецтво має оздоровчий вплив на людину, покращує самопочуття, настрій, відновлює спокій і рівновагу; цим і пояснюється потреба оточувати себе майстерними вишуканими речами, які «милують око», дарують відчуття прекрасного, шани, викликають подив і захоплення. З одного боку, ми насолоджуємося спілкуванням із красивими, дивовижними предметами, які створили інші люди, а з іншого – отримуємо задоволення від творення власних творів, від набуття і вдосконалення своїх творчих навичок.

Тексти про благотворний вплив музики, танців, співу, різного роду занять, які звеселяють душу і стають джерелом радості й найкращими ліками, можна віднайти в Старому Завіті. В Ізраїлі музика часто була присутня в повсякденному житті. Люди добре знали теж про її терапевтичну дію: «І щоразу, коли Бог дозволяв, аби на Саула находив поганий дух, Давид брав арфу і грав. Тоді Саул заспокоювався, йому ставало ліпше, і поганий дух відходив від нього» (1 Сам 16:23).

В античності терапевтичною функцією мистецтва цікавився Аристотель, який і створив концепцію «катарсису». Цей термін означає очищення. Платон окреслював це

of accumulated emotions through interaction with a stage play. Introduction of the term katharsis into the field of psychology by Sigmund Freud and his associate, physician and philosopher Josef Breuer, underlined the significance of art as a health-promoting factor, having the power to eliminate tensions and deal with suppressed emotions and agonies. Today, katharsis is a term that functions on the borderline of psychology and art, denoting the manner of experiencing and interpreting the work of art that leads to meditative calmness and deeper understanding of the secret of human fate.

We can find impressive examples of humanistic approach to treating mental disorders in Arabic hospitals from the 8th century. They can be recognised as prototypes of psychiatric hospitals – psychological therapeutic methods were applied there, and patients were subject to treatment through, among others, music. Muslim physicians made detailed descriptions of numerous mental disorders, such as depression, neurosis, sexual impotence, psychosis, mania or hallucinations. It is worth emphasising that the entry for "psychotherapy" appeared in the first Arabic medical encyclopaedia. The works of ancient medical literature translated by Muslim writers into Latin, as well as *The Canon of Medicine* by an outstanding Persian physician and philosopher Avicenna, became available in Europe in the 11th century. However, the mentally ill were treated completely differently in Europe – mental disorders were considered diseases of the soul, a sort of possession by demons. The sick evoked anxiety, terror and disdain, therefore they were treated oppressively, persecuted, excluded and stigmatised. They vegetated in poverty and degradation – locked in asylums, medically untreated, not covered with any forms of therapy. Scarce attempts to create decent conditions for the mentally ill – such as the establishment of a hospital by the Brothers Hospitallers of Saint John of God in Spain in 1540 or the public health care system by Louis XIV – failed to provide patients with due care. They were more of places of detention rather than medical facilities. An example can be a hospital opened in Krakow in 1688, nicknamed "a mad house," in which conditions of existence resembled a maximum-security prison.

поняття як «облагородження душі», під яким він розумів вивільнення накопичених емоцій під впливом взаємодії зі сценічною драмою. Введення поняття катарсису в психологію Зигмундом Фройдом та його колегою, лікарем і філософом Йозефом Броєром, унаочнило важливість мистецтва як оздоровчого засобу, що може очистити від напруги, пригнічених емоцій і страждань. Сьогодні термін «катарсис» функціонує на пограниччі психології та мистецтва й позначає переживання та інтерпретацію художнього твору, які ведуть до медитативного спокою та глибшого розуміння таємниці людської долі.

Вражаючі приклади гуманістичного підходу до лікування психічних розладів можна знайти у VIII столітті в арабських лікарнях. Це своєрідні прототипи психіатричних лікарень – в них застосовували психологічно-терапевтичні методи, лікували пацієнтів, зокрема, музикою. Мусульманські лікарі залишили докладні описи багатьох психічних розладів, таких як депресія, невроз, імпотенція, психоз, стан манії, галюцинації. Варто зазначити, що в першій арабській медичній енциклопедії була стаття «Психотерапія». Твори античної медичної літератури, перекладені ісламськими письменниками на латину, зокрема «Канон лікарської науки» видатного перського лікаря і філософа Авіценни, поширилися в Європі в XI столітті. Однак підхід до таких хворих у Європі був кардинально інший – психічні розлади вважалися душевними хворобами, своєрідною одержимістю, біснуватістю. Хворих людей боялися, жахалися, зневажали, тому до них ставилися жорстоко, їх переслідували, виключали і стигматизували. Вони вегетували в злиднях і приниженні – їх закривали в притулках, не лікували, не надавали жодної форми терапії. Нечисленні спроби створити гідні умови для психічно хворих – наприклад, заснування лікарні Ордену боніфратрів у Іспанії 1540 року або створення Людовіком XIV системи державної опіки – не забезпечували належного догляду за пацієнтами. Це були радше місця усамітнення, а не лікувальні заклади. Одним із таких прикладів є шпиталь, відкритий у Кракові 1688 року, відомий як «божевільна

Only a creator of modern psychiatry, a French physician Philippe Pinel (1745–1826), did transform prison-like asylums into medical institutions, where the mentally ill were treated in the spirit of rights each human being is entitled to. Pinel began applying occupational therapy as a healing agent, therefore even the location of a hospital building was not without significance to him. Those methods were used by William Tuke when he opened the first, model medical facility in England, where modern therapeutic methods were applied, and the sick were treated with kindness. The number of patients in psychiatric hospitals grew exponentially, dramatically exceeding the number of offered beds. In the 19th century Germany became the global leader in psychiatry. Universities, where specialists were educated, played an important role in the development of this field of science. Apart from public hospitals, private centres were established. World War II turned out particularly barbaric for psychiatric patients – the Nazi Germans condemned the sick to mass extermination. In Russia, psychiatric hospitals were used as a repression tool against "disobedient" citizens.

In the Western countries various psychotherapeutic schools and methods were developed and many of them referred to Sigmund Freud's psychoanalysis, which had revolutionised psychiatric treatment. Although concepts propagated by Freud sparked controversies already during his lifetime and have continued to be a subject of harsh criticism, the proponent of psychoanalysis deserves credit in the field of psychology and psychiatry for his attention to unconscious processes having impact on human behaviour and health.

In the psychoanalytical theory, the structure of the human psyche is formed by *id*, *ego* and *superego* – three separate factors interacting with one another which, despite performing various roles, are interrelated and shape human behaviour. *Id* – an unconscious, dark component of personality, geared towards satisfying desires and impulses and acting in line with the pleasure principle. *Ego* operates in conformity with the imperatives of reality; therefore it frequently masks, conceals and controls "wild passions," minimises conflicts and applies defensive

кам'яниця», – умови функціонування в ньому нагадували в'язницю суворого режиму.

Засновник сучасної психіатрії, французький лікар Філіп Пінель (1745–1826), першим почав перетворювати тюремні притулки на медичні заклади, в яких до психічно хворих ставилися відповідно до моральних устоїв і прав, які належать кожній людині. Пінель почав застосовувати працетерапію з терапевтичною метою, а ще неабияке значення для нього мало розташування будівлі лікарні. Ці методи теж використовував Вільям Тьюк, який відкрив у Англії перший зразковий стаціонарний заклад, в якому застосовувалися сучасні методи терапії, а до пацієнтів ставилися добродушно. Кількість пацієнтів у психіатричних лікарнях зростала в геометричній прогресії й суттєво перевищила кількість вільних лікарняних місць. У XIX столітті світовим лідером у галузі психіатрії стала Німеччина. Важливу роль у її розвитку відіграли університети, які готували фахівців. Поряд із державними лікарнями з'являлися і приватні осередки. Друга світова війна виявилася для психічно хворих надзвичайно варварським часом – німці прирікали пацієнтів на масове знищення. У Росії психіатричні лікарні використовувалися як інструмент репресій проти «непокірних» громадян.

У західних країнах розвивалися різноманітні психотерапевтичні школи та методи, чимало з яких ґрунтувалося на психоаналізі Зигмунда Фройда, який здійснив революцію в психіатричному лікуванні. Хоча тези Фрейда викликали суперечки ще за його життя і досі піддаються гострій критиці, великою заслугою засновника психоаналізу в галузі психології та психіатрії було привернення уваги до несвідомих процесів, що впливають на поведінку і здоров'я людини.

У психоаналітичній теорії структуру людської психіки складають «ід», «его» і «суперего» – три окремі, але взаємодіючі чинники. Вони виконують різні функції, проте взаємопов'язані і моделюють поведінку людини. «Ід» – несвідома, темна складова особистості, орієнтована на задоволення потягів та імпульсів, діє за принципом задоволення. «Его» діє відповідно до імперативів реальності, а тому часто

mechanisms in the name of correctness and common sense. *Superego* is built on the model of cultural norms and traditional patterns passed on to us by parents, teachers and educators. *Superego* is the guardian of correctness, aims at perfection, at fulfilling spiritual goals in line with our "conscience." According to Freud, conflicts between *ego* and *id* give rise to transferential neuroses, while conflicts between *ego* and *superego* to narcissist neuroses.

In the previous model, Freud divided the human psyche into three areas: *consciousness*, that is, a condition in which a human being is aware of self-existence, of the existence of his/her own thoughts, his/her mental life and phenomena taking place in the external environment. Consciousness disorders are linked to problems related to incorrect perception of one's own and the surrounding world.

The second area is *pre-consciousness*, a sphere of psyche between consciousness and unconsciousness, where such suppressed contents as thoughts, memories and experiences are stored. In this area dreams – more or less realistic – are formed together with fantastic images, sounds, emotions, often of a symbolic nature, that are shaped in the mind in a sleep. According to Freud, dreams represent a window to our unconscious desires, instincts, drives, emotional conflicts and fears. In art therapy, bringing out pre-conscious contents that are significant to our thoughts and behaviours, interpreting them and working them out helps us understand the impact of what is hidden on out behaviour and mental condition.

Another area of the human mental apparatus, and at the same time the largest, is *unconsciousness*, which collects imageries driven out by consciousness and, in consequence, has a decisive impact on our behaviour and functioning. It was not Freud who discovered unconsciousness, but he was the first to place this concept in the centre of thinking about a human being, setting the stage for the emergence of art therapy. Contemporary research confirms that unconscious conflicts form the basis of numerous mental illnesses and disorders – this fact is taken into account in the art therapy process. On the other hand, neurobiological

маскує, приховує і контролює «дикі пристрасті», мінімізує конфлікти, використовує захисні механізми задля дотримання норми і здорового глузду. «Суперего» будується за моделлю культурних правил і за паттернами традицій, що передаються батьками, вчителями, вихователями. «Суперего» стоїть на сторожі правильності, прагне до досконалості й осягнення високодуховних цілей за законами «совісті». За Фрейдом, конфлікти між «его» та «ід» спричинюють переносні неврози, а конфлікти між «его» та «суперего» – нарцисичні неврози.

У своїх ранніх вченнях Фройд поділяв людську психіку на три сфери. Перша – «свідоме», тобто стан, в якому людина усвідомлює своє існування, думки, ментальність і явища, які відбуваються у зовнішньому середовищі. Розлади свідомості обумовлені проблемами, пов'язаними з неправильним сприйняттям себе і навколишнього світу.

«Передсвідоме» – друга сфера психіки, розташована між «свідомим» і «несвідомим», у ній зберігаються витіснені змісти – думки, спогади, переживання. Саме тут виникають сновидіння – більшою чи меншою мірою реалістичні або фантастичні образи, звуки, емоції, які формуються під час сну і часто мають символічний характер. За Фрейдом, сновидіння – це вікно в наші несвідомі бажання, інстинкти, потяги, емоційні конфлікти та страхи. В арттерапії розпізнання «передсвідомого» змісту, важливого для наших думок і поведінки, його інтерпретація та опрацювання допомагає зрозуміти, як на нашу поведінку і психічний стан впливають неусвідомлені фактори.

Наступна, найбільша сфера психічного апарату людини – «несвідоме», в якому містяться витіснені свідомістю образи, відповідно, воно визначає нашу поведінку та діяльність. Насправді першовідкривачем несвідомого був далеко не Фройд, – проте саме він поставив це поняття в центрі вчення про людину, підготувавши ґрунт для появи арттерапії. Сучасні дослідження підтверджують, що несвідомі конфлікти стають причиною багатьох психічних захворювань і розладів – у процесі арттерапії цей факт береться до уваги. Своєю

research identifies artistic creations as a source of great pleasure that stimulates creative activities.

Art therapy, being an independent field of therapeutic practice, has been shaped over centuries on the basis of experiences, ponderings, observations and analyses. It is assumed that the term "art therapy" was introduced for the first time in 1942 by a British painter Adrian Hill, an active proponent of employing art in hospital treatments. We need to remember, though, that the belief in the beneficial effects of art on human health was deeply rooted already in the ancient times and various forms of art have been introduced to the treatment process or for brightening up the mood ever since. Adrian Hill became president of the British Association of Art Therapists established in 1964 and relentlessly promoted art therapy and paved the way for future art therapists.

The term art therapy consists of the words art and therapy. The Latin *ars*, *artis*, encompasses such terms as art, craftsmanship, handicraft, fine arts and work of art, while the word therapy stems from the Greek *therapeia*, translated as healing, restoring health. In its basic and primary meaning, the term refers to activities using art techniques and in such a way it is treated in English literature on the subject. Over time, often groundlessly, more and more areas of human activity have begun to be associated with art therapy: this is how music therapy, bibliotherapy, film therapy, choreotherapy, drama therapy and even silvotherapy – based on human contact with forests and nature – have emerged.

Art therapy is a targeted and planned procedure using artistic media, materials and techniques used in visual arts, a special sort of corrective and therapeutic actions aimed at healing. Art therapy belongs to expressive therapies, reaches out to basic forms of self-expression, follows an assumption that the creative process helps people solve problems and conflicts, develop interpersonal skills, guide one's own behaviour, reduce stress, raise self-esteem and develop self-consciousness and gain insight into the reasons behind one's own behaviour. The purpose of art therapy is to help children, adolescents, adults and seniors from different social groups and it shows good results in treating fears, depression,

чергою нейробіологічні дослідження засвідчують, що мистецькі твори, справляючи велике задоволення, підштовхують до творчої діяльності.

Арттерапія як самостійна галузь терапевтичної практики формувалася протягом століть на основі досвіду, роздумів, спостережень і досліджень. Вважається, що сам термін «арттерапія» 1942 року вперше ввів британський художник Адріан Хілл, активний популяризатор мистецтва в лікарнях. Однак варто пам'ятати: переконання в тому, що мистецтво благотворно впливає на здоров'я людини, своїм корінням сягає ще часів античності, і відтоді у процесі лікування або поліпшення самопочуття застосовували різні форми мистецтва. 1964 року Адріан Хілл очолив щойно засновану Британську асоціацію арт-терапевтів, він невтомно пропагував арттерапію і прокладав шлях для майбутніх арт-терапевтів.

Термін «арттерапія» складається з двох частин: арт і терапія. Арт (від латинського ars, artis) означає мистецтво, ремесло, рукоділля, образотворче мистецтво, мистецький витвір, а термін «терапія» найбільш наближений до грецького therapeia, що перекладається як лікування, відновлення здоров'я. У своєму основному і первинному значенні цей термін позначає діяльність, в якій застосовуються техніки образотворчого мистецтва, і саме так він трактується в англомовній літературі. З часом все більше сфер людської діяльності почали пов'язувати з арттерапією (і часто це невиправдано) – так з'явилися музикотерапія, бібліотерапія, кінотерапія, хореотерапія, драматерапія і навіть сильвотерапія, заснована на контакті з лісом і природою.

Арттерапія – це намірений і спланований процес, в якому застосовуються художні засоби, матеріали і техніки образотворчого мистецтва, це особливий різновид корекційно-терапевтичної діяльності, покликаної оздоровлювати людину. Арттерапія належить до експресивних терапій, в ній задіяні базові форми самовираження. Арттерапія базується на переконанні, що творчий процес допомагає людям вирішувати проблеми і конфлікти, розвивати міжособистісні

affective disorders and addictions as well as helps overcoming trauma caused by domestic violence and sexual abuse.

Art therapy is a medical procedure without applying pharmaceuticals and is dedicated to persons who feel unwell in physical and mental terms – it has both a corrective and a stimulative function. Art therapy draws on the experiences of psychiatrists and artists, psychologues and pedagogues, and all those to whom human health and development is of importance. We can talk about art therapy when art is used as a therapeutic agent, method and procedure that restores health or improves mood.

Art therapy began to be recognised as a separate occupation, isolated from psychiatry in the 1960s, while art therapists started to be employed in psychiatric hospitals, ambulatory treatment facilities where individual and group psychotherapy is offered, educational and educational care facilities, nursing homes and addiction treatment clinics. Art therapists are also employed to work with children with limited ability to learn, personality disorders, delayed development and emotional problems.

The British Association of Art Therapists (BAAT) defines art therapy as a form of psychotherapy in which artistic media serve the purpose of communicating with the world. By creating paintings and artefacts, a patient can share meanings that can be attributed to them with others, owing to which he/she can understand himself/herself and the nature of his/her problems and difficulties better. This, in turn, may lead to a positive and durable change in self-perception, in current relationships and in a generally understood quality of life (Edwards 2004). The American Art Therapy Association (AATA) underlines that art therapy is a profession that uses a creative process to raise the level of physical, mental and emotional well-being of persons of any age. Art therapy understood as such integrates different fields of human development, combines visual arts and knowledge about the creative process with personal counselling models and psychotherapy (Edwards 2004).

Maintaining a therapeutic relationship between the therapist and the patient and individual approach to every person, to each individual case, is an important element that preconditions health

навички, керувати власною поведінкою, зменшувати стрес, підвищувати самооцінку і самосвідомість, глибинно розуміти причини своїх дій. Арттерапію застосовують, щоб допомоги дітям, підліткам, дорослим і людям похилого віку, різним соціальним групам. Вона дає хороші результати під час лікування тривоги, депресії, афективних розладів і залежностей, допомагає подолати травму, спричинену домашнім насильством і сексуальним домаганням.

Арттерапія – терапевтична процедура без застосування фармакологічних засобів, призначена для людей, які мають фізичне або психічне нездужання (вона виконує як коригувальну, так і стимулюючу функцію). Арттерапія спирається на досвід психіатрів і митців, психологів і педагогів, загалом кожного, для кого важливі здоров'я і розвиток людини. Ми можемо говорити про застосування арттерапії тоді, коли мистецтво використовують з терапевтичною метою, як метод і засіб відновлення здоров'я й покращення самопочуття.

У 60-х роках арттерапію почали розглядати як окрему, відгалужену від психіатрії професію. Тоді ж арттерапевтів почали працевлаштовувати в психіатричні лікарні та загальні лікувальні установи, де застосовували індивідуальну й групову психотерапію, в освітні та виховні заклади, будинки соціальної підтримки та консультаційні центри допомоги тим, хто страждає від залежностей. Арттерапевти офіційно працюють із дітьми з обмеженими можливостями, особистісними розладами, затримкою розвитку, емоційними проблемами.

За визначенням Британської асоціації арт-терапевтів (The British Association of Art Therapists, BAAT), арттерапія – форма психотерапії, за допомогою якої людина через художні засоби спілкується зі світом. Створюючи образи та об'єкти, пацієнт ділиться значеннями, які він у них вклав, і таким чином він краще розуміє себе та природу власних проблем і труднощів. Це, своєю чергою, може сприяти позитивним і довготривалим змінам у самосприйнятті, відносинах з іншими та якості життя в широкому її розумінні (Edwards 2004). У американській асоціації арттерапії (The American Art

improvement. What can hinder the therapist's work is problems related to verbal communication, when a patient does not want to, cannot or is prohibited from talking about his/her feelings, experiences, fantasies and what is painful and chafing. Non-verbal forms of therapy that uses projection, visual and imaginative techniques allow looking at a patient from different perspectives, formulate a correct diagnosis and apply the most adequate work strategies. A work of art is a manifestation of a unique, individual personality that accumulates needs and dreams. Vision and hearing offer sensations deriving from shapes and sounds and serve as a source of pleasure and aesthetic satisfaction. Colour, shape and texture of the surface penetrate through senses both into the creator and the recipient and boost their imagination. The effects of creative acts based on adequately selected art techniques form a valuable material for interpretation. A patient, through focusing on voluntarily selected or more specific topics, delivers information about a potential intellectual disability, illness as well as mental, emotional and social maturity. Artistic work unveils hidden conflicts, allows identifying vexing problems and observe the dynamics of therapeutic progress. Children having trouble with controlling sudden aggressive outbursts can transform their hostile emotions into creative expression. The execution of an artistic task takes place within the time frame determined by a patient – it is him/her who decides on the moment of starting and completing the task and on the form and means of expression. The creative effect boosts self-esteem, is a source of satisfaction and joy resulting from the achieved goal, reinforces the sense of control, releases spontaneity, teaches creativity, allows overcoming inhibitions and helps with personal development. A conversation about the performed work of art improves expression and communication skills. Through observing the patient during his/her creative struggles and analysing final effects of his/her work, the therapist has a chance to become familiar with the patient's weak and strong points, his/her personality traits, fears, concerns, level of aggression or symptoms of an illness.

Adverse changes in the psyche lead to disorders in personality development or even to its inhibition. Personality is shaped under

Therapy Association, AATA) наголошують, що арттерапія – це професія (заняття), яка використовує творчий процес для покращення фізичного, психічного та емоційного благополуччя людей різного віку. У такому розумінні арттерапія інтегрує різні сфери людського розвитку, поєднуючи візуальне мистецтво і творчий процес із моделями особистісного консультування і психотерапії (Edwards 2004).

Важливим елементом покращення здоров'я людини є підтримання терапевтичного зв'язку між терапевтом і пацієнтом та застосування індивідуального підходу до кожної людини, до кожного окремого випадку. Роботу терапевта можуть ускладнювати проблеми, пов'язані з вербальною комунікацією, коли пацієнт не бажає, не може або йому заборонено говорити про свої почуття, переживання, фантазії, про те, що його болить і турбує. Невербальні форми терапії, в яких використовуються проєктивні, візуальні та образотворчі техніки, дають змогу поглянути на пацієнта водночас із різних перспектив, встановити правильний діагноз, застосувати найбільш відповідні стратегії. Мистецький твір – прояв унікальної, індивідуальної особистості, що ввібрав у себе внутрішні потреби та мрії його автора. Через зір та слух ми сприймаємо візуальні сцени й звуки, і саме зір та слух можуть стати джерелом насолоди та естетичного задоволення. Завдяки органам чуття автор і реципієнт внутрішньо засвоюють колір, форму і фактуру поверхні твору, що теж розбурхує їхнє художнє бачення. Результати творчих поривань, втілених за допомогою відповідно підібраних художніх технік, – надзвичайно цінний матеріал для інтерпретації. Художньо втілюючи довільні або задані теми, пацієнт транслює інформацію про свою ймовірну інтелектуальну неповносправність, хвороби, рівень психічної, емоційної та соціальної зрілості. Образотворчі роботи розкривають приховані конфлікти їхнього автора, допомагають виявити його наболілі проблеми, спостерігати динаміку терапевтичного прогресу. Діти, яким важко контролювати несподівані спалахи агресії, можуть трансформувати відчуття ворожості у творче самовираження.

the influence of external stimuli as well as constitutional and developmental factors. Personality and behavioural disorders have a quality of ingrained and entrenched illness and contribute to the emergence of other illnesses such as neurosis, psychosis or addictions. Reactions of persons with disorders significantly depart from the average behaviour. Symptoms of personality disorders that are treatable and correctable through art therapy include: lack of mental immunity and flexibility, low self-esteem, penchant for fantasising, emotional oversensitivity, eccentricity, improper tendency to control everything, weakened memory and attention span, low degree of emotional control, anti-social behaviours, aggression, provoking fights, state of despondency, depression, anger, feeling of hopelessness and boredom, fears, litigiousness, emotional aloofness, frustration and inability to form emotional bonds.

Creative activity is often an efficient method of communicating with the world, provides an opportunity to unwind from accumulated emotions, frustrations and tensions, allows to start believing in one's own capabilities, level out deficiencies and, more often than not, allows finding the meaning of life. Art therapy can be applied to everyone, regardless of age, education and diagnosis. Art therapists should understand that the overarching objective of their activity is striving towards change, growth and personal development of a patient, therefore art therapy should not be equated with art courses and workshops, occupational therapy and other pleasant forms of pastime. However, it is worth having in mind that through applying means of creative expression in his/her work, an art therapist brings in his/her personal preferences, judgments and interpretations, therefore it is necessary for him/her to have knowledge of art and own artistic experience.

Examples of works of art with high artistic and performative values, created by persons experiencing physical and mental suffering, various intellectual deficiencies and development disorders, confirm that expression through art has been inscribed in the history of the human species. The artistic activity of outsider artists is often accompanied by the feeling of loneliness and exclusion from their surroundings. Through art, they can reach out

Пацієнт втілює художню тему у визначений ним час – він сам вирішує, коли почати і коли закінчити процес, якою буде форма художнього вираження, він сам обирає художні засоби. Результат творчої роботи підвищує самооцінку, справляє задоволення і радість від досягнутої мети, посилює почуття контролю, розкриває спонтанність, вчить креативності, допомагає долати застій, сприяє особистісному розвитку. Розмови про створений твір покращують самовираження та комунікативні здібності. Спостерігаючи за пацієнтом під час його творчих пошуків, а потім аналізуючи кінцеві результати цієї роботи, терапевт дізнається про сильні й слабкі сторони пацієнта, його риси характеру, страхи, тривоги, рівень агресії, симптоми хвороби.

Негативні зміни в психіці призводять до порушень розвитку особистості, навіть до його гальмування. Особистість формується під впливом зовнішніх подразників, конституційних факторів, чинників розвитку. Розлади особистості та її поведінки мають ознаки вкоріненого і задавненого захворювання, вони теж сприяють формуванню інших хвороб – неврозів, психозів, залежностей. Реакції людини з розладом суттєво відрізняються від середньостатистичної поведінки. Серед симптомів розладів особистості, які можна лікувати та коригувати за допомогою арт терапії, – відсутність психічної стійкості та гнучкості, низька самооцінка, схильність до фантазування, надмірна емоційна чутливість, ексцентричність, ненормативне контролювання, послаблення пам'яті та концентрації уваги, слабкий емоційний контроль, асоціальна поведінка, агресія, провокування бійок, пригнічені стани, депресія, гнів, відчуття безнадійності та нудьги, тривожність, збудження, емоційна дистанція, фрустрація, невміння формувати емоційні зв'язки.

Творча діяльність може бути ефективним способом спілкування зі світом, вона вивільнює накопичені емоції, фрустрації, напругу, допомагає повірити у власні сили, компенсувати недоліки та вади, а часто дозволяє віднайти сенс життя. Арт терапію можна застосовувати до кожного, незалежно від його віку, рівня освіти чи встановлених діагнозів. Арт терапевти повинні

for fantastic illusion, incredible and beautiful things, adventure and spiritual values and they can free themselves from everyday tribulations and problems. Experiencing creative power, awareness of having the knack that allows them to conjure up anything they can dream of, decide on the shape, colour, importance and meaning, enables them to find their own place both in the imaginary world and in the society.

Bibliography

- *Biblia Tysiąclecia – Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*, 2003, Poznań: Wydawnictwo Pallottinum.
- Edwards David, 2004, *Art therapy*, London: SAGE.

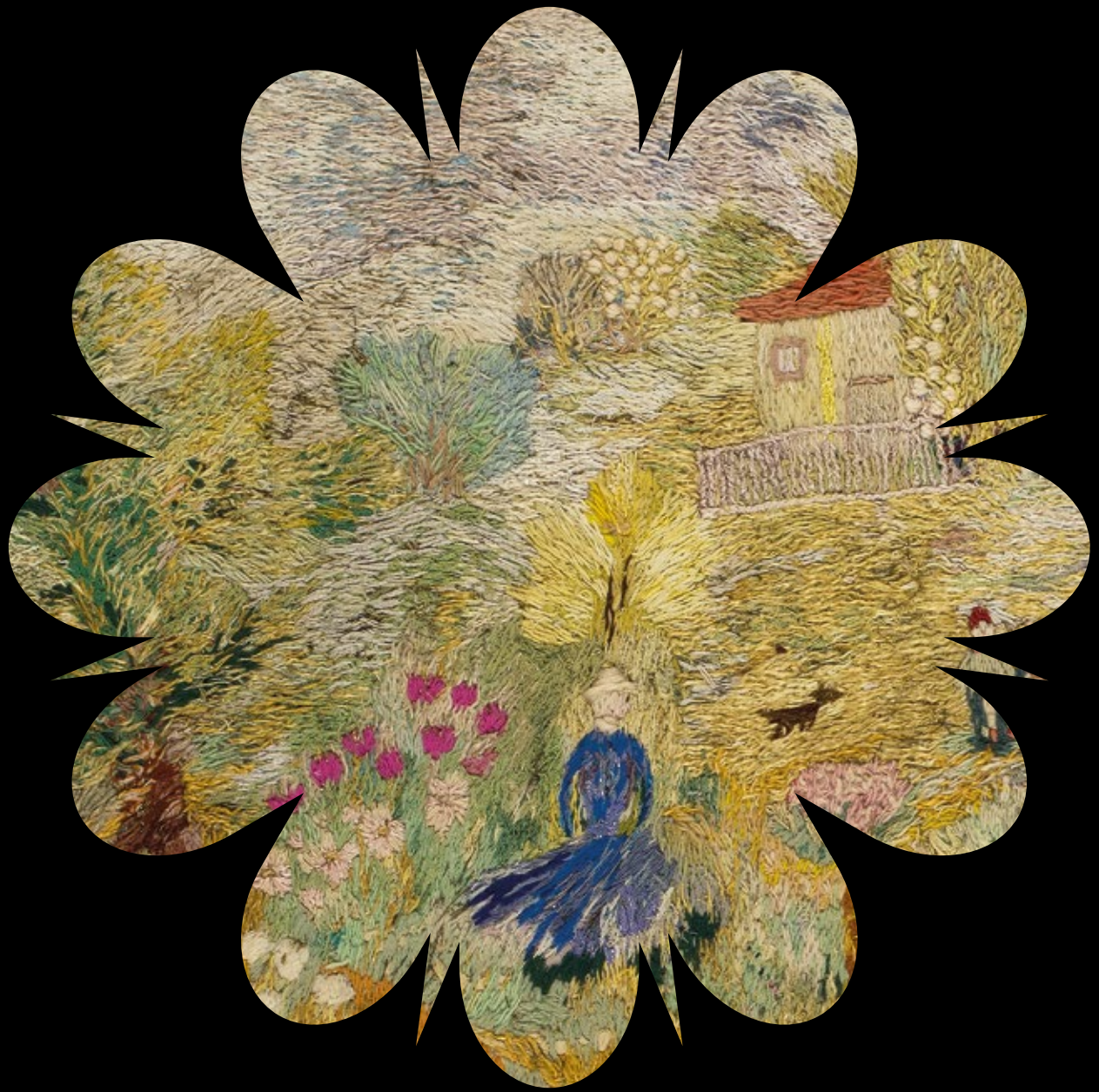
розуміти, що основна мета їхньої діяльності – позитивні зміни, зростання та особистісний розвиток пацієнта, тому арт терапію не варто ототожнювати з художніми курсами та майстер класами, трудотерапією чи просто приємною формою проведення дозвілля. Потрібно пам'ятати, однак, що, використовуючи у своїй роботі засоби художнього вираження, арт терапевт привносить у терапевтичні відносини свої вподобання, судження та інтерпретації, тому він мусить бути обізнаний у мистецтві й мати за плечима власний художній досвід.

Те, що мистецьке самовираження – невід'ємна частина життя людства, підтверджують високохудожні майстерні твори, створені людьми, які страждають від фізичних та психічних проблем, різних інтелектуальних вад та порушень розвитку. Творча діяльність митців-аутсайдерів часто супроводжується відчуттям покинутості та відчуженості. Завдяки мистецтву вони мають дотичність до фантасмагоричних ілюзій, дивовижних і красивих речей, пригод, духовних цінностей, – так вони скидають зі своїх пліч турботи і проблеми повсякденного життя. Відчуття творчої сили, усвідомлення, що в тобі є «божественна іскра», за допомогою якої можна створити все, про що мрієш, обрати форму, колір, жанр і зміст, допомагає віднайти власне місце в художньому світі уяви і в довколишньому суспільстві.

Бібліографія

- *Biblia Tysiąclecia – Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*, 2003, Poznań: Wydawnictwo Pallottinum.
- Edwards David, 2004, *Art therapy*, London: SAGE.

ŁUCJA MICKIEWICZ



ЛУЦІЯ МІЦКЕВИЧ

Krystyna Tomasik

ŁUCJA MICKIEWICZ. BEZLIK SPLĄTAŃ

Haftowanie, wyszywanie, praca z tkaniną – to piękne i trudne umiejętności, kojarzące się z pracą cierpliwych dłoni, najczęściej kobiecych. W przeważającej mierze na spuściznę sztuki ludowej składają się stroje codzienne i świąteczne, tkaniny codziennego użytku i te służące ozdabianiu ludzkich siedzib. Jest coś archetypicznego i bardzo ludzkiego w pracy ludzkich dłoni, które wyszywają, zszywają i ozdabiają kolorową nicią suknie, czepce, obrusy, gobeliny. Pisarze i pisarki często metaforyzują rzeczywistość za pomocą skojarzeń nawiązujących do sztuki hafciarskiej i innych czynności związanych z tego rodzaju wytwórczością. „Świat jest tkaniną, którą przędziemy codziennie na wielkich krosnach informacji, dyskusji, filmów, książek, plotek, anegdot" – mówi w noblowskim wykładzie Olga Tokarczuk (2020: 263; motto zaczerpnęłam ze strony 288). W mowie potocznej często wspominamy o zszywaniu fragmentów naszych splątanych i pokawałkowanych życiorysów.

Łucja Mickiewicz przyszła na świat 23 kwietnia 1894 roku w Rozalinie koło Tarnobrzega w rodzinie zajmującej się uprawą ziemi. Nie znamy dokładnie historii jej najmłodszych lat, ale możemy przypuszczać, że dzieciństwo miała surowe. Zapewne przez większą część roku chodziła boso, pracowała przy opiece nad zwierzętami (z którymi jej rodzina współdzieliła domostwo), a także przy uprawie pola i ogrodu. Jednak dorastanie na wsi pozostawiło w niej pozytywny ślad, bo gdy po wielu latach spędzonych w mieście, już jako starsza osoba, zaczęła częściej wracać na wieś, czuła wielką radość. „Łucieńka wyjechała na wieś – jest bardzo szczęśliwa, promienieje cała. Umie się cieszyć jak malutkie dziecko i to jest chyba tajemnica jej talentu" – pisała o artystce w listach do Aleksandra Jackowskiego jej przybrana córka, Hanna Olechnowicz (Jackowski 1995: 124).

Wiemy, że mała Łucja zaczęła wcześnie przejawiać objawiający się w hafcie i wyszywaniu talent plastyczny. Po uzyskaniu pełnoletności zamieszkała w Warszawie, a rękodzielnicze zdolności sprawiły, że znalazła pracę w krawiectwie. Z czasem zaczęła otrzymywać coraz bardziej wymagające zadania, między innymi przystrajała kapelusze w pracowni modystki. Przez wiele lat pracowała jako hafciarka w domu mód Żmigrydera. W latach 30. wykonywała hafty dla Stanisławy Urbankowskiej.

Tragedia II wojny światowej rzuciła ją do obozu Ravensbrück, gdzie poddawano ją nieludzkim eksperymentom. O tym dramatycznym fragmencie życiorysu wiemy tyle, ile przekazał nam Aleksander Jackowski, jeden z nielicznych posiadających wiedzę o życiu artystki: „Nie umiała nienawidzić, czuć do kogoś żalu. Nigdy, ani w rozmowach, ani tym bardziej w twórczości, nie

sięgała do przeżyć okupacyjnych, a przecież życie doświadczyło ją ciężko" (Jackowski 1995: 124).

Po wojnie mieszkała i pracowała w Warszawie. Wychowywała i obdarzyła wielką miłością przybraną córkę, Hannę Olechnowicz, późniejszą psycholożkę dziecięcą, autorkę wielu książek. W 1956 roku przeszła na emeryturę. Z punktu widzenia historii sztuki zaczął się kluczowy okres jej życia – malowanie haftem, malowanie igłą, jak przenośnie mówi się na haftowanie. Pracowała przeważnie w nocy – „taka robota jej nie męczy, ale cieszy" (Jackowski 1995: 124). Aleksander Jackowski przytacza sytuacje, które inspirowały oraz motywowały Łucję Mickiewicz do tworzenia pierwszych haftowanych obrazów. Zaczęło się od podarunku dla ukochanego chrześniaka, potem była obejrzana wystawa arrasów wawelskich, które powróciły do kraju po II wojnie światowej z Kanady, wystawa rzeźb Xawerego Dunikowskiego, spektakl teatralny Wojciecha Siemiona (artystka wykonała dla reżysera w podzięce za spektakl obraz *Wieża malowana*).

Zdobienie tkanin ściegami uczy cierpliwości i dokładności, działa kojąco i łagodzi napięcia – to bardzo twórczy sposób spędzania wolnego czasu. Bohaterka powieści reportażowej *Czepiec* słowackiej autorki Kataríny Kucbelovej mówi, że hafciarstwo jest czynnością, która pozwala przenosić splątane i trudne myśli wprost w tkaninę wyszywaną przez hafciarkę (Kucbelová 2022: 75–76). Czy twórczość Łucji Mickiewicz była formą przepracowywania wojennej traumy? Z dużą dozą prawdopodobieństwa możemy tak sądzić.

Jak scharakteryzować specyfikę prac Łucji Mickiewicz, uchwycić artystyczne sedno i stworzyć definicję ich oryginalnego charakteru? Łucja Mickiewicz operowała igłą, a nie pędzlem, ale podobieństw można doszukiwać się w malarstwie impresjonistycznym – faktura jej prac często przypomina nakładane na płótno grube pasma farby albo rzucane pędzlem plamy i plamki. Postanowiłam zajrzeć w głąb faktury obrazów artystki. Poddałam mikroskopowemu oglądowi miąższ obrazów, skomplikowaną i ukrytą strukturę nitek, nici i sznureczków.

Łucja Mickiewicz nie używała skomplikowanych i wymagających ściegów, które można odnaleźć we wzornikach czy w powszechnie stosowanych podręcznikach haftowania. W zasadzie możemy odnaleźć w jej pracach jeden rodzaj ściegu – haft płaski kładziony. Czym więc wyróżniają się prace Łucji Mickiewicz, jak zdefiniować i określić ich niepowtarzalność, niepodrabialność? Dlaczego fakturowość prac oraz wrażliwość kolorystyczna przyciągają uwagę od pierwszej styczności z jej dziełami?

Składa się na to kilka czynników i cech technicznych. Ściegi haftów są różnej długości i gęstości. Podobnie jest z układem nitek, które artystka kładła pionowo, poziomo lub ukośnie. Układy nitek budują kontury obiektów architektonicznych, postaci, zwierząt, konarów drzew i oddzielają od siebie kolejne plamy hafciarskich motywów. W większości jej prac nitki układają się krzyżująco lub budują warstwy poprzez nakładanie się na siebie, dzięki czemu ich faktura zmienia się w zależności od użytych nici i rodzaju podłoża.

Postaci ludzkie wykonywane są w podobny sposób, składają się z pionowych ściegów góry i dołu ciała, przedzielonych jednym ściegiem w pasie. Głowy ludzkie delikatnie odstają od powierzchni. Warto zwrócić uwagę na twarze ludzi w pracy pod tytułem *Na wystawie rzeźb X. Dunikowskiego.* Twarze zwiedzających mężczyzn zbudowane są z kilku rodzajów nici o różnym kolorze, mają charakterystyczne rysy, w odróżnieniu od twarzy w pozostałych pracach, w których są raczej syntetycznymi zarysami ludzkich głów. W tej samej pracy uwagę zwracają przedstawienia rzeźb, których załamania i fałdy wzmocnione są sztywnymi nićmi z oplotem metalowym. Podest, na którym stoją rzeźby, wykonano nićmi jedwabnymi.

Największa rozmiarami praca Łucji Mickiewicz, *Pejzaż wielki* (97 centymetrów wysokości, 138 centymetrów szerokości), zasługuje na szczególna uwagę ze względu na technikę wykonania postaci zwierzęcych (lis i wąż) oraz wykonane z niezwykłym oddaniem ich charakteru rośliny, zboża i kwiaty. Obiekty architektoniczne – domy, mosty – zbudowane są w podobny sposób: ściany zazwyczaj wykonane są grubszą nicią wełnianą, najczęściej w kolorze kremowym.

Roślinność, tak licznie i bogato pokazana, została wyhaftowana przy użyciu ściegów znanych każdemu, kto uczył się haftu, to sznureczek zaliczany do ściegów za igłą. Wykonywany od lewej ręki do prawej (sznureczek poziomy) lub od siebie, w kierunku

1

2

3

4

5

6

7

8

prostopadłym (sznureczek pionowy). Każdy następny ścieg zaczyna się w miejscu, w którym kończy się poprzedni. Tym sposobem haftowane najczęściej są łodyżki kwiatów i listków, obwódki motywów wzoru. Kwiaty wykonane są za pomocą wypukłego ściegu, często przypominającego przytwierdzone do tkaniny koraliki.

Wynikająca z techniki wykonania nierówna powierzchnia prac sprawia, że patrząc na obrazy, odnosimy wrażenie delikatnych wibracji. Faktura powierzchni jest miejscami gruba, nierówna, miejscami gładka i delikatna. W niektórych fragmentach prac światło zatrzymuje się na powierzchni, z której wyzierają metalizujące nici. Pod prostymi ściegami, układającymi się w niektórych miejscach ukośnie i krzyżująco, możemy zauważyć podłoże z innych rodzajów tkanin, na przykład w górnym lewym rogu nieba w pracy *Pejzaż wielki*.

Łucja Mickiewicz nie używała tamborka, swoje prace wykonywała, trzymając podłoże w ręce. Być może dlatego niektóre z nich są nieregularne, co także stanowi charakterystyczny element jej prac. Używała nici tekstylnych, wełnianych, bawełnianych, jedwabnych, wiskozowych, metalizowanych, rzadziej z oplotem metalowym. Połyskliwie przebijające nitki dostrzegamy w każdej pracy. Często gęstość nici, która tworzy się na mocno już obrobionych powierzchniach podłoża, powoduje, że drobne prace skręcają się lub zanurzają w jednym rogu – to dowód na bogate tekstury, które z mozołem tworzyła.

Aby uzyskać efekt światłocieniowy artystka wykorzystuje technikę haftu cieniowanego, zmodyfikowanego przez zastosowanie różnego rodzaju nici. Łączy cieńsze i grubsze nici wełniane w kilku odcieniach. Kontrastowość kolorystyczna zestawiona jest z kontrastem fakturowości użytych nici – miesza się szorstkość z gładkością, puszystość z chropowatością. Haft cieniowany to haft płaski, w którym ściegi są nierównej długości, układane stopniowo w taki sposób, żeby każdy następny ścieg wychodził spomiędzy wykonanych już wcześniej ściegów.

Najczęściej używanym podłożem przez Łucję Mickiewicz było lniane płótno, jednak trzy ze znanych nam prac zostały wykonane na innego rodzaju tkaninach, z czego wynikają różnice techniczne wykonanych haftów. Dwie prace – *Nabożeństwo poranne* i *Na wystawie rzeźb X. Dunikowskiego* – wykonano na podłożu z białej kanwy: możemy w nich dostrzec trochę mniejsze zagęszczenie ściegów nici tekstylnych, liczniej pojawiają się za to nici metalizujące. *Scena nad stawem* (1962) została wyhaftowana na fragmencie tkaniny jedwabnej. Użyte nici są dużo cieńsze, więcej pojawia się nici jedwabnych, nadających gładkość i delikatną połyskliwość.

Zamieszczone powyżej opisy mogą sprawiać wrażenie zbyt szczegółowych, wydały mi się jednak nieodzowne dla zrozumienia charakteru twórczości Łucji Mickiewicz – malarki igłą, artystki obdarzonej niepospolitą wrażliwością wizualną i wielką czułością spojrzenia. Jej twórczość podziwiali Jan Cybis i Artur Nacht-Samborski. Po wystawie „Inni. Od Nikifora do Głowackiej" w warszawskiej Zachęcie w 1965 roku Nacht-Samborski miał powiedzieć: „Dałbym jej za te obrazy dyplom z malarstwa" (Jackowski 1995: 125). Jej prace były pokazywane na licznych wystawach zbiorowych: w Bratysławie (1966), Rzymie (1967), Stuttgarcie (1967), Neuchâtel (1967), Sztokholmie (1970), Paryżu (1971) czy Hamburgu (1972) (*Naive Kunst...* 1972: 22). Żywy i entuzjastyczny odbiór jej twórczości przy okazji niedawnej wystawy w warszawskim Państwowym Muzeum Etnograficznym („Malarki warszawskie. Szkice ze sztuki zwanej naiwną") dowodzi, że ten wyrażający piękno artystyczny dorobek domaga się ciągłego przypominania i popularyzacji.

Artystka zmarła w Warszawie 24 maja 1979 roku.

Bibliografia

- Jackowski Aleksander, 1995, *Sztuka zwana naiwną. Zarys encyklopedyczny twórczości w Polsce*, Warszawa: Wydawnictwo Krupski i S-ka.
- Kucbelová Katarína, 2022, *Czepiec*, tłum. Katarzyna Dudzic-Grabińska, Kraków: Wydawnictwo Ha!art.
- *Naive Kunst der Gegenwart aus Polen* [katalog wystawy], 1972, Hamburg: Altonaer Museum – Norddeutsches Landesmuseum.
- Tokarczuk Olga, 2020, *Czuły narrator*, Warszawa: Wydawnictwo Literackie.

Krystyna Tomasik

ŁUCJA MICKIEWICZ. COUNTLESS TANGLES

Кристина Томасік

ЛУЦІЯ МІЦКЕВИЧ. НЕЗЛІЧЕННІ ХИТРОСПЛЕТІННЯ

Embroidery, sewing, work with fabric – these activities mean the beautiful and difficult skills which are associated with work of patient hands, mostly female ones. The heritage of folk art includes primarily everyday and festival outfits, fabrics of everyday use and serving as decoration of human dwellings. There is something archetypal and very human in the work of human hands which embroider, stitch and decorate robes, cauls, tablecloths, tapestries with colourful thread. Writers often metaphorise reality with associations relating to embroidery art and other activities connected with such output. "The world is a fabric which we spin everyday on great looms of information, discussions, films, books, rumours, anecdotes" – says Olga Tokarczuk in the Nobel lecture (2020: 263; the above motto comes also from this presentation, p. 288). In everyday speech, we often mention stitching of the portions of our tangled and fragmented lives.

Łucja Mickiewicz was born on 23 April 1894 in Rozalin near Tarnobrzeg, in a family engaged in land cultivation. We do not know the history of her youngest years, but we can suppose that her childhood was severe. She went barefoot probably most of the year, worked as a caretaker of animals (with which her family shared a household) and was engaged in field and garden

Гаптування, вишивання, робота з тканиною – ці красиві й непрості заняття асоціюються в нас із терплячою працею рук, здебільшого жіночих. До спадщини народного мистецтва зазвичай залічують буденний та святковий одяг, тканини щоденного вжитку і поло́тна, якими прикрашали оселі. Є щось архетипне і дуже людяне в праці рук, які вишивають, зшивають і оздоблюють кольоровими нитками сукні, чепці, скатерки, гобелени. Письменники й письменниці часто метафоризують дійсність, вдаючись до паралелей із вишиванням та іншими схожими заняттями. «Світ – це тканина, яку ми щодня тчемо на великих кроснах інформацій, дискусій, фільмів, книжок, пліток, анекдотів», – зазначає в своїй нобелівській промові Ольґа Токарчук (2020: 263; зі сторінки 288 цього ж виступу взято мотто). У щоденних розмовах ми часто говоримо про зшиті докупи клаптики наших переплетених і перекроєних біографій.

Луція Міцкевич з'явилася на світ 23 квітня 1894 року в Розаліні неподалік Тарнобжеґа в сім'ї землеробів. Ми не знаємо, яким було її життя у ранньому дитинстві, проте можемо припустити, що досить суворим. Більшу частину року Луція ходила босо, доглядала за домашніми тваринами (з якими її

cultivation. However, growing up in the countryside left a positive mark on her. After many years spent in the city, she felt joy when she began to come back more often to the countryside already as an older person. "Łucieńka went to the countryside – she is very happy, she is all radiant. She can be happy like a little child, and that is probably the secret of her talent" – Hanna Olechnowicz, her adopted daughter, wrote these words about the artist in letters to Aleksander Jackowski (Jackowski 1995: 124).

We know that little Łucja began to show artistic talent in embroidery and sewing early in her life. After reaching the age of majority, she lived in Warsaw and found a job in tailoring due to her handicraft skills. Over time, she began to get increasingly demanding tasks – she adorned, for example, hats in a milliner's studio. For many years, she worked as an embroideress in the Żmigryder fashion house. In the 1930s, she made embroideries for Stanisława Urbankowska.

The tragedy of World War II threw her into the Ravensbrück camp where she was subjected to inhuman experiments. We know as much about this dramatic part of her biography as Aleksander Jackowski, one of the few with knowledge concerning the artist's life, told us: "She could not hate or resent somebody. She never referred to her occupation experiences, neither in her conversations nor especially in her works, and yet life tried her sorely" (Jackowski 1995: 124).

After the war, Łucja Mickiewicz lived and worked in Warsaw. She raised and loved very much an adopted daughter Hanna Olechnowicz, who later became a child psychologist and author of many books. In 1956, Łucja Mickiewicz retired. From the perspective of the history of art, a crucial period of her life began at that time – embroidery painting, needle painting, as embroidery is called metaphorically. She worked mostly at night – "such work does not fatigue her, but makes her happy" (Jackowski 1995: 124). Aleksander Jackowski mentions situations that inspired and motivated Łucja Mickiewicz to create the first embroidered paintings. It started with a gift for her beloved godson; later she saw the exhibition of the Wawel tapestries which returned to Poland after World War II from Canada; the exhibition of Xawery

рідні ділили господу), працювала в полі й на городі. Сільське дитинство залишило на Луції позитивний слід, бо згодом, через багато років, проведених у місті, вона, вже в літньому віці, часто й залюбки їздила в село. «Луційка поїхала в село – дуже щаслива, вся аж світиться. Вона вміє радіти так, як радіє мала дитина, і в цьому, мабуть, і схована таємниця її таланту», – писала про мисткиню в листах до Алєксандера Яцковського її названа донька, Ганна Олєхнович (Jackowski 1995: 124).

Як відомо, ще в ранньому дитинстві рідні помітили художні здібності Луції, що проявлялися в її майстерному гапті і вишивці. Повнолітньою юнка оселилася у Варшаві й завдяки таланту швидко знайшла роботу в кравецтві. Згодом Луції почали давати все складніші завдання, скажімо, певний час вона оздоблювала капелюшки в майстерні модистки. Багато років дівчина гаптувала в домі мод Жміґридера, а в 30-х – у салоні Станіслави Урбанковської.

У вирі Другої світової війни Луція потрапила до концтабору Равенсбрюк, де над нею проводили нелюдські експерименти. Про цей драматичний період відомо тільки те, що переповідав Алєксандер Яцковський, один із небагатьох, хто знав біографію мисткині: «Вона не вміла ненавидіти, вона ні до кого не відчувала жалю. Ніколи – ні в розмовах, ні тим більше у творчості – вона не згадувала про окупаційне лихоліття, хоч життя добряче її побило» (Jackowski 1995: 124).

Після війни Луція жила і працювала у Варшаві. Вона виховала й оточила величезною любов'ю названу доньку, Ганну Олєхнович, яка згодом стала дитячою психологинею й авторкою численних книжок. 1956 року Луція вийшла на пенсію. Якщо говорити мовою історії мистецтва, – почався ключовий період її життя – малювання гладдю, малювання голкою (так метафорично називають гаптування). Працювала Луція переважно вночі – «ця робота не тільки її не втомлює, а й приносить задоволення» (Jackowski 1995: 124). Алєксандер Яцковський наводить ситуації, які надихали та мотивували Луцію Міцкевич створити свої перші картини гладдю. Усе почалося з подарунка улюбленому похрещнику,

Dunikowski's sculptures was the next event, and finally Wojciech Siemion's theatre play was the inspiration (the artist created for this director the picture *Painted Tower* in acknowledgement of the play).

Decoration of fabrics with stiches brings patience and accuracy, it has a soothing effect and relieves tension – it as a very creative way of spending free time. The heroine of the reportage novel *Czepiec* [*Caul*] by the Slovak author Katarína Kucbelova says that embroidery is the activity which allows to shift tangled and difficult thoughts directly to fabric embroidered by an embroideress (Kucbelová 2022: 75–76). Are the works of Łucja Mickiewicz a form of working through the trauma of the war? We can accept this opinion with a high degree of probability.

How to characterise the specificity of Łucja Mickiewicz's works? How to capture their artistic essence and how to create a definition of their individualistic character? Łucja Mickiewicz used a needle, not a brush, but similarities can be found in impressionist painting – the texture of her works often resembles thick strips of paint applied to canvass or stains and spots thrown with a brush. I decided to look into the texture depth of the artist's works and I analysed microscopically their flesh, the complicated and hidden structure of threads, strands and small strings.

Łucja Mickiewicz did not use complicated and demanding stiches which one can find in stencils or widely used embroidery manuals. Essentially, we can find in her works one type of stitches – flat applied embroidery. What makes, therefore, the works of Łucja Mickiewicz exceptional? How to define and determine their uniqueness, inimitability? Why does the texture of these works and colouristic sensitivity draw attention from the first contact with her works?

There are several factors and technical features that contribute to this assessment. The stiches of embroideries are of different lengths and densities. Similar characteristics concerns the arrangement of threads which the artist placed vertically, horizontally, or diagonally. The layouts of threads create the contours of architectural objects, figures, animals, limbs of trees, and they separate particular stains of embroidery motives. In most of

потім вона побачила виставку вавельських настінних гобеленів (аррасів), які після Другої світової війни вдалося повернути з Канади до Польщі, згодом була виставка скульптур Ксаверія Дуніковського та театральний спектакль Войцеха Сємьона – в подяку за виставу мисткиня вишила для режисера картину «Мальована вежа».

Вишивання гладдю вчить терплячості й точності, діє заспокійливо і знімає напругу – це дуже креативний спосіб проводити свій вільний час. Як говорить героїня репортажного роману «Чепець» словацької письменниці Катаріни Куцбелової, гаптування допомагає перенести заплутані й важкі думки на тканину (Kucbelová 2022: 75–76). То, можливо, за допомогою творчості Луція Міцкевич хотіла подолати воєнну травму? Найімовірніше, так і було.

Як окреслити риси стилю творів Луції Міцкевич, як означити їхню художню вартість та виокремити їхній оригінальний характер? Мисткиня творила голкою, а не пензлем, проте можна сміливо провести паралелі між гладдю та імпресіоністичним живописом – фактура творів Луції Міцкевич часто нагадує накладені на полотно товсті мазки фарби або накидані пензлем плями. Я вирішила заглянути всередину фактури робіт мисткині. Я зробила мікроскопічний огляд основи цих картин, складної й прихованої від ока структури ниток, пряжі, шнурочків.

Луція Міцкевич не робила складних і химерних стібків, які можна побачити у готових шаблонах або загальних підручниках із гаптування. По суті, в її витворах представлено один вид стібків – гладь пласка випукла. То чим особливі роботи Луції Міцкевич, як визначити й окреслити їхню неповторність, автентичність? Чому фактурність та тонке відчуття кольору приковують увагу глядача вже при першому контакті з творами мисткині?

Відповідаючи на це запитання, можна навести кілька чинників і технічних нюансів. Стібки на роботах Луції Міцкевич – різної довжини та щільності. Де-не-де вони теж по-різному укладені: горизонтально, вертикально або ж навскіс. Завдяки характерному накладанню швів увираз-

her works, threads are arranged crosswise, or they create layers through overlapping so that their texture changes depending on threads that were used as well as a base type.

Human figures are made in a similar way. They comprise vertical stitches of the upper and lower part of the body, separated by a stitch at the waist. Human heads slightly stick out from the surface. It is worth paying attention to people's faces within the work titled *At the Exhibition of X. Dunikowski's Sculptures*. The faces of visiting men are made of several types of colourful threads and they have characteristic features, in contrast to faces within works where they are rather synthetic outlines of human heads. The images of sculptures draw attention within the considered work – their creases and folds are reinforced with stiff threads enriched with metal braid. The platform on which the sculptures stand is made of silk thread.

The largest work of Łucja Mickiewicz *Great Landscape* (97 cm high, 138 cm wide) deserves special attention due to the technique of making animal figures (a fox and snake) as well as plants, cereals and flowers made with extraordinary depiction of their character. Architectural objects – houses, bridges – are created in a similar way: walls are usually made of thicker woollen thread, mostly cream in colour.

Vegetation, so wide and plentiful, was embroidered using stitches known to anyone who has learned embroidery – it is a small string classified as a stitch behind the needle, made from the left hand to right (a small horizontal string) or made from oneself, in the perpendicular direction (a small vertical string). Each successive stitch begins where the previous one ends. The little stems of flowers and leaves, borders of pattern motifs are most often embroidered in this way. Flowers are made with a raised stitch, often resembling beads attached to fabric.

The uneven surface of works, resulting from the execution technique, makes us feel "delicate vibrations" when looking at images. The texture of the surface is sometimes thick and uneven, sometimes smooth and delicate. In some fragments of the works, the light stops on the surface from which metallising threads peep. Under straight stitches, arranged diagonally and crosswise

нюються вишиті образи, промальовуються контури архітектурних об'єктів, ситуетів людей, фігур тварин, контурів дерев. На більшості робіт Луції Міцкевич нитки вишито навхрест або накладено одна на одну – завдяки цьому утворюються прошарки, що робить фактуру урізноманітненою (все залежить від виду ниток і основи).

Схожим чином вишиті людські силуети: вони постають із вертикальних стібків верхньої та нижньої частин тіла, переділених одним поперечним стібком у поясі. Голови людей ледь відділені від основи. Варто звернути увагу і на обличчя, зображені на картині «На виставці скульптур Кс. Дуніковського». Обличчя відвідувачів-чоловіків, вишиті кількома видами ниток різного кольору, дуже характерні, на відміну від інших робіт, на яких замість облич вишито синтетичні контури голів. На цій самій роботі привертають увагу і зображення скульптур, згини і складки яких увиразнені жорсткими нитками з металевим напиленням. Підвищення, на якому стоять скульптури, вишите єдвабними нитками.

Найбільша за розмірами робота Луції Міцкевич, «Великий пейзаж» (97 сантиметрів заввишки, 138 сантиметрів завширшки), заслуговує окремої уваги, зважаючи на особливу техніку вишивання тварин (лисів і змій) та надзвичайно дбайливо передану рослинність, зокрема збіжжя і квіти. Архітектурні об'єкти – будинки та мости – вишиті схожим чином: стіни зазвичай виконані грубою вовняною ниткою кремового кольору.

Кількісне і родове розмаїття рослин представлене в техніці, відомій кожному, хто вчився вишивати гладдю, – «шнурочок», що є видом шва за голкою. Його виконують зліва на право (горизонтальний шнурочок) або ж від себе, перпендикулярно (вертикальний шнурочок). Кожен наступний стібок починається там, де закінчується попередній. Зазвичай ним вишивають стебла квітів, листя та контури візерунків. Квіти вишито випуклим стібком, який часто нагадує прикріплені до тканини намистинки.

Поверхня робіт нерівна (що обумовлене технікою вишивання), тому, коли ми дивимося на картини, в нас склада-

in some places, we can notice a base made of other type of fabrics, for example in the upper left corner of the sky within the work *Great Landscape*.

Łucja Mickiewicz did not use embroidery hoops. She made her works, holding a base in hands. Maybe that is why some of them are irregular, which is also a characteristic element of her works. She used textile, woollen, cotton, silk, viscose, metallised threads, and less often with metal braid. We see brilliantly piercing threads in every work. The thread density, which is formed on already heavily processed base surfaces, often causes small works to twist or dip in one corner – it is the proof of rich textures that the artist laboriously created.

To obtain a chiaroscuro effect, the artist uses the technique of shaded embroidery, modified by the use of various types of threads. She combines thinner and thicker woollen threads in several shades. The contrast of colours is juxtaposed with the contrast of texture characterising threads – roughness is mixed with smoothness, fluffiness is mixed with coarseness. Shaded embroidery is flat embroidery in which stitches are of different lengths, arranged gradually in such a way that each successive stitch comes from among stitches already made.

Linen canvas was the most frequently base used by Łucja Mickiewicz, but three of the known works were made on fabrics of other types, which results in the technical differences of the embroideries. Two works – *Morning Service* and *At the Exhibition of X. Dunikowski's Sculptures* – were created on the white canvas bases: we can see here the slightly lower density of textile thread stitches, metallising threads are used more often instead. *Scene at a Pond* (1962) was embroidered on the pieces of silk fabric. The threads used within these works are much thinner and more silk threads appear here, bringing smoothness and delicate shine.

The descriptions presented above may seem to be too detailed, but they are rather indispensable for understanding the nature of Łucja Mickiewicz's works – the needle painter and artist endowed with extraordinary visual sensitivity as well as great tenderness of gaze. Her works were admired by Jan Cybis and Artur Nacht-Samborski. After the exhibition "Others. From Nikifor

ється враження, нібито вони ледь вібрують. Де-не-де фактура поверхні груба, нерівна, де-не-де – гладка й делікатна. Світло ніби затримується на окремих фрагментах поверхні, де проглядаються металізовані нитки. В інших частинах під простими навскісними і перехресними стібками можна помітити настил з інших видів тканин, як-от у верхньому лівому краю неба на картині «Великий пейзаж».

Луція Міцкевич вишивала без п'ялець, – коли вона працювала над своїми творами, то тримала тканину в руках. Можливо, тому вони такі різнорідні – це одна з характерних особливостей її творчості. Мисткиня вишивала текстильними, вовняними, бавовняними, єдвабними, віскозними, металізованими нитками, рідше – нитками з металевим напиленням. У її роботах нитки переливаються відблисками. Завдяки щільності ниток, накладених на вже добре оброблену поверхню основи, часто невеликі роботи скручуються або збігаються в одному з кутів – це свідчить про багату текстуру, яку Луція Міцкевич творила своєю копіткою працею.

Щоб досягнути ефекту світлотіней, мисткиня вдавалася до техніки тіньової гладі, урізноманітненої застосуванням різного роду ниток. Вона поєднувала тонкі і грубі вовняні нитки кількох відтінків. Колористична контрастність поєднана із контрастом фактури ниток – шорстке упереміш із гладким, розпушене з нерівним. Тіньова гладь є плоскою, стібки різної довжини накладаються почергово таким чином, щоб кожен новий лягав поміж уже раніше накладених.

За основу майбутньої роботи Луція Міцкевич зазвичай брала лляне полотно, проте три із відомих нам картин вишиті на інших тканинах, тому й гладь на них виконана в різних техніках. Дві роботи – «Ранкова літургія» і «На виставці скульптур Кс. Дуніковського» – вишиті на білій канві: на них стібки із текстильних ниток не такі щільні, зате частіше з'являються металізовані нитки. «Сцена над ставком» (1962) вишита на шовковій тканині. Нитки тут набагато тонші, серед них чимало єдвабних, які додають гладкості і легкого полиску.

to Głowacka" in Warsaw Gallery Zachęta in 1965, Nacht-Samborski said: "I would give her a diploma in painting for these pictures" (Jackowski 1995: 125). Her works were shown at numerous group exhibitions: in Bratislava (1966), Rome (1967), Stuttgart (1967), Neuchâtel (1967), Stockholm (1970), Paris (1971), Hamburg (1972, *Naive Kunst…* 1972: 22). The lively and enthusiastic reception of her works at the recent exhibition in the National Ethnographic Museum in Warsaw ("Warsaw Painters. Sketches From the Art Called Naive") proves that these works expressing beauty demand the constant reminder and popularisation.

The artist died in Warsaw on 24 May 1979.

Bibliography

- Jackowski Aleksander, 1995, *Sztuka zwana naiwną. Zarys encyklopedyczny twórczości w Polsce*, Warszawa: Wydawnictwo Krupski i S-ka.
- Kucbelová Katarína, 2022, *Czepiec*, transl. Katarzyna Dudzic-Grabińska, Kraków: Wydawnictwo Ha!art.
- *Naive Kunst der Gegenwart aus Polen* [exhibition catalogue], 1972, Hamburg: Altonaer Museum – Norddeutsches Landesmuseum.
- Tokarczuk Olga, 2020, *Czuły narrator*, Warszawa: Wydawnictwo Literackie.

Krystyna Tomasik

Ці описи можуть видатися надто детальними, але, на мою думку, без них годі зрозуміти особливості творчості Луції Міцкевич – художниці, яка малює голкою, мисткині, обдарованої непересічним чуттям образів і вмінням тонко їх бачити. Творчістю Луції Міцкевич захоплювалися Ян Цибіс і Артур Нахт-Самборський. Після виставки «Інші. Від Никифора до Ґловацької», яка відбулася у варшавській галереї «Захента» 1965 року, Нахт-Самборський начебто сказав: «За ці картини я б дав їй диплом із образотворчого мистецтва» (Jackowski 1995: 125). Роботи Луції Міцкевич виставлялися на численних колективних виставках: у Братиславі (1966), Римі (1967), Штутгарті (1967), Невшателі (1967), Стокгольмі (1970), Парижі (1971) та Гамбургу (1972) (Naive Kunst… 1972: 22). Нещодавно у Державному етнографічному музеї у Варшаві відбулася виставка «Варшавські художниці. Шкіци мистецтва, яке називають наївним», і після нех посипалися захопливі відгуки на творчість Луції Міцкевич. А це свідчить про те, що художній доробок польської мисткині, в якому відображено всю красу світу, варто повсякчас пригадувати і популяризувати.

Луція Міцкевич померла у Варшаві 24 травня 1979 року.

Бібліографія

- Jackowski Aleksander, 1995, *Sztuka zwana naiwną. Zarys encyklopedyczny twórczości w Polsce*, Warszawa: Wydawnictwo Krupski i S-ka.
- Kucbelová Katarína, 2022, *Czepiec*, перекл. Katarzyna Dudzic-Grabińska, Kraków: Wydawnictwo Ha!art.
- *Naive Kunst der Gegenwart aus Polen* [каталог виставки], 1972, Hamburg: Altonaer Museum – Norddeutsches Landesmuseum.
- Tokarczuk Olga, 2020, *Czuły narrator*, Warszawa: Wydawnictwo Literackie.

Кристина Томасік

1

Scene at a Pond, 1962, colourful embroidery on silk, 22 × 23 cm, PME 27073

Scena nad stawem, 1962, haft kolorowy na jedwabiu, 22 × 23 cm, PME 27073

Сцена над ставом, 1962, кольорове гаптування на шовку, 22 × 23 см, PME 27073

2

Scene at a Pond, 1964, colourful embroidery on canvas, 47 × 33 cm, PME 27071

Scena nad stawem, 1964, haft kolorowy na płótnie, 47 × 33 cm, PME 27071

Сцена над ставком, 1964, кольорове гаптування на полотні, 47 × 33 см, PME 27071

3

Painting, 1960s–1970s, colourful embroidery on satin, 23.5 × 29.5 cm, PME 60900

Obraz, lata 60.–70. XX w., haft kolorowy na tkaninie satynowej, 23,5 × 29,5 cm, PME 60900

Картина, 60–70-ті рр. XX ст., кольорове гаптування на сатину, 23,5 × 29,5 см, PME 60900

4

Landscape, undated, colourful embroidery on canvas, 30 × 38 cm, PME 60651

Pejzaż, niedatowany, haft kolorowy na płótnie, 30 × 38 cm, PME 60651

Пейзаж, без дати, кольорове гаптування на полотні, 30 × 38 см, PME 60651

5

Landscape, 1963, colourful embroidery on canvas, 21.2 × 23.3 cm, PME dep. 4432

Pejzaż, 1963, haft kolorowy na płótnie, 21,2 × 23,3 cm, PME dep. 4432

Пейзаж, 1963, кольорове гаптування на полотні, 21,2 × 23,3 см, PME деп. 4432

6

Holidays, 1964, colourful embroidery
on canvas, 42 × 40 cm,
PME dep. 4431

Wakacje, 1964, haft kolorowy
na płótnie, 42 × 40 cm,
PME dep. 4431

Відпустка, 1964, кольорове гаптування
на полотні, 42 × 40 см,
PME деп. 4431

7

Landscape, undated, colourful embroidery on canvas, 67 × 84 cm, PME 60649

Pejzaż, niedatowany, haft kolorowy na płótnie, 67 × 84 cm, PME 60649

Пейзаж, без дати, кольорове гаптування на полотні, 67 × 84 см, PME 60649

8

Great Landscape, 1958, colourful embroidery on canvas, 97 × 138 cm, PME 27072

Pejzaż wielki, 1958, haft kolorowy na płótnie, 97 × 138 cm, PME 27072

Великий пейзаж, 1958, кольорове гаптування на полотні, 97 × 138 см, PME 27072

9

Boy and girl, 1963, colourful embroidery on canvas, 22 × 35 cm, PME dep. 4430

Chłopiec i dziewczyna, 1963, haft kolorowy na płótnie, 22 × 35 cm, PME dep. 4430

Хлопець і дівчина, 1963, кольорове гаптування на полотні, 22 × 35 см, PME деп. 4430

10

Four Figures in the Park, undated, colourful embroidery on canvas, 21 × 26 cm, PME 60650

Cztery postacie w parku, niedatowany, haft kolorowy na płótnie, 21 × 26 cm, PME 60650

Чотири фігури в парку, без дати, кольорове гаптування на полотні, 21 × 26 см, PME 60650

11

Morning Service, ca. 1965, colourful embroidery on tulle, 27.5 × 30 cm, PME 37172

Nabożeństwo poranne, ok. 1965, haft kolorowy na tiulu, 27,5 × 30 cm, PME 37172

Ранкове богослужіння, бл. 1965, кольорове гаптування на тюлю, 27,5 × 30 см, PME 37172

12

At the Exhibition of X. Dunikowski's Sculptures, ca. 1965, colourful embroidery on tulle, 30 × 32.5 cm, PME 37171

Na wystawie rzeźb X. Dunikowskiego, ok. 1965, haft kolorowy na tiulu, 30 × 32,5 cm, PME 37171

На виставці скульптур Кс. Дуніковського, бл. 1965, кольорове гаптування на тюлю, 30 × 32,5 см, PME 37171

HALINA WALICKA

ГАЛІНА ВАЛІЦЬКА

Magdalena Halina Góralska

HALINA WALICKA: „LUBIĘ KAŻDY OBRAZ, PÓKI GO MALUJĘ”

Do mieszkania na Ogrodowej w Warszawie można było zajrzeć z ulicy. Zaintrygowani przechodnie często zwalniali lub zupełnie przystawali, aby nieco lepiej przyjrzeć się dziesiątkom obrazów pokrywających ściany salonu od sufitu do podłogi. W niewielkim mieszkaniu na Woli nie było miejsca na oddzielną pracownię malarską, a prawdę mówiąc, nawet gdyby było, Halina Walicka i tak by z niego nie korzystała. Nawet u szczytu swojej artystycznej produktywności wolała tworzyć w towarzystwie rodziny i znajomych. Nie trzeba jej było ciszy i spokoju. Różniła się tym od wielu malarzy profesjonalistów, dla których sztuka, główne źródło dochodu i podstawa tożsamości, bywa sprawą wielce poważną. Walicka jako amatorka – pielęgniarka na emeryturze – miała ten przywilej, że mogła malować, co chciała i jak chciała. Po prostu lubiła sam akt malowania, który był dla niej niczym portal do innego świata – świata, do którego należały przedstawione na obrazach tajemnicze przedmioty, miejsca i postaci. W latach 1963–1979, w jesieni swojego życia, namalowała ponad 300 obrazów, które przy wsparciu mecenasów sztuki oraz instytucji państwowych objechały całą Europę.

Dla ówczesnych koneserów i krytyków sztuki samorodność i osobisty charakter sztuki naiwnej uatrakcyjniały dzieła twórców amatorów. Postawieni przed wyborem odbierania dzieła kultury niezależnie od tego, kim byli ich autorzy lub posiłkowaniem się wiedzą o nich – wybierali wiedzę, widząc wartość w tym, że mogą przez obraz wejrzeć w dusze artystów „organicznych", genialnych jednostek pochodzących z ludu i wyrażających jego „pierwotną" wrażliwość. Aleksander Jackowski, niekwestionowanie największy autorytet w dziedzinie współczesnego polskiego malarstwa nieprofesjonalnego, pisze o Walickiej z zachwytem, że w swoich obrazach od początku „była sobą", opowiadając „o tym, co jej bliskie, co chciała utrwalić i przekazać innym", a jej obrazy, „jak to zawsze bywa u ludzi późno zaczynających tworzyć, były »gotowe« już od początku", gdyż „jej sprawność ręki, wrażliwość na kształt i barwę zostały ukształtowane wcześniej, w innych życiowych doświadczeniach" (Jackowski 1995: 206).

Wydawać by się więc mogło, że o życiu Haliny Walickiej będzie dostępnych więcej informacji niż tylko te podstawowe. Nigdzie jednak, czy to w artykułach naukowych, czy katalogach powystawowych, nie pojawia się nic ponad skromny zarys encyklopedyczny. Ze wszystkich tych źródeł można się dowiedzieć jedynie, co następuje: Halina Walentyna Walicka urodziła się w Warszawie

Halina Walicka. Photo from the family archive

Halina Walicka. Zdjęcie z archiwum rodzinnego

Галіна Валіцька. Фото з сімейного архіву

w 1900[1] roku, z wykształcenia była pielęgniarką położną, a malować zaczęła, poniekąd terapeutycznie, po przejściu na emeryturę i śmierci matki, za namową córki Jolanty, psycholożki. Jako że późno zabrała się za malarstwo i była kobietą z miasta, zalicza się ją w poczet malarek miejskiej, nieprofesjonalnej sztuki kobiecej późnego wieku.

Skoro jednak, jak pisze Jackowski, „twórczość amatorska jest [...] przede wszystkim sprawą osobistej decyzji, chęci czy potrzeby" (Jackowski 1974: 119), i należy jej się przyglądać introspektywnie – czemu za życia Walickiej lub później nikt nie dociekał, jaka biografia stoi za charakterystycznymi scenami salonowymi czy prześnionymi wizjami natury z jej obrazów? A jeśli pytania o jej biografię były zadawane, ale pozostawały bez odpowiedzi, to dlaczego? W poniższym tekście zadaję te pytania ponownie, opierając się na materiałach archiwalnych i opowieściach żyjących członków rodziny Walickiej oraz staram się nakreślić dokładną sylwetkę malarki. Kieruję się przy tym słowami Jackowskiego i w kontekście twórczości artystki szczególną wagę przykładam do historii życia oraz historii rodzinnej Haliny Walickiej.

Zanim to jednak się stanie, muszę ujawnić pewną szczególną okoliczność. Tekst ten różni się od pozostałych esejów zebranych w niniejszym katalogu, gdyż jego autorka jest potomkinią artystki – Halina Walicka była moją prababcią.

Zaproponowana przeze mnie perspektywa łączy w sobie trzy różne porządki: formalną analizę badawczą, oparte na materiałach z archiwów rodzinnych ujęcie introspektywne, a także wymiar osobisty, ponieważ odzwierciedla nasz rodzinny stosunek do „Babci Hali". Taka złożoność możliwa jest dzięki łączącym mnie z artystką więzom pokrewieństwa, jednak te same więzy sprawiają, że jest to zadanie zarazem trudniejsze. Naturalnie wiem o prababci i jej twórczości więcej niż osoby z nią niespokrewnione, ale historia jej trudnego życia jest zarazem historią moich korzeni. Gdy poproszono mnie o napisanie eseju o twórczości mojej prababki, nie sądziłam, że będzie to także początek podróży w głąb ciemnych dziejów Europy. Informacje o Babci Hali, które do tej pory posiadałam, w dużej mierze pochodziły ze wspomnień bliskich, którzy ją znali, gdy jeszcze żyła. Niestety w tym gronie sama się nie znajduję, urodziłam się bowiem przeszło dekadę po jej śmierci w 1980 roku. Wspomnienia, na których bazowałam, należą przede wszystkim do mojego ojca, Macieja Góralskiego, który wie i pamięta tyle, ile może pamiętać i wiedzieć wnuczek. To najczęściej przypudrowane, szczątkowe historie, opowiedziane w czasach nieodległych od okropieństw wojny, co zniechęcało do dzielenia się z bliskimi szczegółami.

Mając teraz za zadanie pełniej zrozumieć twórczość prababci, podjęłam się mozolnego uzupełnienia przemilczanych lub zapomnianych fragmentów jej życiorysu. Cel: możliwie jak najpełniejsza rekonstrukcja profilu jej osoby, w tym również kapitału kulturowego i społecznego, w jaki była wyposażona. Pytań, na które odpowiedź trzeba było znaleźć, było bardzo wiele. W jakiej rodzinie urodziła się Walicka? Jak wyglądała jej młodość? Czym zajmowali się jej rodzice i krewni? Kim byli jej przodkowie? Do jakich grup społecznych należeli? Jakie mądrości i bolączki po nich odziedziczyła? Zabierając się za historyczną część przygotowań, miałam nadzieję zebrać informacje, które pozwolą odpowiedzieć na jedno, kluczowe pytanie – czy i jak którykolwiek z tych faktów wpłynął na twórczość Walickiej, na tematy jej obrazów i jej styl malarski?

Długie godziny spędzone w archiwach dały nadspodziewane efekty. Ilość i jakość zebranego materiału, informacje, które uzyskałam, przerosły moje najśmielsze oczekiwania. Jak się okazało, rodzina Haliny Walickiej, moja rodzina, tak za jej życia, jak i na długo przed jej narodzinami, nie tylko targana była wiatrem historii, ale również brała czynny udział w jej kształtowaniu, znajdując się nieraz w XVIII i XIX wieku w centrum wydarzeń politycznych ważnych dla Polski, a zwłaszcza Warszawy. Ale zacznijmy od początku, a może raczej od końca.

Szalone lata 60. siostry przełożonej Walickiej

Jak to się stało, że emerytowana położna w jesieni swojego życia zrobiła karierę malarską? I to bez wykształcenia plastycznego, ba, nigdy wcześniej nie malując? Przełożona Walicka była cenio-

Exhibition of the works of Halina Walicka (on the left) in the Modern Gallery “Ruch”, Tempel of Diana, Łazienki Park, Warsaw, 1971. Photo from the family archive

Wystawa prac Haliny Walickiej (po lewej) w Galerii Współczesnej „Ruch” w Świątyni Diany w Łazienkach Królewskich w Warszawie, 1971 rok. Zdjęcie z archiwum rodzinnego

Виставка творів Галіни Валіцької (ліворуч) в Сучасній галереї «Рух» у Святині Діани в Королівських Лазєнках у Варшаві, 1971 рік. Фото з сімейного архіву

ną pielęgniarką, poważaną przez personel szpitalny i docenianą przez pacjentów. Pracowała dużo, ale lubiła swoją pracę – zawód nadawał strukturę codzienności, a struktura była dla niej rzeczą ważną. Stabilność jest rzeczą cenną, gdy przeżyło się dwie wojny światowe w wieku wystarczającym do ich pełnego zrozumienia i zapamiętania. Lata 60. – zarówno te wieku XX, jak i jej własne – szykowały dla niej jednak nie lada niespodziankę.

Halina Walicka przeszła na emeryturę niechętnie – nie tylko wiedziała, że będzie tęsknić za pracą w klinice przy ulicy św. Barbary, ale zdawała sobie sprawę, jak potrzebny jest w gospodarstwie domowym stały, solidny dochód. Mieszkała z nią jeszcze matka, już w bardzo podeszłym wieku, oraz obie córki, starsza Jolanta, świeżo upieczona absolwentka psychologii klinicznej i młodsza Róża, z kilkuletnim synem Maciejem, dorabiająca co nieco tu i ówdzie, głównie angażująca się jednak w działalność społeczną. W mieszkaniu nie było więc nigdy pusto, tym bardziej że jej młode córki prowadziły bujne życie towarzyskie, a matka chętnie podejmowała ich ciekawych, kolorowych znajomych, należących do warszawskiej bohemy.

Gdy w 1966 roku umiera matka Walickiej, Eugenia Weznarska-Lisowska, w domu na jakiś czas zapada cisza. Babcia Hala intensywnie się nią zajmowała, pomagała przy wnuku, innymi słowy – miała co robić. Lecz teraz, gdy wnuk poszedł już do szkoły, córki chodziły do pracy, nie było nic, co mogło zająć jej codzienność. Jolanta zorganizowała farby, pędzle i kawałek dykty. Chciała w ten sposób pomóc matce poradzić sobie z ciążącą jej bezczynnością i nieznośną nieumiejętnością odpoczywania, ale również – z żałobą. I to żałobą nie tylko po matce, ale i po mężu, który zmarł w 1946 roku, spędziwszy wojnę jako więzień w Auschwitz[2]. Walicka, zajęta zarabianiem na siebie, swoje małoletnie córki i chorującą matkę, mogła nie mieć czasu nawet go opłakać.

Farby i pędzle to jednak dopiero początek, przecież trzeba mieć pomysł, co namalować. Walicka nigdy wcześniej nie miała do czynienia z malowaniem, spytała więc o radę córkę, która odparła, żeby malować... cokolwiek, „na co tylko masz ochotę, nikt nie będzie cię z tego rozliczał", wspomina wnuk Maciej. Babcia Hala chwyciła więc za pędzel i zaczęła malować, bez wstydu, prywatnie, to, na co miała ochotę: bukiety ulubionych kwiatów (a miała ich dużo) oraz przedmioty, miejsca i sceny, które należały do czasów tak odległych, że wydających się snem. Było lato 1966 roku, Walicka miała skończone 65 lat i nikomu nawet przez myśl nie przeszło, że te babcine, hobbystyczne malowanie na zawsze odmieni życie rodziny Walickich.

Babcia Hala była zaskoczona odkrytym w sobie zamiłowaniem do malowania i tym, jak łatwo to malowanie jej przychodzi. Bliscy byli zdecydowanie mniej zaskoczeni. Wnuk Maciej mówi, że to właśnie Babcia Hala nauczyła go wrażliwości i zamiłowania do piękna. Zawsze doceniała kunszt pracy artystów, zwłaszcza sztuki użytkowej. Walicka, wcielając nawyki ze swojego życia zawodowego w służbie zdrowia, podeszła do nowego malarskiego hobby bardzo metodycznie. Malowała codziennie i bardzo szybko wybrała odpowiadającą sobie technikę – farby olejne. A styl? Jak zaczęła malować, tak malowała przez całą twórczą aktywność. Zachowała imponująco spójną kreskę, co nie przychodzi łatwo nawet malarzom profesjonalnym, którzy przez lata wypracowują swój warsztat. A Walicka po prostu malowała tak, aby sprawiało jej to przyjemność. Spełniła obowiązki wobec społeczeństwa i bliskich, teraz mogła po prostu być – dla siebie, bez oczekiwań. Obrazy powoli zapełniające ściany ich niewielkiego mieszkania w końcu zwróciły uwagę świata zewnętrznego.

Wystawiamy Babcię Halę

Wysoki płomień świecy oświetla bielejącą za wazonem czaszkę, która zwieńcza stos masywnych ksiąg. Na pierwszym planie w płaskiej misie moczy się bukiecik fiołków, obok niego górują w wysokim, szklanym wazonie smukłe skrzydłokwiaty, udekorowane białą wstążką. Czaszka szczerzy się do nas w wykrzywionym uśmiechu i choć tego nie widzimy, wiemy, że w pomieszczeniu, w którym znajduje się ta kompozycja, jest ciemno. Czy bukiety były prezentem przy okazji jakiegoś świętowania? A może okazją było jakieś nieszczęście? Czy fiołki podarował ktoś, kto po drodze w gości sam je zebrał, choć skrzydłokwiaty to luksus wyhodowa-

ny w miejskiej szklarni? Nie wiemy, ale jedno jest pewne – obraz przenosi nas do eleganckiego domu z minionej epoki, pełnego dobrobytu i komfortu, ale i zadumy nad przemijaniem. Przenosi nas do świata, w którym wszelkie radości idą w parze ze smutkami. Dzieło znajduje się w kolekcji Państwowego Muzeum Etnograficznego w Warszawie, nie ma ani tytułu, ani konkretnej daty, możemy więc założyć, że jest to jedno z wczesnych dzieł Haliny Walickiej – zanim datowanie obrazów stało się zawodową koniecznością.

Być może to ktoś z artystycznego światka Warszawy, w którym obracały się siostry Walickie, zwrócił pierwszy uwagę na prace ich matki, sugerując, że można by z nimi „coś zrobić". Nie wiadomo, kto odkrył położną Halinę Walicką jako malarkę, ale wiadomo, czyją zasługą była pierwsza wystawa i dalszy rozwój kariery. Córka Jolanta skrupulatnie wykorzystała swoje znajomości i dopełniła wszelkich starań, aby uczynić zadość twórczemu bogactwu matki. Wykorzystała przy tym swoje dwa główne, odziedziczone po ojcu talenty – towarzyskość i przedsiębiorczość. Miała bardzo szeroką siatkę znajomych, z której chętnie korzystała, kiedy musiała coś załatwić czy zorganizować. Wystawienie prac własnej mamy okazało się prostsze niż mogłoby się wydawać. Walicka malowała dużo, spójnie i oryginalnie, więc prędko wzbudziła zainteresowanie koneserów sztuki nieprofesjonalnej, wówczas bardzo modnej, stanowiącej alternatywę dla równie popularnej sztuki ludowej. Wśród osób, którym Jolanta pokazała prace swojej matki, był między innymi Aleksander Jackowski, ten z kolei pokazał prace Ludwigowi Zimmererowi, niemieckiemu dziennikarzowi i kolekcjonerowi sztuki naiwnej. I tak, dzięki wsparciu rodziny i środowisk artystycznych, pierwsza wystawa prac Haliny Walickiej odbyła się już jesienią w 1968 roku – indywidualny pokaz w Klubie Plastyka Amatora przy Domu Kultury na ulicy Elektoralnej w Warszawie. Wydarzenie okazało się ogromnym sukcesem, podążyły więc za nim prędko kolejne. Już kilka miesięcy później, w roku 1969, obrazy Walickiej zostały pokazane w ramach 2. Triennale Sztuki Naiwnej w Bratysławie, a w 1971 roku miała miejsce pierwsza profesjonalna wystawa jej sztuki w Galerii Współczesnej „Ruch", mieszczącej się w Świątyni Diany w Łazienkach Królewskich.

Władze państwowe w latach 70. bardzo wspierały twórców ludowych oraz twórców-samouków, których dzieła stanowiły mile widzianą przeciwwagę dla zwalczanych przez państwo gustów burżuazyjnych. W tak sprzyjającej atmosferze Walicka z lekkością pędzla powołała do życia setki obrazów. Wiele z nich można było zobaczyć na kolejnych, licznych wystawach indywidualnych i zbiorowych w Polsce i na świecie, w bloku wschodnim i poza nim. Obrazy Walickiej znalazły się więc nie tylko na wystawach w Warszawie, Krakowie, Bratysławie, Budapeszcie czy Lublanie, ale również w Nowym Jorku (Galeria Ewy Pape, 1971), Paryżu (Galerie Seraphine, 1971), Hamburgu (Altonaer Museum, 1972), Spoleto (Festival dei Due Mondi, 1972), Bonn (Stadtmuseum, 1972), Turku (Turun taidemuseo, 1973), oraz dwukrotnie w Szwecji (Svea Galleriet w Sztokholmie, 1971, Galeria Anderssona w Svalöv, 1972). Znaczna liczba jej prac została również zakupiona do zbiorów muzealnych i kolekcji prywatnych w kraju i za granicą.

Podczas gdy wiedza o kolekcjach krajowych była łatwo dostępna, pamięć o obrazach znajdujących się za granicą zagubiła się w chaosie życia rodzinnego, znikając z pamięci żyjących wraz ze śmiercią mojej babci Jolanty, która przez lata sprawowała funkcję menadżerki swojej matki-malarki. W ramach prac archiwalnych udało mi się ustalić, że za granicą obrazy Walickiej znajdują się w zbiorach Galerii Narodowej Słowenii w Lublanie (6 sztuk), a także w nieznanej liczbie w Muzeum Narodowym w Bratysławie, Altonaer Museum w Hamburgu, Muzeum Miejskim w Bonn oraz w kolekcjach prywatnych Ewy Pape w Nowym Jorku, Andera Anderssona w Szwecji oraz A.H. Cassel-Kokczyńskiego na Sardynii i w Londynie. W Polsce jej obrazy znajdują się w Państwowym Muzeum Etnograficznym w Warszawie (21 sztuk), Muzeum Etnograficznym im. Seweryna Udzieli w Krakowie (10 sztuk), Muzeum im. Jacka Malczewskiego w Radomiu (23 sztuki), Muzeum Etnograficznym im. Marii Znamierowskiej-Prüfferowej w Toruniu (10 sztuk) oraz w kolekcjach prywatnych Aleksandra Jackowskiego i Ludwiga Zimmerera.

Podsumowując, wiele z licznych dzieł Babci Hali objechało świat, a spora ich liczba znalazła nowe domy. Malarka nieprofesjonalna Halina Walicka zrobiła nie lada karierę – jej twórczość

z hobby stała się zajęciem istotnie dochodowym, a o jej pracach dyskutowano na łamach czasopism naukowych. Czy nie była zatem już zbyt profesjonalna w swoim malarstwie nieprofesjonalnym?

Rozgłos, uznanie, kariera

Określenie granic między profesjonalizmem a nieprofesjonalizmem w malarstwie współczesnym stanowi przedmiot debaty eksperckiej od zarania gatunku i pełni szczególną, konstytutywną, definicyjną funkcję. Artyści nieprofesjonalni mają z założenia nie kierować się motywami profesjonalnymi – sztuka nie jest ich zawodem, nie otrzymali wykształcenia plastycznego, nie tworzą dla zarobku czy sławy, a z potrzeby ducha. Tworzą dla siebie, pchani wewnętrznym imperatywem dążą do zaspokojenia przemożnej potrzeby ekspresji artystycznej, korzystając intuicyjnie z dostępnych im środków wyrazu. Są amatorami w pełnym tego słowa znaczeniu. Uwielbiają sztukę, choć z czasem ich amatorskość, rozumiana jako przeciwieństwo profesjonalizmu, może się całkiem zatrzeć.

Twórczość Haliny Walickiej ciekawie wpisuje się w te rozważania. Jej organiczny, samorodny kunszt domagał się uznania przez krytyków i koneserów sztuki, a raczej – rozpoznania. Charakter i skala jej twórczości wyróżniały ją na tle hobbystów-amatorów, którzy spędzają niedzielę w towarzystwie farb i pędzli. Jako artystka nieprofesjonalna Walicka nie była już amatorką, ale czy była już profesjonalistką? Z jednej strony – robi dużą karierę, wiele maluje i wypracowuje pewien profesjonalizm: pewność swojej sztuki, regularność malowania i manualne umiejętności. Z drugiej jednak strony w swojej artystycznej genezie była naiwna i pozostała naiwna – utrzymała styl i technikę, które instynktownie wybrała na samym początku swojej malarskiej podróży, samorodne, niewsparte zajęciami plastycznymi czy poradami osób postronnych. Poza tym do końca swojej twórczości kierowała się przede wszystkim przyjemnością, jaką czerpała z samego aktu malowania. Jej wnuk, Maciej, wspomina, że malowanie to był rytuał, a Babcia Hala zasiadała do niego uroczyście, ale zarazem codziennie i zwyczajnie, wyposażona w ulubioną czarną podomkę, czajnik pełen herbaty i ciepły uśmiech na twarzy. Mimo znacznego dorobku Walicka nie została profesjonalistką *sensu stricto*. Brak profesjonalizacji nie wynikał jednak z chęci zachowania marki nieprofesjonalistki – po prostu nie interesowały ją inne formy wyrazu. Chciała pozostać tam, gdzie przenosił ją jej styl, w świecie, który dla siebie stworzyła organicznie i niewinnie.

Jej prace podlegały jednak krytycznej, profesjonalnej ocenie środowisk artystycznych, które zajmowały się na co dzień sprzedawaniem, badaniem oraz kolekcjonowaniem malarstwa nieprofesjonalnego. Patrzono na dzieła naiwne tak, jak się patrzy na dzieła malarzy profesjonalistów – waloryzując je estetycznie w odniesieniu do aktualnych mód. Nie podchodzono do nich w sposób, w jaki podchodzi się do sztuki ludowej – z perspektywy etnograficznej. W wywiadzie, który Aleksander Jackowski przeprowadził z Ludwigiem Zimmererem w 1975 roku na temat jego kolekcji sztuki naiwnej, Zimmerer, niemiecki dziennikarz korespondujący z Polski, tak wypowiadał się o pracach Walickiej: „gdybym był marchandem obrazów, zakupiłbym wszystkie obrazy pani Walickiej, rilkowskie dla galerii i makatowate do magazynu w piwnicy, żeby nie mogły kompromitować rilkowskich"; „starałbym się unikać obrazów makatowatych, w których jest dużo trywialnej, ażeby nie powiedzieć kiczowatej, idylli" (Jackowski 1975: 62). Idylli, która nie wpisuje się we współczesne Zimmererowi gusta, kluczowe w powszechnym odbiorze sztuki naiwnej. Zdaniem Zimmerera większość odbiorców dzieł nieprofesjonalistów patrzy na nie przede wszystkim przez pryzmat subiektywnych walorów estetycznych, jakie im przydają, nie zaś ich naiwności. Gdyby tak było, traktowaliby wszystkie obrazy tak samo, szanując naiwne gusta artysty, jak to się czyni w przypadku twórczości ludowej czy sztuki rdzennej, a naiwność nie byłaby dla nich jedynie egzotycznym dodatkiem do obrazu-towaru. Waloryzowany marketingowo nieprofesjonalizm artystów „nieuczonych" kontrastował mocno z realiami rynku sztuki, na którym sprzedawano ich twórczość – powstającą ponoć z dala od surowych spojrzeń krytyków i kapryśnych gustów odbiorców.

Halina Walicka during the act of painting, ca. 1977. The visible picture belongs to the collections of the National Ethnographic Museum in Warsaw. Photo from the family archive

Halina Walicka w trakcie malowania, około 1977 roku. Przedstawiony obraz znajduje się w zbiorach Państwowego Muzeum Etnograficznego w Warszawie. Zdjęcie z archiwum rodzinnego

Галіна Валіцька за малюванням, близько 1977 року. Картина знаходиться в колекції Державного етнографічного музею у Варшаві. Фото з сімейного архіву

Na problem ten patrzy z innej jeszcze perspektywy Jackowski, który w komercjalizacji „nurtu amatorskiego" w sztuce widzi jego rychły koniec. Zastanawia się w swoim artykule z 1974 roku, czy nie „konieczna jest tu jakaś polityka, sensowna selekcja", aby przeciwdziałać wypaczeniu zasad amatorstwa, które na przykład w Czechosłowacji ochroniono poprzez zakaz sprzedaży dzieł przez amatorów, a „twórcy naiwni i ludowi objęci [zostali] systemem opieki muzeów i odpowiednika naszej Cepelii" (Jackowski 1974: 125). Być może w ten sposób uratować można sztukę naiwną od uznania jej za kolejny styl w sztuce – ograniczony przez kanon i oczekiwania środowiska i publiczności.

W przypadku Walickiej zysk i sława płynące z twórczości artystycznej były jedynie motywatorem pośrednim, nie utraciła swojej naiwności. Być może byłoby inaczej, gdyby sama musiała zabiegać o wystawianie swojej sztuki, ale wyręczyła ją w tym jej córka-menadżerka. Jolanta Walicka początkowo kierowała się chęcią sprawienia matce radości, ale z czasem stało się dla niej jasne, że obrazy matki mogą znacząco przyczynić się do polepszenia ich sytuacji materialnej. Jako że była odpowiedzialna za dbanie o kondycję domowego budżetu, Jolanta wzięła się za promowanie prac matki z nieukrywaną nadzieją na ich późniejszą sprzedaż.

Plan córki na rozkręcenie kariery matki powiódł się doskonale. Oprócz korzyści finansowych („za jeden obraz babcia Hala dostała raz aż 600 marek, co wówczas było prawdziwym majątkiem", wspomina Maciej Góralski) status artystki i artystycznej rodziny wiązał się z awansem kulturowym i społecznym. Dla rodziny Walickiej jej malarstwo okazało się wielowymiarową zmianą. Oprócz umocnienia pozycji wśród warszawskiej inteligencji, także i na polu osobistym kariera matki przyczyniła się do zmian – dzięki niej i Jolanta, i Róża poznały swoich przyszłych mężów, również malarzy. Mężem Jolanty został Józef Jerzy Kulesza, ówczesny dyrektor warszawskiej Desy i handlarz dziełami sztuki, z którym w roku 1974 rodzina Walickich przeniosła się z Ogrodowej do nowego lokum w Alejach Jerozolimskich. Centrum Warszawy, w którym znajdowało się mieszkanie, wyglądało zupełnie inaczej niż dzisiaj – nie było aż tak ściśle zabudowane i głośne. Ruiny po zniszczonych w trakcie wojny budynkach sprzątnięto, pozostawiając puste place, a szerokie arterie ulicy Marszałkowskiej i Alej służyły głównie paradom, a nie jeszcze nielicznym samochodom.

To właśnie w mieszkaniu przy Alejach Halina Walicka namalowała swój ostatni obraz w 1979 roku. Rok później zmarła.

Malarka nierobotnicza

Słychać szelest muślinowej firanki i okrzyk przestrachu, kiedy niedomknięte okno otwiera się nagłym podmuchem wiatru, przewracając zielony wazon pełen żółtych kwiatów. Z ulicy dochodzą wyraźne dźwięki miejskiego życia – kamienica znajduje się w ruchliwej, wąskiej uliczce w starszej części miasta (o czym świadczy wysoki sufit pokoju). Nie wiemy, czy młoda kobieta zdąży dobiec do wazonu, zanim ten spadnie na podłogę lub nie daj Boże stoczy się na stojący obok okna fortepian. Nie wiemy, ile szkód narobi rozlana woda ani czy uda się uratować rozrzucone przez wiatr arkusze nut. Obraz *Wiatr* jest jak stop-klatka z filmu. Ujmuje scenę osadzoną w eleganckim, wytwornym wnętrzu z okresu lat 20. ubiegłego wieku (co można wnioskować po ubiorze kobiety). Praca jest niedatowana i stanowi jedno z wielu dzieł Walickiej, które obrazują eleganckie wnętrza. Pięć z nich, w tym i *Wiatr*, znajduje się w liczącej 21 obrazów artystki kolekcji Państwowego Muzeum Etnograficznego.

Wnętrza na obrazach stanowią znak rozpoznawczy Walickiej. Mało kto, a w zasadzie nikt inny spośród polskich malarzy nieprofesjonalistów nie odnosił się w swojej twórczości do przedwojennego życia klas wyższych tak często, jak robiła to Babcia Hala. W opisach prac Walickiej często można znaleźć informację, że jej obrazy pełne są wspomnień z dzieciństwa – sentymentalnych, nostalgicznych wizji świata, który przeminął. Koncepcja ta wpisuje się w założenie, że artyści naiwni czerpią najwięcej z doświadczeń młodości i do niej właśnie wracają w swoich dziełach, zwłaszcza jeśli tworzyć zaczęli w późnym wieku. Można by więc przypuszczać, że Walicka pochodziła z zamożnej rodziny.

Atrakcyjność sztuki nieprofesjonalnej opiera się między innymi na zindywidualizowanej ludowości i tym właśnie twórcy naiwni zaskarbili sobie poklask krytyków i koneserów sztuki w PRL-u. W czasach, gdy na salonach od dawna gościła sztuka ludowa, artyści amatorzy stanowili pożądaną nowość, powiew świeżości. Należąc do zupełnie innego porządku, stali się uzupełnieniem, łącznikiem między znanymi już typami twórczości. Z jednej strony artyści przez wielkie A, wykształceni i wystawiani w muzeach na całym świecie, a z drugiej często anonimowa sztuka ludowa, tworzona wedle stereotypu w zaciszu chałup w zimowe miesiące, kiedy nic innego nie ma do roboty. W oczach sobie współczesnych artyści naiwni mieli kierować się zupełnie odmienną potrzebą wyrazu artystycznego – potrzebą pierwotnie ludzką, intuicyjną, organiczną. Nie byli ani artystami, ani rzemieślnikami sztuki, nie byli spadkobiercami takiej czy innej tradycji, nie tworzyli w kanonie, nie należeli do wspieranej przez ustrój socjalistyczny twórczości ludowej. Byli po prostu zwykłymi ludźmi, którzy chcieli tworzyć. I to w dodatku sztukę nie tylko skrajnie indywidualistyczną, manifestującą tożsamość i aspiracje, ale także odzwierciedlającą przynależność klasową i etniczną. Halina Walicka i jej obrazy, a zwłaszcza te słynne wnętrza – eleganckie, burżuazyjne – igrały z ówczesnym kontekstem społeczno-kulturowym. I może właśnie dlatego tak się podobały. Ale czy samej Walickiej chodziło o igranie z konwenansami?

W rodzinie Babci Hali przykładano wagę do bon tonu i nienagannych manier, dbano o bycie kulturalnym. Jej matka, Eugenia Lissowska z Weznarskich, nalegała, aby zapisywać rodzinne nazwisko z podwójnym s, bo tak jest bardziej dostojnie, i tak też się nosił Władysław, brat Haliny. Córka Haliny Walickiej, Jolanta, odziedziczyła zamiłowanie do ozdób, zwłaszcza biżuterii, i tendencję do performowania (z użyciem przedmiotów) wyższej pozycji społecznej, do której rościła sobie prawo. Halina i jej niewielka, najbliższa rodzina, żyła jednak skromnie, dopóki Walicka nie zrobiła kariery malarskiej. Jeśli był w rodzinie jakiś majątek, zabrała go I i II wojna światowa.

Zapytany jednak, kim byli przodkowie Haliny i jej męża Henryka, wnuk Maciej, mój ojciec, rozkłada bezradnie ręce: „Nie bardzo wiadomo. Babcia Hala o swoim dzieciństwie mówiła bardzo ogólnikowo. Miała z matką i bratem być na Polesiu i stamtąd uciekać do Warszawy tuż przed wybuchem wojny polsko-bolszewickiej. W domu istniała legenda o pokrewieństwie z generałem Sowińskim, miała być u nas przechowywana jego drewniana sztuczna noga [obecnie znajduje się w zbiorach Muzeum Wojska Polskiego w Warszawie – przyp. aut.]. Rodzina Lissowskich była więc jakoś szlachecka, dziadek Władek miał nawet znaleźć jakiś herb, ale szczegółów nie znam. Nic ponad to nie wiem”.

Czy sceny i miejsca, które Walicka malowała, pochodziły z jej wspomnień? Tak zakładali odbiorcy jej dzieł. Brak informacji na temat historii rodzinnej oraz skąpe informacje o dzieciństwie i młodości Babci Hali skłoniły mnie do badań archiwalnych. Odnalazłam i wywołałam przedwojenne rodzinne klisze, ale przede wszystkim zanurkowałam w księgi metrykalne oraz adresowe z XIX i początku XX wieku, żeby uzupełnić brakującą wiedzę i rozwikłać zagadkę pochodzenia mojej prababci, a zarazem jej sztuki.

Drewniana noga generała Sowińskiego

Jak można sprawdzić wiarygodność rodzinnych historii, z których część wydaje się być legendami? To trudne, niekiedy niemożliwe, ale nieraz udaje się dotrzeć do nowych informacji, a nawet ich skrawki mogą okazać się kluczowe przy ustalaniu faktów. Wiemy, choć nie znalazłam jeszcze samego aktu urodzenia, że Halina Walentyna urodziła się 28 grudnia 1900 roku w Warszawie, a jej rodzicami byli Eugenia z Weznarskich oraz Teodor Ludwik Lissowski. Młodość spędziła na Polesiu, być może również I wojnę światową, w trakcie której miała pomagać matce zajmować się rannymi. Po wojnie ukończyła kurs pielęgniarki położnej. Około roku 1930 wzięła ślub z Henrykiem Walickim, w 1933 roku urodziła się Jola, a sześć lat później Róża. Na zdjęciach z tego okresu wydają się szczęśliwi, spędzają dużo czasu na prowincji.

Z ksiąg metrykalnych dowiaduję się, że Henryk urodził się i wychował w mazowieckim Czersku, w mieszczańskiej rodzinie tak zwanych obywateli ziemskich, prowincjonalnej elity

o drobnoszlacheckich korzeniach. Był świadkiem na ślubie brata Haliny, w akcie ślubu odnotowano, że prowadził biuro. Jakie? Trudno stwierdzić. Władysław Lissowski był urzędnikiem sądowym, wydaje się natomiast, że Henryk kupcem. Jego ojciec, Szczepan Jan, handlował w Warszawie produktami rolnymi, zaopatrując między innymi warszawskie wyścigi konne w siano, czego dowiedziałam się od wciąż żyjącej córki jego brata, Lucjana. Odwiedzając Czersk, dowiedziałam się również, że Henryk był bohaterem wojennym, odznaczonym za udział w wojnie polsko-bolszewickiej. Nic o wojskowej karierze mojego pradziadka nie było nam dotychczas wiadomo, ale powód wydaje się, przynajmniej na pierwszy rzut oka, oczywisty – w PRL-u zdecydowanie nie należało chwalić się udziałem w tym konkretnym konflikcie. Walicki w 1914 roku, w wieku 21 lat, został wcielony do armii carskiej, w której piął się po szczeblach kariery, w 1916 roku trafił do szkoły oficerskiej w Piotrogrodzie. W 1918 roku zakończył służbę wojskową i powrócił w rodzinne strony, gdzie dołączył do konspiracji i zawiązującego się Wojska Polskiego, z którym walczył przeciwko bolszewikom na kluczowym froncie ukraińskim. Jeszcze przed wojną uczęszczał do Szkoły Handlowej Zgromadzenia Kupców i po wojnie powrócił do wyuczonej profesji.

Czy poznał Halinę w trakcie wojny? Może poznali się w jakimś szpitalu polowym, a może już w powojennej Warszawie? Jedno jest pewne – Halina Lissowska zaakceptowała oświadczyny młodego przedsiębiorcy, nie patrząc na jego pochodzenie, które w ówczesnym kontekście prezentowało się jako skromne – w porównaniu do założeń o jej majętnym, szlacheckim, a może nawet arystokratycznym pochodzeniu. Co możemy wnioskować o przodkach Walickiej w świetle takiej małżeńskiej unii, która podług ówczesnych standardów graniczy z mezaliansem? Zagłębiając się w archiwa, zupełnie przez przypadek natykam się w dwóch wydaniach jednego z amerykańskich pism polonijnych z 1922 roku na ogłoszenie o poszukiwanym „Teodorze, synu Bonifacego, urodzonym w Warszawie w 1877 roku". Czy ojciec Babci Hali zaginął w trakcie wojny? A może udało się ustalić, co się z nim stało, kiedy i dlaczego zmarł, ale informacje te nie zachowały się? Tego być może nigdy się nie dowiem, ale odkrycie to przynosi z sobą niezwykle istotną informację. Matka Haliny musiała sama utrzymać siebie i swoje małoletnie dzieci w czasach, w których praca kobiet z wyższych warstw społecznych była rzadkością. Można by więc założyć, że pozostawali na utrzymaniu krewnych. Niedługo później dokonuję kolejnego odkrycia – w księdze adresowej Warszawy z 1905 roku znajduję informację o tym, że ojciec Haliny, Teodor Lissowski, prowadził w Warszawie przed I wojną światową hurtownię gipsu. Warto tu zatem zapytać, czy aby na pewno założenie, że Lissowscy mieli szlacheckie pochodzenie, ma sens? Ślub córki przedsiębiorcy z handlowcem zupełnie nie dziwi. O co więc chodzi z tą szlacheckością? Czy to jakaś bujda na resorach, aby dodać sobie ważności w powojennej rzeczywistości, mimo (słusznie) krytycznego stosunku do szlachty, jaki dominował w PRL-u?

Z kolejnych poszukiwań w księgach metrykalnych dowiaduję się, że żona Teodora, Eugenia Weznarska, pochodziła z rodziny drobnych przemysłowców, którzy do Warszawy przeprowadzili się z Żyrardowa i Łodzi. Z kolei ojciec Teodora, Bonifacy Lissowski, figuruje w księdze adresowej Warszawy jako właściciel zakładu murarskiego. Ojciec Bonifacego, Józef, na początku XIX wieku przyjechał do Warszawy spod Płocka i zatrudnił się jako kucharz i ogrodnik. Został później oficjalistą prywatnym, zarządzającym nieruchomościami polskiej i rosyjskiej arystokracji – Wołkońskich, Platerów, Kossakowskich. W latach 40. XIX wieku stać go na zakup działki na Woli, ówczesnych rubieżach zachodniej Warszawy i założenie biznesu – ogrodów „fruktowych i warzywnych". Jego syn Bonifacy dziedziczy po nim nieruchomości, a w księdze adresowej z 1878 roku figuruje również jako właściciel domu oraz zakładu murarskiego. Gdzie ta szlachta? Widać, że przodkowie Haliny Lissowskiej-Walickiej w tej linii byli typowymi przedstawicielami nowego mieszczaństwa. Żyli sprawami Warszawy, a miasto dało im możliwość awansu społecznego, z którego skorzystali. Największe zasługi miał tu z pewnością Józef Lissowski, który oprócz podwójnego „s" w swoim nazwisku „dorobił się" po owdowieniu kolejnej, znacząco młodszej żony – fakt ten można interpretować jako oznakę relatywnej zamożności, bowiem nie każdy wdowiec o podobnej historii ma finanse, a zwłaszcza

zdrowie, aby zdecydować się na taki krok. Dzięki wypracowanym znajomościom i odłożonym funduszom kupił ziemię, założył ogród spożywczy, a dodatkowo zarządzał również dobrami swoich bogatych przełożonych. Jego syn Bonifacy, dziadek Haliny Walickiej, musiał odziedziczyć po ojcu przedsiębiorczość – jak inaczej, w świetle zgromadzonych faktów, wytłumaczyć jego małżeństwo z Walentyną Kazimierą Kosieradzką, panną pochodzącą z dalece wyżej usytuowanej rodziny? To właśnie z jej bardzo ciekawymi przodkami wiążę rodzinny mit o szlacheckości.

Walentyna Kosieradzka, babka Haliny Walickiej, wydaje się być kluczowym elementem w układance – być może to właśnie ona i jej krewni są odpowiedzialni za wytworne, eleganckie wnętrza i sceny, które znamy z obrazów Walickiej. Ale po kolei. Walentyna Kazimiera była córką Walentyny Ofelii Andrychiewicz oraz urzędnika wojskowego Jana Kosieradzkiego, urodzonego w Haliczu na Ukrainie w polskiej rodzinie drobnoszlacheckiej. Andrychiewiczówna była córką Walentego (jak subtelnie ilustruje to jej imię), generała Wojska Polskiego, bohatera powstania listopadowego i wolnomularza, pochodzącego z prominentnej warszawskiej rodziny o pochodzeniu ormiańskim, osiadłej w stolicy już w XVII wieku. Ojciec Walentego, Franciszek, był sekretarzem Komisji Skarbowej, za co został nobilitowany na sejmie czteroletnim herbem Róża Czerwona, angażował się również w działalność niepodległościową, biorąc udział w insurekcji kościuszkowskiej. Ojciec Franciszka, Paweł, był prezydentem Starej Warszawy, a jego ciotka Łucja wyszła za Hiacynta Dziarkowskiego, słynnego botanika i lekarza, współzałożyciela Akademii Medycznej w Warszawie. Sam Franciszek ożenił się z Karoliną z Sowińskich, siostrą przyszłego generała Józefa Longina Sowińskiego, o którego bohaterskiej obronie Woli pisał w swoim wierszu Juliusz Słowacki. Generałowa Katarzyna Sowińska była chrzestną dzieci wnuczki Franciszka, Walentyny, w tym także Teodora, ojca Haliny Walickiej. Jak to się więc stało, że panna Walentyna wyszła za murarza Bonifacego?

Po powstaniu styczniowym, w którym brał udział jej ojciec, władze carskie zaostrzyły politykę wobec Polaków, aresztując i skazując na zesłanie wielu niepodległościowców. Tych, którzy pozostali na wolności, spotkały inne represje, wielu straciło majątki. Być może w gronie tym znaleźli się Kosieradzcy i Andrychiewiczowie, dla których ważne było angażowanie się w zrywy niepodległościowe przeciwko rosyjskiemu zaborcy. Jak zauważa w swoich pamiętnikach generał Ignacy Prądzyński, dziadek Walentyny, generał Walenty Andrychiewicz, znany był z ekscentryczności i trudnego charakteru, mógł więc inaczej zaprzepaścić swoją fortunę. Jego zięć, Jan, wydawał się być jednak bardziej wyważoną postacią. Może właśnie konfiskata majątku sprawiła, że mogło dojść do ślubu Walentyny i Bonifacego? A może po prostu za tym „mezaliansem" stała miłość? Jej jedyna siostra, Karolina, wyszła za mąż za właściciela młyna spod Mińska, a ich trzej bracia zdobyli wykształcenie wyższe jako lekarze i inżynierowie, mieli więc szanowany zawód, z którego mogli się utrzymać. Można więc spekulować, że Walentyna Kosieradzka nie miała nic do stracenia lub nie obawiała się utraty pozycji społecznej z powodu ślubu z właścicielem zakładu murarskiego, Bonifacym Lissowskim, przyszłym dziadkiem Haliny.

Z tych zagmatwanych „inwestygacyji" rodzinnych wyciągnąć możemy dwa bardzo ważne wnioski. Po pierwsze legenda, że drewniana noga generała Sowińskiego stanowiła pamiątkę rodzinną, może być prawdziwa. Więcej nawet – Babcia Hala była faktycznie z nim spokrewniona. Po drugie, kiedy w okresie I wojny światowej zaginął Teodor, ojciec Walickiej, jego żona Eugenia mogła zwrócić się o pomoc do jego matki, która zmarła dopiero w 1929 roku. Babcia Walentyna Kosieradzka-Lissowska, bo o niej tu mowa, po śmierci męża wyszła ponownie za mąż za Cypriana Kwiatkowskiego, majętnego warszawskiego przemysłowca. Wydaje się, że po pierwszym mężu odziedziczyła wystarczająco wiele funduszy, by starczyło jej na godne życie, i by drugi ślub mógł odbyć się z miłości. Miała zatem wystarczające warunki, tak finansowe, jak i rodzinne, do przyjęcia swojej synowej wraz z dziećmi i to może właśnie u jej krewnych na Polesiu spędziła Halina Walicka pewną część swojego dzieciństwa.

Jedno jest pewne – wnętrza w obrazach Walickiej faktycznie należą do jej wspomnień z ostatnich lat „długiego wieku XIX", zanim świat, który znała z dzieciństwa, stanął na głowie w trakcie

I wojny światowej, a potem jej nowy świat II Rzeczpospolitej rozpadł się w drobny pył wraz z kolejną wojną.

Wszystkie te fakty nie świadczą jednak o szlacheckich korzeniach, których pozory gałąź Lissowskich wydawała się utrzymywać. Przodkowie Walickiej należeli do warszawskich elit mieszczańskich, którym Warszawa umożliwiła awans społeczny, czasem większy, czasem mniejszy, ale pozwalający przynależeć do miejskiej inteligencji, niekoniecznie majętnej, ale dobrze wykształconej. Co ciekawe, nie wiedząc wiele o jej pochodzeniu, a na pewno nie tyle co my, Ludwig Zimmerer tak mówił o wytworności, którą były przepełnione obrazy Walickiej: „[w jej] malarstwie świat wytworności czasem jest widziany od zewnątrz, jakby przez szybę rozpłaszczającą nos dziewczyny, która obserwuje obce, dla niej niedostępne towarzystwo. Ten świat, w którym ona jest – w przeciwieństwie do tego bloku, gdzie mieszkać jej później wypadło – naprawdę w domu. Wytworna starsza pani, która sobie przypomina i która młodemu, prostackiemu i gruboskórnemu pokoleniu z wyrzutem chce pokazać wyrafinowaną wrażliwość minionych czasów, zmieni się nagle w pensjonarkę marzącą o nieznanym" (Jackowski 1975: 62).

Wojna, czyli śmierć

Halina Walicka ze strony swojego ojca była dziewiątym pokoleniem urodzonym w Warszawie. Rodzina była na wskroś warszawska – mieszczańska mieszanka postaci o skomplikowanym pochodzeniu, pełnych progresywnych nadziei, wiary, inspiracji, ale i kreatywnych oportunistów pragnących odmienić swój los, wypracować lepszy byt dla siebie i swojej rodziny. W każdym pokoleniu były osoby zasłużone dla polskiego ruchu niepodległościowego oraz dla Warszawy i jej rozwoju. Kuzyni Haliny Walickiej, Władysław i Konrad Kosieradzcy, kontynuowali tradycje rodzinne, pomagając Eugeniuszowi Kwiatkowskiemu opracować projekt Centralnego Okręgu Przemysłowego, który znacząco przyczynił się do stabilizacji ekonomicznej kraju dotkniętego skutkami wielkiego kryzysu początku lat 30.

Patriotyzm, który Walicka wyniosła z domu i który podzielał jej mąż, Henryk, wiązał się jednak czasem z wysoką ceną. Kiedy wybuchła II wojna światowa, Henryk Walicki natychmiast angażuje się w ruch oporu, korzystając ze swojego doświadczenia wojskowego. W 1941 roku trafia do obozu koncentracyjnego w Auschwitz i w obozach spędza resztę wojny. Umiera w 1946 roku w wieku 53 lat wskutek zniszczeń wywołanych w organizmie przez pobyt w obozach, w których stracił też krewnych (bracia przeżyli). Na zdjęciach sprzed wojny jest zawsze uśmiechniętym, dziarskim i dobrze ubranym mężczyzną, czule obejmującym swoje dzieci. Być może takim zapamiętała go Walicka, ale w swoich obrazach nie wracała do czasów małżeństwa.

Maciej Góralski wspomina słowa Babci Hali: „nie może być »dobrego Boga«, skoro był Oświęcim". Dodaje jednak, że babcia powtarzała też często po cichu, że „Sowieci byli najgorsi, dużo gorsi niż Niemcy". Odwoływała się tutaj pewnie do swoich wspomnień z I wojny światowej, którą bardzo przeżyła, bo zabrała jej dzieciństwo i być może ojca. II wojna światowa zrobiła to samo jej córkom.

„Babcia Hala się wzruszała, ale pozostawała niewzruszona", przypomina sobie mój ojciec, Maciej Góralski, dodając po chwili: „Była wrażliwa, poruszała ją sztuka, lubiła ze mną przeglądać katalogi i to ona zasadziła we mnie pasję do sztuki Azji, która ją fascynowała. Praktycznie nigdy się nie denerwowała. Tylko raz jedyny pamiętam, jak się z kimś pokłóciła podczas pogrzebu jej brata". Halina Walicka była serdeczną, pełną ciepła osobą, gotową wysłuchać każdego, kto ją o to poprosi. Spełniała się w swojej pracy pielęgniarki i położnej, z powołania dbając o zdrowie i życie tych, którym jeszcze mogła pomóc. Promieniował z niej czuły, opiekuńczy pragmatyzm, ale i elegancja, dostrzegalna w jej gestach, postawie czy sposobie poruszania się. Żyła skromnie, zgodnie z zasadą *carpe diem*, a po przodkach odziedziczyła przezorność, ukształtowaną wielopokoleniowym doświadczeniem straty, i pewność co do tego, że nic nie jest w życiu dane raz na zawsze. Mądrości te starała się przekazać swoim bliskim, ale w jej obrazach próżno szukać moralistyki. Jest w nich natomiast całe mnóstwo życia i wizji świata – takiego, jaki powinien być.

Halina Walicka with the husband Henryk and 2-year-old Jola in 1935, during holidays in the countryside. Photo from the family archive

Halina Walicka wraz mężem Henrykiem oraz dwuletnią Jolą w 1935 roku podczas wakacji na wsi. Zdjęcie z archiwum rodzinnego

Галіна Валіцька з чоловіком Генриком та дворічною Йолею 1935 року на відпочинку в селі. Фото з сімейного архіву

Sztuka, czyli celebracja życia

Jak już wiemy, Halina Walicka jako nastolatka mieszkała lub przynajmniej przebywała w eleganckich przestrzeniach, brała udział w aktywnościach klas wyższych – wyścigach, polowaniach, piknikach, przechadzkach po parkach. Jej mieszczańska rodzina miała krewnych i znajomych, którzy posiadali wiejskie majątki, sama zaś mogła mieć piękne mieszkanie, choć nie byłam w stanie ustalić, w jakiej sytuacji finansowej znajdowała się rodzina Lissowskich w pierwszych latach XX wieku. Nie udało mi się zlokalizować aktów urodzenia Haliny i jej brata, zawierających informacje o profesji ich ojca i tożsamości rodziców chrzestnych, a byłyby to cenne wskazówki. Jackowski i Zimmerer, a za nimi inni piszący o twórczości Walickiej, biorą za pewnik, że sceny w jej obrazach oparte są na wspomnieniach, wyrażają nostalgię za przeszłością, i to zapamiętaną po dziecinnemu – jako idylla. Zimmerer dodatkowo widzi w jej pracach rilkowskiego ducha egzystencjalizmu i liryczną symbolikę (Jackowski 1975).

Halina Walicka oprócz tradycji powstańczych, niezłomności ducha i pragmatycznej przezorności, odziedziczyła po przodkach również aspiracje i pragnienie zmiany. Rilkowski nastrój obrazów Walickiej, który przywołuje Zimmerer, zasadza się z jednej strony na dyskretnych, wysublimowanych formach wyrazu, które Walicka wybiera, a z drugiej strony na funkcji, którą w życiu Walickiej pełniły obrazy. Stanowiły wrota do innego świata – lecz tylko w akcie tworzenia. Dla Babci Hali malowanie było sposobem na bycie w świecie, który przez chwilę był i dalej powinien być, ale się nie wydarzył. Nie był to jednak świat wyidealizowany, jak się go niekiedy postrzega, ale – niewinny. Świat, w którym panuje dobro i piękno, obowiązuje kurtuazja i uważność, spokój. Uroczyska, poleskie brzeziny, sceny z życia dawnych elit, eleganckie pokoje, które wyglądają, jakby ktoś dopiero z nich wyszedł. Czy był to świat wspomnień? Być może. Czy był to świat marzeń? Po części. Czy był odrealniony? Nie. Wizje Walickiej były nostalgiczne, ale osadzone w rzeczywistości, choć przynależącej do minionej epoki. Jackowski w przedmowie do katalogu z wystawy indywidualnej prac Walickiej z 1973 roku pyta: „Czy jest to świat fikcji wymierzony przeciw realnemu światu? Chyba tak – ale właśnie po to, aby można było ten świat realny jakoś udźwignąć" (Jackowski 1973: 2).

Rzadko poświęca się uwagę bukietom kwiatów, które dominują w twórczości Walickiej. Babcia Hala namalowała dziesiątki obrazów przedstawiających kwiaty – w każdym formacie, w przeróżnych kolorach i przelicznych gatunków, tak hodowlanych, jak i dziko rosnących. Wydawać by się mogło, że takie malowanie to nic ponad zajęcie czysto rozrywkowe, estetyczne, płytkie. Nic bardziej mylnego! U Walickiej to właśnie kwiaty stanowią ukoronowanie tej rilkowskiej funkcji, jaką obrazy pełniły w jej życiu. Bukiet to idealny obiekt dla egzystencjalnej, wysublimowanej zadumy – jest celebracją życia połączoną z akceptacją jego skończoności. Kwiaty cięte żyją, a jednocześnie są już przecież martwe. Ich piękno jest ulotne, ale kiedy trwa – zachwyca.

„Lubię każdy obraz, póki go maluję,
potem nie wiem już, jaki jest"

Pamiętam z dzieciństwa obrazy Babci Hali, zapełniające od sufitu do podłogi ściany salonu w rodzinnym domu letniskowym w Klembowie pod Wołominem. Do dziś na ścianie budynku wisi umieszczona tam przez Jolantę Walicką tabliczka z wygrawerowanym napisem: „Tu tworzyła Halina Walicka, położna i malarka". Dom był pierwotnie własnością doktor Marii Koczorowskiej, lekarki i lokalnej społeczniczki. Zmarła bezdzietnie, przekazując dom Jerzemu Kuleszy (mężowi Jolanty Walickiej), którego traktowała jak syna.

W życiu Haliny Walickiej było bardzo dużo kobiet – to one zostawały, kiedy mężczyzn zabierały wojny, choroby lub wypadki. W jej obrazach także jest dużo kobiet – uwielbianych, adorowanych, w centrum uwagi lub w centrum obrazu. Jeśli były przedstawione same, nie były nigdy samotne i słabe – zawsze silne w swojej kobiecości, czy to na tratwie pośrodku morza, czy to zamyślone w pokoju, czy na spacerze w lesie. Babcia Hala lubiła malować postacie kobiece – być może w ten sposób chciała zadośćuczynić kobietom za sposób, w jaki je traktuje historia.

Halina Walicka in the flat on Ogrodowa Street in Wola, Warsaw, around 1972. Photo from the family archive

Halina Walicka w mieszkaniu przy ulicy Ogrodowej na warszawskiej Woli, około 1972 roku. Zdjęcie z archiwum rodzinnego

Галіна Валіцька у квартирі на вулиці Оґродовій у варшавській дільниці Воля, приблизно 1972 рік. Фото з сімейного архіву

O to, by pamięć o jej matce malarce nie zginęła, dbała córka Jolanta. Publikowała w gazetach – regularnie, co roku 15 lipca – upamiętniające noty w rocznicę śmierci Walickiej. Zamieściła też kolejną tablicę pamiątkową, tym razem w Warszawie, przy wejściu do kościoła św. Barbary na ulicy Emilii Plater, niedaleko ostatniego miejsca pracy artystki. Pamiętam doskonale, jak często wspominała matkę, z której odejściem trudno jej było sobie poradzić. Nie skorzystała jednak ze swojej własnej rady i nie zaczęła terapeutycznie malować. Wolała kolekcjonować figurki kotów, które jej matka uwielbiała – miała ich ponad 400. Sama Halina Walicka, nauczona doświadczeniem, praktykowała nieprzywiązywanie się do rzeczy materialnych. Nie miała problemu z nietrwałością i przemijaniem, wiedząc bardzo dobrze, że jedynym pewnikiem w życiu jest śmierć. O swoich obrazach mówiła, że lubi je tylko wtedy, kiedy je maluje, potem „nie wie już, jakimi są". Po ich ukończeniu uwalniała je więc prędko od siebie, żeby krążyły po świecie własnymi ścieżkami i pomagały innym tak, jak pomogły jej.

1 — Błędnie jako datę jej urodzin podaje się 1901 rok, zapewne z tego względu, że urodziła się pod koniec 1900 roku – 28 grudnia. W 1901 roku została ochrzczona.

2 — Wbrew pojawiającym się na jej temat informacjom, w Oświęcimiu nie zmarli inni członkowie bliskiej rodziny Haliny Walickiej. Jej jedynym bratem był Władysław Lissowski, który wojnę przeżył. W trakcie drugiej wojny światowej w obozach koncentracyjnych znaleźli się natomiast krewni jej męża, Henryka Walickiego, którzy również przeżyli pobyt w niewoli, choć niektórzy z nich zmarli wkrótce po wojnie z powodów zdrowotnych.

Bibliografia

- Jackowski Aleksander, 1973, *Halina Walicka. Malarstwo* [wstęp do katalogu wystawy], Warszawa: RSW „Prasa–Książka–Ruch".
- Jackowski Aleksander, 1974, *Plastyka amatorska w krajach socjalistycznych*, „Polska Sztuka Ludowa", t. 28, nr 2, s. 117–126.
- Jackowski Aleksander, 1975, *Ludwig Zimmerer i jego kolekcja*, „Polska Sztuka Ludowa", t. 29, nr 1–2, s. 53–78.
- Jackowski Aleksander, 1995, *Sztuka zwana naiwną. Zarys encyklopedyczny twórczości w Polsce*, Warszawa: Wydawnictwo Krupski i S-ka.

Magdalena Halina Góralska

Magdalena Halina Góralska

HALINA WALICKA: “I LIKE EACH PAINTING UNTIL I CREATE IT”

Маґдалєна Ґаліна Ґуральська

ҐАЛІНА ВАЛІЦЬКА: «Я ЛЮБЛЮ КОЖНУ СВОЮ КАРТИНУ, ПОКИ ЇЇ МАЛЮЮ»

One could peek in the apartment on Ogrodowa Street in Warsaw just from the street. Passers-by, sometimes intrigued, slowed down or stopped altogether to get a little better look at the dozens of paintings covering the walls of a living room from the ceiling to the floor. There was no space for a separate painting studio in a small apartment in Wola, and truly speaking, even if it were, Halina Walicka would not use it anyway. Even at the peak of her artistic productivity, she preferred to create accompanied by the family and acquaintances. She did not need peace and quiet. In this regard, she differed from many professional painters, for which art, the main source of income and the basis of identity, can be a very serious matter. Walicka as an amateur – a retired nurse – had this privilege that she could paint whatever she wanted and how she wanted. She simply enjoyed the act of painting, which was for her like a portal to another world – the world to which mysterious items, places and figures belonged, presented in paintings. In the years 1963–1979, in the autumn of her life, she created over 300 paintings, which were shown throughout Europe with the support of art patrons and state institutions.

For connoisseurs and art critics of the time, the naturalness and personal aspect of the naive art made the works of amateur

До помешкання на вулиці Оґродовій у Варшаві можна було зазирнути просто з вулиці. Зацікавлені перехожі часто сповільнювали хід або й зупинялися, щоб уважніше розди-витися десятки картин, якими від стелі до підлоги були завішані стіни вітальні. У невеличкій квартирі, розташованій у дільниці Воля, не вистачало місця на окрему художню майстерню, та, чесно кажучи, якби воно й знайшлося, Ґаліна Валіцька ним би не скористалася. Навіть у період найвищої творчої продуктивності вона воліла малювати в товаристві рідних і знайомих. Їй не потрібні були тиша і спокій. Це й відрізняло мисткиню від багатьох професійних художників і художниць, для яких мистецтво, головне джерело їхнього доходу й основа їхньої ідентичності, нерідко перетворюється на надто вже поважне заняття. У Валіцької-аматорки – медсестри на пенсії – був один привілей: вона могла малювати що хотіла і як хотіла. Вона любила сам процес малювання, який був для неї ніби порталом у інший світ – з безліччю таємничих місцин, предметів та постатей, які можна побачити на її картинах. У 1963–1979 роках, на схилі літ, Ґаліна Валіцька намалювала понад 300 робіт, які за підтримки меценатів та державних інституцій експонувалися в усіх куточках Європи.

artists more attractive. Faced with the choice of whether to read cultural works regardless who their authors were, or to use knowledge about them – they chose knowledge, seeing the value in the fact that through the painting they could look into the souls of "organic artists," brilliant individuals coming from the people and expressing their "primordial" sensitivity. Aleksander Jackowski, unquestionably the greatest authority in the field of unprofessionalism in the modern Polish painting, writes about Walicka with delight that she "was herself" from the very beginning in her paintings, talking "about what was close to her, what she wanted to preserve and pass on to others," and her paintings, "as it always happens with people who start creating late, were >>ready<< from the very beginning," because "her hand's dexterity, sensitivity to shape and colour were shaped earlier, in other life experiences" (Jackowski 1995: 206).

So it would seem that there will be more available information about the life of Halina Walicka, not only the basic set of information. However, one can find everywhere – in scientific articles or post-exhibition catalogues – a modest encyclopaedic outline. From all these sources one can only learn the following: Halina Walentyna Walicka was born in Warsaw in 1900,[1] she was a nurse-midwife by profession, and she started painting, somewhat therapeutic, after her retirement and mother's death, at the suggestion of her daughter Jolanta, a psychologist. As she began to paint late and was a city woman, she is considered a painter of unprofessional woman art as well as urban and elderly people art.

However, as Jackowski writes, "amateur creativity is [...] primarily a matter of the personal decision, desire or need" (Jackowski 1974: 119), and should be viewed introspectively, so why nobody checked during Walicka's lifetime or later what biography is behind characteristic living room scenes or dream visions of nature from her paintings? And if questions concerning Walicka's biography were asked, but until now we have no answers, then why such a situation happened? In this essay, I ask these questions once again, based on archival materials and the accounts of living members of Walicka's family, and I try to depict a precise character of the painter, following Jackowski's words. In the

На думку тогочасних поціновувачів мистецтва і критиків, величезною перевагою художників-аматорів є самобутність і неповторність наївну. Поставши перед вибором: відчитувати картини, нічого не знаючи про їх авторів, чи все ж послуговуватись інформацією про них, – вони (поціновувачі і критики) обирали інформацію, вважаючи дуже цінним те, що через картину можна зазирнути в душу «органічних» митців, геніальних індивідів – вихідців із народу, які художньо виражали його «первинну» чуттєвість. Алєксандер Яцковський, – безсумнівно, найбільший авторитет у царині непрофесійного сучасного польського живопису, захоплено писав, що Валіцька у своїх картинах завжди «залишалася собою», виражала «те, що їй близьке, що вона хотіла зафіксувати й передати іншим», а її твори, «як це часто трапляється з тими, хто починає малювати в літньому віці, були "готові" вже з самого спочатку», позаяк «вправність її руки, чуття форми й кольору сформувалися раніше, за інших життєвих досвідів» (Jackowski 1995: 206).

Здавалося б, про життя Галіни Валіцької відомо чимало. Проте і в наукових статтях, і в каталогах виставок годі знайти ще якусь інформацію, окрім цих скромних енциклопедичних даних: Галіна Валєнтина Валіцька народилася у Варшаві 1900 року[1], за освітою була медсестрою-акушеркою, малювати почала почасти з терапевтичною метою (за намовою доньки Йолянти, психологині) після того, як вийшла на пенсію і важко переживала смерть матері. Позаяк Валіцька жила в місті й почала займатися живописом досить пізно, її залічують до грона художниць непрофесійного жіночого урбаністичного мистецтва, створеного в літньому віці.

Як пише Яцковський, «аматорська творчість [...] – це передусім плід особистого наміру, бажання або ж потреби» (Jackowski 1974: 119), тому її варто розглядати в інтроспекції – а цього так ніхто і не зробив ні за життя Валіцької, ні після її смерті. Яка ж тоді біографія ховається за характерними салонними сценами та оніричними образами природи, зображеними на її картинах? А якщо питання про її життєпис ставилися, проте залишалися без відповідей, – то чому?

context of the artist's works, I attach particular importance to the history of the life and family of Halina Walicka.

Before that happens, however, I must reveal one special circumstance. This text is different from the other essays collected in the catalogue since its author is a descendant of the artist – Halina Walicka was my great-grandmother.

The perspective I propose combines three different orders: formal research analysis, an introspective approach based on materials from family archives as well as a personal dimension because it reflects our family attitude to "Grandma Hala." Such complexity is possible due to the kinship ties which connect me with the artist, but the same ties make this task more difficult. Naturally, I know more about my great-grandmother and her works than people who are not related to her. However, the history of her difficult life constitutes also the history of my roots. When I was asked to write an essay about my great-grandmother's works, I did not think that it will be the beginning of a journey into the depth of dark history of Europe as well. The information about Grandma Hala, which I got until now, derive largely from the memories of loved ones who knew her when she was still alive. Unfortunately, I do not belong to this group because I was born in 1980, almost a decade after her death. The memories I based on come primarily from my father Maciej Góralski, who knows and remembers as much as the grandson can remember and know. These are mostly "powdered," fragmentary stories, narrated in times so close to the horrors of war that they discouraged from sharing details with loved ones.

In the context of the task of understanding my great-grandmother's works more fully, I decided to complete laboriously the silenced or forgotten fragments of her biography. The goal is to reconstruct my great-grandmother's profile as comprehensively as possible, including cultural and social capital with which she was endowed. There were many questions that needed to be answered. In what family was Walicka born? How did her youth look like? What did her parents and relatives do? Who were her ancestors? What social groups did they belong to? What wisdom and pain did she inherit from them? Focusing on the historical

У цій розвідці я вкотре порушую ці проблеми, спираючись на архівні матеріали і розповіді родичів Валіцької, а також намагаюся детально описати особистість художниці. Взявши собі за орієнтир слова Яцковського, я в контексті творчості мисткині особливу увагу присвячую її життєпису та родинній історії.

Та передусім мушу зізнатися в одній особливій обставині. Мій текст відрізняється від інших есеїв, які ввійшли в цей каталог, позаяк його авторка – нащадок мисткині: Галіна Валіцька була моєю прабабцею.

Запропонована мною перспектива передбачає три виміри: формальний дослідницький аналіз, інтроспективне бачення (на основі матеріалів із родинного архіву) та особисте сприйняття (позаяк воно віддзеркалює наше родинне ставлення до «Бабусі Галі»). Таке поєднання стало можливе завдяки моїй кровній спорідненості з мисткинею, проте через цю саму спорідненість завдання, яке стоїть переді мною, стає набагато складнішим. Про прабабусю та її творчість силою обставин мені відомо більше, ніж іншим, проте історія її важкого життя – це водночас історія мого коріння. Коли мене попросили написати есей про творчість прабабусі, я не думала, що це покладе початок моєї подорожі вглиб темної минувшини Європи. Усе, що я до того знала про Бабусю Галю, значною мірою ґрунтувалося на прижиттєвих спогадах її рідних. На жаль, я не була серед них, адже народилася більш ніж через десять років після смерті Галіни Валіцької – 1980-го. Передусім я спираюся на спогади свого батька, Мацея Ґуральського, який знає і пам'ятає стільки, скільки може знати і пам'ятати онук. Здебільшого це припудрені фрагментарні історії, які оповідалися тоді, коли пам'ять про воєнне жахіття була ще надто жива й аж ніяк не сприяла бажанню детально його переповідати рідним.

Поставши перед завданням цілісно осмислити творчість прабабусі, я взялася за копітке оприявнення і доповнення замовчаних або призабутих фрагментів її життєпису. Моя мета полягала в тому, щоб щонайповніше реконструювати особистість прабабусі, зокрема культурний і суспільний

part of the preparations, I hoped to collect information which would allow to answer one key question – whether and how any of these facts influenced Walicka's works, the themes of these works and her painting style? Long hours spent in the archives gave unexpected results. The quantity and quality of the collected material and the information I obtained surpassed my boldest expectations. As it turned out, Halina Walicka's family, my family, both during her lifetime and long before her birth, was not only tossed by the winds of history, but it also participated actively in shaping it, being often in the centre of Poland's political events of the 18th and 19th centuries, especially in Warsaw. But let us start from the beginning, or maybe rather from the end.

The crazy 1960s of the nursing sister Walicka

How did it happen that a retired midwife made a painting career in the autumn of her life? And even without art education – in fact she had never painted before this career. The superior Walicka was a prised nurse, respected by hospital staff and appreciated by patients. She worked a lot, but she liked her job – her profession gave structure to everyday life, and structure was important to Walicka. Stability is a valuable thing when someone survives two world wars at an age old enough to fully understand and remember them. However, the 1960s and Walicka's own age of 60 were preparing a great surprise for her.

Halina Walicka retired reluctantly – she not only knew that she would long for work in the clinic on St Barbara Street, but she realised how stable and solid income was needed in the household. In other words, she lived with her mother, already at a very old age, and two daughters: elder Jolanta, a fresh graduate of clinical psychology, and younger Róża, with a few-year-old son Maciej, earning a little extra money here and there, but mainly engaging in social activities. Thus, the flat was never empty, especially since her young daughters led a vibrant social life, and mother was happy to entertain their interesting, colourful acquaintances, belonging to the Warsaw bohemia.

потенціал, яким вона була наділена. На дуже багато питань іще потрібно було шукати відповідей. У якій сім'ї народилася Валіцька? Як минула її молодість? Чим займалися її батьки і родичі? Ким були її предки? До яких суспільних груп вони належали? Які мудрі і слабкі сторони вони передали їй у спадок? Працюючи над історичною частиною, я сподівалася зібрати інформацію, яка дасть змогу відповісти на ключове питання – чи (і як) якийсь із цих фактів вплинув на творчість Валіцької, на мотиви її картин та загалом на її художній стиль? Багато годин, які я провела в архівах, принесли свої плоди. Кількість і якість роздобутого матеріалу перевершили мої найсміливіші очікування. Як виявилося, родину Галіни Валіцької, себто мою родину, і за життя мисткині, і ще задовго до її народження добряче термосили вітри історії, а ще – вона брала активну участь у творенні цієї історії, коли в XVIII і XIX століттях не раз опинялася в центрі політичних подій у Польщі, особливо – у Варшаві. Та почнімо з початку, чи може, радше з кінця.

Шалені 60-ті акушерки Валіцької

Як так сталося, що літня акушерка на пенсії зробила кар'єру художниці? Причім не маючи художньої освіти, ба, ніколи до того не малюючи? Акушерку Валіцьку цінував медичний персонал та поважали пацієнти. Вона багато працювала і любила свою роботу – професія структурувала її будні, а структура для неї була важливою річчю. Людина, яка пережила дві світові війни у віці, коли вони глибоко проникають у свідомість і запам'ятовуються, безмежно цінує стабільність. Проте 60-ті роки – і як етап XX століття, і як власний вік пані Галіни – готували для неї неймовірну несподіванку.

Валіцька виходила на пенсію нерадо – знала, що сумуватиме за роботою в клініці на вулиці святої Барбари, а до всього буде потрібен сталий і високий дохід, щоб утримувати домашнє господарство. Вона жила з мамою дуже похило-

In 1966, Walicka's mother, Eugenia Weznarska-Lisowska, died and there was silence at home for some time. Grandma Hala cared for her intensively, helped to parent her grandson, so she had something to do. But in a new situation, when the grandson began to go to school and the daughters went to work, she had nothing that could fill her everyday life. Jolanta organised paints, brushes and a piece of plywood. In this way, she wanted to help her mother to cope with the burden of inactivity and the unbearable inability to rest, as well as with mourning – not only for her mother but also for her husband who died in 1946, having spent the war as a prisoner in Auschwitz.[2] Walicka, busy with earning money for herself, her minor daughters and sick mother, might not have found time to mourn her husband.

However, paints and brushes were only the beginning. One also needs to have an idea of what to paint. Walicka had never painted before, so she asked her daughter for advice, who replied to paint... anything, "whatever you want, no one will hold you accountable for it," as recollects her grandson Maciej. Grandma Hala grabbed a brush and started painting, without shame, privately, what she wanted: bouquets of favourite flowers (and she had a lot of them), objects, places and scenes, which belonged to times so distant that they seemed to be a dream. It was the summer of 1966, Walicka was 65 years old, and no one even supposed that this hobby painting of the grandma would change the life of the Walicki family forever.

Grandma Hala was surprised by the discovered passion for painting and the fact how easily she could paint. Relatives were definitely less surprised. The grandson Maciej says it was Grandma Hala who taught him sensitivity and love of beauty. She always appreciated the craftsmanship of artists' work, especially creators within the applied art. Walicka, incorporating habits from her professional life in health care, she approached her new painting hobby very methodically. She painted every day and very quickly chose the technique that suited her – oil paints. And what about a style? She followed the same style throughout her entire creative activity. She used an impressively consistent line all the time, which is not easy even for professional painters who develop

го віку та двома доньками: старшою Йолянтою, новоспеченою випускницею клінічної психології, та молодшою Ружею, яка мала малолітнього сина Мацєя – вона підробляла, де тільки могла, проте більшість часу займалася громадською діяльністю. Тож у їхній квартирі ніколи не було порожньо, тим більше, що молоді доньки вели жвавий компанійський спосіб життя, а мама залюбки приймала їхніх цікавих і яскравих знайомих – варшавську богему.

1966 року помирає мама Валіцької, Евґенія Везнарська-Ліссовська, і вдома западає тиша. Раніше Галіна дбайливо доглядала за мамою, допомагала Ружі з онуком, одним словом, на ній було багато обов'язків. Тепер внук ходив до школи, доньки – на роботу, й Бабусі Галі не було чим зайнятися. Тоді Йолянта принесла фарби, пензлі і шматок фанери. Донька хотіла, щоб у мами з'явилося заняття, яке наповнить її будні сенсом, допоможе впоратися з гнітючою нудьгою, нестерпним невмінням відпочивати, і ще – з жалобою. Жалобою не тільки за мамою, а й за чоловіком, який помер іще 1946 року після того, як усю війну пробув у Аушвіці[2]. Валіцька була змушена заробляти на себе, малолітніх доньок і хвору маму, тож у неї навіть не було часу оплакати втрату чоловіка.

Та фарби і пензлі – тільки половина діла, адже ще потрібна ідея, що намалювати. Валіцька ніколи раніше не мала справи з живописом, тож запитала поради в доньки, і та відказала, щоб мама малювала... що завгодно, «що тільки заманеться, ніхто ж не буде оцінювати», – згадує онук Мацєй. Бабуся Галя вхопилася за пензель і почала малювати, не соромлячись, самотужки, – все, що спадало на гадку: букети улюблених квітів (а було їх чимало), предмети, місця і сцени призабутих часів, які здавалися сном. Було літо 1966-го, Галіні – 65 років. Ніхто й гадки не мав, що бабусине аматорське малювання назавжди змінить життя сім'ї Валіцьких.

Бабуся Галя й сама не очікувала, що відкриє в собі любов до малювання, яке, до речі, давалося їй напрочуд легко. Проте для її рідних це аж ніяк не стало несподіванкою. Внук Мацєй розповідає, що саме Бабуся Галя навчила його бачити

their skills over the years. Walicka simply painted in such a way to find pleasure. She fulfilled her duties towards society and her loved ones, and could just live – for herself, without expectations. Finally, paintings slowly covering the walls of her small flat attracted the attention of the outside world.

We exhibit Grandma Hala

A tall candle flame illuminates a white skull behind a vase. The skull tops a stack of massive books. In the foreground, a small bouquet of violets is soaking in a flat bowl. Next to the bouquet, slender peace lilies dominate in a tall glass vase, decorated with a white ribbon. The skull grins at us in a twisted smile, and although we do not see this, we know that a room where the composition has been located is dark. Were the bouquets a gift for some celebration? Or maybe a kind of misfortune was the occasion? Were the violets given by someone who picked them himself/herself on the way as a guest, although peace lilies are fancy flowers grown in a city greenhouse? We do not know, but one thing is for sure – the painting brings us to an elegant house of the past time, full of wealth and comfort but also reflection on the passing of time. It transfers us to a world where all joys go hand in hand with sorrows. The painting belongs to the collection of the National Ethnographic Museum in Warsaw. It has no title, no specific date, so we can assume that it is one of the early works of Halina Walicka – before dating of paintings became a professional necessity.

Maybe someone from the artistic world of Warsaw, where the Walicki sisters often appeared, noticed as the first their mother's works, suggesting that "something could be done" with them. It is not known who discovered the midwife Halina Walicka as a painter, but we know whose contribution the first exhibition was – as well as further career development. The daughter Jolanta scrupulously used her connections and made every effort to satisfy her mother's creative wealth. On this occasion, she made use of her two main talents inherited from the father – sociability

і любити красу. Вона завжди вміла гідно оцінити майстерність митців, особливо художників. Залучивши свої професійні навички зі сфери охорони здоров'я, Валіцька підійшла до нового хобі дуже методично. Вона малювала щодня і досить швидко знайшла відповідну для себе техніку – олійні фарби. В якому стилі вона творила? В одному – і на самому початку, і впродовж усього періоду творчості. Її лінія – завжди вправна і нерозривна, що не часто вдається навіть професійним художникам, які роками відшліфовують свою майстерність. А Валіцька просто брала й малювала – задля задоволення. Вона виконала всі свої обов'язки перед суспільством і родичами й тепер могла вільно жити – для себе. Поступово картини заповнювали стіни невеличкої квартири Валіцьких і якоїсь миті привернули до себе увагу зовнішнього світу.

Виставки Бабусі Галі

Високе полум'я свічки освітлює білий череп на стосі масивних книжок, за вазоном. На першому плані в плоскій мисці мокне букетик фіалок, а поруч у високому скляному горщику височіє стрункий спатифілум, прикрашений білою стрічкою. Череп вишкірюється до нас у викривленій усмішці. Ми можемо лише здогадуватись, що в приміщенні темно. Можливо, хтось подарував ці букети до якогось свята? Або ж із нагоди сумної події? А може, фіалки нарвав якийсь гість, дорогою сюди? Хоча, з іншого боку, рослина спатифілум – вибаглива й вирощується у міських оранжереях. Ми не знаємо відповідей на ці питання, але єдине, що нам достоту відомо: картина переносить нас у вишуканий дім прадавньої епохи, в стінах якого панують добробут, затишок і водночас – витають роздуми про швидкоплинність буття; вона переносить нас у світ, де з журбою радість обнялась. Картина, яка зараз у колекції Державного етнографічного музею у Варшаві, не має ні назви, ні точної дати створення, тому цілком можна припустити, що це один із ранніх творів

and entrepreneurship. Even though she was involved in clinical psychology, she had a very wide network of acquaintances, which she willingly used when she had to do something or organise. Exhibiting her mother's works turned out to be easier than one could think. Walicka painted a lot, consistently and individualistically, so she quickly aroused the interest of connoisseurs of the non-professional art, very fashionable at that time and constituting an alternative to equally popular the folk art. Aleksander Jackowski was among people to whom Jolanta showed her mother's works. He later presented her paintings Ludwig Zimmerer, a German journalist and a collector of the naive art. In this way, due to the support of the family and artistic circles, the first exhibition of Halina Walicka's works took place already in the autumn of 1968 – the individual show in the Club of Amateur Visual Artists at the Cultural Centre on Elektoralna Street in Warsaw. The exhibition turned out to be a huge success, so next events followed it quickly. A few months later, in 1969, the paintings of Walicka were shown within the 2nd Triennial of the Naive Art in Bratislava, and in 1971 the first professional exhibition of her art was organised – in the Modern Gallery "Ruch", located in the Temple of Diana in the Łazienki Park (Warsaw).

In the 1970s, the state authorities strongly supported folk artists and self-educated artists whose works constituted a welcome counterbalance to bourgeois tastes fought by the state. In such a favorable atmosphere, Walicka brought hundreds of paintings to life with the lightness of her brush. Many of them could be seen at subsequent numerous exhibitions – individual and collective – in Poland and around the world, in the Eastern Bloc and beyond. In other words, the paintings of Walicka were presented not only in Warsaw, Krakow, Bratislava, Budapest or Lublana but also in New Jork (Gallery of Ewa Pape, 1971), Paris (Galerie Seraphine, 1971), Hamburg (Altonaer Museum, 1972), Spoleto (Festival dei Due Mondi, 1972), Bonn (Stadtmuseum, 1972), Turku (Turun taidemuseo, 1973), and twice in Sweden (Svea Galleriet in Stockholm, 1971, Andersson Gallery in Svalöv, 1972). Many of her works were also purchased for museum and private collections in Poland and abroad.

Галіни Валіцької – художниця почала датувати свої роботи згодом, коли цього вже вимагав професійний обов'язок.

Можливо, першим увагу на картини Валіцької звернув хтось із варшавського мистецького середовища (з ним товаришували доньки Галіни), ймовірно, той хтось подумав: можна «щось зробити з цими творами». Невідомо, хто саме відкрив акушерку Галіну Валіцьку як художницю, проте відомо, завдяки кому відбулася перша виставка мисткині й розвивалася її творча кар'єра. Донька Йолянта спритно використала свої знайомства і доклала всіх зусиль, щоб виконати обов'язок перед талантом матері. Тут їй стали в пригоді успадковані від батька товариськість і підприємливість. Йолянта займалася клінічною психологією, що не завадило їй мати величезну мережу знайомих, до яких вона радо зверталася, коли потрібно було залагодити якісь справи або щось організувати. Влаштувати виставку маминих творів виявилося набагато легше, ніж могло здатися на перший погляд. Валіцька малювала багато, системно й неординарно, й незабаром нею зацікавилися поціновувачі дуже модного тоді непрофесійного мистецтва, яке стало альтернативою не менш популярному народному мистецтву. Роботи своєї мами Йолянта показала, зокрема, Алєксандеру Яцковському, який своєю чергою показав їх Людвіґу Зіммереру – німецькому журналісту й колекціонеру наївного мистецтва. Ось так завдяки підтримці родини і мистецьких кіл восени 1968 року відбулася перша виставка Галіни Валіцької – в Клубі художника-аматора при Домі культури, що на вулиці Електоральній у Варшаві. Захід мав величезний успіх, і за ним не забарилися нові виставки. Вже через кілька місяців, 1969 року, картини Валіцької експонували на Другому трієнале наївного мистецтва в Братиславі, а 1971-го відкрилася її перша професійна виставка – у Сучасній галереї «Рух», розташованій у павільйоні «Святиня Діани» в Королівських лазєнках.

У 70-х роках влада всіляко підтримувала народних митців та самоуків, чиї твори вважалися доброю альтернативою буржуазним смакам, з якими та ж таки влада й боролася. У такій сприятливій атмосфері Валіцька з легкістю пензля

While knowledge about collections in Poland was easily available, memory about paintings located abroad was lost in the chaos of family life, disappearing from the recollections of living members of the family along with the death of my grandmother Jola who acted for years as a manager of her mother-painter. Within the archival work, I managed to determine that Walicka's paintings are abroad in the following places: National Gallery of Slovenia in Lublana (6 pieces), National Museum in Bratislava, Altonaer Museum in Hamburg, City Museum in Bonn as well as private collections of Ewa Pape in New York, Ander Andersson in Sweden, A.H. Cassel-Kokczyński on the Sardina island and in London. In Poland, Walicka's paintings are kept in the following places: National Ethnographic Museum in Warsaw (21 pieces), Seweryn Udziela Ethnographic Museum in Krakow (10 pieces), Jacek Malczewski Museum in Radom (23 pieces), Maria Znamierowska-Prüfferowa Ethnographic Museum in Toruń (10 pieces) as well as private collections of Aleksander Jackowski and Ludwig Zimmerer.

Summarising, many of Grandma Hala's works travelled the world, and a large number found new homes. The non-professional painter Halina Walicka has made quite a career – from hobby her creativity became a significantly profitable occupation, and her works were discussed in scientific journals. So maybe she was already too professional in her non-professional painting?

Publicity, recognition, career

Determination of the boundaries between professionalism and non-professionalism in the modern art is a subject of the expert debate from the beginning of the genre and has a special, constitutive, defining function. Non-professional artists are supposed not to be guided by professional motives – the art is not their profession, they have not received visual art education, they do not create for profit or fame but out of the spirit's need. They create for themselves, driven by an internal imperative; they strive to satisfy the overwhelming need for artistic expression, using

намалювала сотні картин. Їх можна було бачити на численних індивідуальних та колективних виставках у Польщі і за кордоном – і в східному блоці, і далеко за його межами. Картини Валіцької потрапляли на експозиції не тільки у Варшаві, Кракові, Братиславі, Будапешті чи Любляні, але й Нью-Йорку (Галерея Еви Папе, 1971), Парижі (Галерея Серафіни, 1971), Гамбурзі (Альтонський музей, 1972), Сполето (Фестиваль двох світів, 1972), Бонні (Міський музей, 1972), Турку (Художній музей, 1973) та двічі в Швеції (Шведська галерея в Стокгольмі, 1971; Галерея Андерссона у Свальов, 1972). Чимало її творів викупили в музейні та приватні колекції в Польщі, і за кордоном.

Дані про польські колекції були легко доступні, проте інформація про картини, які потрапили за кордон, згубилася в хаосі сімейного життя, стерлась із пам'яті родичів разом зі смертю моєї бабці Йолі, яка багато років виконувала функції менеджерки своєї мами-художниці. Працюючи в архівах, я з'ясувала, що за кордоном картини Валіцької перебувають у колекціях Національної галереї Словенії в Любляні (6 штук), а також (кількість невідома) – в Національному музеї в Братиславі, в Альтонському музеї в Гамбургу, Міському музеї в Бонні та приватних колекціях Еви Папе в Нью-Йорку, Андера Андерссона у Швеції, А.Г.Кассель-Кокчинського на Сардинії і в Лондоні. У Польщі її картини знаходяться в Державному етнографічному музеї у Варшаві (21 штука), Етнографічному музеї імені Северина Удзєлі в Кракові (10 штук), Музеї імені Яцека Мальчевського у Радомі (23 штуки), Етнографічному музеї імені Мар'ї Знамєровської-Прюффер у Торуні (10 штук) та в приватних колекціях Алєксандера Яцковського і Людвіґа Зіммерера.

Підсумовуючи, чимало творів Бабусі Галі об'їхало весь світ і чимало з них знайшло новий дім. Непрофесійна художниця Галіна Валіцька збудувала ледь не справжню кар'єру – її творчість із хобі перетворилася на справу, що приносить чималий дохід, а довкола її картин точилися дискусії на сторінках наукових часописів. То чи не була вона вже надто професійною у своєму непрофесійному живописі?

intuitively from the means of expression available to them. They are amateurs par excellence. The love art, although over time their amateurism, understood as the opposite of professionalism, may completely disappear.

The artistic activity of Halina Walicka fits into these considerations in an interesting way. Her organic, spontaneous artistry demanded appreciation from critics and art connoisseurs, or rather – recognition. The nature and scale of Walicka's works distinguished her from amateur hobbyists who spend Sundays in the company of paints and brushes. As a non-professional artist, Walicka was no longer an amateur, but was she already a professional? On the one hand, he had a great career, painted a lot and developed a certain professionalism: confidence of her art, regularity of painting and manual skills. On the other hand, in her artistic genesis she was naive and remained naive – she maintained the style and technique she instinctively chose at the very beginning of her painting travel, as spontaneous, not supported by art classes or advice from outsiders. Furthermore, until the end of her artistic work, she was guided primarily by the pleasure she derived from the act of painting itself. Her grandson Maciej recollects that painting was a ritual, and Grandma Hala sat down solemnly to paint, but at the same time every day and casually, equipped with her favourite black housecoat, a kettle full of tea and a warm smile on her face. Despite considerable achievements, Walicka did not become a professional in the strict sense. However, the lack of professionalization did not resulted from the desire to maintain the brand of a non-professional – she simply was not interested in other forms of expression. She wanted to stay where her style took her, in the world which she created for herself organically and innocently.

However, her works were subject to critical, professional assessment made by artistic circles which dealt with sales, research and collecting of non-professional painting on a daily basis. The naive works were viewed in the same way as the works of professional painters – valorising them aesthetically in relation to current fashion. They were not treated in the same way as the folk art – from an ethnographic perspective. In the interview made by

Розголос, визнання, кар'єра

Проведення межі між професіоналізмом та непрофесіоналізмом у сучасному малярстві стало предметом експертних дискусій ще на зорі появи цього напряму і виконує особливу, ключову, термінологічну роль. Непрофесійні митці не повинні керуватися професійними мотивами: мистецтво – не їхня професія, вони не мають художньої освіти, вони творять не для того, щоб заробити кошти чи здобути славу, а тому що не можуть не творити. Вони творять самі для себе, йдучи за внутрішнім імперативом. Вони прагнуть вдовольнити гостру потребу художньо виразитися і при цьому інтуїтивно використовують доступні їм засоби вираження. Вони – аматори в повному значенні цього слова. Вони обожнюють мистецтво, хоча з часом їхнє аматорство, під яким розуміємо протилежність професіоналізму, може зникнути.

Творчість Галіни Валіцької цікаво вписується в ці міркування. Її органічну, самобутню майстерність визнали (хоча точніше буде сказати – розпізнали) критики і поціновувачі мистецтва. Особливість і розмах творчості пані Галіни вирізнялися на тлі хобістів-аматорів, які всі вихідні проводять із фарбами і пензлями. Непрофесійну мисткиню Валіцьку не можна назвати аматоркою, але тоді чи правомірно буде назвати її професіоналкою? З одного боку, вона робить велику кар'єру, багато малює і напрацьовує певний рівень професіональності: вона впевнена в своїй творчості, регулярно творить і має художній талант. Проте з іншого боку, вона в своїй художній генезі була і залишилася наївною, позаяк дотримувалася стилю і техніки, які інтуїтивно обрала на самому початку своєї малярської подорожі. Ці стиль і техніка були самобутні, позбавлені впливу образотворчої освіти й порад сторонніх осіб. Крім того, впродовж усього творчого шляху Валіцькою рухало задоволення, яке вона черпала з самого процесу малювання. Її внук Мацєй згадує, що для Бабусі Галі малювання було ритуалом, вона сідала за картини урочисто, але водночас буденно і просто, вдягнена

Aleksander Jackowski with Ludwig Zimmerer in 1975, concerning Zimmerer's collection of the naive art, the German journalist and correspondent from Poland expressed such an opinion about Walicka's works: "If I were a merchant of paintings, I would buy all the works of Mrs Walicka, these following the poet Rilke – for galleries, and these resembling wall hangings – to a basement's storage, so that they could not discredit the first ones," "I would try to avoid paintings resembling wall hangings, which contain a lot of trivial, not to say kitsch, idyll" (Jackowski 1975: 62). It was the idyll that did not fit tastes of Zimmerer's time, crucial in the general reception of the naive art. According to Zimmerer, most recipients of non-professional works perceive them primarily through the prism of subjective aesthetic values that they assign them, and not of their naivety. If they were really acting in this way, they would treat all paintings equally, respecting the artist's naive tastes, as it is done in the case of folk or indigenous art, and naivety would not be just an exotic addition to a commodity image. The unprofessionalism of "uneducated" artists, valorised in marketing terms, contrasted strongly with the reality of the art market where their works were sold – apparently created far from the severe eyes of critics and the capricious tastes of recipients.

Jackowski considers this problem from another perspective. He perceives commercialisation of the "amateur trend" in art as the imminent end of this style. In his 1974 article, he ponders whether "policy or sensible selection is necessary" in order to counteract the distortion of the rules of amateurism which, for example, in Czechoslovakia was protected by the ban on the sale of works by amateurs, and "naive and folk creators [were] included in the system of protection from the side of museums and the counterpart of our Cepelia" (Jackowski 1974: 125). Perhaps in this way naivety can be saved from being just another style in art, restricted by the canon and expectations of the artistic environment and audience.

In the case of Walicka, profits and fame, flowing from the artistic creation, constituted only an indirect driver, and she did not lose her naivety in this respect. Maybe the situation would have been a different one if she had had to strive to exhibit her

в улюблений чорний халатик, поруч – чайник із чаєм і на обличчі – тепла усмішка, яка ніколи не сходила.

Попри свій чималий доробок, Валіцька не стала професіоналкою у вузькому значенні цього слова. Проте відсутність професіоналізму виникала аж ніяк не з бажання зберегти амплуа непрофесіоналістки – просто мисткиню не цікавили інші форми художнього вираження. Вона хотіла залишитися там, куди її переносив її стиль, – в органічному і гармонійному світі, нею самою ж створенім.

Однак її картини отримували критичні професійні оцінки представників мистецьких кіл, які продавали, досліджували та колекціонували непрофесійний живопис. Вони розглядали роботи наївістів під тим самим кутом, що й твори професійних художників – вирізняючи їх художню цінність у світлі актуальних трендів. Проте трактували твори наївстів зовсім не так, як трактують твори народного мистецтва – не з етнографічної перспективи.

В інтерв'ю, яке 1975 року Алєксандер Яцковський взяв у Людвіґа Зіммерера про його колекцію наївного мистецтва, Зіммерер, німецький журналіст, кореспондуючи з Польщі, так висловився про роботи Валіцької: «Якби я торгував картинами, то викупив би всі картини пані Валіцької, рільківські – в галерею, а килимкові – в підвал, щоб вони не компрометували рільківські»; «я б намагався уникати килимкових картин, у яких багато тривіальної, щоб не сказати кітчевої, ідилії» (Jackowski 1975: 62). Ідилії, які не припали до сучасного смаку Зіммерера, були ключовими у повсюдній рецепції наїву. На думку Зіммерера, більшість реципієнтів творчості непрофесіоналістів розглядає ідилію передусім крізь призму суб'єктивних художніх цінностей, якими вони їх і наділяють, а не через «наївність» цих творів. Якби ж вони розглядали ці твори крізь призму «наївності», то вони б трактували всі картини однаково, поважаючи наївні смаки художника, як це відбувається у випадку народного чи корінного мистецтва, і «наївність» не була б для них тільки екзотичним додатком до картини-товару.

art herself, but the daughter-manager did this for the mother. Initially, Jolanta Walicka was motivated by the desire to make the mother happy, but over time it became clear to her that paintings of the mother could significantly contribute to improving their financial situation. As she was responsible for taking care of the household budget, Jolanta she started promoting the mother's works with the undisguised hope of selling them later.

The daughter's plan to launch her mother's career worked perfectly. Apart from the financial benefits ("Grandma Hala once received as much as 600 marks for one painting, which was a real fortune at that time," recollects Maciej Góralski), the status as the artist and artistic family was associated with cultural and social advancement. The painting of Walicka turned out to be a multidimensional change for her family. In addition to strengthening the position among the Warsaw intelligentsia, the mother's career contributed to changes also on a personal level – due to this career Jolanta and Róża met their future husbands, painters as well. Jolanta's husband was Józef Jerzy Kulesza, then the director of Desa in Warsaw as well as an art dealer with whom, in 1974, the Walicki family moved from Ogrodowa to a new dwelling on Aleje Jerozolimskie. The centre of Warsaw, where the flat was located, looked completely different than today – it was not so tightly built and noisy. The ruins of buildings destroyed during the war were cleared, leaving empty squares, and the wide thoroughfares of Marszałkowska Street and Aleje Jerozolimskie were used mainly for parades rather than for cars, still few at that time.

Halina Walicka created her last painting in the flat on Aleje in 1979. She died one year later.

The non-working-class painter

One can hear the rustle of a muslin curtain and the cry of fear when an unclosed window opens completely with a sudden gust of wind, overturning a green vase full of yellow flowers. The distinct sounds of city life come from the street – the tenement house is located on a busy, narrow street in the older part of the

Непрофесійність «неосвічених» митців, яку так високо цінували в світлі маркетингу, контрастувала з реаліями мистецького ринку, на якому продавалися їхні твори – буцімто створені далеко від суворих оцінок критиків і примхливих смаків реципієнтів.

Цю проблему геть в іншому ракурсі розглядає Яц-ковський: у комерціалізації «аматорського напряму» мистецтва він вбачає неминучий кінець цього напряму. У статті, написаній 1974 року, мистецтвознавець міркує над питанням, чи не «потрібна тут певна політика, розумний відбір», – щоб протидіяти спотворенню принципів аматорства, які, наприклад, у Чехословаччині захищені тим, що твори аматорів заборонено продавати, а «наївісти та народні митці [були] долучені до системи захисту музеїв та відповідників нашої Організації народного та художнього промислу» (Jackowski 1974: 125). Можливо, таким чином вдалося б запобігти тому, що наїв перетвориться на ще один мистецький стиль, обмежений каноном та очікуваннями художніх кіл і громадськості.

У випадку Валіцької прибуток і слава, які їй приносила творчість, були опосередкованими мотиваторами, і в цьому плані вона не втратила своєї наївності. Можливо, все склалося б по-іншому, якби мисткиня була змушена докладати зусиль, щоб її твори потрапляли на виставки, але в цьому їй сприяла донька-менеджерка. Спочатку Йолянтою Валіцькою керувало бажання ощасливити матір, але згодом їй стало зрозуміло, що мамині картини можуть суттєво покращити їхнє матеріальне становище. Позаяк саме на плечах Йолянти лежала відповідальність за сімейний бюджет, вона взялася просувати картини Галіни Валіцької з неприхованою надією на те, що згодом їх вдасться продати.

План доньки розкрутити кар'єру Галіни Валіцької вдався на славу. Популярність художниці і статус мистецької родини, окрім фінансової вигоди («за одну картину бабуся Галя якось отримала аж 600 марок, що на той час було справжнім багатством», – згадує Мацєй Ґуральський), сприяли культурному і соціальному росту. Відколи пані Галіна взялася за

city (as evidenced by the high ceiling of the room). We do not know whether a young woman will be able to reach the vase before it falls to the floor or – God forbid – it rolls onto a piano standing next to the window. We do not know how much damage spilled water will cause or whether it will be possible to save sheets of music scattered by the wind. The painting *Wind* is like a still frame from the film. It shows a scene set in an elegant, refined interior from the period of the 1920s (as the woman's clothes indicate). The work is undated and represents many Walicka's works which illustrate elegant interiors. Five of them, including *Wind*, belong to the collection of the National Ethnographic Museum comprising 21 paintings of this artist

The interiors are the hallmark of Walicka's paintings. Hardly anyone, and basically no one else among Polish non-professional painters referred to the pre-war life of the upper classes so much as Grandma Hala did. In the descriptions of Walicka's works, one can often find the information that her paintings are full of childhood memories – sentimental, nostalgic visions of the world which passed away. This concept fits into the assumption that naive artists draw the most from the experiences of their youth and they return to this period in their works, especially if they started creating at a later age. Thus, one can suppose that Walicka came from a rich family.

The appeal of non-professional art is based, among others, on individualised folksiness, and by such an aspect naive artists gained the admiration of critics and art connoisseurs in the Polish People's Republic. When the folk art was present in salons for a long time, amateur artists constituted a desired novelty, a breath of fresh air. Belonging to a completely different order, they became a supplement, a link between already known types of creativity. On the one hand, artists with a capital A, educated and exhibited in museums around the world, and on the other hand, folk art, often anonymous, created according to a stereotype in the retreat of cottages, when there was nothing else to do. In relation to them, in the eyes of their contemporaries, naive artists were supposed to be guided by a completely different need for artistic expression – a primarily human, intuitive, organic

живопис, в житті її родини почалися різнопланові зміни. У колах варшавської інтелігенції тепер добре знали Валіцьких, а завдяки кар'єрі матері змінилося також і особисте життя її доньок: Йолянта та Ружа познайомилися зі своїми майбутніми чоловіками, також художниками. Чоловіком Йолянти став Юзеф Єжи Кулєша, тодішній директор держпідприємства «Деса», яке продавало мистецькі твори, і з ним родина Валіцьких 1974 року переїхала з вулиці Оґродової до нового помешкання на алеях Єрозолімських.

Середмістя Варшави, в якому розташовувалася квартира, було геть інше, ніж ми його знаємо сьогодні: не так щільно забудоване і не таке галасливе. Руїни знищених у війну будинків уже прибрали, залишились порожні площі, а широкі артерії вулиці Маршалковської та Алеї слугували здебільшого для парадів, а не руху нечисельних у ті часи автівок.

1979 року в квартирі на Алеях Ґаліна Валіцька намалювала свою останню картину. Через рік художниці не стало.

Неробітнича художниця

Чутно шелест муслінової фіранки, й раптом – переляканий крик: вікно відчиняється під раптовим поривом вітру й перекидає зелену вазу з жовтими квітами. З вулиці долинає міський гамір: квартира розташована на жвавій вузькій вуличці в старій частині міста (про це свідчить висока стеля). Ми не знаємо, чи встигне молода жінка добігти до вази перш ніж та впаде на підлогу або, не дай боже, покотиться на піаніно, що стоїть біля вікна. Ми не знаємо, якої шкоди наробить розлита вода і чи вдасться врятувати розвіяні вітром нотні аркуші. Картина «Вітер» нагадує стоп-кадр із фільму. На ній зображено сцену в елегантному, вишуканому інтер'єрі 1920-х років (про що свідчить одяг жінки). Це одна з багатьох недатованих картин Валіцької, на якій зображена елегантна внутрішня частина приміщення. П'ять таких картин, зокрема «Вітер», – в колекції Державного етнографічного музею, яка складається із 23 полотен художниці.

need. They were neither artists nor craftsmen of art, they were not heirs of one tradition or another, they did not create in any canon, they did not belong to the folk art supported by the socialist system. They were just ordinary people who wanted to create. And this was not only an extremely individualistic art, manifesting identity and aspirations, but also reflecting class and ethnic affiliation. Halina Walicka and her paintings, especially these famous interiors – elegant, bourgeois – trifled with the socio-cultural context of the time. Maybe that is why these works were liked so much. But did Walicka herself want to trifle with conventions?

In the family of Grandma Hala, attention was paid to exemplary behaviour and impeccable manners, and to being cultured. Her mother Eugenia Lissowska nee Weznarska insisted on writing the family surname with a double "s" because it was more grandly, and Władysław, the brother of Halina, accepted such a guideline. Jolanta, the daughter of Halina Walicka, inherited a passion for decorations, especially jewellery, and inclination for realising (with use of objects) the higher social position to which she claimed the right. However, Halina and her small, immediate family lived modestly, until Walicka made a painting career. If there had been any wealth in the family, it was taken away by World War I and II.

However, when asked who the ancestors of Halina and her husband Henryk were, the grandson Maciej, my father, spreads his hands helplessly: "Not much is known. Grandma Hala talked about her childhood in very general terms. She was supposed to be in Polesie with her mother and brother and from there to flee to Warsaw just before the outbreak of the Polish-Soviet war. There was a legend at home about being related to General Sowiński; his wooden artificial leg was supposed to be kept here [which is now in the collection of the Polish Army Museum in Warsaw]. The Lissowski family was therefore somehow noble, Grandpa Władek was even supposed to find a coat of arms, but I don't know the details. I don't know anything more than that."

Did the scenes and places which Walicka painted come from her memories? This is what the recipients of her works assumed.

Інтер'єри на картинах – візитівка Валіцької. Бабуся Галя чи не єдина з-поміж польських непрофесійних художників так часто у своїй творчості зверталася до довоєнного життя вищих класів. У текстах, присвячених картинам Валіцької, часто зазначають, що на них зображено спогади з дитинства – сентиментальні, ностальгійні образи світу, який канув у минуле. Такі тези тільки підтверджують припущення, що художники-наївісти зазвичай черпають образи з часів юності й саме до неї повертаються у своїх творах, особливо якщо почали малювати в літньому віці. Тому можна припустити, що Валіцька походила із заможної родини.

Притягальність непрофесійного мистецтва обумовлена, зокрема, індивідуалізованою народністю, і саме цим художники-наївісти завойовували оплески критиків і поціновувачів мистецтва в соціалістичній Польщі. Народне мистецтво було знане в салонах віддавна, натомість творчість художників-аматорів принесла з собою довгоочікувану новизну, стала ковтком свіжого повітря. Це було мистецтво зовсім іншого роду, яке доповнило, виконало роль сполучної ланки між відомими вже видами мистецтва. З одного боку – художники з великої літери, освічені, представлені в музеях по всьому світу, а з іншого – часто анонімне народне мистецтво, яке, за стереотипними уявленнями, творилося у супокої сільських хат, зимовими вечорами, коли не було іншої роботи.

Художниками-наївістами, на відміну від професійних митців і на їхнє переконання, керувала зовсім інша потреба художнього вираження – потреба споконвічно людська, інтуїтивна, органічна. Вони не були ні митцями, ні ремісниками мистецтва, вони не були послідовниками тієї чи іншої традиції, не творили за канонами, не належали до представників народної творчості, яких так підтримувала соціалістична влада. Вони були звичайними людьми, які хотіли творити, причім не тільки вкрай індивідуалістичне мистецтво, яке маніфестує ідентичність і внутрішні прагнення, але й яке відображає класову та етнічну приналежність. Галіна Валіцька та її картини, особливо ті, на яких зображено знамениті інтер'єри – елегантні, буржуазні, –

No information about family history and scant information about childhood and youth of Grandma Hala prompted me to do archival research. I found and developed pre-war family films, but most of all I examined record and contact details books from the 19th century and the beginning of the 20th century in order to complete the missing knowledge and solve the mystery of my great-grandmother's origins and, at the same time, her art.

A wooden leg of General Sowiński

How can one check the reliability of family stories, some of which seem to be legends? It is difficult, sometimes impossible, but in certain situations one can find new information, and even its scraps may proved to be crucial in determining the facts. We know – although I have not found the birth certificate yet – that Halina Walentyna was born in Warsaw on 28 December 1900, and Eugenia nee Weznarska and Teodor Ludwik Lissowski were her parents. Halina spent her youth in Polesie, perhaps she was also there during World War I and helped her mother to take care of the injured. After the war, she completed a nurse and midwife course. Around 1930, Halina married Henryk Walicki, and in 1933 Jola was born, six years later – Róża. In photos from this period, they seem to be happy and spend a lot of time in the provinces.

From the record books I learnt that Henryk was born and raised in Czersk, Masovia, within a bourgeois family of the so-called land citizens, a provincial elite with petty nobility roots. He was a witness at the wedding of Halina's brother; the marriage certificate states that he ran an office. What was that office? It is difficult to determine. Władysław Lissowski worked as a court official, but Henryk was probably a merchant. His father Szczepan Jan traded agricultural products in Warsaw, supplying for example horse races in the city with hay, which I found out from a still living daughter of her brother Lucjan. Visiting Czersk, I also got the information that Henryk was a war hero, decorated for his participation in the Polish-Soviet war. We have never known anything about my great-grandfather's military career,

Magdalena Halina Góralska

загравали з суспільно-культурним контекстом того часу. І, можливо, саме тому вони так усім подобалися. Але чи самій Галіні Валіцькій ішлося про загравання з канонами?

У родині Бабусі Галі великого значення надавали доброму тону та вишуканим манерам, а також дбали про культуру поведінки. Її мати, Евґенія Ліссовська (уроджена Везнарська), наполягла на тому, щоб сімейне прізвище писали з подвійним «с», бо це додає гідності і саме так називав себе Владислав, брат Галіни. Дочка Галіни Валіцької, Йолянта, успадкувала від неї любов до прикрас, особливо ювелірних виробів, і звичку демонструвати (за посередництвом речей) вище соціальне становище, до якого вона тягнулася. Однак Галіна зі своєю невеликою найближчою родиною жили скромно, доки Валіцька не зробила кар'єру художниці. Якщо сім'я колись і мала якесь майно, то його відібрали Перша та Друга світові війни.

Однак коли я запитую, ким були предки Галіни та її чоловіка Генрика, онук Мацєй (мій батько) безпорадно розводить руками: «Мало що відомо. Бабуся Галя розповідала про своє дитинство в дуже загальних рисах. Здається, вони з матір'ю та братом були на Поліссі й перед самим початком польсько-більшовицької війни втекли звідти до Варшави. Вдома переповідали легенду, буцімто ми були родичами генерала Совінського, нібито в нас удома була схована його дерев'яна штучна нога [яка зараз у колекції Музею Війська Польського у Варшаві, – прим. авт.]. Тож родина Ліссовських якимось чином була шляхетська, дідусь Владек, здається, навіть знайшов якийсь герб, але подробиць я не знаю. Більше мені нічого не відомо».

Можливо, сцени й місця, які зображувала Валіцька, жили в її спогадах? Такої думки були й реципієнти. Відсутність інформації про родинну історію та скупі дані про дитинство і юність Бабусі Галі привели мене в архіви. Я знайшла й опрацювала довоєнні родинні світлини, але передусім занурилася в метричні та телефонно-адресні довідники XIX і початку XX століття, щоб заповнити прогалини в даних і розгадати таємницю походження прабабусі, а водночас – її творчості.

Маґдалєна Ґаліна Ґуральська

but the reason seems, at least at first glance, to be obvious – in the Polish People's Republic the participation in this conflict was not definitely the theme of boasting. In 1914, at the age of 21, Walicki was drafted into the tsarist army where he climbed the career ladder. Two years later, he went to the officers' school in Petrograd. In 1918, he finished the military service and returned to his homeland. He joined there the underground and the arising Polish Army with which he fought against the Bolsheviks on the key Ukrainian front. Before the war, he attended the Trade School of the Merchants' Assembly and after the war he returned to his learned profession.

Did he meet Halina during the war? Maybe they met in a field hospital, or maybe in post-war Warsaw? One thing is unquestionable – Halina Lissowska accepted a proposal from a young entrepreneur, regardless of his origins, which in the context of that time looked modest in comparison to the assumptions about her wealthy, noble, and maybe even aristocratic background. What can we conclude about Walicka's ancestors in the light of such a marital union, which was almost a misalliance according to the then standards? Examining the archives, I found at the beginning, completely by accident, the advertisement about sought "Teodor, the son of Bonifacy, born in Warsaw in 1877," in two editions of one American, Polish diaspora magazine from 1922. Did Grandma Hala's father disappear during the war? Or maybe it was possible to find out what happened to him, when and why he died, but the information has not been preserved? Perhaps I will never know this, but such a discovery brings an extremely important piece of information. Halina's mother had to maintain herself and her minor children on her own in times when women's work from higher social classes was a rarity. It could therefore be assumed that they were supported by relatives. Shortly thereafter, I made another discovery. In the contact details book of Warsaw from 1905, I found the information that the father of Halina, Teodor Lissowski, ran a plaster wholesaler in Warsaw before World War I. Thus, it is worth asking here whether the assumption that the Lissowski family had noble origins really makes sense? The wedding of an entrepreneur's daughter with a salesman is not

Дерев'яна нога генерала Совінського

Як перевірити достовірність родинних історій, які часто звучать як легенди? Дуже складне, а іноді неможливе завдання. І все ж вряди-годи вдається натрапити на нові дані, і навіть їх фрагменти можуть відіграти ключову роль у відтворенні фактів. Відомо (хоча мені ще не вдалося знайти самого свідоцтва про народження), що Галіна Валєнтина народилася 28 грудня 1900 року у Варшаві. Її батьками були Евґенія (уроджена Везнарська) і Теодор Людвік Ліссовський. Юність Галіни минала на Поліссі (можливо, до закінчення Першої світової війни), де вона, найімовірніше, допомагала матері доглядати за пораненими. Після війни Галіна закінчила курси медсестер-акушерок. Близько 1930 року одружилася з Генриком Валіцьким, 1933-го народилася Йоля, а ще через шість років – Ружа. На фотографіях з цього періоду сім'я світиться щастям, видно, що вона багато часу проводить за межами міста.

З метричних книг я довідалася, що Генрик народився і виріс у мазовецькому містечку Черськ, у міщанській родині так званих зем'ян – провінційної еліти, що походила від дрібної шляхти. Генрик був свідком на весіллі брата Галіни, і в свідоцтві про шлюб зазначено, що він мав свою фірму. Чим вона займалася? Невідомо. Владислав Ліссовський був судовим урядником, а Генрик, схоже, – купцем. Його батько, Щепан Ян, торгував у Варшаві сільськогосподарськими товарами, зокрема, постачав сіно на варшавські кінні перегони. Про це я дізналася від доньки його брата, Луціяна, яка досі живе. А в Черську я довідалася, що Генрик був воєнним героєм і його нагородили за участь у польсько-більшовицькій війні. Раніше ми нічого не знали про військову кар'єру мого прадіда, але причина цього очевидна (принаймні на перший погляд): у Польській Народній Республіці не було заведено хвалитися участю, зокрема, конкретно в цьому конфлікті.

1914 року 21-літній Валіцький потрапив у лави царської армії й поступово піднімався кар'єрними щаблями.

surprising at all. So what is this nobility all about? Is it some fakery to add importance to the family in the post-war reality, despite the (rightly) critical attitude towards the nobility, which dominated in the Polish People's Republic?

Due to the subsequent search in the record books, I learnt that Teodor's wife, Eugenia Weznarska, came from a family of small industrialists who moved to Warsaw from Żyrardów and Łódź. In turn, Teodor's father, Bonifacy Lissowski, is listed in the Warsaw contact details book as the owner of a bricklaying plant. The father of Bonifacy, Józef, came to Warsaw from the area near Płock and was employed as a cook and gardener at the beginning of the 19th century. He later became a private administrator, managing properties of Polish and Russian aristocracy – the families of Wołkońscy, Platerowie, Kossakowscy. In the 1840s, he could afford to buy a plot of land in Wola, the then western borders of Warsaw, and to establish business – "fruit and vegetables" gardens. His son Bonifacy inherited the real estate from him, and he is listed in the contact details book of 1878 as the owner of a house and bricklaying plant. Where are the nobility? It is clear that the ancestors of Halina Lissowska-Walicka in this line were typical representatives of new bourgeoisie. They lived engaged in the affairs of Warsaw and this city gave them the opportunity for social advancement, which they realised. The greatest contribution was certainly made by Józef Lissowski, who apart from the double "s" in his surname, "made money" after becoming a widower when his next, significantly younger wife died – this fact can be interpreted as a sign of relative wealth, because not every widower with a similar history has finances, and especially health, to decide for such an action – due to achieved connections and gathered funds he bought land, established a food garden, and additionally he managed estates of his wealthy superiors. The son Bonifacy, grandfather of Halina Walicka, had to inherit from the father the entrepreneurship – how else, in the light of determined facts, could one explain his marriage with Walentyna Kazimiera Kosieradzka, a young woman from a family located far higher in the social structure? I associate our family myth of nobility just with very interesting ancestors of this person.

1916 го він вступив до офіцерської школи в Петрограді. 1918-го закінчив військову службу і повернувся на батьківщину, де приєднався до руху підпілля і лав Війська Польського, з яким воював проти більшовиків на вирішальному українському фронті. Ще до війни він навчався в Торгівельній школі Купецького згромадження, а після бойових дій повернувся в професію, яку колись опанував.

Можливо, Галіна і Генрик познайомилися під час війни? Може, вони вперше побачили одне одного в якомусь польовому шпиталі або вже у повоєнній Варшаві? Одне можна сказати точно – Галіна Ліссовська прийняла пропозицію молодого підприємця (не зважаючи на його походження, яке в ті часи вважалося досить скромним, особливо на тлі поголосів про заможне, шляхетське, а може, навіть аристократичне походження Галіни). Які висновки можна зробити про предків Валіцької, зважаючи на цей шлюбний союз, що за тогочасними мірками був радше мезальянсом?

Зануривши в архіви, я спершу випадково натрапляю на оголошення: розшукується «Теодор, син Боніфація, народжений у Варшаві 1877 року» (воно розміщене в двох номерах американського полонійного часопису за 1922 рік). Невже батько Бабусі Галі під час війни зник безвісти? А може, все ж таки вдалося встановити, щó з ним трапилося, коли і чому він помер, однак ці дані до нас не дійшли? Я про це вже, либонь, ніколи не дізнаюся, але вже сама ця знахідка надзвичайно цінна в інформативному плані.

Мати Галіни була змушена самотужки утримувати себе і неповнолітніх дітей, і це в той час, коли майже ніхто з жінок вищого класу не працював. Тому можна припустити, що сім'ю фінансово утримували родичі. Невдовзі я роблю ще одне відкриття – у варшавському телефонно-адресному довіднику за 1905 рік натрапляю на інформацію, що батько Галіни, Теодор Ліссовський, до Першої світової війни мав у Варшаві гуртовий склад гіпсу. І тут напрошується питання: чи справедливим є припущення про шляхетське коріння Ліссовських? Одруження доньки підприємця із торговцем нікого не здивує. Тоді до чого тут те шляхетське походжен-

Walentyna Kosieradzka, the grandmother of Halina Walicka, seems to be a key piece in the puzzle – perhaps she and her relatives are responsible for refined, elegant interiors and scenes which we know from Walicka's paintings. But let us begin here from the start. Walentyna Kazimiera was the daughter of Walentyna Ofelia Andrychiewicz and the military official Jan Kosieradzki, born in Halych, Ukraine, in a Polish petty nobility family. Anrychiewiczówna was the daughter of Walenty (as her name subtly illustrates), the general of the Polish Army and hero of the November Uprising as well as a Freemason, coming from a prominent Warsaw family with the Armenian origin, settled in the capital of Poland already in the 17th century. The father of Walenty, Franciszek, was the Secretary of the Commission, for which he was ennobled at the Four-Year Sejm with the coat of arms of the Red Rose. He was also involved in independence activities, taking part in the Kościuszko Uprising. The father of Franciszek, Paweł, was a president of Old Warsaw, and his aunt Łucja married Hiacynt Dziarkowski, a famous botanist, doctor, and co-founder of the Medical Academy in Warsaw. Franciszek married Karolina nee Sowińska, the sister of the General Józef Longin Sowiński whose heroic defence of Wola was described by Juliusz Słowacki in one of his sonnets. Katarzyna Sowińska, the general's wife, was a godmother of the children of his granddaughter Walentyna, including Teodor, the father of Halina Walicka. How did it happen that Walentyna married Bonifacy?

After the January Uprising, in which her father participated, the tsarist authorities tightened their policy towards Poles, arresting and sentencing many independence supporters to exile. Those who remained free suffered from other repressions, many lost their properties. Maybe this group included the families of Kosieradzcy and Andrychiewicze, for whom the involvement in the independence movements against the Russian annexationist was important. As the General Ignacy Prądzyński notes in his memoirs, the grandfather of Walentyna, the General Walenty Andrychiewicz was known from his eccentricity and difficult character, so he could differently forfeit his fortune. However, his son-in-law Jan seemed to be a more balanced figure. Perhaps

ня? Може, це просто побрехенька, щоб видаватися більш значущим у повоєнних реаліях, незважаючи на (справедливо) критичне ставлення до шляхти, яке панувало в Польській Народній Республіці?

З подальшого пошуку в метричних книгах я дізнаюся, що дружина Теодора, Евґенія Везнарська, походила з родини дрібних промисловців, які до Варшави переїхали з Жирардува і Лодзі. Своєю чергою батько Теодора, Боніфацій Ліссовський, у варшавському телефонно-адресному довіднику фігурує як власник мулярської фірми. Батько Боніфація, Юзеф, приїхав до Варшави з-під Плоцька і на початку XIX століття працював кухарем і садівником. Пізніше він став приватним чиновником, управляючи нерухомістю польської та російської аристократії – Волконських, Плятерів, Коссаковських. У 1840-х роках він може собі дозволити купити ділянку на Валі, тодішній західній околиці Варшави, і заснувати бізнес – «фруктові та овочеві» сади й городи. Його син Боніфацій успадковує нерухомість, а в телефонно-адресному довіднику за 1878 рік він фігурує також як власник будинку та мулярської фірми. То де тут шляхта?

Схоже, предки Галіни Ліссовської-Вальської по цій лінії були типовими представниками нового міщанства. Вони були заангажовані у розвиток Варшави і місто дало їм можливість соціального росту, якою вони і скористалися. В цьому найбільша заслуга, безумовно, Юзефа Ліссовського, який, збагатився не тільки другим «с» у своєму прізвищі – він розбагатів після того, як овдовів після смерті нової, значно молодшої дружині. І цей факт можна трактувати як ознаку відносної заможності, позаяк не кожен вдівець зі схожою історією має фінанси і тим більше здоров'я, щоб зважитися на такий крок: завдяки зв'язкам і відкладеним коштам він купив землю, заснував садове продуктове підприємство, а крім того, управляв ще й майном своїх багатих керівників. Його син Боніфацій, дідусь Галіни Валіцької, либонь, успадкував підприємницький дух батька – бо чим іще, у світлі накопичених фактів, пояснити його одруження з Валєнтиною Казімєрою Косєрадзькою, панночкою з набагато впливовішого

the confiscation of property made it possible for Walentyna and Boniface to marry? Or maybe there was simply love behind this "misalliance"? Her only sister Karolina married a mill owner near Minsk, and their three brothers received higher education as doctors and engineers, so they had respectable professions from which they could make a living. One can therefore speculate that Walentyna Kosieradzka had nothing to lose or she was not afraid of losing her social position by getting married with the owner of bricklaying plant, Bonifacy Lissowski, the grandfather of Halina Walicka.

We can draw two very important conclusions from these confusing family "investigations." First of all, the legend that the wooden leg of the General Sowiński constituted a family heirloom may be true. What is more – Grandma Hala was actually related to him. Secondly, when Teodor, Walicka's father, disappeared during World War I, his wife Eugenia could have turned for help to his mother who died only in 1929. The grandmother Walentyna Kosieradzka-Lissowska, because we are talking about this person here, after her husband's death remarried – Cyprian Kwiatkowski, a rich Warsaw industrialist, was her second husband. It seems that she inherited enough funds from her first husband to live in decent conditions and to marry this time because of love. Therefore, she had sufficient potential, both financial and family, to welcome his daughter-in-law and her children, so maybe Halina Walicka spent a certain part of her childhood just within the property of the relatives of Walentyna Kosieradzka-Lissowska in Polesie.

One thing ist unquestionable – interiors in Walicka's paintings belong really to her recollections from the last years of "the long 19th century," before the world she knew from her childhood collapsed during World War I, and later her new world of the Second Polish Republic crumbled to dust with another war.

However, all these facts do not prove the noble roots which appearances the Lissowski branch seemed to maintain. Walicka's ancestors belonged to the Warsaw bourgeois elite. The city enabled them social advancement, greater or less, allowing of being included to the urban intelligentsia, not necessarily wealthy, but well-educated. Interestingly, without knowing much about her

роду? Саме з її цікавими предками пов'язаний родинний міф про шляхетське походження.

Схоже, Валєнтина Косєрадзька, бабуся Галіни Валіцької, – ключовий пазл у сімейній картині. Можливо, саме завдяки їй та її рідним через багато років на картинах Валіцької з'являться вишукані елегантні інтер'єри та сцени. Але про все по черзі.

Валєнтина Казімєра була донькою Валєнтини Офелії Андрихевич та військового чиновника Яна Косєрадзького, народженого в Галичі, у польській дрібно-шляхетській родині. Офелія Андрихевич була донькою Валентия (на що тонко натякає її перше ім'я), – генерала Війська Польського, героя Листопадового повстання і масона, який походив із відомої варшавської родини із вірменським корінням, що оселилася в столиці ще в XVII столітті. Батько Валентия, Францішек, був секретарем Комісії, за що Чотирилітній Сейм нагородив його гербом «Червона Ружа», а ще він брав участь у боротьбі за незалежність Польщі, зокрема – у повстанні Косцюшка. Батько Францішека, Павел, був мером Старої Варшави, а його тітка, Люція, вийшла заміж за Гіацинта Дзярковського, відомого ботаніка і лікаря, співзасновника Медичної академії у Варшаві. Францішек одружився з Кароліною (уродженою Совінською), сестрою майбутнього генерала Юзефа Лонґіна Совінського – його героїчну оборону варшавської дільниці Воля описав у своєму сонеті Юліуш Словацький. Дружина генерала, Катажина Совінська, була хрещеною матір'ю дітей його онуки Валєнтини, зокрема Теодора, батька Галіни Валіцької. То ж як так сталося, що панночка Валєнтина вийшла заміж за муляра Боніфація?

Після Січневого повстання, в якому брав участь батько Валєнтини, царська влада загострила політику щодо поляків, і чимало борців за незалежність зазнало арештів і заслань. Тих, хто залишилися на волі, чекали репресії, в багатьох відібрали майно. Можливо, серед них були і Косєрадзькі й Андрихевичі – повстанці за незалежність Польщі й борці із російськими загарбниками.

origins, certainly not so much as we know, Ludwig Zimmerer described the elegance which filled Walicka's paintings in this way: "[...] the world of elegance in her painting is sometimes seen from outside, as if through a pane flattening the nose of a girl who observes a strange company, inaccessible to her. This world in which she is – unlike the block of flats where she later had to live – really at home. A refined old lady who remembers and who wants to show, with twinge, the young, crude and thick-skinned generation the sophisticated sensitivity of bygone times, will suddenly turn into a schoolgirl dreaming of the unknown" (Jackowski 1975: 62).

War means death

On her father's side, Halina Walicka belonged to the ninth generation born in Warsaw. The family was deeply a Warsaw one – the bourgeois mixture of characters with complicated backgrounds, full of progressive hopes, faith and inspiration, but creative opportunists who wanted to change their fate, achieve better life for themselves and their families. In each generation, there were people who made great contributions to the Polish independence movement and to Warsaw and its development. The cousins of Halina Walicka, Władysław and Konrad Kosieradzki, continued the family traditions, helping Eugeniusz Kwiatkowski to elaborate the project of the Central Industrial District, which significantly reinforced the economic stabilisation of the country influenced by the effects of the great crisis of the early 1930s.

Patriotism that Walicka brought from home and was shared by her husband Henryk meant sometimes a high sacrifice. When World War II began, Henryk Walicki immediately became involved in the resistance movement, using his military experience. In 1941, he was imprisoned in the concentration camp Auschwitz and he stayed in camps until the end of the war. He died in 1946 at the age of 53 because of destructions in the body resulting from the imprisonment in camps, in which he also lost relatives (brothers survived). In photos made before the war, he is always a smiling,

Як пише у мемуарах дідусь Валєнтини, генерал Іґнацій Прондзинський, генерал Валентий Андрихевич славився ексцентричністю і важким характером, тому, цілком імовірно, що свої статки він утратив через геть іншу причину. Однак його зять, Ян, схоже, мав більш врівноважену вдачу. Можливо, саме через конфіскацію майна справа дійшла до одруження Валєнтини і Боніфація? А може, за цим «мезальянсом» стояло кохання? Її єдина сестра, Кароліна, вийшла заміж за власника млина з-під Мінська, а троє їхніх братів здобули вищу освіту (лікарську та інженерну), мали престижну й прибуткову професію. Таким чином можна припустити, що Валєнтині Косєрадзькій не було чого втрачати або ж вона не боялася перекреслити свій соціальний статус, вийшовши заміж за власника мулярської фірми Боніфація Ліссовського, майбутнього дідуся Ґаліни.

З цих заплутаних сімейних «розслідувань» можна зробити два важливі висновки. По-перше, легенда про те, що дерев'яна нога генерала Совінського була сімейною пам'яткою, може бути правдою. Ба більше – Бабуся Ґаля дійсно була його родичкою. По-друге, коли Теодор, батько Валіцької, під час Першої світової війни зник безвісти, його дружина Евґенія могла звернутися за допомогою до його матері, яка померла лише 1929 року. Бабуся Валєнтина Косєрадзька-Ліссовська (бо йдеться саме про неї) після смерті чоловіка вдруге вийшла заміж за Ципріяна Квятковського, заможного варшавського промисловця. Схоже, після смерті першого чоловіка вона успадкувала достатньо коштів, щоб дозволити собі небідне життя і знову вийти заміж по любові. Отже, вона мала можливості (і фінансові, і сімейні), щоб прийняти невістку з онуками, і, можливо, саме в її родичів на Поліссі Ґаліна Валіцька провела частину свого дитинства.

Одне можна сказати напевно: інтер'єри на картинах Валіцької справді зринали з її спогадів про останні роки «довгого XIX століття», перед тим, як старий світ, знаний їй із дитинства, з ніг на голову перевернула Перша світова війна, а потім у вирі нової війни в пух і прах розсипався новий світ Другої Речі Посполитої.

dashing and well-dressed man, tenderly embracing his children. Perhaps this is how Walicka remembered him, but in the paintings she did not go back to the times of her marriage.

Maciej Góralski recollects the words of Grandma Hala: "[...] there cannot be >>the good God<< as there was Auschwitz." However, he adds that the grandmother also repeated often and quietly: "The Soviets were the worst, much worse than the Germans." She was probably referring here to the memories from World War I which she experienced with great sorrow because it took away her childhood and perhaps her father. World War II did the same to her daughters.

"Grandma Hala was touched by many things, but remained unmoved," recalls my father Maciej Góralski, adding after a while: "She was sensitive and touched by art; she liked looking through catalogues with me, and it was she who aroused my passion for Asian art which fascinated her. She almost never got nervous. I remember only one time when she argued with someone during her brother's funeral." Halina Walicka was a heartfelt person, full of warm, ready to listen to anyone who asked about that. She found fulfilment in her work as a nurse and midwife, caring by vocation for the health and lives of those she could still help. She radiated a tender, caring pragmatism, but elegance as well, noticeable in her gestures, stance and the way she moved. She lived modestly, according to the principle of *carpe diem*, and she inherited from her ancestors prudence, shaped by the multi-generational experience of loss, and certainty that nothing in life is given once and for all. She tried to pass on this wisdom to her loved ones, but there is no moralism in her paintings. However, they contain a lot of life and vision of the world – such as it should be.

Art means the celebration of life

As we already know, in her youth, Halina Walicka lived or at least stayed in elegant spaces and took part in upper class activities – races, hunts, picnics, walks in parks. Her bourgeois family had relatives and acquaintances who owned rural estates, and she

Однак усі ці факти аж ніяк не свідчать про шляхетське походження, в яке так вірила гілка Ліссовських. Предки Валіцької належали до варшавської міщанської еліти, і це місто відкривало перед ними можливості соціального росту – іноді більшого, іноді меншого, але завжди такого, що гарантував їм приналежність до інтелігенції (не обов'язково заможної, зате добре освіченої). Цікаво, що Людвіґ Зіммерер, який не так і багато знав про походження Ґаліни Валіцької (і вже точно менше ніж ми з вами), говорив про її картини: «Вишуканий світ на них іноді представлено ззовні, ніби крізь скло – дівча розплющило об нього ніс і спостерігає за чужим, недосяжним їй товариством. І цей світ – на відміну від багатоповерхівки, в якій їй згодом довелося жити, – її справжній дім. Вишукана літня пані, яка добре все пам'ятає і докірливо хоче показати молодому, простацькому і товстошкірому поколінню витончену чуттєвість минулих часів, раптом перетворюється на юнку, замріяну про невідоме» (Jackowski 1975: 62).

Війна, себто смерть

Ґаліна Валіцька була представницею дев'ятого покоління по батьковій лінії, яке народилося у Варшаві. Цей докорінно варшавський рід був суцільним калейдоскопом персоналій із заплутаним корінням, особистостей, сповнених прогресивних надій, віри й натхнення, творчих опортуністів, які прагнули змінити долю й добитися кращого життя для себе і близьких. У кожному поколінні цього роду були діячі, які відзначилися в польській визвольній боротьбі й розвитку Варшави. Двоюрідні брати Ґаліни Валіцької, Владислав і Конрад Косєрадзькі, продовжили сімейну традицію, допомагаючи Евґеніушу Квятковському розробити проєкт Центрального промислового округу, який неабияк сприяв економічній стабілізації країни, постраждали від великої кризи початку 30-х років.

Однак за патріотизм, який Валіцькій прищепили вдома і який поділяв її чоловік Генрик, іноді доводилося платити

might have had a beautiful flat herself, although I was not able to determine what the financial situation of the Lissowski family was in the first years of the 20th century. I was unable to find the birth certificates of Halina and her brother, which would include information about their father's profession and the identity of the godparents. This information would give valuable guidelines. Jackowski and Zimmerer, as well as other people writing about Walicka's artistic activity and following them, take for granted that the scenes in her paintings are based on memories, express nostalgia for the past remembered as a child – in the form of idyll. Zimmerer additionally sees in her works the spirit of existentialism and lyrical symbolism following the poet Rilke (Jackowski 1975).

Halina Walicka, besides the insurgent tradition, steadfastness of spirit and pragmatic foresight, inherited from her ancestors the aspirations and desire of change. Rilke's mood of Walicka's paintings, which Zimmerer evokes, is based on the discreet, sublime forms of expression that Walicka chooses and on the function of paintings in Walicka's life. They constituted a gateway to another world – abut only in the act creation. For Grandma Hala, painting was a way of being in the world which was for a while and it should still be, but it did not happen. However, it was not the idealised world, as it is sometimes perceived, but just innocent one. The world where goodness and beauty prevail and where courtesy, attentiveness and peace are in force. Wildernesses, birch woods of Polesie, scenes from the life of past elites, elegant rooms, which look as if someone just stepped out of them. Was this a world of memories? It is possible. Was this a world of dreams? Partly it was. Was it derealised? No, it was not. The visions of Walicka were nostalgic, but set in reality, although belonging to bygone times. In the foreword to the catalogue of the individual exhibition of the Walicka's works in 1973, Jackowski asks: "Is this a world of fiction directed against the real world? Probably so – but just in order to create a possibility to bear somehow this real world" (Jackowski 1973: 2).

The bouquets of flowers, which dominate in Walicka's works, are rarely discussed. Grandma Hala created dozens of paintings depicting flowers – in every format, in various colours and numerous

дорогою ціною. Коли розпочалася Друга світова війна, Генрик Валіцький одразу ж долучився до руху опору, спираючись на свій військовий досвід. 1941 року він потрапляє до концтабору Аушвіц і решту війни проводить у концтаборах. Помирає 1946 року в 53-літньому віці внаслідок ускладнень проблем зі здоров'ям, набутих під час ув'язнення у концтаборах, в яких він також втратив своїх рідних (брати вижили). На довоєнних фотографіях він завжди усміхнений, бадьорий і добре одягнений, ніжно обіймає своїх дітей. Можливо, таким його запам'ятала Валіцька, але у своїй творчості вона не зверталася до свого шлюбу.

Мацєй Ґуральський згадує слова Бабусі Галі: «Не може існувати ніякого "доброго Бога", якщо був Освенцім». Проте він додає, що бабуся також часто тихо повторювала: «Найгірші були совєти, набагато гірші за німців». Тут Валіцька, либонь, мала на увазі свої спогади про Першу світову, яку дуже важко переживала: війна відібрала в неї дитинство і, можливо, батька. Друга світова зробила те саме з її доньками.

«Бабуся Галя при цьому зворушувалася, але залишалася незворушною», – згадує мій батько, Мацєй Ґуральський, і за мить додає: «Вона була чутливою, її хвилювало мистецтво, вона любила переглядати зі мною каталоги, і саме вона прищепила мені любов до мистецтва Азії, яким захоплювалася. Вона майже ніколи не нервувалася. Тільки одного разу, пригадую, вона з кимось сварилася на похороні її брата». Галіна Валіцька була добродушною теплою людиною, готовою вислухати кожного, хто до неї звертався. Вона була задоволена своєю роботою як медсестра і акушерка, за покликанням піклувалася про здоров'я і життя тих, кому могла допомогти. В Галіні відчувалася ніжна, турботлива практичність, але також елегантність, яку можна було помітити в її жестах, поставі або тому, як вона рухалася. Вона жила скромно, за принципом carpe diem («лови мить»), а від своїх предків успадкувала далекоглядність, сформовану багаторічним досвідом втрат, і переконаність у тому, що ніщо в житті не дається раз і назавжди. Цю

species, both grown and wild. It would seem that such painting is nothing more than a purely entertaining, aesthetic and shallow activity. Nothing could be further from the truth! In Walicka's case, flowers constitute the culmination of the function following the poet Rilke – the function of paintings manifested in her life. The bouquet is an ideal object for existential, sublime reflection – is the celebration of life connected with the acceptance of its finiteness. Cut flowers are alive, but at the same time they are already dead. Their beauty is fleeting, but when it lasts, it delights.

"I like each painting until I create it,
later I don't know how it is"

I remember Grandma Hala's paintings from my childhood. They covered – from the ceiling to the floor – the walls of the living room in our family holiday house in Klembów near Wołomin. To this day, there is a plate with an engraved inscription hanging on the wall of the building "Halina Walicka, a midwife and painter, created here," which was hung by her daughter. The house was originally the property of Dr Maria Koczorowska, a physician and local community worker. The doctor died without children, leaving the house to Jerzy Kulesza (the husband of Jolanta Walicka) whom she treated like a son during her life.

There were many women in the life of Halina Walicka – they stayed at home when the men were taken away by wars, diseases or accidents. In her paintings, we also see a lot of women – loved, adored, in the centre of attention or in the centre of pictures. If they were depicted alone, they never appeared as lonely and weak persons – they are always strong in her femininity, whether on a raft in the middle of the sea or thoughtful in a room, or during a walk in the forest. Grandma Hala liked painting female figures – perhaps in this way she wanted to make amends to women for the way in which history treats them.

The daughter Jolanta made everything to preserve the memory of her mother, the painter. She published in newspapers – regularly on 15 July each year – commemorating notes on the anniver-

науку пані Валіцька намагалася передати своїм рідним, але в її картинах годі знайти якесь моралізаторство. Натомість у них присутня різнобарвність життя і образів – таких, яким і має бути світ.

Мистецтво, себто свято життя

У юності Галіна Валіцька жила (або принаймні вряди-годи бувала) в елегантно облаштованих квартирах, брала участь у розвагах вищого світу – кінних перегонах, полюваннях, пікніках, паркових прогулянках. Рідня й знайомі міщан Ліссовських володіли заміськими маєтками, а можливо, й самі Ліссовські мали гарне помешкання. Щоправда, мені не вдалося нічого з'ясувати про матеріальне становище сім'ї у перші роки XX століття. Не вдалося віднайти й свідоцтв про народження Галіни та її брата – там мала бути вписана професія тата й дані про хрещених батьків (така підказка була б напрочуд цінна).

Яцковський і Зіммерер (як і всі автори статей про творчість Валіцької) вважають очевидним той факт, що зображені на її картинах сцени – засновані на спогадах і ностальгії за проминулим світом дитинства, який у пам'яті художниці закарбувався як ідилічний. На думку Зіммерера, у творах Валіцької відчутний дух екзистенціалізму та ліричний символізм Рільке (Jackowski 1975).

Від своїх предків Галіна Валіцька успадкувала не тільки тяглість повстанської традиції, нескорений дух та практичний склад розуму, а й амбіції і прагнення змін. Рільківська настроєвість творів художниці, про яку пише Зіммерер, з одного боку, обумовлена делікатними, витонченими формами художнього вираження, а з іншого, – тим особливим значенням, яке ці картини мали для художниці. Вони були брамою в інший вимір – проте тільки під час творчого акту. Малюючи, Бабуся Галя могла потрапити у світ, який колись знала, світ, який мав би й надалі існувати, якби не зник. Однак цей світ був далеко не ідилічний, як його іноді

sary of Walicka's death. She also placed another memorial plate, this time in Warsaw, at the entrance to the church of St Barbary on Emilia Plater Street, near the last place of the artist's work. I remember perfectly how often she recollected the mother and hardly coped with her departure. However, she did not accept her own advice and did not began painting therapeutically. She preferred collecting cat figurines which were so dear to her mother, and she had over 400 such figurines. Halina Walicka herself, taught by experience, practiced detachment from material things. She had no problem with impermanence and transience, knowing very well that the only certainty of life is death. Walicka said about her paintings that she liked them only during the act of creation and later she did not know "how they are." After completing paintings, she quickly released them from herself so that they could circulate around the world along their own paths and helped others as they had helped her.

Bibliography

- Jackowski Aleksander, 1973, *Halina Walicka. Malarstwo* [introduction to the exhibition catalogue], Warszawa: RSW "Prasa–Książka–Ruch".
- Jackowski Aleksander, 1974, *Plastyka amatorska w krajach socjalistycznych*, "Polska Sztuka Ludowa", vol. 28, no. 2, pp. 117–126.
- Jackowski Aleksander, 1975, *Ludwig Zimmerer i jego kolekcja*, "Polska Sztuka Ludowa", vol. 29, no. 1–2, pp. 53–78.
- Jackowski Aleksander, 1995, *Sztuka zwana naiwną. Zarys encyklopedyczny twórczości w Polsce*, Warszawa: Wydawnictwo Krupski i S-ka.

1 — Her date of birth is incorrectly given as 1901, because she was born at the end of 1900 – on 28 December. In 1901, she was baptised.

2 — Despite the information appearing, other members of Halina Walicka's close family did not die in Oświęcim. Władysław Lissowski was her only brother and he survived the war. During World War II, relatives of her husband, Henryk Walicki, were in concentration camps, and they also survived staying in captivity, although some of them died quickly after the war due to health problems.

помилково сприймають, – радше безневинний. Світ, в якому панують добро, краса, добрі манери, чуйність і спокій. Урочища, поліські березняки, сцени з життя давньої еліти, елегантні кімнати, в яких, здається, щойно хтось іще був. Світ спогадів? Можливо. Світ мрій? Частково. Фантасмагоричний світ? Аж ніяк. Попри всю свою ностальгійність візії Валіцької були закорінені в реальності, щоправда, ця реальність існувала в минулу епоху. У передмові до каталогу персональної виставки творів Валіцької 1973 року Яцковський запитує: «Можливо, цей вигаданий світ протиставлено реальному? Либонь, так і є, – але тільки для того, щоб із цим реальним світом можна було якось справитися (Jackowski 1973: 2).

Дослідники оминають увагою букети, які Валіцька так полюбляла малювати. У Бабусі Галі є десятки картин, на яких зображено квіти, – найрізноманітніших форм, кольорів і видів – і домашніх, і польових. Здавалося б, малювати квіти – всього лиш розвага, естетичне заняття, позбавлене глибоких сенсів. Але той, хто так думає, страшенно помиляється! Ці квіти увінчують рілківський дух картин Валіцької. Букет – ідеальний об'єкт для піднесених екзистенційних роздумів. Це насолода життям і водночас усвідомлення його скінченності. Зрізані квіти – живі й водночас мертві. І краса їх – швидкоплинна й водночас заворожуюча.

«Мені подобається кожна картина, поки я її малюю,
а потім я вже й не знаю, яка вона».

Пригадую з дитинства родинний літній будинок у Клембові неподалік Воломіна і вітальню, яка від стелі до підлоги була завішана картинами Бабусі Галі. На зовнішній стіні досі висить дошка, розміщена донькою мисткині, зі словами: «Тут творила Галіна Валіцька, акушерка і художниця». Раніше будинок належав докторці Мар'ї Кочоровській, лікарці та місцевій громадській діячці. Вона не мала дітей і, коли помирала, заповіла дім чоловікові Йолянти Валіцької – Єжи Кулєші, до якого ставилася як до сина.

У житті Галіни Валіцької були присутні жінки, дуже багато жінок – саме вони залишалися, коли чоловіків забирали війни, хвороби й нещасні випадки. І на своїх картинах вона часто малювала жінок – обожнюваних, звеличуваних, у центрі уваги. Якщо вони зображені наодинці, то аж ніяк не самотні чи слабкі – навпаки, завжди сильні у своїй жіночності, чи то на плоті посеред моря, чи в роздумах у кімнаті, чи на прогулянці в лісі. Бабуся Галя любила малювати жіночі постаті – можливо, так вона хотіла відновити справедливість, зважаючи на те, як жінок трактували впродовж віків.

Щоб пам'ять про матір-художницю не згасала, донька Йолянта з року в рік 15 липня, в річницю смерті Валіцької, публікувала в газетах присвячені їй пам'ятні замітки. Вона також встановила ще одну меморіальну дошку, у Варшаві, при вході до костелу святої Варвари на вулиці Емілії Плятер, неподалік останнього місця роботи художниці. Я добре пам'ятаю, що Йолянта часто згадувала матір, смерть якої переживала напрочуд важко. Однак вона не прислухалася до власної поради, яку колись дала мамі, і не почала сама малювати з терапевтичною метою. Натомість колекціонувала фігурки котів, яких обожнювала її мама, і зібрала їх понад 400. Сама ж Галіна Валіцька, навчена досвідом, старалася не прив'язуватись до матеріальних речей. Вона не особливо переймалася минущістю і швидкоплинністю, добре затямивши: єдине, що є певне у цьому житі, – смерть. Художниця говорила, що її картини їй подобаються тільки поки вона їх малює, а потім «вона вже не знає, які вони». Тому коли вона завершувала картини, то легко їх відпускала, – щоб ті мандрували світом своїми шляхами і допомагали іншим так, як допомогли їй.

Бібліографія

- Jackowski Aleksander, 1973, *Halina Walicka. Malarstwo* [вступ до каталогу виставки], Warszawa: RSW «Prasa–Książka–Ruch».
- Jackowski Aleksander, 1974, *Plastyka amatorska w krajach socjalistycznych*, «Polska Sztuka Ludowa», т. 28, № 2, с. 117–126.
- Jackowski Aleksander, 1975, *Ludwig Zimmerer i jego kolekcja*, «Polska Sztuka Ludowa», т. 29, № 1–2, с. 53–78.
- Jackowski Aleksander, 1995, *Sztuka zwana naiwną. Zarys encyklopedyczny twórczości w Polsce*, Warszawa: Wydawnictwo Krupski i S-ka.

1 — Позаяк Галіна Валіцька прийшла на світ наприкінці 1900 року – 28 грудня, то помилково датою її народження називають 1901 рік. Насправді ж 1901 року її охрестили.

2 — Усупереч різним даним, в Освенцімі не помер жоден із близьких родичів Галіни Валіцької. Її єдиному брату, Владиславу Ліссовському, вдалося пережити війну. Щоправда, в часи Другої світової в концентраційних таборах перебували родичі чоловіка – Генрика Валіцького (він також був ув'язнений). Дехто з них помер відразу після війни – через проблеми зі здоров'ям.

1

Painting, 2nd half of the 20th century,
oil on canvas, 57.5 × 40 cm,
PME 60426

Obraz, II poł. XX w., olej na płótnie,
57,5 × 40 cm,
PME 60426

Картина, 2-га пол. XX ст.,
олія на полотні, 57,5 × 40 см,
PME 60426

2

Painting, 2nd half of the 20th century,
oil on plywood (?), 50 × 35 cm,
PME 60414

Obraz, II poł. XX w.,
olej na sklejce (?), 50 × 35 cm,
PME 60414

Картина, 2-га пол. XX ст.,
олія на фанері (?), 50 × 35 см,
PME 60414

3

Painting, 1968,
oil on canvas, 72.2 × 40 cm,
PME 60424

Obraz, 1968,
olej na płótnie, 72,2 × 40 cm,
PME 60424

Картина, 1968,
олія на полотні, 72,2 × 40 см,
PME 60424

4

Painting, 1967,
oil on plywood (?), 38.5 × 60 cm,
PME 60415

Obraz, 1967,
olej na sklejce (?), 38,5 × 60 cm,
PME 60415

Картина, 1967,
олія на фанері (?), 38,5 × 60 см,
PME 60415

5

Painting, 2nd half of the 20th century,
oil on canvas, 49 × 59.5 cm,
PME 60428

Obraz, II poł. XX w.,
olej na płótnie, 49 × 59,5 cm,
PME 60428

Картина, 2-га пол. XX ст.,
олія на полотні, 49 × 59,5 см,
PME 60428

6

Painting, 1968,
oil on canvas, 50 × 65 cm,
PME 60425

Obraz, 1968,
olej na płótnie, 50 × 65 cm,
PME 60425

Картина, 1968,
олія на полотні, 50 × 65 см,
PME 60425

7

Painting, 2nd half of the 20th century,
oil on canvas, 75 × 42 cm,
PME 60427

Obraz, II poł. XX w.,
olej na płótnie, 75 × 42 cm,
PME 60427

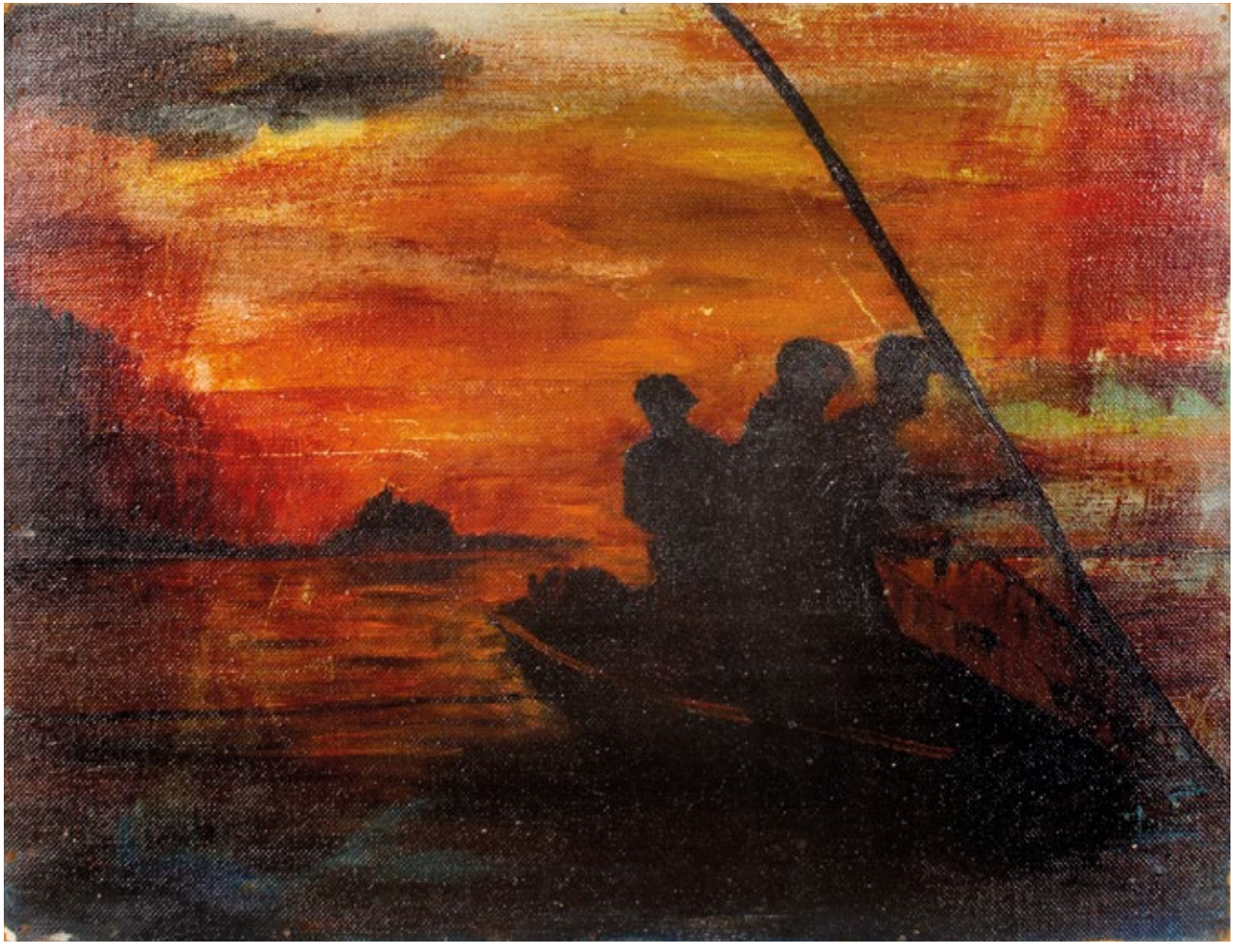
Картина, 2-га пол. XX ст.,
олія на полотні, 75 × 42 см,
PME 60427

8

Painting, 2nd half of the 20th century,
oil on canvas, 54.5 × 70 cm,
PME 60419

Obraz, II poł. XX w.,
olej na płótnie, 54,5 × 70 cm,
PME 60419

Картина, 2-га пол. XX ст.,
олія на полотні, 54,5 × 70 см,
PME 60419



9

Painting, 2nd half of the 20th century,
oil on fibreboard, 45 × 60 cm,
PME 60421

Obraz, II poł. XX w.,
olej na płycie pilśniowej, 45 × 60 cm,
PME 60421

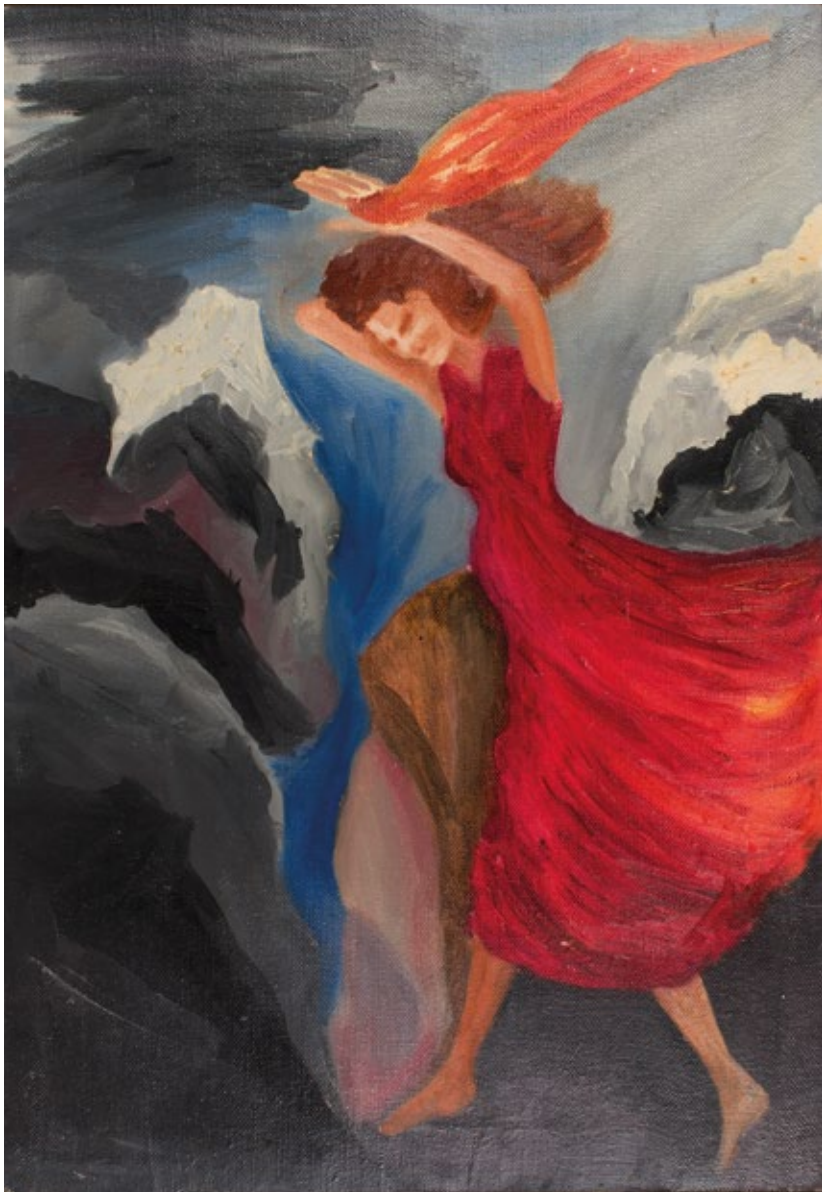
Картина, 2-га пол. XX ст., олія на
деревоволокнистій плиті, 45 × 60 см,
PME 60421

10

Painting, 2nd half of the 20th century,
oil on canvas, 50 × 70 cm,
PME 60420

Obraz, II poł. XX w.,
olej na płótnie, 50 × 70 cm,
PME 60420

Картина, 2-га пол. XX ст.,
олія на полотні, 50 × 70 см,
PME 60420



11

Painting, 2nd half of the 20th century,
oil on canvas, 65 × 45 cm,
PME 60413

Obraz, II poł. XX w.,
olej na płótnie, 65 × 45 cm,
PME 60413

Картина, 2-га пол. XX ст.,
олія на полотні, 65 × 45 см,
PME 60413

12

Flower of a Fen, 1973,
oil on canvas, 55 × 70 cm,
PME 40666

Kwiat paproci, 1973,
olej na płótnie, 55 × 70 cm,
PME 40666

Цвіт папороті, 1973,
олія на полотні, 55 × 70 см,
PME 40666

13

Unexpected Wind, 1973,
oil on canvas, 75.5 × 60.4 cm,
PME 38759

Niespodziany wiatr, 1973,
olej na płótnie, 75,5 × 60,4 cm,
PME 38759

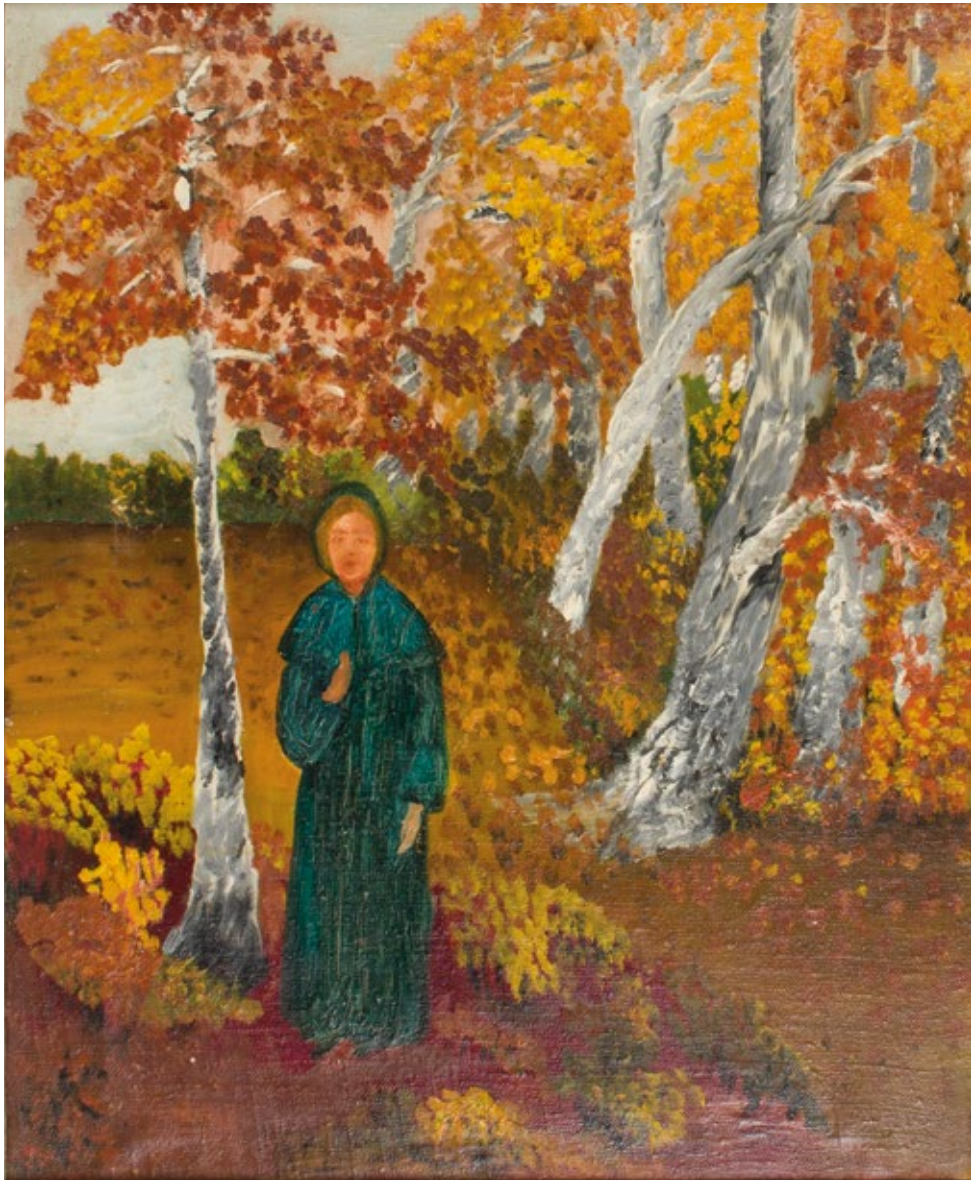
Несподіваний вітер, 1973,
олія на полотні, 75,5 × 60,4 см,
PME 38759

14

Painting, 2nd half of the 20th century,
oil on canvas, 50 × 70 cm,
PME 60423

Obraz, II poł. XX w.,
olej na płótnie, 50 × 70 cm,
PME 60423

Картина, 2-га пол. XX ст.,
олія на полотні, 50 × 70 см,
PME 60423

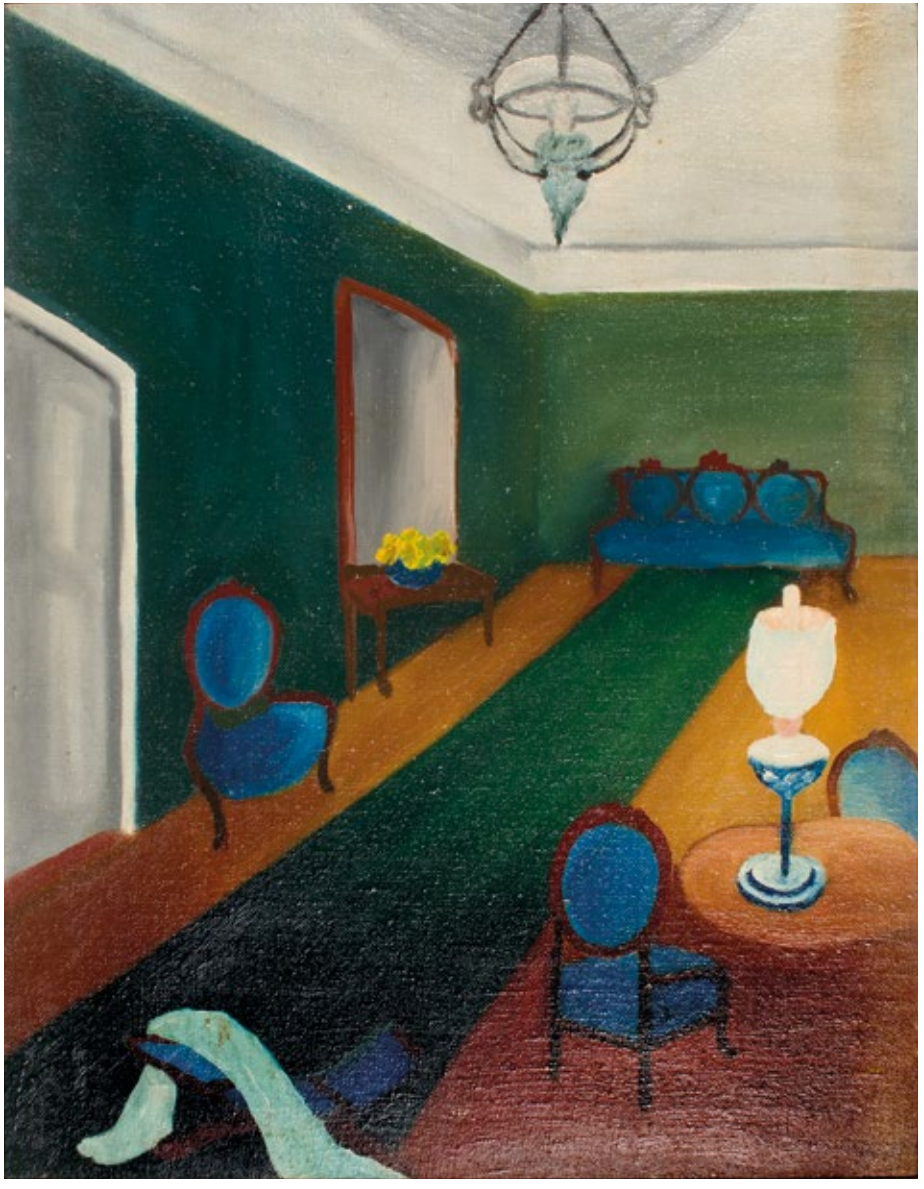


15

Painting, 2nd half of the 20th century,
oil on canvas, 55 × 45 cm,
PME 60422

Obraz, II poł. XX w.,
olej na płótnie, 55 × 45 cm,
PME 60422

Картина, 2-га пол. XX ст.,
олія на полотні, 55 × 45 см,
PME 60422



16

Empty Interior, 1977,
oil on canvas, 55 × 45 cm,
PME 60417

Puste wnętrze, 1977,
olej na płótnie, 55 × 45 cm,
PME 60417

Порожній інтер'єр, 1977,
олія на полотні, 55 × 45 см,
PME 60417

17

Painting, 1970,
oil on canvas, 79.8 × 49.8 cm,
PME 60418

Obraz, 1970,
olej na płótnie, 79,8 × 49,8 cm,
PME 60418

Картина, 1970,
олія на полотні, 79,8 × 49,8 см,
PME 60418

18

Red Room, undated,
oil on canvas, 50 × 60 cm,
PME 35066

Czerwony pokój, niedatowany,
olej na płótnie, 50 × 60 cm,
PME 35066

Червона кімната, без дати,
олія на полотні, 50 × 60 см,
PME 35066

19

Lady with a candlestick, 1972,
oil on canvas, 55 × 45 cm,
PME dep. 4333

Dama z lichtarzem, 1972,
olej na płótnie, 55 × 45 cm,
PME dep. 4333

Дама з підсвічником, 1972,
олія на полотні, 55 × 45 см,
PME деп. 4333

20

Farewell, 1974,
oil on canvas, 56 × 46 cm,
PME 41089

Pożegnanie, 1974,
olej na płótnie, 56 × 46 cm,
PME 41089

Прощання, 1974,
олія на полотні, 56 × 46 см,
PME 41089

21

Wind, undated,
oil on canvas, 80 × 60 cm,
PME 35065

Wiatr, niedatowany,
olej na płótnie, 80 × 60 cm,
PME 35065

Вітер, без дати,
олія на полотні, 80 × 60 см,
PME 35065

22

Painting, 2nd half of the 20th century,
oil on canvas, 55 × 44.5 cm,
PME 60416

Obraz, II poł. XX w.,
olej na płótnie, 55 × 44,5 cm,
PME 60416

Картина, 2-га пол. XX ст.,
олія на полотні, 55 × 44,5 см,
PME 60416

MARIA KORSAK

МАР'Я КОРСАК

Marianna Koźmińska

MARIA KORSAK: „TO JAKAŚ PASJA JEST TO MALOWANIE”

Nieduży pokój o różowych ścianach. Na wyścielanej dywanem podłodze stoją obrazy na różnym etapie wykończenia. Nie są to jedyne prace malarskie w tym pomieszczeniu. Gdy powędrujemy wzrokiem wyżej, na ścianach zobaczymy następne: krajobrazy, „portrety" warszawskich ulic oraz parków czy sceny rodzajowe przedstawiające śluby w drewnianych kościołach. Wśród obrazów, na zielonym fotelu, siedzi drobna kobieta z siwiejącymi włosami i nieodzownymi okularami na nosie. Właśnie udziela wywiadu. Gdy pada pytanie o to, czym jest dla niej malarstwo, bez chwili wahania odpowiada: „Wszystkim! Malarstwo to moje życie. Moja radość", a uśmiech rozświetla jej twarz (Bezoek, Otten 1984).

Dzieciństwo i młodość

Maria Korsak urodziła się 30 listopada 1907 roku we wsi Pogórze niedaleko Nowogródka (dzisiejsza Białoruś). Jej matka, Polka, i ojciec, Rosjanin, prowadzili gospodarstwo rolne. Gdy dziewczynka miała niespełna siedem lat, rodzina, prawdopodobnie w obawie przed wojenną zawieruchą, przeprowadziła się do niewielkiej wsi Winnica, gdzie zamieszkała w chutorze[1]. Maria od małego była bardzo energiczna i nie lubiła siedzieć bezczynnie. Gdy tylko wystarczająco podrosła, zaczęła pomagać rodzicom w gospodarstwie, między innymi pracowała w polu. Szybko też nauczyła się tkać i szyć. Pracując przy krosnach, po raz pierwszy przejawiła talent artystyczny. Jej kilimy oraz makaty uchodziły podobno za najładniejsze w okolicy, a ona sama marzyła o tym, by w przyszłości zostać krawcową. Jako najstarsza z licznego rodzeństwa musiała jednak odłożyć marzenia na bok i poświęcić się opiece nad braćmi i siostrami. Edukację w wiejskiej szkole powszechnej zakończyła po czterech klasach.

Dość długo trwały poszukiwania właściwego kandydata na męża Marii. W końcu rodzice zaaprobowali starszego o 13 lat Józefa Korsaka, który mieszkał w pobliskiej wsi. Ślub odbył się w 1939 roku. Nowożeńcy zamieszkali w Nowogródku, w domu, który ponoć razem postawili. Ich szczęście nie trwało długo. Wybuch II wojny światowej przerwał budowanie wspólnego życia. Niewiele informacji można znaleźć na temat losów małżonków w latach 1939–1945. Wiadomo, że Maria, w obawie przed wywózką w głąb Rosji, w 1940 roku opuściła na pewien czas Nowogródek, znajdując schronienie u rodziny. Dzieje Józefa pozostają natomiast zagadką. Można znaleźć informację, że mężczyzna został

Maria Korsak, 1974.
From the archive of the National Museum of Ethnography in Warsaw, Arch. PME N. 1179/4. Photo by L. Trojanowski

Maria Korsak, 1974.
Ze zbiorów Państwowego Muzeum Etnograficznego w Warszawie, Arch. PME N. 1179/4. Fot. L. Trojanowski

Мар'я Корсак, 1974.
З фондів Державного етнографічного музею у Варшаві, Arch. PME N. 1179/4. Фот. Л. Трояновський

zmobilizowany i walczył w oddziałach polskich na Zachodzie (Jackowski 1995: 90). Niektóre źródła podają jednak, że Korsak został aresztowany przez Armię Czerwoną, trafił do Komijskiej Autonomicznej Socjalistycznej Republiki Radzieckiej, a następnie wydostał się ze Związku Radzieckiego wraz z Armią Andersa, z którą przeszedł szlakiem II Korpusu pod Monte Cassino (Kotarska b.d.).

Koniec wojny nie doprowadził do ponownego połączenia małżonków, których tym razem rozdzieliły nowe granice. Józef osiadł w Warszawie, Maria wróciła zaś do Nowogródka, który został odłączony od Polski i wszedł w skład Białoruskiej Socjalistycznej Republiki Radzieckiej. Rozłąka z mężem nie była jedynym zmartwieniem Marii. Kobieta dość szybko musiała bowiem rozpocząć walkę o własny dom. Nowogródczyznę, podobnie jak inne ziemie przyłączone po wojnie do Związku Radzieckiego, poddano procesowi wywłaszczania. Maria wszelkimi sposobami próbowała nie dopuścić do utraty domu. Dowodziła swych racji na drodze prawnej, jednak miejscowy sąd wydał rozstrzygnięcie nie po jej myśli. Nie poddała się. Kiedy na szczeblu lokalnym wykorzystała wszystkie możliwości, postanowiła odwołać się do kolejnych, wyższych rangą instancji, tym razem już w Moskwie. By opłacić bilety na podróż, sprzedała krowę. Rosyjską stolicę w swojej sprawie odwiedzała wielokrotnie. Niestrudzenie chodziła tam po różnych urzędach, pukając od drzwi do drzwi. Jako jedna z nielicznych mieszkańców Nowogródka swoją determinacją i uporem uratowała dom. Podobno przyczynił się do tego sam Klimient Woroszyłow[2], do którego Maria trafiła z obrazem Matki Boskiej pod pachą.

Wyprawy do Moskwy przyniosły jeszcze jeden skutek, choć ten był całkowicie nieoczekiwany. Czterdziestoletnia Maria odkryła swoją nową pasję – malarstwo. Podczas jednego z pobytów w Moskwie odwiedziła sławną Galerię Trietiakowską. Po wielu godzinach wyszła z niej oczarowana. Sztuka poruszyła ją do głębi. Do domu wróciła nie tylko z kilkoma reprodukcjami obrazów, ale też z farbami oraz silnym postanowieniem, że od teraz będzie malować. Później w wolnych chwilach próbowała kopiować przywiezione z galerii reprodukcje. Warto wspomnieć, że nie był to pierwszy raz, kiedy Korsak próbowała swoich sił w malarstwie. Pierwszy obraz stworzyła w wieku 14 lat. Wykorzystała wtedy to, co akurat znalazła pod ręką – fragment płótna oraz farby, którymi jej ojciec malował płoty. Treść tej pracy pamiętała po latach: „Namalowałam staw i cztery bociany. Jeden trzyma w dziobie żabę, drugi grzebie w błocie i dwa lecą" (Kawecka-Lee 1996: 4). Zarówno nastoletnia, jak i dorosła Maria dość szybko musiała porzucić swoje artystyczne aspiracje. W młodości nie miała czasu i możliwości, by rozwijać swój talent. W wieku dojrzałym do malowania skutecznie zniechęcała ją za to rodzina, naśmiewając się z jej nagłej „fanaberii". Krewni odwoływali się również do rozsądku kobiety, wskazując na jej problemy ze wzrokiem. Ich zdaniem malowanie, a zwłaszcza kontakt z farbami, mogły go tylko pogorszyć, a nawet sprawić, że całkowicie oślepnie. W jednym z artykułów na temat malarki można natomiast przeczytać, że pracę artystyczną Marii przerwał donos sąsiadów do urzędu skarbowego. Urzędników podatkowych, którzy niespodziewanie zapukali do domu Korsak, nie udało się przekonać, że kobieta maluje tylko dla siebie (Kotarska b.d.). Po ich wizycie siostra malarki schowała przybory początkującej artystki głęboko w skrzyni.

Walka o dom nie była jedynym wyzwaniem, z którym przyszło się mierzyć Marii w pierwszych latach po wojnie. Kolejnym, nie mniej trudnym przedsięwzięciem okazało się uzyskanie zgody na odwiedziny u męża w Polsce. Ten już od jakiegoś czasu w listach próbował przekonać żonę, by znowu z nim zamieszkała. Kilkudniowy pobyt w Warszawie miał pomóc Marii w podjęciu decyzji. Formalności zajęły dużo czasu. Zaproszenie do Polski udało się otrzymać dopiero w 1957 roku. W końcu, po 18 latach rozłąki, małżonkowie mogli spotkać się ponownie. Podczas tej wizyty poszli do Muzeum Narodowego. Marii szczególnie przypadły do gustu prace Jana Matejki, Juliana Fałata oraz Józefa Chełmońskiego. Mając nikłe pojęcie o rynku sztuki, chciała nawet kupić obraz pierwszego z wymienionych. Ogromne było jej zaskoczenie, kiedy mąż tylko się roześmiał i powiedział, że wskazane przez nią dzieło jest warte więcej niż cały ich majątek, włącznie z domem w Nowogródku. „Tyle pieniędzy za obraz? [...] To wiesz, skoro obrazy w Polsce są takie drogie, to ja także będę malować

i sprzedawać. Zarobimy dużo pieniędzy" – odpowiedziała małżonkowi (Kawecka-Lee 1996: 4). Pragnienie tworzenia odżyło. „Taki otrzymałam zapał, że mi się zdawało, że wszystkie obrazy, co w muzeum, to ja namaluję" (Bezoek, Otten 1984). W przeprowadzce do Warszawy Maria dostrzegła szansę na to, by malarstwo znów było obecne w jej życiu. Postanowiła z niej skorzystać i powiedziała mężowi, że zamieszka z nim, ale pod warunkiem, że on zgodzi się na to, by zajęła się malowaniem. Józef, nie traktując słów żony zbyt poważnie, oczywiście przystał na jej prośbę czy może raczej ultimatum. Prosił jednak, by nikomu nie wspominała o swym zamiarze zostania malarką. Nie chciał stać się obiektem kpin. Maria – szczęśliwa, że nareszcie będzie mogła spełnić swoje marzenie – wróciła do Nowogródka i zaczęła starać się o dokumenty potrzebne do repatriacji.

Decyzja Marii o wyprowadzce do Polski nie została dobrze przyjęta przez jej rodzinę. Wszelkimi możliwymi sposobami starano się ją od niej odwieść: „Nie jedź, bo ty starsza i on, bez rodziny. Bez nikogo. Tam zginiecie, dwoje starszych ludzi [...] nie masz specjalności! Co będziesz robić? Tutaj to szyłaś, to wyszywałaś, to swetry wiązałaś. A tam co będziesz robić?" – pytali (Bezoek, Otten 1984). Gdy Maria w końcu zdradziła bliskim swój plan na życie w Warszawie, zgodnie z przewidywaniami męża została wyśmiana. Żartowano z niej, że malować owszem, będzie, ale palcem, i to okna, jak będzie stara. Korsak pozostała jednak niezłomna w swym zamiarze. Rok później, gdy uzyskała potrzebne dokumenty, w wieku 50 lat opuściła swój dom i rodzinę, sprzedała futro oraz kilka drobiazgów i przeniosła się do miasta, ba, stolicy Polski, by rozpocząć nowy etap życia i po wielu latach rozłąki znów zamieszkać z mężem, poniekąd obcym jej teraz człowiekiem. Sama kilkanaście lat później dość rozbrajająco przyznała: „Ja nie wiem, co u mnie było w głowie... jakie natchnienie" (Bezoek, Otten 1984). Co więcej, była tak pewna siebie, tego, że odniesie sukces jako malarka, że podczas pobytu w Warszawie w 1957 roku zapisała się do spółdzielni mieszkaniowej, skąd później dostała mieszkanie na ulicy Niecałej: „I ja gwarantowała, że ja będę malować i spłacę [mieszkanie – MK]. Teraz się śmieję, ale to była brudna sprawa. Mogłam nie wypłacić [tych pieniędzy – MK]" (Bezoek, Otten 1984).

Początki

Pierwsze miesiące po przeprowadzce okazały się dla Marii niezwykle trudne. Przepiękny nowogrodzki krajobraz zastąpiły obce i zatłoczone ulice Warszawy. Od dziecka otoczona liczną, gwarną rodziną, teraz za towarzysza miała tylko męża. Adaptacji z pewnością nie ułatwiał jej też brak znajomości języka polskiego. Dość szybko – wbrew obawom krewnych – znalazła zatrudnienie przy produkcji zasłon, ale nowej pracy nie lubiła. Oderwania od trudów codzienności szukała w malarstwie, jednak pierwsze prace nie spełniały jej oczekiwań, potęgując rosnące rozczarowanie. Niestety Maria nie mogła liczyć na wsparcie ze strony małżonka. Józef kompletnie nie rozumiał jej potrzeb twórczych, wręcz przeciwnie – nie chciał, by malowała. „Wpadł w furię, kiedy zorientował się, że zamiast młodej posłusznej małżonki, którą zachował w pamięci, przyjechała do niego pięćdziesięcioletnia kobieta, zajmująca się malarstwem, co dla niego oznaczało, że po prostu zwariowała. Jego furia nie zrobiła na p. Korsak większego wrażenia" (Zimmerer 2013).

Osamotniona, nierozumiana, na skraju załamania Maria po raz kolejny podjęła walkę. Tym razem o siebie, o własne marzenie. Na początku prosiła męża, by spełnił daną jej przed rokiem obietnicę, że będzie mogła malować. Gdy prośby nie skutkowały, uciekła się do groźby powrotu do Nowogródka. Widząc upór i determinację żony, Józef w końcu skapitulował. Postawiwszy na swoim, Maria, która zdawała sobie sprawę, że musi popracować nad umiejętnościami malarskimi, zaczęła rozglądać się za miejscem, gdzie ktoś jej w tym pomoże. Tak trafiła na zajęcia z malarstwa do stołecznego Ogniska Plastycznego przy ulicy Elektoralnej. Podczas pierwszych zajęć dyrektor placówki poprosił Marię, żeby pokazała swoje dotychczasowe prace. Kobieta zamarła. Prawdopodobnie bojąc się odrzucenia, skłamała, że obrazy zostawiła w Związku Radzieckim. „Przywiozę, jak pojadę. A teraz może pokażę, co potrafię narysować" – zaproponowała przytomnie (Kawecka-Lee 1996: 4). Jej malunek spodobał się, i to nie tylko dyrektorowi, ale też innym kursantom. Została przyjęta. Od października 1959 do wiosny 1960 roku w tajniki

malarstwa wprowadzała ją znana malarka i pedagożka, profesor Barbara Jonscher. Kiedy ognisko przy Elektoralnej zamknięto, Maria przeniosła się do podobnej instytucji na Bielanach. Na zajęcia uczęszczała sumiennie, co niedziela przez następne dwa lata. W tym okresie poznała znawcę sztuki ludowej i naiwnej Aleksandra Jackowskiego, który w kanonicznej już *Sztuce zwanej naiwną* tak opisał początki jej zmagań artystycznych: „Z dala od wszystkich stała przy sztalugach, z powagą obserwując fragment parku. Ale malowała scenę, którą sobie wyobrażała, rzeczywistość była tylko kanwą i niełatwo dawała się oswoić. Starała się" (Jackowski 1995: 91). Nauczyciele, dostrzegając w pracach Korsak świeżość i oryginalność, nie ingerowali w jej powoli rodzący się styl. Zwracali tylko uwagę na poprawność techniki. Maria, która wcześniej malowała wyłącznie farbami olejnymi, poszerzyła swój warsztat o temperę z dodatkiem oleju i białka. W ognisku próbowano zachęcić ją także do pójścia w kierunku malarstwa abstrakcyjnego. Nie udało się jednak przekonać Marii do tego pomysłu: „W abstrakcji nie widzę smaku [...]. Mnie się zdaje, że to nie obraz, tam nic nie widać" – tłumaczyła, po czym zadziornie pytała: „Po co mam siebie zmieniać?"[3]. Wypowiedzi te wskazują na realizm jako podstawowe założenie malarstwa Korsak, obecne już na samym początku jej artystycznej drogi. Według artystki obraz musi przedstawiać coś konkretnego, widzianego w danym momencie bądź zapamiętanego. Z tego założenia wynika tematyka wczesnych prac Marii, a więc cyklu obrazów malowanych w plenerze ilustrujących Warszawę (między innymi Stare Miasto, Trasę W–Z, Ogród Saski, Wilanów czy Bielany) oraz kreślonych z pamięci pejzaży przedstawiających drogą jej sercu Nowogródczyznę.

Malując z natury architekturę, początkująca artystka – na tyle, na ile potrafiła – próbowała oddać ją jak najwierniej. Dbała o szczegóły, o zachowanie właściwych proporcji. Co ciekawe, nigdy nie szkicowała szkieletu budynku, tylko od razu nanosiła farby na płótno lub karton. Na większą fantazję pozwalała sobie dopiero na dalszym planie, gdzie często wprowadzała dekoracyjne rozwiązania. Korsak wolała jednak malować „z głowy", ponieważ ograniczały ją wtedy tylko własne wizje malarskie. Miała doskonałą pamięć wzrokową, czego dowodem są krajobrazy z lat młodości, na których Maria z upodobaniem uwieczniała widziane niegdyś kościoły, domy czy zagrody. Znany kolekcjoner sztuki naiwnej Ludwig Zimmerer napisał: „Zdarzało się, że zachwycałem się jakimś domeczkiem czy kościółkiem na jej obrazie, mówiłem, że śliczny lub uroczy, a pani Korsak tylko trzeźwo objaśniała: »to była chałupa sąsiada«, albo: »to była fara, odległa o trzy godziny drogi od mojej wioski« (Zimmerer 2013). Nie tylko architektura na obrazach Marii nie jest wynikiem przypadku. Zdarzało się, że i postaci, choć dla widza anonimowe, były malarce dobrze znane. Czasami z tęsknoty, gdy szczególnie intensywnie myślała o kimś z rodziny, nadawała malowanym akurat postaciom cechy wyglądu i rysy twarzy tej osoby. Malowanie pomagało Marii zmierzyć się z nostalgią za tym, co było jej bliskie, za światem zostawionym w Nowogródku.

Niekiedy artystka malowała też pod wpływem wydarzeń z życia lub usłyszanych opowieści. Śluby w drewnianych kościołach w letniej lub zimowej scenerii, wesela – wkrótce na stałe wpiszą się do jej repertuaru. Zupełnie odmiennym tematem, z którym również próbowała się zmierzyć, był grzech pierworodny (cykl: *Adam i Ewa w raju*). Pracami na ten temat zachwycali się zarówno Ksawery Piwocki, jak i Ludwig Zimmerer. „Stworzony przez nią raj jest równie idylliczny, jak inne jej pejzaże. Groźny Archanioł, który mieczem wypędza parę ludzi z Edenu na ziemię [...] na obrazie pani Korsak jest niewielkim, pozbawionym znaczenia aniołkiem. Bo Maria Korsak nie czuje się wypędzona – dzięki swej twórczości pozostała w raju" (Zimmerer 2013).

Nowe zajęcie – malarstwo – szybko zaczęło pochłaniać Marię bez reszty. Tak jak niegdyś podczas zwiedzania Galerii Trietiakowskiej, tak teraz, komponując własne prace, całkowicie traciła poczucie czasu i malowała do późnych godzin nocnych, a nawet porannych. Gdy mąż gasił światło w pokoju, w którym pracowała, by tym samym zmusić żonę do odpoczynku, ta cierpliwie czekała, aż on ponownie zaśnie, wstawała, zapalała światło i znów chwytała za pędzel. „Słuchaj, ty kota dostałaś. Ty umrzesz, jak tak będziesz malowała!" – napominał ją małżonek (Bezoek, Otten 1984). Na co Maria mu odpowiadała: „Gdybyś ty mi nie dał malować, ja bym umarła!" (Bezoek, Otten 1984).

„Malarka z ulicy Niecałej"[4]

Połączenie pasji, talentu i ciężkiej pracy Korsak dość szybko zaowocowało pierwszymi malarskimi sukcesami. Już na początku lat 60. XX wieku jej kariera zaczęła nabierać rozpędu, a jej obrazy prezentowane były na wystawach indywidualnych oraz zbiorowych w Polsce i za granicą. Chociaż właściwiej byłoby napisać: za granicą i w Polsce, ponieważ niespodziewanie to mieszkańcy Stanów Zjednoczonych jako pierwsi mieli okazję podziwiać twórczość warszawskiej malarki na jej debiutanckiej wystawie „Maria Korsak. Primitive painter", która prezentowana była od 2 do 28 kwietnia 1963 roku w Museum of Modern Art w Miami. Ekspozycja ta mogłaby nigdy nie mieć miejsca, gdyby nie znany amerykański architekt Alexander Girard, który rok wcześniej gościł w Warszawie. Mężczyzna wybrał się na spacer do Ogrodu Saskiego, gdzie w jednej z alejek jego uwagę przykuła zajęta malowaniem Maria. Amerykanin, zachwycony stylem Korsak, kupił od niej dwie prace – *Stare Miasto* oraz *Sierotę*. Następnie, po powrocie do kraju, pochwalił się nimi przed swoim przyjacielem. Był nim Bernard Davis – ówczesny dyrektor Museum of Modern Art w Miami, który również poddał się urokowi dzieł zupełnie mu nieznanej artystki. Spodobały mu się one tak bardzo, że sam wybrał się do Polski, odszukał Marię i namówił ją, by pokazała mu wszystkie swoje obrazy. Ostatecznie kupił 14 prac, które złożyły się na jej pierwszą wystawę. Davis bardzo starannie wybrał obrazy, chcąc jak najszerzej zaprezentować twórczość samorodnej malarki. W rezultacie na ekspozycji w Miami znalazły się nie tylko stołeczne pejzaże oraz krajobrazy z lat dziecinnych i młodości, ale również kompozycja kwiatowa czy portrety prawdopodobnie namalowane jeszcze podczas zajęć w Ognisku Plastycznym. Wystawie towarzyszył niewielki katalog zawierający między innymi kolorowe reprodukcje prac Korsak oraz jej krótką autobiografię. W publikacji tej Maria prawdopodobnie po raz pierwszy została nazwana „prawdziwą malarką naiwną". Davis w słowie wstępnym podkreślał oryginalność jej stylu, na który jego zdaniem pobrane przez kobietę nauki miały niewielki wpływ.

> Mówiąc o Marii Korsak, oceniając jej karierę na podstawie autobiografii zawartej w tym katalogu, mam wrażenie, że otrzymane przez nią wykształcenie artystyczne nie wpłynęło znacząco na jej styl. Zapewne nauczyła się czegoś o technice mieszania kolorów i może jeszcze czegoś o kompozycji, ale wszystkie pozostałe wskazówki spłynęły po niej „jak woda po kaczce" i nie przeszkodziły Marii Korsak zostać prawdziwą malarką naiwną (Davis 1963)[5].

W Polsce prace Marii po raz pierwszy zostały pokazane w 1964 roku w sali warszawskiego hotelu Bristol. Rok później 18 jej obrazów stało się częścią słynnego wydarzenia prezentującego sztukę naiwną w Polsce – wystawy „Inni. Od Nikifora do Głowackiej". Kolejna wystawa, tym razem już indywidualna – „Maria Korsak. Malarstwo" – miała miejsce w Kordegardzie. Uroczysty wernisaż odbył się 14 lipca 1966 roku. „Wystawa ta cieszyła się wielkim powodzeniem. W małej salce zawsze było pełno" – donosił „Przegląd Artystyczny" (Antecka 1966). W krótkiej wzmiance o tym wydarzeniu opublikowanej w tym samym czasopiśmie odnotowano zaś: „Ta niemłoda kobieta posiada niezawodny instynkt malarski i tak sprecyzowaną formę plastyczną, że prace jej przyjmuje się jako nieuchronność. Nie ma tu rozwoju i nie oczekujemy go. Doskonałość swoją ujawnia malarka poprzez niepowtarzalność wizji podanej do zaakceptowania" (Kaczmarski 1966).

Niemal w okamgnieniu Maria Korsak stała się reprezentantką polskiego malarstwa naiwnego. Jej prace prezentowane były między innymi w Bratysławie (1966), Rzymie (1967), Stuttgarcie (1967), Neuchâtel (1969), Norrköping (1969), Sztokholmie (1970), Berlinie (1970), Monaco (1972), Spoleto (1972). Ogromnym sukcesem była indywidualna wystawa w Paryżu w 1972 roku – chyba jedyna zagraniczna wystawa, na której wernisażu pojawiła się sama Korsak. Z francuskiej stolicy artystka przywiozła obraz przedstawiający Pola Elizejskie, które podczas pobytu w tym mieście zrobiły na niej największe wrażenie. Z braku czasu na miejscu namalowała tylko architekturę i drzewa. Samochody oraz postaci domalowała już w Warszawie. Była to jedna z jej ulubionych prac. Pisząc o zagranicznych wystawach, na których prezentowane były dzieła Korsak, nie sposób nie wspomnieć o Niemczech,

gdzie skutecznie jej twórczość promował Zimmerer. Obrazy Korsak można było zobaczyć między innymi w Hamburgu (1972), Kilonii (1972), Monachium (1972, 1973), Düsseldorfie (1973), Kolonii (1974), Krefeldzie (1974) i Hofie (1974).

W latach 70. XX wieku nazwisko Korsak cieszyło się rosnącym uznaniem i zainteresowaniem. Do Warszawy, na Niecałą, zaczęli przyjeżdżać kupcy i kolekcjonerzy: Szwajcarzy, Niemcy, Anglicy, Amerykanie. Maria mogła zrezygnować z nielubianej pracy i całkowicie poświęcić się malarstwu. Wreszcie spełniło się jej marzenie. Jest malarką. Co więcej, odnosi sukcesy. Jej szczęście spowijał jednak cień, ponieważ najbliższe otoczenie nie akceptowało jej sztuki. Józef wystawiał obrazy żony na balkon, żeby „nie zagracały mieszkania". Niezrozumienie ze strony bliskich smuciło i bolało Marię. By zdobyć uznanie także w ich oczach, zaczęła malować ikony na drewnie. Pracowała też nad swoim stylem, poszukiwała nowej drogi, której wynikiem są konwencjonalne, „naturalistyczne" pejzaże letnie oraz zimowe. Te dwa tematy rodzina w końcu zaaprobowała. Zadowolona malarka zaniosła nowe obrazy do domu aukcyjnego Desa. Wielkie było jej zdziwienie, kiedy pracownicy placówki nie chcieli ich przyjąć, mówiąc wprost, że są to kicze i proszą, by wróciła z pracami w dawnym, „naiwnym" stylu, bo te na pewno się sprzedadzą. Zderzenie Marii z oczekiwaniami rynku opisał Aleksander Jackowski, do którego przyszła rozżalona malarka: „Jak to? – pytała – to teraz kiedy doszłam do tego, że maluję »prawdziwe« obrazy, okazuje się, że są gorsze od tamtych nieudolnych? Nawet nie usiłowałem jej tłumaczyć, o co chodzi, mówiłem że sama musi rozstrzygnąć dylemat: zarabiać jako uznana już »naiwna« czy sprzedawać swe obrazy na Bazarze Różyckiego" (Jackowski 1995: 91).

Maria stanęła przed trudną decyzją. Ostatecznie, by zadowolić obie strony, postanowiła malować w obu estetykach. Nad takim rozwiązaniem ubolewał Zimmerer: „dwuznaczny charakter komercjalizacji miał skutek fatalny [...] była znana, ceniona, najdroższa, ale malarstwo przestało sprawiać jej przyjemność" (Zimmerer 2013). Czy faktycznie tak było? Trudno się z tym w pełni zgodzić. Bliższe prawdzie wydaje się stwierdzenie, że niekiedy odczuwała znużenie powielaniem tych samych tematów – przeważnie pejzaży zimowych i obrazów ślubnych, które były najczęściej zamawiane przez klientów. Szukając urozmaicenia, artystka zaczęła nieznacznie zmieniać kompozycje, o czym pisał Ksawery Piwocki: „Mam niekiedy wrażenie, że Marię Korsak zaczynają nudzić jej własne prace. Stąd komplikuje zadania, buduje przestrzeń przy pomocy swoistych zabiegów perspektywicznych. Wprowadza w swój pejzaż łuki szosy, wygięte brzegi rzeki, w tle piętrzy góry i las" (Piwocki 1980: 143). W tym okresie artystka praktycznie przestała malować w plenerze. Przeważnie tworzyła w mieszkaniu, z głowy, siedząc na dywanie i pochylając się nad płótnem lub kartonem.

Po cichu marzyła o własnej pracowni, gdzie nie musiałaby się zbytnio martwić o zniszczenia spowodowane farbą, lecz pieniądze wolała przeznaczać na pomoc bliższej i dalszej rodzinie. Korsak nie wahała się też wspierać zupełnie obcych osób, na przykład studentów w potrzebie; zdarzało się, że za grosze wynajmowała im pokój. Bo choć z pozoru mogła sprawiać wrażenie zdystansowanej i ostrej, przy bliższym poznaniu okazywała się niezwykle wrażliwą, ciepłą osobą. Wychowana wśród licznej, gwarnej rodziny, Maria lgnęła do ludzi. Była znakomitą gospodynią, której wielką radość sprawiało przyjmowanie gości. Lubiła mieć dla kogo gotować i piec. Z przyjemnością zapraszała też na degustacje własnej roboty kiszonek – ogórków czy kapusty, które przechowywała w kamionkach lub słoikach na balkonie. Krewni i liczni goście, nader często odwiedzający Niecałą, wypełniali w pewien sposób lukę w życiu Marii, cierpiącej z powodu braku dzieci. Choć pod koniec lat 60. XX wieku Korsakowie adoptowali 14-letnią córkę ubogich krewnych, to dziewczynka po świetnie zdanej maturze podjęła studia na Sorbonie i opuściła mieszkanie na Niecałej.

Druga połowa lat 70. upłynęła Marii pod znakiem choroby. Malarka już od jakiegoś czasu zmagała się z problemami z żołądkiem, jej stan jednak znacznie się pogorszył.

> Lekarz odmówił dalszego leczenia, jeśli nie podda się operacji żołądka. Nie wyraziła zgody – bała się, że umrze i nie dożyje końcowego egzaminu przybranej córki na Sorbonie. Nie mogła jeść, zmizerniała,

> prawie nie wstawała z łóżka. Mimo straszliwego bólu nadal malowała idylliczne obrazy, których domagali się od niej klienci. Znów przebijała kolejny mur, który Los wzniósł na jej drodze (Zimmerer 2013).

Mimo niepomyślnych diagnoz lekarzy Maria przemogła chorobę i wróciła do zdrowia.

Epilog: „Za mało mam teraz czasu, obrazy pochłaniają mnie bez reszty"

Życie na Niecałej wróciło do dawnego rytmu. Kiedy na początku lat 80. Korsakom w końcu udało się spłacić mieszkanie, Józef zażartował, że teraz zapewne któreś z nich umrze. Niestety wkrótce jego słowa się sprawdziły. 10 maja 1984 roku Maria została wdową. Po śmierci męża, podobnie jak kiedyś po śmierci brata, nie była w stanie malować. „Zarzuciłam malarstwo i rozchorowałam się, [byłam] zupełnie do niczego. Nic mi się nie chciało, ani jeść, ani żyć, ani pić. Tylko myśli jakieś przychodziły: że kiedyś było dobrze, a dlaczego ja sama? A dlaczego muszę tak żyć? A po co ja żyję?" (Bezoek, Otten 1984). Zaniepokojeni znajomi zaczęli namawiać Marię, by wróciła do malowania, które tak lubiła i które w przeszłości wielokrotnie pomagało jej pokonać trudne chwile. Nie inaczej było tym razem. Kiedy Korsak znów sięgnęła po płótno, farby i pędzle, ożyła. „Moje życie ratuje malarstwo [...]. W te dni, kiedy maluję, czuję się szczęśliwa, że ja mam dom... że ja mam cuś w domu... mnie się zdaje, kogoś w domu jak obrazek maluję [...]. Jak maluję, to ja radość czuję, że coś tworzę, do czegoś dążę..." (Bezoek, Otten 1984).

Niedługo później do Marii przyjechała i wprowadziła się młodsza siostra Ksenia. Razem było im raźniej. Mimo pogarszającego się stanu zdrowia pasja, z jaką Maria oddawała się malarstwu, nie malała. Wręcz przeciwnie: „Źle słyszę, źle widzę i jestem strasznie stara, a malować chce mi się coraz bardziej" – mówiła (Kawecka-Lee 1996: 4). Dziennikarzy, którzy przeprowadzali z nią wywiady, zaskakiwała jej żywiołowość: „Przekroczyła osiemdziesiątkę, wygląda na kobietę w sile wieku, a energię ma trzydziestolatki. Żali się jedynie, że dnia nie starcza na malowanie" (Kotarska b.d.). W tym okresie artystka tworzyła już tylko „z głowy". „Wszystko, co do najmniejszego detalu, muszę zaplanować w głowie. Czasem nie śpię całą noc, tylko planuję obraz, a rano zabieram się do malowania" (Kawecka-Lee 1996: 4). Sam proces twórczy opisywała zaś następująco: „Biorę płótno, które mi się podoba: szerokie czy wąskie, czy długie. Popatrzę na to płótno i zaczynam niebo, robię niebo niebieskim czy jakim tam innym kolorem, a potem ziemię, stawiam na tej ziemi rośliny, drzewa, domy i ludzi i tak dalej komponuję z fantazji" (Bezoek, Otten 1984). Tematyka prac Korsak właściwie nie uległa zmianie. Może tylko częściej malowała pejzaże ze szmaragdowymi jeziorkami lub różowymi domkami. Im gorzej widziała, tym bardziej kolorowe oraz wyraziste stawały się jej obrazy. Mijały lata. Choć fizycznie Maria trzymała się całkiem nieźle, to psychicznie zaczęła niedomagać. Ksenia też podupadała na zdrowiu, borykała się z problemami z sercem i w końcu nie była w stanie zapewnić starszej siostrze należytej opieki, dlatego zdecydowała się umieścić ją w domu opieki pod Warszawą. Artystka zmarła tam 14 września 2002 roku w wieku 95 lat.

Moda na „sztukę zwaną naiwną" przeminęła, a postać Marii Korsak popadła w zapomnienie. Dziś pamięć o warszawskiej, samorodnej artystce jest przywracana. W 2022 roku prace Korsak były prezentowane w Państwowym Muzeum Etnograficznym w Warszawie na wystawie „Malarki warszawskie. Szkice ze sztuki zwanej naiwną". Ekspozycja cieszyła się dużym zainteresowaniem zwiedzających. Zainspirowała też Muzeum Etnograficzne w Krakowie do nawiązania współpracy z PME i zorganizowania w lipcu 2023 roku wystawy „Malarki warszawskie, malarki krakowskie. Spotkanie", na której pokazano między innymi prace Korsak. Niecałe trzy tygodnie wcześniej, w Katowicach, miało z kolei miejsce otwarcie wystawy czasowej „Pierwiastek żeński. Artystki nieprofesjonalne ze zbiorów Muzeum Śląskiego w Katowicach". Wśród 21 bohaterek tej ekspozycji nie zabrakło Marii Korsak.

Kończąc opowieść o malarce z ulicy Niecałej, chciałabym przytoczyć słowa Józefy Anteckiej, która zastanawiała się nad

fenomenem twórczości Marii Korsak i trafnie rozszyfrowała magnetyzm tkwiący w jej pracach:

> Co jest przyczyną tak niezwykłego w naszych czasach powodzenia tych obrazów? [...] Obrazy te mają rzadką w dzisiejszych czasach, a tak, jak się okazuje, potrzebną ludziom cechę – są optymistyczne. Nie wiem, czy spontaniczna radość tworzenia artystki budzi te same uczucia u odbiorców, czy też widz, oglądając te skąpane w słońcu domy, ukwiecone łąki i pola „malowane zbożem rozmaitym", czerpie z nich radosne przeświadczenie o tym, że można w sposób jednoznaczny przedstawiać świat otaczający, że jest on poznawalny w sposób najprostszy. Dlatego tak chętnie nawiązuje się kontakt ze światem artystki, chce się z nim obcować i trudno się z nim rozstać (Antecka 1966: 47).

Bibliografia

- Antecka Józefa, 1966, *Malarstwo radosne*, „Przegląd Artystyczny", nr 6 (34).
- Bezoek Alina-Ludmila, Otten Willem, 1984, *Bezoek ann Maria Korsak in 1984* [film], https://www.youtube.com/watch?v=qZjLq4PxJHY (dostęp: październik 2023).
- Jackowski Aleksander, 1995, *Sztuka zwana naiwną. Zarys encyklopedyczny twórczości w Polsce*, Warszawa: Wydawnictwo Krupski i S-ka.
- Kaczmarski Janusz, 1966, *Przegląd galerii warszawskich VI-VIII*, „Przegląd Artystyczny", nr 6 (34).
- Kawecka-Lee Hanka, 1996, *Malarka z ulicy Niecałej*, „Dziennik Polski", 1 maja.
- Kotarska Elżbieta, b.d., *Na podobieństwo Boże*, „Mała galeria twórców".
- Davis Bernard, 1963, *Maria Korsak – naive painter*, [w:] *Maria Korsak. Primitive painter* [katalog wystawy], Miami: Miami Museum of Modern Art.
- *M. Korsak. Z. Warczyglowa* [katalog wystawy], 1974, Hof: Galerie Bleidorn.
- *Naive Kunst der Gegenwart aus Polen* [katalog wystawy], 1972, Hamburg: Altonaer Museum – Norddeutsches Landesmuseum.
- Piwocki Ksawery, 1980, *Dziwny świat współczesnych prymitywów*, Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe.
- *Wystawa obrazów Marii Korsak* [zaproszenie na wystawę], 1966, Warszawa: Kordegarda, https://zacheta.art.pl/public/upload/mediateka/pdf/581c4f9271202.pdf (dostęp: październik 2023).
- Zimmerer Ludwig, 2013, *Zaproszenie do wnętrza*, „Dwutygodnik.com", nr 112, https://www.dwutygodnik.com/artykul/4644-zaproszenie-do-wnetrza.html (dostęp: październik 2023).

1 — Chutor – dawna zagroda wiejska na słabo zaludnionych obszarach.
2 — Kliment Woroszyłow (1881–1969) – wysoki dygnitarz wojskowy Związku Radzieckiego, marszałek, członek Prezydium Rady Najwyższej ZSRR.
3 — Z tekstu o Marii Korsak i jej twórczości przygotowanego przez pracownika PME w latach 70. XX wieku, prawdopodobnie na potrzeby przygotowywanej w muzeum wystawy.
4 — Cytaty przytoczone w nagłówkach pochodzą z artykułu Hanki Kaweckiej-Lee (1996).
5 — Tłumaczenie autorki tekstu.

Marianna Koźmińska

Marianna Koźmińska

MARIA KORSAK: “IT IS A PASSION, THIS PAINTING”

Маріанна Козьмінська

МАР’Я КОРСАК: «ТО ЯКАСЬ ОДЕРЖИМІСТЬ, ТЕ МАЛЮВАННЯ»

A small room with pink walls. Paintings in various stages of completion stand on the carpeted floor. These are not the only paintings in this room. When we look higher, we will see more on the walls: landscapes, "portraits" of Warsaw streets and parks, or genre scenes showing weddings in wooden churches. Among the paintings, on a green armchair, a petite woman sits, with greying hair and indispensable glasses on her nose. She is giving an interview right now. When asked what painting means to her, she replies without a moment of hesitation: "Everything! Painting is my life. My joy," and a smile illuminates her face (Bezoek, Otten 1984).

Невеличка кімната з рожевими стінами. Підлога застелена килимом, на ньому розкладені ще не завершені картини. Але в цьому приміщенні є набагато більше живописних робіт. Піднявши погляд на стіни, ми побачимо краєвиди, «портрети» варшавських вулиць і парків, сцени шлюбу в дерев'яних костелах. Посеред усіх цих картин, у зеленому м'якому кріслі сидить мініатюрна ледь посивіла жінка в незмінних окулярах. Вона дає інтерв'ю. Коли її питають, чим для неї є живопис, жінка, не вагаючись, відповідає: «Усім! Живопис – моє життя. Моя радість», – і її обличчям розпливається усмішка (Bezoek, Otten 1984).

Childhood and youth

Maria Korsak was born on 30 November 1907 in the village of Pogórze near the town of Nowogródek (today Belarus). Her mother was Polish, and her father was Russian; they ran a farm. When the girl was less than seven years old, the family, probably fearing a war, moved to the small village of Winnica, where they lived in khutor.[1] Maria was very energetic from an early age and did not

Дитинство і юність

Мар'я Корсак народилася 30 листопада 1907 року в селі Поґуже неподалік Новоґрудека (нині територія Білорусі). Мама-полька й батько-росіянин займалися сільським господарством. Коли дівчинці було неповних сім років, сім'я (ймовірно, побоюючись воєнних перипетій) переїхала в невеличке село Вінницю й оселилася на хуторі. З раннього дитинства Мар'я

like to sit idle. As soon as she was old enough, she started helping her parents on the farm – she worked, among others, in the field. She also quickly learned to weave and sew. While working at the loom, she showed artistic talent for the first time. Her kilims and wall hangings were said to be the most beautiful in the area, and she herself dreamed of becoming a seamstress in the future. However, as the oldest of many siblings, she had to put her dreams aside and devote herself to caring for her brothers and sisters. She finished her education at the village primary school after four grades.

The search for a right candidate for Maria's husband took quite a long time. Finally, the parents accepted Józef Korsak who 13 years older than Maria and lived in a nearby village. Their wedding took place in 1939. The newlyweds settled in Nowogródek, in a house which they supposedly built. Mary and Józef's happiness did not last long. The outbreak of World War II interrupted the creating of a common life. Little information can be found about the spouses' fate in the years 1939–1945. It is known that Maria, fearing deportation to upcountry of Russia, left Nowogródek in 1940 for some time. She found refuge in her family. The fate of Józef is still a mystery. One can find information that the man he was mobilised and fought in Polish troops in the West (Jackowski 1995: 90). However, some sources claim that Korsak was arrested by the Red Army, taken to the Komi Autonomous Soviet Socialist Republic, a then he left Soviet Union with Anders' Army, with which he followed the route of the Polish II Corps to Monte Cassino (Kotarska n.d.).

The end of the war did not lead to the reunification of the spouses who were separated this time by new borders. Józef settled Warsaw, Maria came back to Nowogródek, which was separated from Poland and belonged to the Byelorussian Soviet Socialist Republic. The separation from her husband was not the only concern of Maria. The woman had to start fighting quite quickly for her own home. The region of Nowogródczyzna, like other lands annexed to the Soviet Union after the war, was subjected to the process of expropriation. Maria tried her best not to lose her home. She argued her case legally, but the local court

вирізнялася жвавою вдачею і не любила сидіти склавши руки. Підрісши, вона почала допомагати батькам по господарству, зокрема працювала в полі. Дівчина швидко навчилася ткати і шити, її робота за ткацьким верстатом вирізнялася талантом. Красиві килими і гобелени Мар'ї славилися на всю околицю, а сама вона хотіла стати кравчинею. Однак дівчина була найстаршою дитиною в багатодітній сім'ї, тому мусила забути про власні мрії і присвятити себе догляду за братами і сестрами. Вона закінчила чотири класи сільської загальноосвітньої школи.

Пошуки гідного кандидата на роль чоловіка Мар'ї тривали довго. Зрештою батьки схвалили старшого на 13 років Юзефа Корсака з сусіднього села. Весілля відгуляли 1939 року. Молодята оселилися в Новоґрудеку, в домі, який, імовірно, вони разом і збудували. Та щастя тривало недовго. Початок Другої світової війни поставив край сімейному життю. Про долю подружжя в 1939–1945 роках відомо мало. Побоюючись виселення в глиб Росії, Мар'я 1940-го на певний час покинула Новоґрудек і знайшла прихисток у родичів. А історія Юзефа досі оповита таємницею. За деякими даними, чоловіка мобілізували і він воював у польських формуваннях на Заході (Jackowski 1995: 90). Та якщо вірити іншим джерелам, Юзефа Корсака арештували червоноармійці, він потрапив до Комі Автономної Радянської Соціалістичної Республіки, але потім покинув Радянський Союз у лавах армії Андерса, з якою пройшов шляхом Другого польського військового корпусу під Монте-Кассіно (Kotarska б. д.).

Після війни подружжю не вдалося возз'єднатися – цього разу на заваді стали нові державні кордони. Юзеф оселився у Варшаві, а Мар'я повернулася в Новоґрудек, який тепер уже не був у складі Польщі, а відійшов до Білоруської Радянської Соціалістичної Республіки. Та розлука з чоловіком була далеко не єдиною турботою Мар'ї. Їй довелося боротися за право на власний будинок. Адже Новоґрудщина, як і інші землі, приєднані після війни до Радянського Союзу, підпадала під експропріацію. Мар'я робила все можливе і неможливе, щоб у неї не відібрали дім. Жінка юридично довела своє право

decided not in her favour. She did not surrender. When she took advantage of all opportunities at the local level, decided to appeal to subsequent, higher-ranking instances, this time in Moscow. She sold a cow to pay for the travel tickets. She visited the capital of the Soviet Union many times due to her case. She tirelessly went to various offices there, knocking from door to door. As one of the few inhabitants of Nowogródek, she saved the house with her determination and persistence. Allegedly, Kliment Voroshilov himself contributed to this situation.[2] Maria came to him with a painting of the Virgin Mary under her arm.

The visits in Moscow had another effect, although this one was completely unexpected. Forty-year-old Maria discovered her new passion – painting. During one of her stays in Moscow, she visited the famous Tretyakov Gallery. After many hours, she left the gallery enchanted. Art moved her deeply. She returned home not only with a few reproductions of paintings but also with paints and strong determination – she also decided to paint. Later, in her free time, she began to copy reproductions brought from the gallery. It is worth mentioning that this was not the first time when Korsak tried her hand at painting. She created her first painting at the age of 14, using what she just found – a fragment of canvas and paints with which her father painted fences. She remembered the content of this work years later: "I painted a pond and four storks. One holds a frog in its beak, the other digs in the mud and two fly" (Kawecka-Lee 1996: 4). Both as a girl and a mature person, Maria had to abandon her artistic aspirations quite quickly. In the youth, she did not have time and opportunity to develop her talent. When she was an adult, the family discouraged her from painting, making fun of this sudden "whim." Relatives also appealed to the woman's common sense, pointing out her vision problems. In their opinion, painting, and especially contact with paints, could only affect negatively, and even make her completely blind. However, one can read in one of the articles about the painter that Maria's artistic work was interrupted by the denunciation of neighbours to a tax office. The tax officials who unexpectedly knocked on Korsak's house were not convinced that the woman painted only for herself (Kotarska n.d.).

на власність, проте місцевий суд ухвалив рішення не на її користь. Мар'я не здавалася. Використавши всі можливості на місцевому рівні, вона вирішила звернутися в інституційно вищі установи, – у самій Москві. Щоб купити квитки, довелося продати корову. У боротьбі за будинок Мар'я не раз мусила їхати в російську столицю. Там вона вперто оббивала пороги різних установ і стукала в усі двері. Завдяки своїй цілеспрямованості і завзятості жінка таки відстояла право на дім – вона була однією з небагатьох жителів Новоґрудека, кому це вдалося. Ймовірно, Мар'ї в цій справі допоміг сам Клімент Ворошилов[1], до якого вона прийшла з іконою Богородиці під пахвою.

Та поїздки в Москву принесли ще один, геть не очікуваний результат. Сорокарічна Мар'я відкрила в собі нове захоплення – живописом. У Москві вона вирішила відвідати знамениту Трєтьяковську галерею і, провівши там не одну годину, вийшла заворожена. Мистецтво запало їй глибоко в душу. Додому вона привезла не лише кілька репродукцій картин, а й фарби та твердий намір: малювати. Згодом Мар'я у вільний час намагалася зробити копії репродукцій, привезених із галереї. Варто зазначити, що пані Корсак раніше вже пробувала сили в живописі. Свою першу картину вона намалювала в 14-літньому віці. Тоді дівчина використала матеріали, що були під рукою, – шматок полотна та фарби, якими батько малював паркани. І навіть через багато років Мар'я чітко пам'ятала, що́ зобразила на своїй першій картині: «Я намалювала ставок і чотирьох лелек. Один тримає в дзьобі жабу, інший гребеться в багнюці, а двоє лелек летять» (Kawecka-Lee 1996: 4). Але як і колись підліткою, так тепер, дорослою, Мар'ї довелося відмовитися від творчих планів. В юності в неї не було ні часу, ні можливостей розвивати талант, а в зрілому віці жінку вмовили не малювати її рідні, які висміювали ці дивні «забаганки». Рідня також намагалася достукатися до здорового глузду Мар'ї, взявши на озброєння аргумент, що в неї проблеми із зором. На думку родичів, малювання й особливо контакт із фарбами могли не тільки погіршити зір, а й призвести до повної сліпоти. Та в одній зі

After their visit, the painter's sister hid the accessories of an aspiring artist deep in a chest.

The fight for the house was not the only challenge which Maria had to face in the first years after the war. Another, no less difficult, task concerned obtaining the permission to visit the husband in Poland, who had already been trying to convince his wife in letters to live with him again. A few days' stay in Warsaw was supposed to help Maria with making a decision. Legalities took a lot of time. She received the invitation to Poland only in 1957. Finally, after 18 years of separation, the spouses could meet again. During this visit, they went to the National Museum. Maria especially liked the works of Jan Matejko, Julian Fałat and Józef Chełmoński. Having little knowledge of the art market, she even wanted to buy a painting of Jan Matejko. She was greatly surprised when her husband just laughed and said that the work she had pointed at is worth more than their whole fortune, including the house in Nowogródek. "So much money for a painting? [...] You know, since paintings are so expensive in Poland, I'll also paint and sell them. We'll earn a lot of money," she replied to her husband (Kawecka-Lee 1996: 4). The desire to create was revived. "I got such enthusiasm that it seemed to me I'll paint all the pictures I saw in the museum" (Bezoek, Otten 1984). Maria began to perceive a move to Warsaw as some opportunity for painting to be present in her life again. She decided to take advantage of it and told her husband that she would live with him providing that he agreed for her engagement in painting. Józef, treating the wife's words not so much seriously, accepted obviously her request or rather ultimatum. However, he asked the wife not to tell anyone about her intention to become a painter. He did not want to become an object of ridicule. Maria – happy that she would finally be able to fulfil her dream – came back to Nowogródek and started applying for the documents which were needed for repatriation.

Maria's decision to move to Poland was not well received by her family. They tried to dissuade her in every possible way: "Don't go because you're older and he's without a family. Without nobody. You'll die there, two elderly people [...] you don't have

статей, присвячених Мар'ї Корсак, зазначено, що її творчому заняттю поставив край донос сусідів у казначейство. Жінці не вдалося переконати податкових службовців, які несподівано з'явилися на порозі її дому, що вона малює для себе, а не на продаж (Kotarska б.д.). Коли податківці пішли геть, сестра Мар'ї сховала приладдя початкуючої художниці на саме дно скрині.

Боротьба за будинок була не єдиною проблемою, з якою Мар'я зіткнулася в перші повоєнні роки. Не менш складним завданням виявилося отримати дозвіл на поїздку до чоловіка в Польщу. Уже віддавна в листах Юзеф намагався вмовити дружину знову жити разом. І тривалий приїзд Мар'ї до Варшави мав допомогти їй ухвалити це рішення. Багато часу зайняло вирішення низки бюрократичних питань. Запрошення до Польщі вдалося отримати тільки 1957-го. Зрештою, після 18 років розлуки подружжя таки зустрілося. Тоді у Варшаві Мар'я з Юзефом якось пішли в Національний музей. Найбільше жінці сподобалися полотна Яна Матейка, Юліана Фалата та Юзефа Хелмонського. Мар'я, яка не надто зналася на ринку мистецтва, навіть хотіла придбати картину першого з перелічених художників. Яким же великим було її здивування, коли Юзеф тільки розсміявся на це і сказав, що полотно Матейка коштує більше, ніж усе їхнє майно разом із будинком у Новоґрудеку. «Так багато грошей за одну картину? [...] Знаєш, якщо в Польщі картини такі дорогі, то я теж буду малювати і продавати їх. Заробимо купу грошей», – відповіла Мар'я (Kawecka-Lee 1996: 4). Жінка знову відчула в собі потяг до творчості. «В мене з'явився такий запал, що, здавалося, я зможу намалювати всі ті картини, побачені в музеї» (Bezoek, Otten 1984). Мар'я зрозуміла: якщо вона переберется до Варшави, то матиме можливість малювати. Жінка вирішила скористатися цим подарунком долі і сказала Юзефу, що житиме з ним за однієї умови: він погодиться з тим, що вона займатиметься малюванням. Юзеф не сприйняв усерйоз слова дружини, але, звичайно ж, погодився на її прохання чи, точніше, ультиматум. Однак

a specialty! What will you do? This is where you sewed, embroidered and tied sweaters. And there what you will do?", they asked (Bezoek, Otten 1984). When Maria finally revealed to loved ones her plan for life in Warsaw, she was ridiculed as her husband predicted. They joked about her that she would really paint but with a finger, and windows, in her old age. Korsak remained steadfast in her intention. A year later, when she obtained the necessary documents, she left her home and family at the age of fifty. The woman sold a fur coat and a few small things, and she moved to the city, even the capital of Poland, in order to begin a new stage of life and – after many years of separation – to live again with her husband, almost a stranger to her at that time. She herself admitted quite disarmingly several years later: "I don't know what was in my head... what inspiration" (Bezoek, Otten 1984). Furthermore, she was so confident – about being a successful painter – that during her stay in Warsaw in 1957 she joined a housing cooperative, from where she later got an apartment on Niecała Street: "And I guaranteed that I would paint and pay it back [the apartment]. I laugh now, but it was a dirty business. I could not have paid [this money]" (Bezoek, Otten 1984).

Beginnings

The first months after the move turned out to be extremely difficult for Maria. The beautiful Nowogródek landscapes were replaced by the strange and crowded streets of Warsaw. From childhood, she had been surrounded by a large, noisy family and after the move she had only her husband as a companion. Adaptation was certainly hampered by the fact that she did not speak Polish. Despite her relatives' concerns, Maria found quite quickly employment in the production of curtains, but she did not like her new job. She sought relief from the hardships of everyday life in painting. However, the first artistic works did not meet her expectations, intensifying the growing disappointment. Maria could not count on support from her husband either. Józef completely did not understand her creative needs. On the contrary, he

він попросив Мар'ю нікому не розповідати про намір стати художницею. Так Юзеф хотів уникнути насмішок. Рада, що її мрія врешті здійсниться, Мар'я повернулася в Новоґрудек і почала виробляти документи, необхідні для репатріації.

Рідні погано сприйняли новину про те, що Мар'я переїжджатиме в Польщу. Вони вмовляли жінку як могли: «Не їдь, бо ти немолода і він старий, без сім'ї, без нікого. Ви помрете там, двійко людей похилого віку [...] В тебе навіть ніякої спеціальності нема! Що ти будеш робити? Тут ти трохи шила, трохи вишивала, светри в'язала. А там чим будеш займатися?» (Bezoek, Otten 1984). Коли Мар'я, врешті, таки розповіла свої справжні плани щодо Варшави, то родичі, як і передбачав чоловік, почали насміхатися. Жартували, що, авжеж, вона малюватиме, але тільки пальцем по вікнах, коли вже геть зістаріється. Та Мар'я ні на що не зважала і від свого наміру не відступила. Через рік, маючи на руках необхідні документи, 50-літня жінка покинула дім, сім'ю, продала шубу й кілька дрібничок і переїхала до міста, – ба, польської столиці, – щоб розпочати новий етап життя і після багатьох років розлуки жити з чоловіком, який тепер був для неї вже частково незнайомою людиною. Через кільканадцять років вона сама грайливо зізналася: «Не знаю, що в мене тоді було в голові... якесь натхнення» (Bezoek, Otten 1984). Ба більше, Мар'я Косак настільки вірила в те, що таки стане успішною художницею, що 1957 року, вже живучи у Варшаві, записалася в житловий кооператив, який пізніше виділив їй квартиру на вулиці Нєцалей: «І я гарантувала їм, що буду малювати й розплачуся [за квартиру, – МК]. Тепер мені з цього смішно, але насправді то була дуже ризиковна справа. Я ж могла і не мати чим розплатитися» (Bezoek, Otten 1984).

Початок

Перші місяці життя у Варшаві для Мар'ї були надзвичайно важкі. Замість мальовничого новоґрудського краєвиду – чужі і велелюдні варшавські вулиці. Мар'ю з дитинства

did not want her to paint. "He became furious when he realised that instead of the young obedient wife he remembered, a fifty-year-old woman came to him, engaged in painting, which meant to him she was just crazy. However, his fury did not make much impression on Mrs Korsak" (Zimmerer 2013).

Lonely and misunderstood, on the verge of a mental breakdown, Maria once again began to fight. This time for herself, for her own dream. At first, she asked her husband to fulfill the promise he had made a year earlier that she could paint. When the requests were not effective, she started threatening to come back to Nowogródek. Seeing his wife's stubbornness and determination, Józef finally capitulated. Having had her way, Maria – who realised that she needed to work on her painting skills – began to search for a place where somebody would help her in this context. That is how she came to painting classes at the Centre of Visual Art on Elektoralna Street in Warsaw. During the first classes, the director of the mentioned institution asked Maria to show her previous works. The woman withered. Probably afraid of rejection, she lied that she had left the paintings in the Soviet Union. "I'll bring them when I go. And now maybe I'll show you what I can draw," she proposed consciously (Kawecka-Lee 1996: 4). Her painting was liked not only by the director but also by other students, and she was accepted for classes. From October 1959 to spring of 1960, Maria was introduced to the secrets of painting by Professor Barbara Jonscher, a well-known painter and teacher. When the Centre on Elektoralna Street was closed, Maria moved to a similar institution in Bielany. She attended classes conscientiously, every Sunday, for the next two years. During this period, she met Aleksander Jackowski, an expert in folk and naive art, who in the book – which is already canonical – titled *The Art Called Naive* this is how described the beginnings of her artistic struggles in this way: "Away from everyone, she stood at the easel, seriously observing a part of the park. But she was painting a scene she imagined, the reality was only a base and could not be easily tamed. She made efforts" (Jackowski 1995: 91). Teachers, noticing freshness and originality in Korsak's works, did not interfere with her slowly emerging style. They only paid

оточувала численна галаслива сім'я – тепер єдиним її товаришем був чоловік. Не сприяло адаптації і незнання жінкою польської мови. Досить швидко – всупереч побоюванням родичів – Мар'я працевлаштувалася в закладі, що шив штори, але так і не полюбила свою роботу. Від клопотів повсякденного життя вона тікала в живопис, однак перші картини не виправдали її очікувань і тільки посилили розчарування, яке наростало. На жаль, Мар'я не могла розраховувати на підтримку чоловіка. Юзеф не розумів її творчих поривів, навпаки – він був проти того, щоб вона малювала. «Він розлютився, коли зрозумів, що замість молодої слухняної дружини, образ якої він беріг у пам'яті, до нього приїхала п'ятдесятирічна жінка й займається живописом – для нього це було рівнозначне тому, що вона просто збожеволіла. Але його лють не надто повпливала на п. Корсак» (Zimmerer 2013).

Самотня, без жодної підтримки, на межі зриву Мар'я розпочала нову боротьбу. Цього разу – за себе, за свою мрію. Спочатку вона попросила чоловіка виконати дану їй рік тому обіцянку: дозволити малювати. Її прохання не увінчалося успіхом, тож вона взялася погрожувати, що повернеться в Новоґрудек. Бачачи впертість і рішучість дружини, Юзеф врешті здався. Мар'я розуміла, що їй ще потрібно попрацювати над навичками малювання, й взялася шукати людей, які б могли їй допомогти в цьому. Так вона потрапила на заняття курсу живопису в столичному Осередку образотворчого мистецтва на вулиці Елєкторальній. Ще на перших зустрічах директор закладу попросив Мар'ю показати її старі роботи. Жінка завмерла. Ймовірно, боячись несприйняття, вона скривила душею – буцімто її картини залишилися в Радянському Союзі. «Привезу, коли поїду туди. А зараз, може, ліпше я покажу, що мені вдалося намалювати тут», – розсудливо запропонувала Мар'я (Kawecka-Lee 1996: 4). Її малюнок сподобався не тільки директору, а всім курсантам. Жінку прийняли. З жовтня 1959 року по весну 1960 року в таїни живопису її посвячувала відома художниця і педагогиня, професорка Барбара Йоншер. Коли осередок

attention to the correctness of the technique. Maria, who previously had painted only with oil paints, expanded her artistic workshop to include tempera with the addition of oil and egg white. At the Centre, she was also encouraged to move towards abstract painting. However, Maria could not be convinced to this idea: "I see no taste in abstraction [...]. It seems to me that this not a painting, you can't see anything there," she explained, and then she asked challenging: "Why should I change myself?".[3] These statements indicate that realism constitutes the basic assumption of Korsak's painting, present already at the very beginning of her artistic path. According to the artist, a painting must represent something specific, seen in a given moment or remembered. The themes of Maria's early works stem from this assumption – a series of paintings created outdoors, illustrating Warsaw (for example the Old Town, W–Z Route, Saski Garden, Wilanów District or Bielany District) and landscapes drawn from memory, depicting the Nowogródek region dear to her heart.

Painting architecture from the nature, the beginner artist tried – as much as she could –to show it in accordance with reality. She cared about details and maintaining right proportions. Interestingly, she never sketched the building's skeleton but applied paints to canvas or cardboard immediately. She allowed herself greater fantasy only in the background, where she often introduced decorative solutions. Korsak, however, preferred to paint "from the head" because she was then limited only by her own painting visions. Furthermore, she had an excellent visual memory, as evidenced by the landscapes from her youth, in which Maria loved to immortalise churches, houses and farmhouses seen in the past. The well-known collector of the naive art Ludwig Zimmerer wrote: "It happened that I admired a small house or church in her painting; I said it was cute or charming, and Mrs Korsak only explained soberly: it was a neighbour's cottage or it was a parish church, three hours away from my village" (Zimmerer 2013). The architecture in Maria's paintings is not the only result of intentional action. It happened that figures, although anonymous to the viewer, were well known to the painter. Sometimes out of longing, when she thought intensively about somebody

на вулиці Елєкторальній закрили, Мар'я почала відвідувати схожий заклад у дільниці Бєляни. Впродовж двох наступних років вона щонеділі сумлінно ходила на заняття.

Тоді Мар'я познайомилася зі знавцем народного і наївного мистецтва Алєксандером Яцковським, який у канонічній уже розвідці «Мистецтво, яке називають наївним» так описав початки її художнього навчання: «Тримаючись звіддаля від усіх, вона стояла біля мольбертів і серйозно розглядала фрагмент парку. Проте на картину вона переносила сцену зі своєї уяви – реальність була лише канвою і приручити її було непросто. Та вона намагалася» (Jackowski 1995: 91). Вчителі в картинах Корсак вбачали новизну й оригінальність, тому не втручалися в повільне зародження її стилю. Вони тільки звертали увагу художниці на техніку. Якщо раніше Мар'я малювала тільки олійними фарбами, то тепер вона поповнила свій інструментарій темперою з додаванням олії та білка. В осередку їй радили розвиватися в керунку абстрактного живопису, однак художниця мала своє бачення: «Я не відчуваю смаку в абстракції. [...] Мені здається, що це не картина, що на ній нічого не видно», – пояснювала Мар'я, а відтак норовливо запитувала: «Навіщо мені себе міняти?»[2]. Ці слова засвідчують, що ключовим принципом живопису Корсак був реалізм, помітний уже на самому початку її творчого шляху. За словами художниці, на картині має бути зображено щось конкретне, побачене цієї ж миті, або щось, відкладене в пам'яті. Цим і пояснюються сюжети ранніх робіт Мар'ї Корсак – йдеться про цикл картин, створених у пленері (краєвиди Варшави, зокрема Старе Місто, Траса W–Z, Саксонський сад, Вілянув та Бєляни), та мальовані з пам'яті пейзажі із дорогóю серцю Новоґрудщиною.

Малюючи архітектуру з натури, початківиця-художниця намагалася передати її якомога точніше. Вона велику увагу приділяла деталям і правильним пропорціям. Цікаво, що Мар'я Корсак ніколи не робила шкіців конструкції будинку, а відразу наносила фарби на полотно або картон. Розгулятись фантазії вона дозволяла тільки коли малювала дальній план і при цьому часто вдавалася до декораційних вирішень. І все

from the family, she transferred the traits of appearance and the facial features of such a person to just painted figures. Painting helped Maria to strive against nostalgia for what was close to her, for the world left in Nowogródek.

Sometimes the artist painted under the influence of life events or stories she heard. Weddings in wooden churches in summer or winter scenery, wedding receptions – quickly became a permanent part of her repertoire. The original sin was a completely different theme, which she also tried to face (cycle: *Adam and Eve in Paradise*). Both Ksawery Piwocki and Ludwig Zimmerer were delighted with their works on this topic. "The paradise she created is as idyllic as her other landscapes. A dangerous Archangel who expels a couple of people from Eden to Earth with a sword [...] in the painting of Mrs Korsak is a small, meaningless angel. Because Maria Korsak does not feel expelled – due to the artistic creativity she stayed in Paradise" (Zimmerer 2013).

Maria's new occupation – painting activity – quickly began to absorb her completely. As in the past, during the visit in the Tretyakov Gallery, later on, composing your own works, she entirely lost track of time and painted until late hours at night and even in the morning. The husband turned off the light in the room where she worked to force her to rest, but she waited patiently for him to fall asleep again, got up, turned on the light and grabbed the brush again. "Listen, you're crazy. You'll die if you paint like this!," he admonished the painter (Bezoek, Otten 1984). Maria responded: "If you hadn't let me paint, I would have died!" (Bezoek, Otten 1984).

"The painter on Niecała Street"[4]

A combination of passion, talent and hard work Korsak resulted in the first painting successes quite quickly. Already in the early 1960s, her career began to gain momentum, and her paintings were presented at individual and collective exhibitions in Poland and abroad. Although it would be more accurate to write: abroad and in Poland, because residents of the United States were sur-

ж Мар'я воліла малювати «з голови», позаяк тоді її нічого не обмежувало, окрім власних живописних візій.

У Корсак була чудова зорова пам'ять, про що свідчать пейзажі з краєвидами, які запам'яталися з часів юності: на них художниця залюбки увіковічувала бачені колись церкви, будинки й господарства. Ось що писав Людвіґ Зіммерер, відомий колекціонер наївного мистецтва: «Бувало, мене захоплювала на її картині якась хатинка або церковця, і я говорив, що вона чудесна або красива, а пані Корсак у відповідь тільки раціонально роз'яснювала, що це сусідська хата або що це храм, який за три години їзди від її села» (Zimmerer 2013).

Прообраз має не тільки архітектура, зображена на картинах Мар'ї Корсак. Траплялося, що й персонажів, які в очах глядача були анонімами, художниця знала дуже добре. Іноді, занурена в сумні роздуми про когось із родичів, вона наділяла постаті, яких саме малювала, рисами цієї людини. Малювання допомагало Мар'ї переживати ностальгію за близьким її серцю світом, який залишився у Новоґрудеку.

Іноді художниця малювала під впливом життєвих подій або почутих історій. Шлюби в дерев'яних церквах у літньому чи зимовому антуражі та весільні сцени незабаром назавжди ввійдуть в її живописний репертуар.

У своїй творчості Мар'я Корсак зверталася і до теми первородного гріха (цикл «Адам і Єва в раю»). Цими картинами захоплювалися Ксаверій Півоцький і Людвіґ Зіммерер. «У створеному нею раю ідилії стільки, що й у інших її пейзажах. Грізний архангел, який мечем вигнав пару з Едему на землю, [...] на картині пані Корсак постає як маленький і незначущий ангелик. Тому що Мар'я Корсак не почувається вигнаною – завдяки своїй творчості вона назавжди залишилася в раю» (Zimmerer 2013).

У нове заняття – живопис – Мар'я кинулася з головою. І тоді, коли відвідувала Трєтьяковську галерею, і тепер, коли малювала свої картини, вона втрачала лік часу й до пізньої ночі (а іноді до самого ранку) не випускала пензля з рук. Коли Юзеф вимикав світло в кімнаті, де працювала Мар'я, щоб змусити її йти відпочивати, вона терпляче чекала, аж він

prisingly the first to have the opportunity to admire the Warsaw painter's works at her debut exhibition "Maria Korsak. Primitive painter," which was presented from 2 to 28 April 1963 in the Museum of Modern Art in Miami. This exposition might never have taken place if the unknown American architect Alexander Girard had not manifested certain attitude. He had previously visited Warsaw and went for a walk to the Saski Garden. In one of the lanes, his attention was caught by Maria. She just painted a picture and the American was delighted with her style. He bought two works from the artist – *The Old Town* and *An Orphan*. Then, after returning to the country, he showed them off to his friend, Bernard Davis, who was the director of the Museum of Modern Art in Miami at that time. He also succumbed to the charm of the works of an artist completely unknown to him. He liked them so much that he went to Poland himself, found Maria and persuaded her to show him all her paintings. Ultimately, she bought fourteen works that were shown as her first exhibition. Davis selected the paintings very carefully – he wanted to present the artistic activity of the self-made painter as widely as possible. As a result, the exposition in Miami included not only landscapes of Warsaw and views from childhood and youth but also a flower composition or portraits which perhaps had been painted during classes at the Centre of Visual Art. The exhibition was accompanied by a small catalogue containing, among others, colourful reproductions of Korsak's works and her short autobiography. In this publication, Maria was probably called for the first time "a true naive painter." In his foreword, Davis emphasized the originality of her style, on which, in his opinion, the teachings received by the woman had little influence:

> Speaking of Maria Korsak and judging her career from her autobiography in this catalogue, I feel that all the education that she received in art has not made a serious impress upon her style. She probably learned something about the technique of mixing colours and perhaps something about composition, but like "water off a duck's back" all this instruction did not deter Maria Korsak from becoming a truly naive painter (Davis 1963).

засне, вставала, вмикала світло і знову бралася за пензель. «Слухай, ти зациклилась. Ти помреш, якщо будеш так малювати!» – говорив Юзеф (Bezoek, Otten 1984). На що Мар'я відповідала: «Я померла б, якби ти не давав мені малювати!» (Bezoek, Otten 1984).

«Художниця із вулиці Нєцалої»[3]

Запал, талант та наполеглива праця Мар'ї Корсак досить швидко увінчалися першими успіхами. Уже на початку 60-х років її кар'єра набирала обертів, а картини потрапляли на персональні і колективні виставки в Польщі й за кордоном. Хоча правильніше було б написати: за кордоном і в Польщі, тому що несподіваним чином саме жителі США першими мали нагоду милуватися творчістю польської художниці на її дебютній виставці «Мар'я Корсак. Primitive painter», що тривала з 2 по 28 квітня 1963 року в Музеї сучасного мистецтва в Маямі. Ця експозиція, можливо, ніколи б не відбулася, якби не відомий американський архітектор Алєксандр Жірар, який роком раніше гостював у Варшаві. Чоловік пішов прогулятися в Саксонський сад, де в одній із алей його увагу привернула Мар'я, що саме малювала картину. Зачарований живописом художниці американець купив у неї дві роботи – «Старе місто» і «Сироту». Повернувшись на Батьківщину, він похвалився ними своєму другові – Бернарду Девісу – тодішньому директору Музею сучасного мистецтва в Маямі, який також захопився картинами не відомої йому художниці. Ці полотна так сподобалися Девісу, що він приїхав до Польщі, розшукав Мар'ю і вмовив показати йому всі картини. Врешті-решт він придбав 14 робіт Корсак, які й були представлені на її першій виставці.

Девіс відбирав картини дуже ретельно, щоб якомога ширше представити творчість самобутньої художниці. В результаті на виставку в Маямі потрапили не тільки варшавські пейзажі і краєвиди з дитячих і юнацьких років Мар'ї Корсак, а й її квіткова композиція і портрети, ймовірно, написані ще

In Poland, the works of Maria were shown for the first time in 1964 – in a hall of the Warsaw Bristol Hotel. One year later, her eighteen paintings were included in the famous event presenting the naive art in Poland – the exhibition "Others. From Nikifor to Głowacka." The next exhibition, this time individual, "Maria Korsak. Painting" was organised in the Kordegarda Gallery. The vernissage took place on 14 July 1966. "This exhibition was a great success. The small room was always full" reported "Przegląd Artystyczny" (Antecka 1966). In a short mention of this event published in the same magazine, it was noted: "This old lady has an unfailing painting instinct and so precise visual form that her works are accepted as something inevitable. There is no development here and we do not expect it. The painter reveals her perfection through the uniqueness of the vision given for acceptance" (Kaczmarski 1966).

Almost in the blink of an eye, Maria Korsak became a representative of the Polish naive painting. Her works were presented for example in Bratislava (1966), Rome (1967), Stuttgart (1967), Neuchâtel (1969), Norrköping (1969), Stockholm (1970), Berlin (1970), Monaco (1972), Spoleto (1972). The individual exhibition in Paris in 1972 was a huge success – it was probably the only foreign exhibition at which vernissage Korsak appeared herself. From the French capital, the artist brought a painting depicting the Elysian Fields, which made the greatest impression on her during the stay in this city. Due to the lack of time, she only painted architecture and trees in Paris – she added cars and people already in Warsaw. It was one of her favourite works. Writing about foreign exhibitions where Maria's works were presented, one should mention Germany. Her paintings were promoted in this country effectively by Zimmerer. Korsak's works could be seen for example in Hamburg (1972), Kiel (1972), Munich (1972, 1973), Düsseldorf (1973), Koln (1974), Krefeld (1974) and Hof (1974).

In the 1970s, the surname of Korsak gained growing recognition and interest. Merchants and collectors from Swtizerland, Germany, England, USA came to Warsaw, to Niecała Street. Maria could resign from the disliked job and devote herself entirely to painting. Finally, her dream was fulfilled. She became a painter

на заняттях в Осередку образотворчого мистецтва. До виставки уклали невеликий каталог, що містив, зокрема, кольорові репродукції робіт Мар'ї Корсак та її коротку автобіографію. На сторінках каталогу мисткиню, либонь, уперше назвали «справжньою художницею-наївісткою». У своєму вступному слові Девіс наголосив на оригінальності стилю Мар'ї Корсак й тóму, що заняття, які вона відвідувала, майже ніяк на цей стиль не вплинули:

> Говорячи про Мар'ю Корсак та її кар'єру на основі автобіографії, розміщеної у каталозі, я вважаю, що художня освіта, яку вона отримала, не надто вплинула на її стиль. Безсумнівно, Мар'я Корсак дізналася щось нове про техніку змішування кольорів і, можливо, ще про композицію, але всі інші вказівки стекли по ній «як з качки вода» і не завадили їй стати справжньою художницею-наївісткою (Davis 1963)[4].

Картини Мар'ї Корсак у Польщі вперше виставлено 1964 року в залі варшавського готелю «Bristol». Через рік 18 її робіт було експоновано в рамах відомого заходу, покликаного представити польське наївне мистецтво – йдеться про виставку «Інші. Від Никифора до Ґловацької». Наступна виставка, цього разу персональна, – «Мар'я Корсак. Живопис», – пройшла в краківській галереї «Кордеґарда». Урочистий вернісаж відбувся 14 липня 1966 року. «Ця виставка мала великий успіх. У маленькому залі завжди було велелюдно», – писало видання «Przegląd Artystyczny» (Antecka 1966). А в короткій замітці про цю подію, опублікованій у тому ж часописі, зазначалося: «Ця немолода жінка наділена беззаперечним художнім чуттям і такою точністю образотворчої форми, що її роботи сприймаються як аксіома. В цих картинах годі вловити розвиток, зрештою, ми його і не очікуємо. Свою досконалість художниця оприявнює в неповторності представленої образності» (Kaczmarski 1966).

Майже блискавично Мар'я Корсак стала представницею польського наївного живопису. Її роботи експонувалися, зокрема, у Братиславі (1966), Римі (1967), Штуттгарті (1967),

and even a successful one. However, her happiness is shrouded in shadow because the immediate surroundings of the painter do not accept her art. Józef he put his wife's paintings on the balcony so that "they don't clutter the flat." The lack of understanding from her relatives saddened and hurt Maria. She started painting icons on wood to gain recognition also in their eyes. Moreover. she worked on her style, searching for a new way which led to the conventional, "naturalistic" summer and winter landscapes. The family ultimately accepted these two subjects. The satisfied painter took new paintings to the auction house DESA. She was very surprised when its employees did not want to accept these works. The representatives of DESA said directly that the paintings were kitsch, and they asked her to bring works of the previous, "naive" style because these would be certainly sold. Maria's clash with market expectations has been described by Aleksander Jackowski, to whom the resentful painter came: "»How is it? – she asked – now that I've come to the point of painting *real* pictures, it turns out that they're worse than those inept?« I didn't even try to explain her what is going on. I said she had to resolve the dilemma herself: make money as a recognized »naive« or sell paintings at the Różycki Bazaar" (Jackowski 1995: 91).

Maria faced a difficult decision. Ultimately, to please both parties, she decided to paint in both aesthetics. Zimmerer lamented this solution: "[...] the ambiguous nature of commercialisation had a disastrous effect [...] she was known, appreciated, the most expensive, but painting stopped giving her pleasure" (Zimmerer 2013). Was this really the case? It is hard to fully agree with such an opinion. The statement seems closer to the truth that sometimes she felt tired of repeating the same topics – usually winter landscapes and wedding paintings which were most frequently ordered by customers. Searching for variety, the artist began to slightly change the compositions, as Ksawery Piwocki wrote: "Sometimes I have the impression that Maria Korsak is becoming bored with her own works. Hence, she complicates tasks and builds space using specific perspective techniques. She introduces into her landscape curves of the road, curved banks of the river, mountains and a forest in the background" (Piwocki 1980: 143).

Невшателі (1969), Норрчепінгу (1969), Стокгольмі (1970), Берліні (1970), Монако (1972), Сполето (1972). Величезний успіх мала персональна виставка в Парижі 1972 року – либонь, єдина закордонна експозиція, на вернісажі якої була присутня сама Мар'я Корсак. З французької столиці художниця привезла картину із зображенням Єлисейських полів – вони справили на неї найбільше враження. В Парижі часу було обмаль, тому там художниця просто неба встигла намалювати архітектуру та дерева, а автівки та постаті людей домальовувала вже у Варшаві. Це була одна з її улюблених робіт. Пишучи про закордонні виставки, на яких експонувалися картини Мар'ї, не можна не згадати Німеччину, де творчість Корсак успішно популяризував Зіммерер. Картини польської наївістки можна було побачити, зокрема, у Гамбурзі (1972), Кілі (1972), Мюнхені (1972, 1973), Дюссельдорфі (1973), Кельні (1974), Крефельді (1974) та Хофі (1974).

У 1970-х роках Мар'я Корсак – уже визнана мисткиня, а її творчість викликає все більше зацікавлення. До Варшави, на вулицю Нєцалу, починають приїжджати купці і колекціонери: швейцарці, німці, англійці, американці. Мар'я врешті може дозволити собі покинути нелюбу роботу і весь свій час присвятити живопису. Нарешті збувається її мрія. Вона – художниця. Та ще й успішна. Однак щастя затьмарюється несприйняттям її творчості найближчим оточенням. Скажімо, Юзеф виставляє картини дружини на балкон, щоб вони «не захаращували квартиру». Нерозуміння з боку рідних засмучує і ранить Мар'ю. Щоб здобути визнання також в їхніх очах, вона починає малювати ікони на дереві. І ще більше працює над своїм стилем, шукає нового шляху. В результаті постали традиційні «натуралістичні» літні та зимові пейзажі. Ці два сюжети Мар'ї сім'я врешті схвалює. Задоволена художниця приносить нові картини в аукціонний дім «Desa». Та на її превелике здивування ці роботи там не приймають: їй прямо кажуть, що це кітч, і просять приносити картини в колишньому, «наївному» стилі – їх точно куплять. Засмучена тим, що її нові роботи не відповідають очікуванням мистецького ринку, Мар'я Корсак

During this period, the artist almost stopped painting outdoors. Mostly, she created in her apartment, using imagination and memory, sitting on the carpet and leaning over canvas or cardboard.

She secretly dreamed of her own studio, where she would not have to worry too much about damage caused by paint, but she preferred to indent the money for helping her close and distant family. Furthermore, Korsak did not hesitate to support complete strangers, for example students in need. It happened that she rented them a room for pennies. In other words, even though she might seem to be distant and sharp, when somebody got to know her better, she turned out to be an extremely sensitive and warm person. Raised in a big, noisy family, Maria was very open to people. She was an excellent hostess who took great joy in entertaining guests. She liked having someone for whom she could cook and bake. She was also happy to invite people for tasting her homemade pickles – with cucumbers and cabbage which she kept in stoneware or jars on the balcony. Relatives and numerous guests who often visited Niecała filled in a way the gap in Maria's life, suffering from the lack of children. Although Korsaks adopted the fourteen-year-old daughter of poor relatives in the late 1960s, the girl passed her high school exams with flying colours and started studies at the Sorbonne, leaving the apartment on Niecała.

The second half of the 1970s was marked by illness for Maria. The painter had been already struggling with stomach problems for some time, but her condition worsened significantly.

> The doctor refused to continue treatment unless she underwent stomach surgery. She didn't consent –she was afraid that she would die and not live to see her adoptive daughter's final examination at the Sorbonne. She couldn't eat, wilted, and could barely get out of bed. Despite the terrible pain, she continued to paint idyllic pictures which customers demanded from her. She was again breaking through a wall which the Fate had built on her path (Zimmerer, 2013).

Despite the unfavourable diagnoses of doctors, Maria overcame the disease and recovered.

прийшла до Алєксандера Яцковського. Ось що він згадував: «Як так може бути? – запитала вона. – Тепер, коли я доросла́ до того, що малюю "справжні" картини, виявилося, що вони гірші від моїх старих, невмілих робіт? Я навіть не намагався пояснити їй, у чому річ. Тільки сказав, що вона сама повинна вирішити дилему: заробляти як вже визнана "наївістка" або продавати свої картини на базарі Ружицького» (Jackowski 1995: 91).

Мар'ї потрібно було прийняти непросте рішення. Зрештою, щоб догодити обом сторонам, вона вирішила малювати в двох естетиках. Зіммерер бідкався: « [...] двозначний характер комерціалізації мав фатальний наслідок: [...] вона була відома, поцінована, найдорожча, проте живопис більше не приносив їй задоволення» (Zimmerer 2013). Чи так усе було насправді? Важко погодитися з цим на всі сто відсотків. Ближчим до істини видається твердження, що Мар'я Корсак іноді відчувала знуджену втому від повторюваних сюжетів – здебільшого зимових пейзажів і шлюбних картин, адже саме їх зазвичай замовляли покупці. Намагаючись урізноманітнити свої картини, художниця почала трохи видозмінювати композиції, про що писав Ксаверій Півоцький: «Іноді в мене таке враження, що сюжети Мар'ї Корсак їй набридають. Тому вона ускладнює собі завдання, вибудовуючи простір за допомогою своєрідних прийомів передачі перспективи. Вона вводить у свій пейзаж закрути автодоріг, вигини річкових берегів, а на задньому плані нагромаджує гори та ліси» (Piwocki 1980: 143). У цей період художниця майже не малювала в пленері. Над своїми картинами вона працювала здебільшого в квартирі, з пам'яті, сидячи на килимі і схилившись над полотном або картоном.

Мар'я Корсак тихо мріяла про власну майстерню, де б їй не довелося перейматися тим, що фарба може щось забруднити довкола, проте гроші вона воліла витрачати на допомогу рідні́ – близькій та далекій. А ще художниця без вагань допомагала зовсім незнайомим людям, наприклад, бідним студентам; траплялося, що вона за копійки наймала для них кімнату. Бо хоч на перший погляд мисткиня іноді справляла враження відстороненої і різкої, та при ближчому знайомстві

Epilogue: "I don't have enough time now, the paintings absorb me completely"

The life on Niecała returned to its old rhythm. When, in the early 1980s, the Korsaks finally managed to pay off their apartment, Józef joked that one of them would probably die. Unfortunately, his words quickly appeared to be true. On 10 May 1984, Maria became a widow. After her husband's death – just like after the brother's death – she was unable to paint. "I gave up painting and got sick, [I was] completely useless. I didn't want to do anything, neither eat nor live nor drink. Only some thoughts came: that life used to be good, and why me alone? And why do I have to live like this? And what am I living for?" (Bezoek, Otten 1984). Concerned acquaintances began to persuade Maria to return to painting which she liked so much and which had helped her to overcome many difficult periods in the past. This time it also helped. When the woman took canvas, paints and brushes again, she came back to life. "Painting saves my life [...]. During these days when I paint, I feel happy that I have home... that I have something at home... It seems to me that I have someone at home when I paint a picture [...]. When I paint, I feel happy that I am creating something, that I am striving for something..." (Bezoek, Otten 1984).

Shortly afterwards, Maria's younger sister, Ksenia, came to her and moved to her apartment. They had a better time together. Despite the deteriorating health, Maria's passion for painting did not fade. Quite the contrary: "I can't hear well, I can't see well, I'm terribly old, and I want to paint more and more," she declared (Kawecka-Lee 1996: 4). Journalists who interviewed her were surprised by her vibrancy: "She is over eighty, looks like a woman in her prime and has the energy of a thirty-year-old. Her only complaint is that there is not enough time for painting in the day" (Kotarska n.d.). During this period, the artist created only "from her head." She explained: "I have to plan everything down to the smallest detail in my head. Sometimes I don't sleep all night just planning a painting and in the morning I start my work" (Kawecka-Lee 1996: 4). Furthermore, she described the creative process itself as follows: "I take the canvas I like: wide, narrow,

виявлялася напрочуд чуйною і теплою людиною. Вихована у великій і гамірній родині Мар'я тягнулася до людей. Вона була прекрасною господинею і з задоволенням приймала гостей, для яких любила готувати і пекти смаколики. Мар'я також радо запрошувала до себе скуштувати домашню квашенину – огірки або капусту, які вона зберігала на балконі в керамічних посудинах чи банках. Родичі і численні гості, які часто приходили в квартиру на вулиці Нєцалей, сяк-так заповнювали порожнечу в житті Мар'ї, яка важко переживала те, що не мала дітей. Щоправда, наприкінці 60-х років вона усиновила 14-річну дочку бідних родичів. Згодом дівчина блискуче склала випускні іспити в школі, вступила в Сорбонну і покинула оселю художниці.

Друга половина 70-х років минула для Мар'ї під знаком хвороби. Мисткиню вже певний час турбували проблеми зі шлунком, проте її стан дуже погіршився.

> Лікар відмовився від подальшого лікування, якщо пацієнтка не погодиться на операцію шлунку. Мар'я не погоджувалася – боялася, що помре і не доживе до випускного іспиту прийомної доньки в Сорбонні. Вона не могла їсти, змарніла, майже не вставала з ліжка. Попри нестерпний біль, художниця продовжувала малювати ідилічні картини, яких очікували від неї клієнти. Вона вкотре пробивала нову, зведену долею стіну на своєму шляху (Zimmerer, 2013).

Попри невтішні прогнози лікарів, Мар'я Корсак подолала хворобу й одужала.

Епілог: «У мене залишилось мало часу, я з головою поринула в картини»

Життя на вулиці Нєцалей повернулося в колишній ритм. Коли на початку 80-х років подружжю Корсаків нарешті вдалося виплатити квартиру, Юзеф пожартував, що тепер хтось із них помре. На жаль, незабаром його слова збулися.

or long. I look at this canvas and I start with the sky. I make the sky with blue or whatever colour I choose. Later on, I make earth, and I place plants, trees, houses and people on this earth, and I compose further from fantasy" (Bezoek, Otten 1984). The subject matter of Korsak's works did not actually changed. Maybe she just painted more landscapes with emerald small lakes or pink small houses. The worse her vision was, the more colourful and expressive her images became. Years passed. Although Maria was doing quite well physically, she began to suffer mentally. Ksenia's health was also failing and she was struggling with heart problems. Finally, she was not able to provide the older sister with proper care so she decided to put her in a nursing home near Warsaw. The artist died there on 14 September 2002, at the age of 95.

The fashion for "naive art" passed away, and the figure of Maria Korsak fell into oblivion. Today, the memory of the Warsaw spontaneous artist is being restored. In 2022, the works of Korsak were presented in the National Ethnographic Museum in Warsaw, at the exhibition "Warsaw Painters. Sketches From the Art Called Naive." The exposition attracted great interest of visitors. It inspired the Ethnographic Museum in Krakow to cooperate with the Museum in Warsaw and organise in July 2023 the exhibition "Warsaw Painters, Krakow Painters. The Meeting," where also the works of Korsak were shown. Less than three weeks earlier, in Katowice the opening of the temporary exhibition took place, titled "The Feminine Element. Non-professional Artists From Collections of the Silesian Museum in Katowice." Maria Korsak was among 21 heroines of this exhibition.

Ending the story about the painter on Niecała Street, I would like to cite the words of Józefa Antecka who considered the phenomenon of artistic activity of Maria Korsak and correctly deciphered the magnetism inherent in her works:

> What is the reason of the extraordinary success of these paintings in our times? [...] These images include a feature which is rare nowadays, but so much needed among people as it turns out – they are optimistic. I don't know if the artist's spontaneous joy of creation evokes the same feelings in the audience, or the viewer, watching these houses

10 травня 1984 року Мар'я стала вдовою. Після смерті чоловіка, як і колись після смерті брата, вона не могла малювати. «Я кинула малювання і захворіла, [я була, – МК] геть ні до чого. Нічого не хотілося – ні їсти, ні пити, ні жити. Тільки пролітали якісь думки: що колись було добре, а чому тепер я сама? чому я повинна так жити? а для чого я живу?» (Bezoek, Otten 1984).

Стурбовані знайомі почали вмовляти Мар'ю повернутися до малювання, яке вона так любила і яке колись не раз допомагало їй пережити важкі миті. Цього разу все було так само: жінка потягнулася за полотном, фарбами, пензлями і ожила. «Малювання рятує моє життя. [...] Коли я малюю, я почуваюсь щасливою, що в мене є дім... бо в мене вдома щось є... мені здається, вдома хтось є, коли я малюю картинку [...]. Коли я малюю, я відчуваю радість, що я щось творю, до чогось тягнуся...» (Bezoek, Otten 1984).

Невдовзі до Мар'ї переїхала молодша сестра Ксенія. Разом їм було веселіше. Незважаючи на те, що здоров'я художниці погіршувалося, її запал до малювання не вщухав. Навпаки: «Я погано чую, погано бачу, я дуже стара, а малювати хочеться все більше», – говорила вона (Kawecka-Lee 1996: 4). Журналісти, які брали в мисткині інтерв'ю, захоплювалися її життєрадісністю: «Їй за вісімдесят, вона схожа на жінку в розквіті сил, а енергії в неї стільки, наче їй тридцять. Вона шкодує лише про одне: що на малювання їй не вистачає дня» (Kotarska б.д.).

У цей період Мар'я Корсак малювала тільки «з голови». «Все, до найдрібніших деталей я мушу продумати в своїй голові. Іноді я не сплю всю ніч, планую картину, а вранці беруся за малювання» (Kawecka-Lee 1996: 4). А ось як вона описувала сам творчий процес: «Я беру полотно, яке мені подобається – широке або вузьке, або довге. Я дивлюся на це полотно і починаю небо, роблю небо блакитним або якимось іншим кольором, а потім землю, і наношу на цю землю рослини, дерева, будинки і людей, і далі так складаю все з уяви» (Bezoek, Otten 1984). Сюжети картин Мар'ї Корсак фактично не змінилися. Хіба що вона почала частіше

bathed in sunlight, flowery meadows and fields "painted with various grains," derives from them a joyful conviction that one can present the surrounding world in an unambiguous way, that it is knowable in the simplest way. That's why one is so eager to get in touch with the artist's world, one wants to stay with it and it's hard to separate from it (Antecka 1966: 47).

Bibliography

- Antecka Józefa, 1966, *Malarstwo radosne*, "Przegląd Artystyczny", no. 6 (34).
- Bezoek Alina-Ludmila, Otten Willem, 1984, *Bezoek ann Maria Korsak in 1984* [movie], https://www.youtube.com/watch?v=qZjLq4PxJHY (access: October 2023).
- Jackowski Aleksander, 1995, *Sztuka zwana naiwną. Zarys encyklopedyczny twórczości w Polsce*, Warszawa: Wydawnictwo Krupski i S-ka.
- Kaczmarski Janusz, 1966, *Przegląd galerii warszawskich VI-VIII*, "Przegląd Artystyczny", no. 6 (34).
- Kawecka-Lee Hanka, 1996, *Malarka z ulicy Niecałej*, "Dziennik Polski", 1 May.
- Kotarska Elżbieta, n.d., *Na podobieństwo Boże*, "Mała galeria twórców".
Davis Bernard, 1963, *Maria Korsak – naive painter*, [in:] *Maria Korsak. Primitive painter* [exhibition catalogue], Miami: Miami Museum of Modern Art.
- *M. Korsak. Z. Warczyglowa* [exhibition catalogue], 1974, Hof: Galerie Bleidorn.
- *Naive Kunst der Gegenwart aus Polen* [exhibition catalogue], 1972, Hamburg: Altonaer Museum – Norddeutsches Landesmuseum.
- Piwocki Ksawery, 1980, *Dziwny świat współczesnych prymitywów*, Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe.
- *Wystawa obrazów Marii Korsak* [invitation to the exhibition], 1966, Warszawa: Kordegarda, https://zacheta.art.pl/public/upload/mediateka/pdf/581c4f9271202.pdf (access: October 2023).
- Zimmerer Ludwig, 2013, *Zaproszenie do wnętrza*, „Dwutygodnik.com", no. 112, https://www.dwutygodnik.com/artykul/4644-zaproszenie-do-wnetrza.html (access: October 2023).

1 — Khutor – former farmhouse in sparsely populated areas.

2 — Kliment Voroshilov (1881–1969) – high military dignitary in the Soviet Union, marshal, member of the Presidium of the Supreme Council of the USSR.

малювати пейзажі зі смарагдовими озерцями й рожевими будиночками. Що гірше вона бачила, то яскравіші і виразніші ставали її картини. Минали роки. Фізично Мар'я трималася досить добре, проте психологічно почала здавати. У Ксенії теж погіршувалося здоров'я, загострилися проблеми з серцем, вона більше не могла належно доглядати за старшою сестрою, тому вирішила помістити її в будинок для літніх людей під Варшавою. 96-літня мисткиня померла там 14 вересня 2002 року.

Мода на «мистецтво, яке називають наївним», пройшла, й ім'я Мар'ї Корсак кануло в забуття. Та сьогодні пам'ять про варшавську самобутню мисткиню відроджується. 2022 року її картини представлено на виставці в Державному етнографічному музеї у Варшаві, яка називалася «Варшавські художниці. Шкіци мистецтва, яке називають наївним». Експозиція викликала величезне зацікавлення відвідувачів, а ще надихнула Етнографічний музей у Кракові на співпрацю з ДЕМ та організацію в липні 2023 року виставки «Варшавські художниці – Краківські художниці. Зустріч», на якій експоновано, зокрема, картини Мар'ї Корсак. А менш ніж за три тижні до того в Катовицях своєю чергою відкрилася тимчасова експозиція «Жіночий першоелемент. Непрофесійні мисткині з колекції Сілезького музею в Катовицях». Серед 21 героїні експозиції була й Мар'я Корсак.

На закінчення розповіді про художницю з вулиці Нєцалої наведу слова Юзефи Антецької, яка в міркуваннях про феномен творчості Мар'ї Корсак влучно описала магнетизм її картин:

У чому причина такої незвичної в наш час популярності цих робіт? [...] Ці картини мають в собі дещо дуже рідкісне і, як виявилося, надзвичайно необхідне сьогодні людям – оптимізм. Я не знаю, чи спонтанна радість творчості художниці викликає такі ж почуття у глядачів, чи, може, глядач, бачачи ці скупані в сонці будинки, заквітчані луги і поля, "намальовані розмаїтим збіжжям", черпає з них радісне уявлення про те, що навколишній світ можна зобразити однозначно, що його можна пізнати

3 — From a text about Maria Korsak and her works, compiled by an employee of the National Ethnographic Museum in Warsaw in the 1970s, probably for an exhibition prepared in the museum.
4 — The quotations of the headings have been derived from the article of Hanka Kawecka-Lee (1996).

Marianna Koźmińska

найпростішим чином. Ось чому глядач так охоче контактує зі світом Мар’ї Корсак, ось чому він прагне спілкування з ним і потім ще довго не хоче розлучатися» (Antecka 1966: 47).

Бібліографія

- Antecka Józefa, 1966, *Malarstwo radosne*, «Przegląd Artystyczny», № 6 (34).
- Bezoek Alina-Ludmila, Otten Willem, 1984, *Bezoek ann Maria Korsak in 1984* [фільм], https://www.youtube.com/watch?v=qZjLq4PxJHY (доступ: жовтень 2023).
- Jackowski Aleksander, 1995, *Sztuka zwana naiwną. Zarys encyklopedyczny twórczości w Polsce*, Warszawa: Wydawnictwo Krupski i S-ka.
- Kaczmarski Janusz, 1966, *Przegląd galerii warszawskich VI-VIII*, «Przegląd Artystyczny», № 6 (34).
- Kawecka-Lee Hanka, 1996, *Malarka z ulicy Niecałej*, «Dziennik Polski», 1 травня.
- Kotarska Elżbieta, б.д., *Na podobieństwo Boże*, «Mała galeria twórców».
- Davis Bernard, 1963, *Maria Korsak – naive painter*, [в:] *Maria Korsak. Primitive painter* [каталог виставки], Miami: Miami Museum of Modern Art.
- *M. Korsak. Z. Warczyglowa* [каталог виставки], 1974, Hof: Galerie Bleidorn.
- *Naive Kunst der Gegenwart aus Polen* [каталог виставки], 1972, Hamburg: Altonaer Museum – Norddeutsches Landesmuseum.
- Piwocki Ksawery, 1980, *Dziwny świat współczesnych prymitywów*, Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe.
- *Wystawa obrazów Marii Korsak* [запрошення на виставку], 1966, Warszawa: Kordegarda, https://zacheta.art.pl/public/upload/mediateka/pdf/581c4f9271202.pdf (доступ: жовтень 2023).
- Zimmerer Ludwig, 2013, *Zaproszenie do wnętrza*, «Dwutygodnik.com», № 112, https://www.dwutygodnik.com/artykul/4644-zaproszenie-do-wnetrza.html (доступ: жовтень 2023).

1 — Клімент Ворошилов (1881–1969) – військовий високопосадовець у СРСР, маршал, член Президії Верховної ради СРСР.
2 — З тексту про Мар’ю Корсак та її творчість, написаного працівником ДЕМ у 70-х роках, ймовірно, до музейної виставки.
3 — Цитати із заголовків взято зі статті Ганки Кавецької-Лее (1996).
4 — Переклад авторки тексту.

Маріанна Козьмінська

1

Self-Portrait, 1981,
oil on canvas, 73 × 54 cm,
PME 44672

Autoportret, 1981,
olej na płótnie, 73 × 54 cm,
PME 44672

Автопортрет, 1981,
олія на полотні, 73 × 54 см,
PME 44672

2

Saxon Garden, 1963,
tempera on cardboard, 61 × 70 cm,
PME 26696

Ogród Saski, 1963,
tempera na kartonie, 61 × 70 cm,
PME 26696

Саксонський сад, 1963,
темпера на картоні, 61 × 70 см,
PME 26696

3

Wilanów, 1964,
oil on canvas, 57 × 94 cm,
PME 27067

Wilanów, 1964,
olej na płótnie, 57 × 94 cm,
PME 27067

Вілянув, 1964,
олія на полотні, 57 × 94 см,
PME 27067

4

Ujazdów Park, 1969,
tempera on canvas, 71 × 97 cm,
PME 34332

Park Ujazdowski, 1969,
tempera na płótnie, 71 × 97 cm,
PME 34332

Уяздовський парк, 1969,
темпера на полотні, 71 × 97 см,
PME 34332

5

Chopin, 1969,
tempera on canvas, 63 × 88 cm,
PME 34333

Chopin, 1969,
tempera na płótnie, 63 × 88 cm,
PME 34333

Шопен, 1969,
темпера на полотні, 63 × 88 см,
PME 34333

6

Park, 1964,
oil on canvas, 59 × 85 cm,
PME 49377

Park, 1964,
olej na płótnie, 59 × 85 cm,
PME 49377

Парк, 1964,
олія на полотні, 59 × 85 см,
PME 49377

7

Church of Saint Anthony of Padua in Warsaw, ca. 1970, tempera, gouache on cardboard, 65.8 × 90.3 cm, PME 60760

Kościół św. Antoniego Padewskiego w Warszawie, ok. 1970, tempera, gwasz na kartonie, 65,8 × 90,3 cm, PME 60760

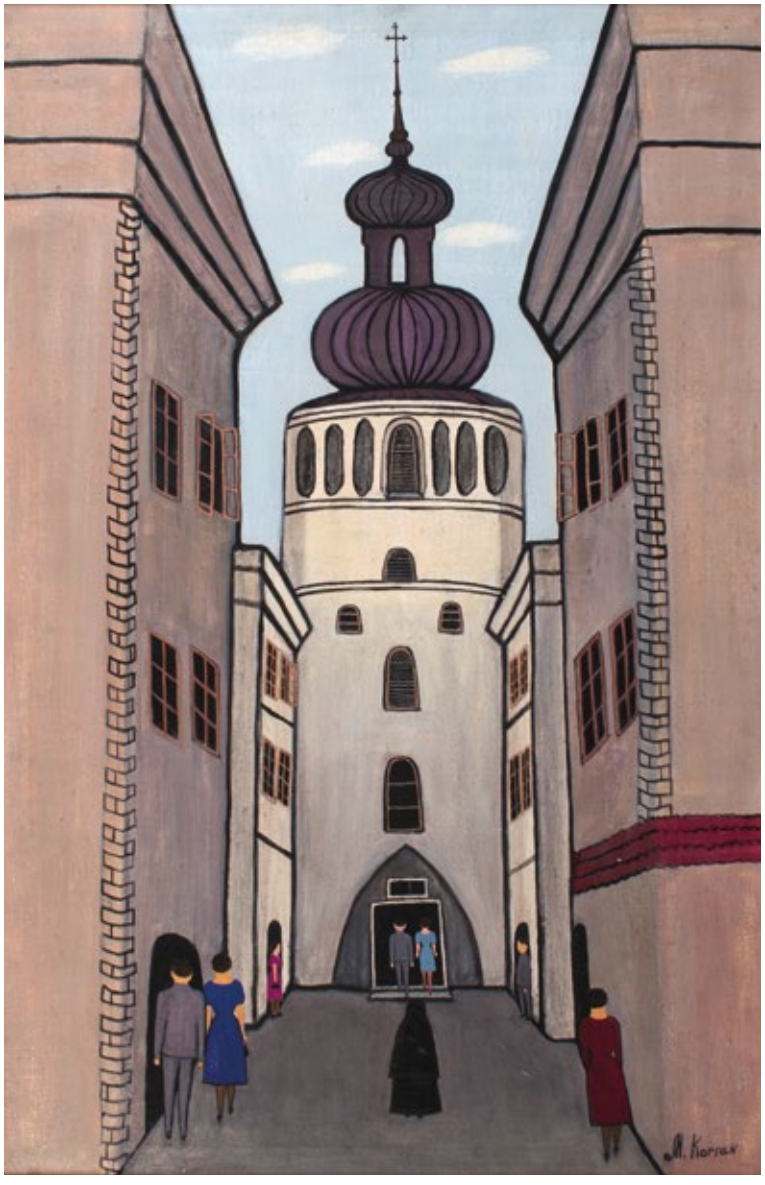
Костел св. Антонія Падуанського у Варшаві, бл. 1970, темпера, гуаш на картоні, 65,8 × 90,3 см, PME 60760

8

New City in Warsaw, 1970,
oil on canvas, 60 × 89 cm,
PME 35234

Nowe Miasto w Warszawie, 1970,
tempera na płótnie, 60 × 89 cm,
PME 35234

Нове Місто у Варшаві, 1970,
темпера на полотні, 60 × 89 см,
PME 35234



9

Church of Saint Martin, 1969,
tempera on canvas, 83 × 52 cm,
PME 34331

Kościół św. Marcina, 1969,
tempera na płótnie, 83 × 52 cm,
PME 34331

Костел св. Марціна, 1969,
темпера на полотні, 83 × 52 см,
PME 34331

10

Village, 1963,
tempera on cardboard, 41.5 × 70.5 cm,
PME 26697

Wieś, 1963,
tempera na kartonie, 41,5 × 70,5 cm,
PME 26697

Село, 1963,
темпера на картоні, 41,5 × 70,5 см,
PME 26697

11

Village across the River, 1965,
oil on canvas, 80 × 60 cm,
PME 27548

Wieś za rzeką, 1965,
olej na płótnie, 80 × 60 cm,
PME 27548

Село за рікою, 1965,
олія на полотні, 80 × 60 см,
PME 27548

12

Village with Small Cows, 1970,
tempera on canvas, 75 × 97 cm,
PME 35239

Wieś z krówkami, 1970,
tempera na płótnie, 75 × 97 cm,
PME 35239

Село з корівками, 1970,
темпера на полотні, 75 × 97 см,
PME 35239

13

Summer Landscape, 1980 (?),
oil on canvas, 54 × 65 cm,
PME 43268

Pejzaż letni, 1980 (?),
olej na płótnie, 54 × 65 cm,
PME 43268

Літній пейзаж, 1980 (?),
олія на полотні, 54 × 65 см,
PME 43268

14

Szymanowski's House, 1982,
tempera on canvas, 54.5 × 72.8 cm,
PME 44673

Dom Szymanowskiego, 1982,
tempera na płótnie, 54,5 × 72,8 cm,
PME 44673

Дім Шимановського, 1982,
темпера на полотні, 54,5 × 72,8 см,
PME 44673

15

Landscape, pre-1970,
tempera on cardboard, 67 × 51 cm,
PME 34460

Pejzaż, przed 1970,
tempera na kartonie, 67 × 51 cm,
PME 34460

Пейзаж, до 1970,
темпера на картоні, 67 × 51 см,
PME 34460

16

Heather with birches, 1970,
oil on canvas, 74.5 × 96.6 cm,
PME 35235

Wrzos z brzozami, 1970,
olej na płótnie, 74,5 × 96,6 cm,
PME 35235

Верес і берези, 1970,
олія на полотні, 74,5 × 96,6 см,
PME 35235

17

Autumn, 1969,
oil on canvas, 90 × 120 cm,
PME 34383

Jesień, 1969,
olej na płótnie, 90 × 120 cm,
PME 34383

Осінь, 1969,
олія на полотні, 90 × 120 см,
PME 34383

18

Adam and Eve, 1965,
oil, tempera on canvas, 59 × 80 cm,
PME 27068

Adam i Ewa, 1965,
olej, tempera na płótnie, 59 × 80 cm,
PME 27068

Адам і Єва, 1965,
олія, темпера на полотні, 59 × 80 см,
PME 27068

19

Wreaths, 1963,
tempera on canvas, 59.9 × 86 cm,
PME 27547

Wianki, 1963,
tempera na płótnie, 59,9 × 86 cm,
PME 27547

Свято пускання вінків, 1963,
темпера на полотні, 59,9 × 86 см,
PME 27547

20

Marriage Ceremony in an Orthodox Church Building, 1976, oil on canvas, 89.5 × 119 cm, PME 40667

Ślub w cerkwi, 1976, olej na płótnie, 89,5 × 119 cm, PME 40667

Шлюб у церкві, 1976, олія на полотні, 89,5 × 119 см, PME 40667

21

Wedding, 1969,
oil on canvas, 73 × 102 cm,
PME 34384

Wesele, 1969,
olej na płótnie, 73 × 102 cm,
PME 34384

Весілля, 1969,
олія на полотні, 73 × 102 см,
PME 34384

22

Carnival, 1959,
oil, tempera on canvas, 62 × 82 cm,
PME 27546

Karnawał, 1959,
olej, tempera na płótnie, 62 × 82 cm,
PME 27546

Карнавал, 1959, олія,
темпера на полотні, 62 × 82 см,
PME 27546

JANINA FANDREY

ЯНІНА ФАНДРЕЙ

Anita Broda

JANINY FANDREY IMPRESJONIZM NIEPROFESJONALNY, CZYLI WSPOMNIENIA MALOWANE KOLOREM

Co dziś wiadomo o Janinie Fandrey, której siedem obrazów – pejzaży – przechowuje w swojej kolekcji Państwowe Muzeum Etnograficzne w Warszawie? Niewiele. Ustalenie faktów wymaga szperania, poszukiwań, chwytania często zwodniczych tropów. Wszystko wskazuje na to, że nie żyje już nikt z najbliższej rodziny malarki, nie udało się też do dziś dotrzeć do żadnych dalszych krewnych. Próba stworzenia choćby krótkiego biogramu wymaga przeprowadzenia muzealnego śledztwa, z wykorzystaniem między innymi mediów społecznościowych. Podstawowe dane znamy z nekrologów zamieszczonych po śmierci malarki w „Gazecie Wyborczej": Janina Fandrey, z domu Milczarek, „artysta plastyk", zmarła 30 czerwca 1998 roku i została pochowana na Cmentarzu Powązkowskim w Warszawie. Członkinią Związku Artystów Plastyków jednak nigdy nie była, co zostało sprawdzone w trakcie wielowątkowych poszukiwań. Na jej grobie w kwaterze numer 312, w którym spoczywa wspólnie z matką Marią i synem Krystianem, zostawiamy list do krewnych i przyjaciół z prośbą o wiadomość: „Państwowe Muzeum Etnograficzne w Warszawie szuka kontaktu do spadkobierców oraz wszelkich informacji na temat Pani Janiny Fandrey, malarki nieprofesjonalnej, której obrazy znajdują się w kolekcji Muzeum. Osoby, które znały Panią Fandrey lub są w kontakcie z Jej rodziną, są proszone o zgłoszenie się (telefonicznie lub przez e-mail) do Działu Inwentaryzacji […]".

Podobną prośbę – o wszelkie informacje na temat malarki – Muzeum Etnograficzne w Krakowie skierowało w 2007 roku do jej nieżyjącej już siostrzenicy, Bogny Szmidt-Sidor[1]. Krakowskie muzeum ma w swoim posiadaniu jeden obraz Janiny Fandrey pod tytułem *Koniki w lesie* o numerze inwentarzowym 59682/MEK. Z odpowiedzi Szmidt-Sidor wiadomo, że jej ciotka urodziła się 27 grudnia 1910 roku w Łodzi-Chojnach[2] w rodzinie włókniarzy – robotników pracujących w przemyśle włókienniczym (Szmidt-Sidor 2007). Janina już wtedy malowała i to na tyle dobrze, że jako dziewczynka wybitnie uzdolniona została przyjęta nieodpłatnie do prywatnego Gimnazjum Żeńskiego im. Elizy Orzeszkowej w Łodzi[3]. Po zakończeniu nauki, na początku lat 30. XX wieku, wyjechała wraz z rodziną do Gdyni w poszukiwaniu pracy. Udało jej się zdobyć zatrudnienie w charakterze urzędniczki, prawdopodobnie, z racji wykształcenia, niższego szczebla. Wybuch II wojny światowej zastał Janinę w Trójmieście – z relacji Szmidt-Sidor wiadomo, że między 1 a 14 dniem września wzięła udział w obronie Gdyni w szeregach służby drogowej (Szmidt-Sidor 2007).

Od krewnej Janiny Fandrey wiemy, że po wojnie artystka przez pewien czas zajmowała się wyłącznie rzeźbieniem w glinie. Do malarstwa wróciła pod koniec lat 50. Mieszkała wtedy na Wybrzeżu, pracowała w prewentorium dla dzieci w okolicach Ustki[4]. Do pracy chodziła trzy kilometry pieszo przez pola i łąki i być może właśnie to codzienne samotne podróżowanie uczyniło z niej pejzażystkę. Zaczęła malować to, czego doświadczała, a później także to, co zapamiętała, gdy na początku lat 60., prawdopodobnie po śmierci męża, przeniosła się na stałe do Warszawy (Szmidt-Sidor 2007), do syna[5]. Budynek przy ulicy Waryńskiego, w którym mieszkała pod numerem 14, jest własnością Politechniki Warszawskiej. Dziś w sąsiednich mieszkaniach sami nowi lokatorzy i tylko dozorca pamięta starszą panią Janinę, ale o tym, że była malarką (a także rzeźbiarką i hafciarką), a jej obrazy należą do muzealnych kolekcji, nic nie wie.

Na początku lat 80. w miesięczniku „Kobieta i Życie" ukazał się artykuł Barbary Pietkiewicz[6], zatytułowany *Chodzi za człowiekiem jakiś kolor*, o malarzach nieprofesjonalnych, zwanych „niedzielnymi". Jedną z opisanych postaci była Janina Fandrey, której piękne zdjęcie na tle prac wykonał na potrzeby publikacji fotograf Andrzej Wiernicki[7]. Wśród udokumentowanych w ten sposób dzieł artystki widać trzy obrazy. Jeden pod względem tematyki i kompozycji jest bardzo zbliżony do *Kwiatów pod lasem*, pracy ze zbiorów PME (PME 42983). Na drugim widnieje głowa kobiety: „Namalowana głowa kobieca okazuje się wizerunkiem znanej tylko z opowiadań dziewczyny i wszyscy znający ją naprawdę mówią: to bez wątpienia jej portret" (Pietkiewicz 1982: 6). Kolejny przedstawia zimowy pejzaż z samotnym drzewem. Losy tych prac nie są nam dzisiaj znane.

Pietkiewicz udało się opisać artystyczne motywacje Fandrey – jej malarstwo zdawało się być „odtrutką na agresywność" (Pietkiewicz 1982: 6) – na hałas współczesnego świata, ludzką nieczułość i brutalność. Tworząc, Fandrey wracała wspomnieniami m.in. do ukochanej, wyidealizowanej Gdyni, „czystej i ukwieconej", gdzie na plaży „złocisty piasek, bez zanieczyszczeń i brzydkich budowli, nie ma już także takiego piasku" (Pietkiewicz 1982: 7). Aleksander Jackowski pisał, że taka motywacja – potrzeba utrwalenia pamiętanych zdarzeń, miejsc i osób – jest charakterystyczna dla amatorskiej twórczości ludzi dorosłych, a przede wszystkim tych w podeszłym wieku (Jackowski 1980: 65). Jak zresztą zaznaczyła Barbara Pietkiewicz w swoim artykule, Janina Fandrey nigdy nie malowała wprost z natury: „Obraz jest odbiciem odległej czasem chwili, z której zachowało się w pamięci wrażenie piękna pejzażu, albo czyjejś twarzy" (Pietkiewicz 1982: 6). W swojej potrzebie utrwalenia ulotnej chwili i przemijającej rzeczywistości Janina Fandrey była więc mniej lub bardziej świadomą kontynuatorką idei impresjonistycznych. Podobieństwo formalne widoczne jest gołym okiem. Farby na obrazach Fandrey są kładzione smugami oraz małymi plamami, tworzą zróżnicowaną fakturę. Kolor jest tu ważniejszy niż kształt, atmosfera istotniejsza od opowieści. Fandrey dobierała barwy jasne, pastelowe czy wręcz pudrowe. W kolorystyce jej obrazów przeważa zieleń, przytłumiona, złamana bielą i szarością. W *Głogach* (PME 40097) czerwień owoców głogu odcina się od delikatnej zieleni młodych drzewek świerkowych, w tle ściana szmaragdowego lasu. *Kwitnące drzewa* (PME 40991) to znów zieleń okraszona biało-różowymi plamkami kwiatów. Czy to przypadek, że nasuwa skojarzenia ze *Stawem z kaczkami* Claude'a Moneta? Spośród obrazów znajdujących się w kolekcji Państwowego Muzeum Etnograficznego w Warszawie najbardziej tajemnicze są chyba *Dzikie róże* (PME 42982): krzewy leśnych róż na polanie, gdzieś w głąb gęstwiny biegnie wąska ścieżka, zza drzew delikatnie prześwitują promienie słońca. Powietrze, mgła, światło, spokój – to wszystko jest w obrazach Fandrey.

Wspomniany Aleksander Jackowski dostrzegł niezwykłą urodę prac Janiny Fandrey i zaprosił malarkę do udziału w III Triennale Plastyki Nieprofesjonalnej w 1980 roku. Jej prace pokazano na ekspozycjach we Wrocławiu, Krakowie i Warszawie. Jak pisał Jackowski w liście do artystki: „Pani obrazy przyciągają uwagę zwiedzających. Są piękne i serdecznie Pani dziękuję w imieniu organizatorów za możliwość ich wystawienia" (Jackowski 1981). Były i inne wystawy: ekspozycja monograficzna zorganizowana w Klubie MPiK „Praga" przy ul. Ząbkowskiej w Warszawie w 1978 roku, II Ogólnopolskie Triennale Akwareli w Lublinie

w roku 1987 i w końcu dwie wystawy zorganizowane już po śmierci artystki, których przewodnim tematem była przyroda: „Moją miłością jest natura. Bazyli Albiczuk i inni" w Państwowym Muzeum Etnograficznym w Warszawie (2007) i „Raj nieutracony, czyli o ogrodach" w Muzeum Śląskim w Katowicach (2011). Dwóm ostatnim ekspozycjom towarzyszyły publikacje. Autorka wystawy w PME, Alicja Mironiuk Nikolska, zawarła w swoim katalogu refleksje na temat charakteru twórczości Janiny Fandrey: „Jej obrazy są subtelne, delikatne, nieco staroświeckie, malowane z przeszłości, ale niezwykle eleganckie. Nie ma w nich agresywnych roślin ani gwałtownych zmian pogody [...]. Obrazy Janiny Fandrey opowiadają o głębokim, osobistym przeżywaniu przyrody przez malarkę" (Mironiuk Nikolska 2007: 11).

Janina Fandrey tworzyła niemal do samego końca. Swój ostatni obraz – namalowane pastelami róże – skończyła, mając 82 lata.

Bibliografia

- Jackowski Aleksander, 1980, *Miejsce i rola plastyki amatorskiej w naszej kulturze współczesnej*, [w:] *Plastyka nieprofesjonalna*, red. Aleksander Jackowski, Warszawa: Centralny Ośrodek Metodyki Upowszechniania Kultury, s. 26–82.
- Jackowski Aleksander, 1981, List do Janiny Fandrey z 8 maja 1981 roku, materiały Muzeum Etnograficznego w Krakowie.
- Mironiuk Nikolska Alicja, 2007, *Moją miłością jest natura. Bazyli Albiczuk i inni* [katalog wystawy], Warszawa: Państwowe Muzeum Etnograficzne w Warszawie.
- Pietkiewicz Barbara, 1982, *Chodzi za człowiekiem jakiś kolor*, „Kobieta i Życie", nr 6/1616, s. 6–7.
- Szmidt-Sidor Bogna, 2007, List skierowany do Muzeum Etnograficznego w Krakowie z 23 marca 2007 roku, materiały Muzeum Etnograficznego w Krakowie.

1 — Bogna Szmidt-Sidor – doktor nauk medycznych, pracownica naukowa Zakładu Neuropatologii Instytutu Psychiatrii i Neurologii w Warszawie, specjalistka w dziedzinie neuropatologii dziecięcej. Zmarła w 2010 roku.

2 — Chojny to dzielnica Łodzi, a niegdyś wieś szlachecka, na terenie której w 1903 roku otwarto znaną pasażerską stację kolejową Łódź-Chojny i która stała się dynamicznie rozwijającym się osiedlem dla pracowników łódzkich fabryk.

3 — Gimnazjum żeńskie im. Elizy Orzeszkowej w Łodzi (dziś: XII Liceum Ogólnokształcące im. Stanisława Wyspiańskiego w Łodzi) zostało założone w 1863 roku przez Teofilę Schmidt ze Schliessów. Było prywatną szkołą z wykładowym językiem polskim, co było w tym czasie rzadkością.

4 — Najprawdopodobniej chodzi o prewentorium gruźlicze w Machowinku, mieszczące się w dziewiętnastowiecznym pałacu Puttkamerów. Zostało zlikwidowane w latach 70. XX wieku, na jego miejscu utworzono istniejący do dzisiaj Dom Pomocy Społecznej.

5 — Syn Janiny Fandrey, Krystian, był doktorem nauk ekonomicznych i wykładowcą w Szkole Głównej Handlowej, autorem kilku publikacji z zakresu handlu zagranicznego. Zmarł w 2006 roku.

6 — Barbara Pietkiewicz, znana dziennikarka i reportażystka, od 1974 roku związana z tygodnikiem „Polityka".

7 — Andrzej Wiernicki – fotograf i fotoreporter pracujący w redakcjach „Kobiety i Życia", „Przyjaciółki", „Zwierciadła" i „Urody", dwukrotnie wyróżniony w konkursie World Press Foto.

Anita Broda

UNPROFESSIONAL IMPRESSIONISM OF JANINA FANDREY – MEMORIES PAINTED WITH COLOUR

Аніта Брода

НЕПРОФЕСІЙНИЙ ІМПРЕСІОНІЗМ ЯНІНИ ФАНДРЕЙ, АБО НАМАЛЬОВАНІ КОЛЬОРОМ СПОГАДИ

What is known today about Janina Fandrey, whose seven paintings – landscapes – are kept within the collection of the National Ethnographic Museum in Warsaw? In fact, little is known. Establishing the facts requires here rummaging, search, and catching tracks which are often deceptive. All indicates that nobody from her closest family is still alive; it has not been possible to reach any distant relatives either. An attempt to write even a short biographical note requires museum investigation, with the use of, for example, social media. We know the basic data from obituary notices posted after the painter's death in the newspaper *Gazeta Wyborcza*: "Janina Fandrey, nee Milczarek, >>visual artist<<, died on 30 June 1998 and buried at the Powązki Cemetery in Warsaw." However, she was never a member of the Association of Visual Artists, which has been checked during multi-threaded search. On her grave in plot number 312, where she rests together with her mother Mary and son Krystian, we leave a letter to her relatives and friends asking for a message: "The National Ethnographic Museum in Warsaw looks for a contact with heirs, or any information about Ms Janina Fandrey, an unprofessional painter, whose paintings are kept in the Museum's collection. Persons who knew Ms Fandrey, or are in contact with Her fam-

Що нам сьогодні відомо про Яніну Фандрей, сім картин-пейзажів якої зберігає в своїй колекції Державний етнографічний музей у Варшаві? Небагато. Щоб встановити факти, потрібно розвідувати, шукати, нишпорити, ступати на стежки, які часто ведуть на манівці. Це свідчить, зокрема, про те, що нікого не лишилося серед живих із найближчих родичів художниці і досі не вдалося віднайти нікого із далекої родини. Щоб бодай спробувати відтворити чиюсь коротку біографію, потрібно провести ціле музейне слідство, вдаючись, зокрема, до соцмереж. Основні дані про художницю відомі з некрологів, опублікованих після її смерті на шпальтах «Gazeta Wyborcza»: Яніна Фандрей, в дівоцтві – Мільчарек, «представниця образотворчого мистецтва», померла 30 червня 1998 року, похована на Повонзковському цвинтарі у Варшаві. Однак вона ніколи не входила до Спілки митців образотворчого мистецтва, і це підтвердили різнопланові пошуки. На могилі Яніни Фандрей, яка розташована в секторі № 312 (вона спочиває з мамою Мар'єю і сином Кристіаном) ми залишаємо лист до родичів і друзів з просьбою відгукнутися: «Державний етнографічний музей у Варшаві шукає контактів зі спадкоємцями та будь-яку інформацію про Пані

ily, are asked to notify (by telephone or e-mail) the Inventory Department [...]."

A similar request – concerning any information about the painter – was sent in 2007 by the Ethnographic Museum in Krakow to her late niece Bogna Szmidt-Sidor.[1] Krakow museum has in its possession one painting of Janina Fandrey, titled *Small Horses in a Forest* with inventory number 59682/MEK. Due to the answer of Szmidt-Sidor, we know that her aunt was born on 27 December 1910 in Łódź-Chojny,[2] in a family of "textile workers" – people working in the textile industry (Szmidt-Sidor 2007). Janina painted already as a child, and she did it even so good that she was – as an exceptionally talented girl – admitted free of charge to the private Eliza Orzeszkowa Lower Secondary School for Girls in Łódź.[3] After graduating, in the early 1930s, she left with her family for Gdynia, looking for a job. She managed to get the position as a clerk, probably of the lower level because of her education. In the Tricity, Janina experienced the outbreak of World War II. We know – from the account of Szmidt-Sidor – that Janina took part in the defence of Gdynia between 1 and 14 September, within the road service (Szmidt-Sidor 2007).

The relative of Janina Fandrey provided information that after the war, for some time, the artist was engaged only in clay sculpture. She returned to painting in the late 1950s. She lived in the Coast Region at the time, working in a preventorium for children near Ustka,[4] and she walked three kilometres to work through fields and meadows. Perhaps due to this daily lonely walks, she became a landscape painter. She started painting what she was experiencing, and what she remembered as well, when in the early 1960s, probably after her husband's death, she moved permanently to Warsaw (Szmidt-Sidor 2007), to her son.[5] A building on Waryński Street, in which she lived at number 14, is the property of the Warsaw University of Technology. Today, there are only new tenants in the neighbouring apartments, and only a caretaker remembers the old lady Janina. However, he does not know anything about the fact that she was a painter (as well as sculptress and embroiderer), and that her paintings belong to museum collections.

Яніну Фандрей, непрофесійну художницю, картини якої знаходяться у колекції музею. Якщо ви знали Пані Фандрей або підтримуєте зв'язок з її родиною, будь ласка, відгукніться (телефоном або на електронну скриньку) у Відділ інвентаризації [...]».

Схожу просьбу (надати будь-яку інформацію про художницю) 2007 року Етнографічний музей у Кракові надіслав до її вже покійної племінниці, Боґни Шмідт-Шідор[1]. У краківському музеї знаходиться одна картина Яніни Фандрей – «Коники в лісі» під інвентарним номером 59682/MEK. Із відповіді пані Шмідт-Шідор стало відомо, що її тітка народилася 27 грудня 1910 року в Лодзі-Хойнах[2] у сім'ї «волокноробів» – працівників текстильної промисловості (Szmidt-Sidor 2007). На той час Яніна вже малювала, причому настільки добре, що її як надзвичайно талановиту дівчинку прийняли на безкоштовне навчання до приватної жіночої гімназії імені Елізи Ожешко в Лодзі[3]. Завершивши навчання, вона з родиною на початку 1930-х років виїхала до Ґдині в пошуках роботи. Яніні вдалося працевлаштуватися чиновницею, – ймовірно, нижчого щабля, зважаючи на рівень її освіти. Початок Другої світової війни застав Яніну в Трімісті – зі спогадів Шмідт-Шідор відомо, що з 1 по 14 вересня вона в лавах дорожньої служби брала участь в обороні Ґдині (Szmidt-Sidor 2007).

Від родички Яніни Фандрей ми дізналися, що після війни мисткиня певний час тільки різьбила по глині. До живопису повернулася наприкінці 1950-х років. Тоді вона жила на балтійському узбережжі й працювала в дитячому профілакторії неподалік міста Устка[4]. На роботу Яніна ходила пішки – три кілометри через поля і луки, і, ймовірно, саме ці щоденні подорожі наодинці прокинули в ній любов до пейзажів. Спершу вона малювала те, що пережила, а згодом – ще й те, що запам'ятала, коли на початку 1960-х років (мабуть, після смерті чоловіка) переїхала на постійне місце проживання до Варшави (Szmidt-Sidor 2007), до сина[5]. Будинок № 14 на вулиці Варинського, де мешкала Яніна, належить Варшавському політехнічному університету. Сьогодні в сусідніх квартирах

In the early 1980s, in the monthly magazine *Kobieta i Życie*, an article of Barbara Pietkiewicz[6] was published, titled *Chodzi za człowiekiem jakiś kolor* [*Some colour is following the man*], which described unprofessional painters, called also "Sunday painters." Janina Fandrey was one of the figures presented in this article. Her beautiful picture against the background of her works was made for publication purposes by the photographer Andrzej Wiernicki.[7] Among the artist's works documented in this way, we can see three paintings. One is very close, in terms of the theme and composition, to *Flowers at a Forest*, a painting from the collections of the National Ethnographic Museum in Warsaw (PME 42983). The second painting shows a woman's head: "A painted female head turns out to be the image of a girl known only from stories, and all people who really know her say: this is undoubtedly her portrait" (Pietkiewicz 1982: 6). Another painting shows a winter landscape with a lonely tree. Today, the fate of these works is unknown.

Pietkiewicz managed to describe the artistic motivation of Fandrey – her paintings appeared to be "antidote to aggressiveness" (ibidem), to the noise of the modern world, human insensitivity and brutality. During the act of creation, Fandrey reminisced about, among others, her beloved, idealised Gdynia, "clean and flowery," where on the beach one could see "golden sand, without pollution and ugly buildings, and there is no such sand anymore" (ibidem: 7). Aleksander Jackowski wrote that such motivation – the need of the preservation of remembered events, places and persons – is characteristic for amateur works of the adult people, and especially the elderly (Jackowski 1980: 65). As Barbara Pietkiewicz noted in her article, Janina Fandrey never painted directly from nature: "The image is the reflection of moment, sometimes distant, from which the impression of the beauty of a landscape or one's face was preserved in the memory" (Pietkiewicz 1982: 6). Therefore, in the need to capture a fleeting moment and a passing reality, Janina Fandrey was a conscious, more or less, continuator of impressionist ideas. The formal similarity is visible here with the naked eye. The paints in Fandrey's paintings are applied within streaks and small spots – and they create varied textures. The colour is more important than the

живуть нові мешканці, і єдиний, хто ще пам'ятає літню пані Яніну, – консьєрж, але йому нічого не відомо про те, що вона була художницею (а ще – скульпторкою і вишивальницею) і її картини знаходяться в музейних колекціях.

На початку 1980-х на шпальтах щомісячного часопису «Kobieta i życie» вийшла розвідка Барбари Пєткевич[6] «Ходить за людиною якийсь колір. Про непрофесійних художників, яких називають "недільними"». Стаття розповідала, зокрема, про Яніну Фандрей і була проілюстрована чудовою фотографією мисткині на тлі її робіт – цю світлину для публікації зробив Анджей Вєрницький[7]. Серед сфотографованих творів Яніни Фандрей видно три картини. Одна з них за сюжетом і композицією дуже нагадує «Квіти під лісом» із колекції Державного етнографічного музею (PME 42983). На іншій можна розпізнати голову жінки: «Намальована жіноча голова – зображення знаної мені лише з розповідей дівчини, але всі, хто її знав, кажуть: безсумнівно, це її портрет» (Pietkiewicz 1982: 6). На третій картині – зимовий пейзаж із самотнім деревом. Доля цих робіт сьогодні невідома.

Барбарі Пєткевич вдалося влучно описати живописні мотиви Фандрей: її картини були наче «протиотрута від агресивності» (там само) – від шуму сучасного світу, людської черствості та жорстокості. Коли мисткиня творила, то поверталася в спогадах, зокрема, до своєї улюбленої й ідеалізованої Ґдині, «чистої й заквітчаної», де на пляжі «золотистий пісок, без бруду й негарних будівель, і більше такого піску немає» (там само: 7). На думку Алєксандера Яцковського, така художня мотивація – потреба зафіксувати пам'ятні події, місця і людей – притаманна аматорському мистецтву дорослих осіб, здебільшого літнього віку (Jackowski 1980: 65). Зрештою, Барбара Пєткевич у своїй статті писала, що Яніна Фандрей ніколи не малювала безпосередньо з натури: «Картина – відображення іноді віддаленої в часі миті, яка залишила в пам'яті тільки враження від краси пейзажу або чийогось обличчя» (Pietkiewicz 1982: 6). У своєму прагненні увіковічити летючу мить і швидкоплинну реальність Яніна Фандрей була в більшій чи меншій мірі свідомою продовжу-

shape; the atmosphere is more important than the story. Fandrey chose light, pastel or even powdery colours. Green is dominant in the colour scheme of her paintings – it is muffled, broken with white and grey. In the work *Hawthorns* (PME 40097), the red of hawthorn fruit stands out against the delicate green of young spruce trees; in the background one can see the wall of an emerald forest. The painting *Flowering trees* (PME 40991) includes again green, embellished with the white and pink spots of flowers. Is it a coincidence that this picture brings to mind associations with *The Pond with Ducks* of Claude Monet? Among the paintings in the collection of the National Ethnographic Museum in Warsaw, the work *Wild roses* (PME 42982) is probably the most mysterious: the bushes of forest roses in a clearing, and a narrow path runs somewhere deep in the thicket; sun rays gently shine through, from behind trees. Air, fog, light, peace – all these things are included in Fandrey's paintings.

The above-mentioned Aleksander Jackowski noticed the extraordinary beauty of Janina Fandrey's works and invited the painter to participate in III Non-Professional Art Triennial in 1980. Her works were shown at exhibitions in Wrocław, Krakow and Warsaw. As Jackowski wrote in a letter to the artist: "Your paintings attract the attention of visitors. They are beautiful, and I thank you very much on behalf of the organisers for the opportunity to exhibit them" (Jackowski 1981). There were other exhibitions: a monographic exhibition organized in the Club MPiK "Praga" on Ząbkowska Street in Warsaw in 1978, II National Watercolour Triennial in Lublin in 1987 as well as two exhibitions organised after the artist's death – their main theme was nature: "My Love Is Nature. Bazyli Albiczuk and Others" in the National Ethnographic Museum in Warsaw (2007) and "Paradise Never Lost, or About Gardens" in the Silesian Museum in Katowice (2011). The last two exhibitions were accompanied by publications. The author of the exhibition in Warsaw, Alicja Mironiuk Nikolska, presented in her catalogue reflections on the nature of Janina Fandrey's works: "Her paintings are subtle, delicate, slightly old-fashioned, painted from the past, but extremely elegant. They do not include aggressive plants or sudden weather changes [...].

вачкою імпресіоністичних ідей. Формальна схожість помітна неозброєним оком. Фарби на картинах Фандрей накладено смугами і невеличкими плямами, вони утворюють різнорідну фактуру. Колір важливіший за форму, а атмосфера – суттєвіша за сюжет. Яніна Фандрей обирає світлі, пастельні й навіть пудрові кольори. У кольористиці її картин переважає зелень – приглушена, з вкрапленнями білої та сірої барв. На картині «Глід» (PME 40097) червоний колір плодів глоду видніється на м'якій зелені молодих ялин, а на задньому плані – стіна смарагдового лісу. «Квітучі дерева» (PME 40991) – теж зелень, пересипана білими та рожевими цятками квітів. Важко повірити, що ця картина чисто випадково нагадує «Ставок з качками» Клода Моне. Серед творів Яніни Фандрей, які знаходяться в колекції Державного етнографічного музею у Варшаві, найзагадковішою, либонь, є «Дика ружа» (PME 42982): кущі лісових троянд на галявині, кудись у гущавину біжить вузенька стежка, крізь дерева м'яко просвічує сонячне проміння. Повітря, туман, світло, спокій – все це присутнє на картинах художниці.

Згаданий уже Алєксандер Яцковський помітив неймовірну красу творів Яніни Фандрей і запросив художницю взяти участь у Третьому трієнале непрофесійного мистецтва (1980 року). Її картини експонувалися на виставках у Вроцлаві, Кракові та Варшаві. Яцковський у листі до мисткині писав: «Ваші картини привертають увагу відвідувачів. Вони прекрасні, і я щиро від імені організаторів дякую Вам за можливість виставити їх» (Jackowski 1981). Згодом були й інші виставки: монографічна експозиція, організована в Клубі міжнародної преси і книжки «Праґа» на вулиці Зомбковській у Варшаві 1978 року, Друге загальнопольське трієнале акварелі в Любліні 1987 року і врешті дві виставки, організовані після смерті мисткині, провідним мотивом яких була природа: «Моя любов – природа. Базилій Альбічук та інші» у Державному етнографічному музеї у Варшаві (2007) і «Невтрачений рай, або Про сади» у Сілезькому музеї в Катовицях (2011). Двом останнім виставкам були присвячені окремі тексти. Авторка виставки в ДЕМ, Аліція Міронюк Нікольська

The paintings of Janina Fandrey talk about the painter's deep personal experience of nature" (Mironiuk Nikolska 2007: 11).

Janina Fandrey continued to create paintings until the very end. She finished her last work – roses painted in pastels – at the age of 82.

Bibliography

- Jackowski Aleksander, 1980, *Miejsce i rola plastyki amatorskiej w naszej kulturze współczesnej*, [in:] *Plastyka nieprofesjonalna*, ed. Aleksander Jackowski, Warszawa: Centralny Ośrodek Metodyki Upowszechniania Kultury, pp. 26–82.
- Jackowski Aleksander, 1981, List do Janiny Fandrey z 8 maja 1981 roku, materials of the Ethnographic Museum in Krakow.
- Mironiuk Nikolska Alicja, 2007, *Moją miłością jest natura. Bazyli Albiczuk i inni* [exhibition catalogue], Warszawa: Państwowe Muzeum Etnograficzne w Warszawie.
- Pietkiewicz Barbara, 1982, *Chodzi za człowiekiem jakiś kolor*, "Kobieta i Życie", no. 6/1616, pp. 6–7.
- Szmidt-Sidor Bogna, 2007, List skierowany do Muzeum Etnograficznego w Krakowie z 23 marca 2007 roku, materials of the Ethnographic Museum in Krakow.

1 — Bogna Szmidt-Sidor – doctor of Medical Sciences, research worker in the Neuropathology Department of the Institute of Psychiatry and Neurology in Warsaw, specialist in pediatric neuropathology. She died in 2010.

2 — Chojny is one of the districts of Łódź; it was originally a noble village, where a well-known railway station Łódź-Chojny was opened (1903); Chojny became also a dynamically developing housing estate for workers of factories in Łódź.

3 — Eliza Orzeszkowa Lower Secondary School for Girls in Łódź (now: Stanisław Wyspiański XII Secondary School) was founded in 1863 by Teofila Schmidt nee Schliess. It was a private school with lessons in the Polish language, which was a novelty at the time.

на сторінках каталогу поділилася своїми міркуваннями про особливість творчості Яніни Фандрей: «Її картини витончені, делікатні, дещо старосвітські, змальовані з минулого, але надзвичайно елегантні. У них немає агресивних рослин чи несподіваних перепадів погоди [...]. Картини Я. Фандрей розповідають про глибоке, особисте переживання художницею природи» (Mironiuk Nikolska 2007: 11).

Яніна Фандрей продовжувала творити майже до самого кінця. Свою останню картину – намальовані пастеллю троянди – вона закінчила у віці 82 років.

Бібліографія

- Jackowski Aleksander, 1980, *Miejsce i rola plastyki amatorskiej w naszej kulturze współczesnej*, [в:] *Plastyka nieprofesjonalna*, ред. Aleksander Jackowski, Warszawa: Centralny Ośrodek Metodyki Upowszechniania Kultury, с. 26–82.
- Jackowski Aleksander, 1981, List do Janiny Fandrey z 8 maja 1981 roku, матеріали Етнографічного музею в Кракові.
- Mironiuk Nikolska Alicja, 2007, *Moją miłością jest natura. Bazyli Albiczuk i inni* [каталог виставки], Warszawa: Państwowe Muzeum Etnograficzne w Warszawie.
- Pietkiewicz Barbara, 1982, *Chodzi za człowiekiem jakiś kolor*, «Kobieta i Życie», № 6/1616, с. 6–7.
- Szmidt-Sidor Bogna, 2007, List skierowany do Muzeum Etnograficznego w Krakowie z 23 marca 2007 roku, матеріали Етнографічного музею в Кракові.

1 — Боґна Шмідт-Шідор – кандидатка медичних наук, наукова співробітниця Відділення невропатології Інституту психіатрії та неврології у Варшаві, спеціалістка з дитячої невропатології. Померла 2010 року.

2 — Хойни – дільниця Лодзі, колись шляхетське село. 1903 року тут відкрили відому пасажирську залізничну станцію Лодзь – Хойни; село почало стрімко розвиватися і перетворилося на робітничий мікрорайон працівників лодзьких фабрик.

4 — It was most likely a tuberculosis preventorium in Machowinek, established in the palace of Puttkamer family, built in the 19th century. The preventorium was closed in the 1970s.

5 — The son of Janina Fandrey, Krystian, was a doctor of economics and a lecturer at the Warsaw School of Economics; he was also the author of a few publications in the field of foreign trade. He died in 2006.

6 — Barbara Pietkiewicz, well-known journalist and reporter, associated with the weekly *Polityka* since 1974.

7 — Andrzej Wiernicki – photographer and photojournalist, working within the editorial boards of the Polish magazines: *Kobieta i* Życie, *Przyjaciółki*, *Zwierciadło*, *Uroda*.

3 — Жіноча гімназія імені Елізи Ожешко в Лодзі (сьогодні Сьомий загальноосвітній ліцей імені Станіслава Виспянського), заснована 1863 року Теофілою Шмідт, уродженою Шлісс. У цій приватній школі навчали польською мовою, що тоді було новинкою.

4 — Найімовірніше, йдеться про туберкульозний профілакторій у Маховінеку, розташований у палаці Путткамерів, зведеному в XIX століття. У 1970-х роках його ліквідували й створили там Будинок соціального піклування, який існує досі.

5 — Син Яніни Фандрей, Крістіан, був доктором економічних наук, викладачем Головної торгівельної вищої школи, автором кількох публікацій про зовнішню торгівлю. Помер 2006 року.

6 — Барбара Пєткевич, відома журналістка і репортажистка, від 1974 року співпрацює з тижневиком «Polityka».

7 — Анджей Вєрніцький – фотограф і фоторепортер, який працює у редакціях часописів «Kobieta i Życie», «Przyjaciółka», «Zwierciadło» і «Uroda», двічі відзначений у конкурсі World Press Foto.

1

Flowering Trees, ca. 1976,
oil on canvas, 56 × 64 cm,
PME 40991

Kwitnące drzewa, ok. 1976,
olej na płótnie, 56 × 64 cm,
PME 40991

Квітучі дерева, бл. 1976,
олія на полотні, 56 × 64 см,
PME 40991

2

Field Road, ca. 1980,
oil on canvas, 45.5 × 56.5 cm,
PME 42984

Polna droga, ok. 1980,
olej na płótnie, 45,5 × 56,5 cm,
PME 42984

Польова дорога, бл. 1980,
олія на полотні, 45,5 × 56,5 см,
PME 42984

3

Rose Garden, ca. 1975,
oil on fibreboard, 48.5 × 56.7 cm,
PME 40098

Ogród różany, ok. 1975,
olej na płycie pilśniowej, 48,5 × 56,7 cm,
PME 40098

Трояндовий сад, бл. 1975, олія
на деревоволокнистій плиті, 48,5 × 56,7 см,
PME 40098

4

Wild Roses, ca. 1980,
oil on canvas, 48.5 × 59 cm,
PME 42982

Dzikie róże, ok. 1980,
olej na płótnie, 48,5 × 59 cm,
PME 42982

Дика ружа, бл. 1980,
олія на полотні, 48,5 × 59 см,
PME 42982

5

Flowers at the Forest, ca. 1980,
oil on canvas, 44 × 55 cm,
PME 42983

Kwiaty pod lasem, ok. 1980,
olej na płótnie, 44 × 55 cm,
PME 42983

Квіти на узліссі, бл. 1980,
олія на полотні, 44 × 55 см,
PME 42983

6

Hawthorns, ca. 1975,
oil on fibreboard, 53 × 63 cm,
PME 40097

Głogi, ok. 1975,
olej na płycie pilśniowej, 53 × 63 cm,
PME 40097

Глід, бл. 1975,
олія на деревоволокнистій плиті, 53 × 63 см,
PME 40097

7

Orchard in Winter, 1975,
oil on canvas, 49.5 × 59.5 cm,
PME 40096

Sad w zimie, 1975,
olej na płótnie, 49,5 × 59,5 cm,
PME 40096

Сад узимку, 1975,
олія на полотні, 49,5 × 59,5 см,
PME 40096

LEOKADIA PŁONKOWA

ЛЄОКАДІЯ ПЛОНКОВА

Alicja Mironiuk Nikolska

NAIWNO-POETYCKA WYOBRAŹNIA LEOKADII PŁONKOWEJ

Leokadia Płonkowa (1913–1992) w latach 50.–80. XX wieku należała do najpopularniejszych polskich malarek nieprofesjonalnych, jej dzieła cieszyły się dużym zainteresowaniem kolekcjonerów. Ksawery Piwocki określił ją jako artystkę, „dla której malowanie stało się nieodpartą potrzebą i jedyną radością" (Piwocki 1975: 210). O jedynej radości pisał w odniesieniu do choroby, która uczyniła z niej inwalidkę, jednak wiele wskazuje na to, że Płonkowa od wczesnej młodości wierzyła w swój talent i marzyła o malowaniu.

Urodziła się jako Leokadia Napruszewska, była rodowitą warszawianką. Jej ojciec, ogrodnik, zajmował się między innymi projektowaniem kwiatowych rabat w Ciechocinku, znanej uzdrowiskowej miejscowości. Niestety zmarł wkrótce po jej narodzinach. Leokadia wierzyła, że odziedziczyła po nim talent plastyczny. Od wczesnego dzieciństwa chętnie rysowała i malowała. Jak podaje Aleksander Jackowski (1995: 166), myślała także o studiach artystycznych, jednak matka, pielęgniarka, i pochodząca ze wsi babka wymusiły na niej zdobycie bardziej praktycznego zawodu. Leokadia, nazywana przez matkę Lodą, po nauce w pensji ukończyła kursy handlowe. Prawdopodobnie jakiś czas mieszkała z matką w Gdyni-Orłowie. Z zachowanej korespondencji[1] dowiadujemy się o ogrodzie przy orłowskim domu matki.

Nie znajdujemy nigdzie informacji, gdzie Leokadia pracowała. W 1935 roku związana była już z wysokim urzędnikiem bankowym Stefanem Płonką (urodzonym w 1901 roku). Wzięli ślub w Gdyni we wrześniu 1937 roku, zamieszkali w Warszawie przy ulicy Siennej. W pierwszych latach wspólnego życia cieszyli się małżeństwem, własnym autem objechali Polskę, często zaglądali do Orłowa. W 1938 roku, w związku z pracą Stefana, zamieszkali we Lwowie. Płonkowa nie polubiła miasta, czuła się w nim obco. W atmosferze narastającego napięcia międzynarodowego nie czuła we Lwowie takiego jak w stolicy natężenia patriotyzmu. Czas upływał jej na prowadzeniu domu, troszczyła się o zaopatrzenie, przygotowywanie obiadów. „Znam wprawdzie trochę ludzi, ale najlepiej się czuję, gdy siedzimy sami lub we dwójkę idziemy do kina, a już największa radość jest wtedy, gdy Stefan wyciąga maszynę i jazda za miasto, i gdy tak jedziemy szosą i oddalamy się szybko od Lwowa, to wydaje mi się, że to jeszcze urlop i jechać będziemy długo i różnymi drogami", pisała do matki (Arch. PME, Sp. L.P., blok III, korespondencja 15–16). Ale i to z czasem się im znudzi. „Po mieście jeździć nie warto, bo chociaż Lwów jest ładnym miastem, to bruki są fatalne, mało ulic asfaltowych, całe śródmieście wyłożone grubym kamieniem przypomina warszawskie »kocie łby«, a [jeśli chce się] wyjechać

Leokadia Płonkowa, 1974.
From the archive of the National Museum of Ethnography in Warsaw, Arch. PME N. 1179/1. Photo by L. Trojanowski

Leokadia Płonkowa, 1974.
Ze zbiorów Państwowego Muzeum Etnograficznego w Warszawie, Arch. PME N. 1179/1. Fot. L. Trojanowski

Леокадія Плонкова, 1974.
З фондів Державного етнографічного музею у Варшаві, Arch. PME N. 1179/1.
Фот. Л. Трояновський

za miasto, to są tylko dwie dobre szosy: Szosa Stryjska i Szosa Żółkiewska na Warszawę, można ujechać »bez bólu« z 50 km. Ale gdy się już przejechało 10 razy tą szosą, to choćby była najładniejsza, to się ma dość" (Arch. PME, Sp. L.P., blok III, korespondencja 44). Z listów wyłania się nieco znudzona, rozkapryszona młoda „modna" pani domu. Odżywa, gdy małżonkowie wracają do Warszawy. Zbliża się wojna, odczuwa się powszechny niepokój i zagrożenie, jednak nastrój mieszkańców miasta jest zgoła inny. „Czwartek, 11 maja 39 r. Kochana Mateczko! Nie pisałam do Ciebie długo, bo nastroje są takie niepokojące, że naprawdę nie wiadomo w jakim tonie utrzymać list. W Warszawie na każdym kroku daje się odczuć ukochanie ziemi ojczystej. W kinie, na ulicy ludzie okazują sobie tyle entuzjazmu, że coś za serce chwyta" (Arch. PME, Sp. L.P., blok III, korespondencja 40). Płonkowie biorą udział u szkoleniach obronnych, robią zapasy, pracują, ale także cieszą się latem. Urządzają częste wycieczki nad Wisłę, pływają łódką. Po jednej z wycieczek Leokadia do listu dodała rysunek: „Jak Mama widzi, Loda zaczyna malować. Dobrze, że nie mnie. Wymalowała nas jak... siedzimy" (Arch. PME, Sp. L.P., blok III, korespondencja 53). Wnioskować można z tych słów, że Leokadia nie porzuciła myśli o malowaniu, ale bardzo pochłaniało ją życie rodzinne i nie znajdowała na to czasu.

Wybuch II wojny światowej zastaje Płonków w Warszawie, jednak wkrótce piszą do matki z Rumunii. Najprawdopodobniej ewakuowali się wraz z kierownictwem banku. Zamieszkują w mieście Krajowa (Craiova), skąd 20 września 1939 roku marszałek Polski Edward Rydz-Śmigły wydał ostatni rozkaz do żołnierzy Wojska Polskiego. Loda wiosną 1940 roku pisała do matki: „Jestem teraz w mieście Craiova, które jest ładniej położone, ma ładną okolicę i ładną rzekę. Drzewa już ładnie kwitną, ciepło jest, a te parę fijołków sama nazbierałam i Tobie Mateczko przesyłam" (Arch. PME, Sp. L.P., blok III, korespondencja 39). Delikatne kwiatki zachowały się w liście do dzisiaj.

Płonkowie wracają do okupowanej Polski w 1940 roku. Matka traci z nimi kontakt, prawdopodobnie mieszkają w okolicy Starachowic. Koniec 1944 roku zastaje ich w Częstochowie, skąd w liście wysyłają mieszkającej w Warszawie matce złotą ażurową gwiazdkę. Na początku 1945 roku Leokadia pracuje w zakładach kolejowych w Częstochowie. Jej zaświadczenie o zatrudnieniu wydane na styczeń 1945 roku, z pieczątkami potwierdzającymi pracę do 15 stycznia, stanowi niezwykle interesujący dokument ostatnich dni wojny.

Małżonkowie po zakończeniu wojny wracają do Warszawy. Początkowo mieszkają we Włochach, wówczas pod Warszawą. Mąż Leokadii wraca do pracy w banku, najpierw w Banku Gospodarstwa Krajowego, potem w Narodowym Banku Polskim. Jest wysoko cenionym specjalistą i często wyjeżdża za granicę. Sztokholm, Rzym, Londyn, Paryż, Rabat, Casablanca – to niektóre z miejsc, w których prowadził negocjacje. Liczne listy i pocztówki przesyłane z podróży świadczą o silnej więzi między małżonkami – Stefan pracuje, zwiedza, ale najchętniej szybko wracałby do domu. „Za Tobą bardzo się stęskniłem... mnie nic nie zajmuje poza pracą, jeżeli Ty jesteś daleko ode mnie. Tak już jest. Mówił mi jeden z kolegów, że jest ze mną bardzo źle, gdyż: »co to się dzieje z tym Płonką, który ujawnia wyraźnie, że się kocha we własnej żonie«! Cóż jednak mogę na to poradzić, im więcej biegam po świecie, tym bardziej się przywiązuję do swego kochanego Pudrasa!" – pisał Stefan z Rzymu w 1949 roku (Arch. PME, Sp. L.P., blok III, korespondencja 128).

Płonkowie mieszkają w centrum miasta, w kamienicy przy ulicy Żurawiej 2. W ich życiu pojawia się pies Barbara. Żyją dostatnio i spokojnie. Stefana pochłania praca, a Leokadia wraca do myśli o malowaniu i około 1952 roku zapisuje się do Państwowego Ogniska Plastycznego na Nowolipkach. Oprócz nauki rysunku, malarstwa i rzeźby podczas czteroletniego kursu prowadzono zajęcia z kompozycji form użytkowych oraz wykłady z wiedzy o sztuce. Mentorem Leokadii został dyrektor ogniska, Marian Tomaszewski (1904–1968), malarz, ale także niezwykle doświadczony pedagog i popularyzator sztuki. W Leokadii Płonkowej zyskał niezwykle zdolną uczennicę. Można do niej odnieść słowa: „Najrzadszym, choć najbardziej efektownym zjawiskiem są w ogniskach samorodne, wielkie talenty, o których wiele się mówi i pisze, i którymi łatwo można się pochwalić" (Sztuka 1980: 152).

Zapewne o Tomaszewskim napisał Aleksander Jackowski, przywołując następującą historię: „Oto artysta, wiedzący o sztuce naprawdę dużo, spotyka w Ognisku Plastycznym, które prowadzi, schorowaną kobietę, malującą swe pierwsze obrazki – Leokadię Płonkową. On dużo wie. Ona - nic, ma tylko wyobraźnię, wrażliwość i intuicję artystyczną, niezwykłe poczucie koloru. Po krótkim czasie dyrektor-malarz mówi, tłumiąc w sobie gniew na niesprawiedliwość losu: »Niczego tu Pani nie nauczą. Pani sama wie, co trzeba. Proszę iść do domu«. Zawiązuje się przyjaźń. Artysta przychodzi często, podziwia jej malarstwo. Po jakimś czasie prosi, niech mu pani Leokadia pomoże ustawić kolorystykę fresku, który ma wykonać. W godzinę wszystko jest gotowe. Wieczorem w czasie kolacji (w której przypadkiem uczestniczyłem) skarży się: »Jaka to niesprawiedliwość. Całe życie poświęciłem sztuce. Namalowałem setki obrazów. A ty? Ty wiesz sama z siebie to, czego ja nie wiem«. Tej samej nocy odszedł z tego świata, w którym nie istnieje sprawiedliwość" (Jackowski 1995: 8–9).

Z tego okresu zachowały się setki jej szkiców i prac studyjnych w różnych stylach – od naiwnego realizmu do kompozycji kubizujących czy bliskiej Tomaszewskiemu abstrakcji geometrycznej. To zapewne dzięki niemu malarka próbowała tak wielu technik plastycznych – zaczynała od kompozycji witrażowych, malowania na szkle tradycyjną ludową techniką, malowania na desce i kartonie temperą, farbami olejnymi, węglem, tuszem, akwarelą. Eksperymentowała, malując na papierze fotograficznym czy metalu. Była niezwykle wszechstronna, zachwycała znakomitym wyczuciem koloru.

Leokadia Płonkowa w czerwcu 1956 roku otrzymuje świadectwo ukończenia Państwowego Ogniska Plastycznego. Prace malarskie artystki po raz pierwszy zostały pokazane na wystawie „Sztuka polska" w kilku miastach Jugosławii w 1959 roku. Aleksander Jackowski był komisarzem tej wystawy. Tak opisywał fragment ekspozycji w Zagrzebiu z obrazami Płonkowej: „Poświęciliśmy Pani pracom oddzielny »box« wystawowy, i jak można było przypuszczać, spotkały się z bardzo życzliwym przyjęciem publiczności. Krytyka [...] szczególnie wyróżniała Pani obrazy na szkle, podkreślając, że chociaż ich związek z wystawą jest nieco luźny, jako że nie są to »prymitywy« w ścisłym tego słowa znaczeniu, to jednak swoją szczerością, b. autentycznym, własnym spojrzeniem i świetną kolorystyką doskonale uzupełniły pokaz prac Ociepki, Nikifora i in., dowodząc, że granica między sztuką »uczoną« a »naiwną« jest nader płynna" (Arch. PME, Sp. L.P., blok II, korespondencja 50). Obrazy na szkle pokazują pełnię talentu artystki. Tematyką i techniką nawiązują do tradycyjnego malarstwa ludowego, w którym świętych przedstawiano zgodnie z obowiązującym programem ikonograficznym, z atrybutami pozwalającymi na ich rozpoznanie, jednak u Płonkowej są dalecy od pogodnych, barwnych wizerunków, „to jacyś ludzie miotani namiętnościami, ciemnymi przeczuciami, pełni grozy. Na próżno otacza ich w tle plątaniną kwiatów – i one też nabierają niespokojnego i nerwowego życia, są jakby zgiełkiem form. W święte bowiem zaświaty, gdzie bytują jej patronowie, [Płonkowa] przenosi niepokój własnej duszy, własnej imaginacji, własnej niepewności. Nieidealizowane, ciemne twarze jej ikon zdają się patrzeć na nas jasnymi plamami oczu bez litości i na próżno czepiamy się ich opieki. Przypominają nieco groźnych i nieubłaganych bizantyjskich Ojców Kościoła, mierzących nas srogo oczyma". (Piwocki 1975: 210–212).

Aleksander Jackowski przez kolejne dziesięciolecia będzie promował malarkę, wybierał obrazy na kolejne wystawy i do zakupów przez muzea. Pod koniec lat 50., po nieudanej operacji, Płonkowa zaczęła mieć kłopoty ze zdrowiem, jednak cały czas intensywnie pracowała. W 1960 roku ZPAP przygotował pokaz jej obrazów w galerii MDM. W lipcu tego roku jej prace Desa pokazała na targach w Chicago, obok obrazów między innymi Aleksandra Kobzdeja. Prace prezentowano także na zagranicznych sprzedażnych wystawach organizowanych przez Desę (na przykład w Austrii) czy w salonach „Cepelii" w Brukseli i Nowym Jorku. Jej prace kupują zagraniczni kolekcjonerzy (Niemiecka Republika Federalna), wystawiają prywatne galerie w Szwajcarii, Włoszech (promująca twórczość polskich artystów nieprofesjonalnych rzymska galeria „La Feluca") i USA. Płonkowa uczestniczy w wystawie malarstwa na szkle w Muzeum Tatrzańskim w Zakopanem w 1961 roku. „Miałem ogromną radość,

że [...] tak pięknie wychodzą Pani obrazki... Bije Pani nie tylko świeżością, kolorystyką, wdziękiem – ale wartościami ściśle malarskimi, formą, kompozycją zestawień kolorystycznych" (Arch. PME, Sp. L.P., blok II, korespondencja 14), pisał w liście Jackowski, autor wystawy. Stefan Płonka życzliwie przygląda się, a z czasem uczestniczy w życiu artystycznym żony. „Okazuje się, że malarstwo – nawet dla »kibica« jak ja – staje się nałogiem, od którego nie sposób się oderwać" (Arch. PME, Sp. L.P., blok II, korespondencja 63). Z dumą o jej pasji opowiada zagranicznym współpracownikom: „przyrzekłem jednemu z moich nowych przyjaciół, Anglikowi [...], że otrzyma obraz Twego pędzla. Już się bardzo ucieszył. Musisz więc dotrzymać zobowiązania i obrazek namalować – najlepiej zrób jeszcze jedną kwiaciarkę na tle jakiegoś budynku typowo warszawskiego, bo taki Anglik musi mieć widoczny i niezawodny znak Warszawy na tym obrazie. Pierwszy Twój obraz na eksport dla utwierdzenia polskiej sławy malarskiej zagranicą" (Arch. PME, Sp. L.P., blok II, korespondencja 89). Zawsze pamięta o kupnie trudno dostępnych w Polsce farb, przede wszystkim srebrnych i złotych (na aureole świętych). Realizuje także zamówienia Mariana Tomaszewskiego, co wskazuje na ich zażyłość.

W 1964 roku Płonkowa została przyjęta do Związku Polskich Artystów Plastyków, co pozwoliło jej starać się o pracownię malarską na poddaszu domu, w którym mieszkała. Jako uznana już artystka wzięła udział w przełomowej dla historii polskiej sztuki nieprofesjonalnej wystawie „Inni", przygotowanej przez Aleksandra Jackowskiego w 1965 roku w warszawskiej Zachęcie. Prezentowanych na wystawie pięć jej prac zakupiło za pośrednictwem Jackowskiego warszawskie Muzeum Etnograficzne, w tym – według Jackowskiego – „najlepszy obrazek z wystawionych", zatytułowany *Św. Jan Chrzciciel*. Po tej wystawie Janina Orynżyna napisała: „Prymitywizm – świadomy zresztą – Leokadii Płonkowej należy do tych najbardziej syntetycznych, jakie się również wydarzają dzieciom. Groteskowe figury o za dużych głowach, malowane płasko, zamykają w grubych konturach witrażowe kobalty, fiolety, cynobry... Płonkowa wylewa na szkło gotowe kompozycje pełne poezji i koloru" (Orynżyna 1966: 19).

W 1971 roku prace Płonkowej Aleksander Jackowski włączył do wystawy „Naïfs Polonais" prezentowanej w paryskiej galerii „Séraphine". W kolejnych latach bardzo intensywnie przebiegała współpraca z Desą: jej prace znalazły się na wystawach polskiej sztuki naiwnej w Hamburgu (1972), Austrii (1974), Londynie (1984). Artystka uczestniczyła w I (1974 Szczecin), II (1977 Wrocław) i III (1979 Wrocław) Triennale Plastyki Nieprofesjonalnej, znaczących „wizytówkach możliwości twórczych istniejących w plastyce amatorskiej" (Jackowski 1980: 6) organizowanych przez Centralny Ośrodek Metodyki Upowszechniania Kultury. Jej prace pokazano także w obu edycjach retrospektywnej, najpełniejszej w historii polskiego muzealnictwa wystawy sztuki „innej": „Talent, pasja, intuicja" (1985, 2005).

Około 1968 roku, zapewne po przejściu Stefana na emeryturę, Płonkowie zainteresowali się ogrodnictwem. Otrzymali działkę nr 165 w Pracowniczych Ogrodach Działkowych „Czerniaków". Z zapałem uprawiali kwiaty i warzywa. Artystka prowadziła swoisty kalendarz upraw – pisała o liczbach zebranych kwiatów róż, tulipanów, ostróżek, o kwiatach wiosennych, letnich i jesiennych, które z zapałem sadzili i siali, o „poziomkach Stefanowych" i wszystkich uprawianych owocach i warzywach. Ten zachwyt uzewnętrzniała w obrazach przedstawiających kwiaciarki i prace ogrodnicze czy w martwych naturach z kwiatami i owocami. W notesikach[2] (tu ujawnia się jej handlowe wykształcenie) skrupulatnie także odnotowywała „zyski", przeliczając uzyskane kwiaty, owoce i warzywa na kwoty, za które musiałaby je kupić.

Niestety śmierć męża w 1971 roku zakończyła to spokojne życie. Płonkowa odczuwała dojmującą pustkę. Pisała do zmarłego męża liściki, w ogrodniczych notatkach przy kolejnych latach czyniła dopiski: „Bez Stefana". W 1976 roku zrezygnowała z działki, wycofała się z życia artystycznego, coraz bardziej chora. Wciąż jednak malowała, bo tylko to przynosiło jej zadowolenie. Zmarła zapomniana.

Zapisem testamentowym przekazała warszawskiemu Muzeum Etnograficznemu wiele swoich prac. Szczególnie cenne w tym zbiorze są prace powstałe podczas zajęć w ognisku

plastycznym, wykonane tuszem studia kwiatów, owadów czy muszli. W zbiorze znajdują się również rysowane portrety najbliższych, matki i męża, uroczy cykl ilustracji do bajek i baśni, prace inspirowane poezją Marii Konopnickiej oraz zestaw ołówkowych szkiców do obrazów z kolekcji PME. Szkice do obrazów na szkle ukazują postacie w układzie odwróconym, ponieważ na obraz patrzy się przez szkło z drugiej strony. Malarka nie pisała o swojej twórczości. Zachowała się jedynie jedna kartka poświęcona jej drodze artystycznej, nieco dokumentów i pamiątek osobistych, w tym fotografie rodzinne oraz liczne listy wysyłane do matki i korespondencja z mężem od 1935 do 1970 roku.

Prace Leokadii Płonkowej znajdują się także w kolekcjach kilku innych polskich muzeów. Obrazy na szkle posiada Muzeum Tatrzańskie w Zakopanem. Prace pokazywane na III Triennale Plastyki Nieprofesjonalnej w 1982 roku trafiły do Muzeum Etnograficznego w Krakowie. W tym samym roku kilka prac kupiło Muzeum Miejskie w Zabrzu. W 1986 roku po wystawie „Talent, pasja, intuicja" obrazy Płonkowej zakupiło do swojej kolekcji sztuki nieprofesjonalnej Muzeum im. Jacka Malczewskiego w Radomiu.

Źródła archiwalne

Materiały archiwalne, Dział Informacji Naukowej Państwowego Muzeum Etnograficznego w Warszawie, Spuścizna Leokadii Płonkowej (Arch. PME, Sp. L.P.):

- Arch. PME, Sp. L.P. dokumenty o twórcy, blok I.
- Arch. PME, Sp. L.P. dokumenty o twórczości, blok II.
- Arch. PME, Sp. L.P. korespondencja osobista, blok III.
- Arch. PME, Sp. L.P. fotografie, blok IV.
- Arch. PME, Sp. L.P. materiały osób obcych, blok V.

1 — Korespondencja Leokadii Płonkowej wraz z fotografiami rodzinnymi i notatkami została zapisem testamentowym malarki przekazana do Państwowego Muzeum Etnograficznego w Warszawie, jest dostępna w Dziale Informacji Naukowej PME (Arch. PME, Sp. L.P.).

2 — Notesiki to luźne kartki z kalendarzy w kopercie z napisem „L. Płonkowa, Rachunki" (Arch. PME, Sp. L.P., blok I).

Bibliografia

- Jackowski Aleksander, 1980, *3 Triennale Plastyki Nieprofesjonalnej*, Warszawa: Centralny Ośrodek Metodyki Upowszechniania Kultury.
- Jackowski Aleksander, 1995, *Sztuka zwana naiwną. Zarys encyklopedyczny twórczości w Polsce*, Warszawa: Wydawnictwo Krupski i S-ka.
- Orynżyna Janina, 1966, *Inni*, „Przegląd Artystyczny", nr 1 (29), s. 18–25.
- Piwocki Ksawery, 1975, *Dziwny świat współczesnych prymitywów*, Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe.
- *Poza kanonem. Sztuka bez dyplomu. Katalog zbiorów sztuki nieprofesjonalnej Muzeum im. Jacka Malczewskiego w Radomiu*, 2018, Radom: Muzeum im. Jacka Malczewskiego w Radomiu.
- Sztuka Marian, 1980, *Ogniska Kultury Plastycznej*, [w:] *Plastyka nieprofesjonalna*, red. Aleksander Jackowski, Warszawa: Instytut Sztuki PAN, Centralny Ośrodek Metodyki Upowszechniania Kultury, s. 146–152.

Alicja Mironiuk Nikolska

THE NAIVE AND POETIC IMAGINATION OF LEOKADIA PŁONKOWA

Аліція Міронюк Нікольська

НАЇВНО-ПОЕТИЧНИЙ ХУДОЖНІЙ СВІТ ЛЄОКАДІЇ ПЛОНКОВОЇ

Leokadia Płonkowa (1913–1992) was one of the most popular Polish non-professional painters in the 1950s–1980s. Her works attracted much attention of collectors. Ksawery Piwocki described Płonkowa as an artist "for whom painting became an irresistible need and the only joy" (Piwocki 1975: 210). He wrote about "the only joy" in relation to illness which made this woman an invalid. However, there are many indications that from the early youth Płonkowa believed in her talent and dreamed of painting.

She was born as Leokadia Napruszewska and was a native of Warsaw. Her father, a gardener, was involved, among other things, in designing flower beds in Ciechocinek, the famous spa town. Unfortunately, he died shortly after her birth. Leokadia believed that she inherited his artistic talent. From the early childhood, she enjoyed drawing and painting. Aleksander Jackowski gives information (1995: 166) that she was also thinking about studying art, but her mother, who was a nurse, and her grandmother, a woman from the countryside, forced her to acquire some more practical profession. Leokadia, called Loda by her mother, after learning in a finishing school completed trading courses. She probably lived with her mother in Gdynia-Orłowo for

Лєокадія Плонкова (1913–1922) у 50–80-х роках XX століття була однією з найпопулярніших польських непрофесійних художниць, а її твори викликали велике зацікавлення серед колекціонерів. Ксаверій Півоцький називав її мисткинею, «для якої малювання стало непереборною потребою і єдиною радістю» (Piwocki 1975: 210). Мистецтвознавець писав про «єдину радість» у зв'язку з хворобою художниці, яка спричинила її інвалідність, але існує теж чимало підстав вважати, що Плонкова з ранньої юності вірила у свій талант і мріяла малювати.

Лєокадія Напрушевська була родовитою варшав'янкою. Її батько працював садівником і облаштовував квітники у Цєхоцінеку – відомому курортному містечку. На жаль, батько помер невдовзі після народження Лєокадії. Вона вважала, що своїм художнім талантом завдячує саме йому. З раннього дитинства дівчинка любила рисувати й малювати. За словами Алєксандера Яцковського (1995: 166), свого часу вона навіть міркувала, чи не вступити на мистецький факультет, але мати, медсестра, і бабуся, яка походила з села, змусили дівчину здобути більш практичну професію. Лєокадія, яку мати називала Льодою, навчалася в інтернаті, а згодом за-

some time. The preserved correspondence[1] includes information about the garden at his mother's house in Orłowo.

We do not find any statement concerning a place where Leokadia worked. In 1935, she was already in a relationship with the high bank official Stefan Płonka (born in 1901). They got married in Gdynia, in September 1937, and lived in Warsaw at Sienna Street. The Płonkas enjoyed their marriage in the first years of life together; they drove around Poland in their own car and often visited Orłowo. In 1938, due to Stefan's work, they lived in Lviv. Płonkowa did not like this city, she felt alien there. In the atmosphere of growing international tension, she did not feel the intensity of patriotism in Lviv as in the capital, i.e. Warsaw. She spent her time running the house, taking care of supplies and preparing dinners. "Although I know some people, I feel best when we're sitting alone or going to the cinema as a couple, and the greatest joy comes when Stefan takes out the machine, then driving out of town, and while we're driving along the road and quickly moving away from Lviv. I imagine it's still a holiday and we'll travel for a long time and on different roads," she wrote to her mother (Arch. PME, Sp. L.P., block III, correspondence 15–16). But they got bored also with this activity over time. "It's not worth driving around the city, although Lviv is nice, but cobblestones are terrible. There are few asphalt streets; the entire city centre paved with thick stone resembles Warsaw's cobblestones, and [if one wants to] go out of the city, these are only two good roads: Stryjska Road and Żółkiewska Road to Warsaw. You can ride >>pain-free<< about 50 km. But once you've driven this road ten times, even if it was the prettiest, that's enough" (Arch. PME, Sp. L.P., block III, correspondence 44). A little bored, moody young "fashionable" housewife emerges from letters. She was enlivened when the spouses returned to Warsaw. The war was approaching, and there was widespread anxiety and threat. However, the mood of the inhabitants of Warsaw appeared to be completely different. "Thursday, May 11, 39 Dear Mummy! I haven't written to you for a long time because the mood is so disturbing that I really don't known what tone this letter should follow. In Warsaw, one can feel the love for your homeland at every step. In the cinema and

кінчила торгівельні курси. Ймовірно, деякий час вони з матір'ю жили в Ґдині-Орлові. З листування, яке збереглося до наших днів[1], відомо, що біля дому матері в Орлові ріс сад.

Немає жодної інформації про те, де працювала Лєокадія. 1935 року вона вже була в стосунках зі старшим банківським службовцем Стефаном Плонкою (народженим 1901 року). Вони одружилися в Ґдині у вересні 1937 року й оселилися у Варшаві на вулиці Сєнній. У перші роки спільного життя подружжя насолоджувалося коханням, подорожувало Польщею на власній автівці й часто відвідувало Орлово. 1938 року, у зв'язку з роботою Стефана, вони оселилися у Львові. Це місто не сподобалося Лєокадії, тут вона відчувала себе чужою. Крім того, у Львові тоді наростала міжнаціональна напруженість і Плонковій не вистачало того духу патріотизму, який панував у її рідній Варшаві. Лєокадія займалася домом, дбала про домашні запаси, готувала обіди. «Я знаю трохи місцевих людей, але найкраще я почуваюся тоді, коли ми сидимо собі самі або коли вдвох ідемо в кіно, а найбільша радість – коли Стефан виводить машину і ми їдемо за місто, і коли ми їдемо дорогою і швидко віддаляємося від Львова, мені здається, що все ще триває відпустка і ми будемо так їхати-їхати, дуже довго і різними дорогами», – писала вона матері (Арх. PME, Sp. L.P., блок III, листування 15–16). Але з часом їй і це набридло. «По місту не варто їздити, бо Львів, хоч і гарне місто, але бруківка жахлива, асфальтованих вулиць мало, все середмістя вимощене грубим каменем, який нагадує варшавську бруківку, а [якщо хочеш] виїхати за місто, то є тільки дві добрі дороги: Стрийська і Жолкевська на Варшаву, і ними "безболісно" можна проїхати близько 50 кілометрів. Але як ти вже їздив цією дорогою десять разів, то навіть якщо вона найкраща, з тебе вже досить» (Арх. PME, Sp. L.P., блок III, korespondencja 44). З листів перед нами постає дещо знуджена і капризна молода «модна» пані. Вона оживає тільки тоді, коли вони з чоловіком повертаються до Варшави. Наближається війна, в повітрі вчувається повсюдна тривога і небезпека, але варшав'яни не падають духом. «Четвер, 11 травня 39-го року. Дорога мамо! Давно не

on the street, people show each other so much enthusiasm that it touches the heart" (Arch. PME, Sp. L.P., block III, correspondence 40). The Płonkas took part in defence training, stocked up, worked, but also enjoyed the summer. They often organised trips on the Vistula River, and they boated. After one of the trips, Leokadia added a picture to the letter: "As Mummy see, Loda starts painting. It's good that not me. She painted us... as we're sitting" (Arch. PME, Sp. L.P., block III, correspondence 53). One can draw a conclusion from these words that Leokadia did not give up the idea of painting, but she was very absorbed in her family life and had no time for artistic activity.

The Płonkas were in Warsaw during the outbreak of World War II, but soon they wrote a letter to the mother from Romania. Most likely, they were evacuated together with the bank's management to which Stefan Płonka belonged. In Romania, the lived in the city of Krajowa (Craiova), where – on 20 September 1939 – the Polish marshal Edward Rydz-Śmigły issued the last order to the soldiers of the Polish Army. Loda wrote to her mother in the spring of 1940: "Now, I'm in the city of Craiova which is nicer located, and there is nice vicinity here as well as a nice river. The trees are already blooming nicely, it's warm, and I collected these few violets myself, I'm sending them to you, Mummy" (Arch. PME, Sp. L.P., block III, correspondence 39). The delicate flowers have been preserved in this letter until nowadays.

The Płonkas returned to occupied Poland in 1940. The mother lost contact with them, they probably lived near Starachowice. At the end of 1944, they were in Częstochowa, where they sent the mother, living in Warsaw, a small golden openwork star in a letter. At the beginning of 1945, Leokadia worked in railway plants in Częstochowa. Her employment certificate issued for January 1945, with stamps confirming work until January 15, is an extremely interesting document of the last days of the war.

After the end of the war, the couple returned to Warsaw. Initially, they lived in the district of Włochy, then outside Warsaw. Leokadia's husband came back to work in a bank –first it was the Bank of Domestic Economy, and finally the Polish National Bank. Stefan Płonka was a highly respected specialist and often

писала до тебе, бо настрої настільки тривожні, що справді не знаєш, в якому тоні тримати листа. У Варшаві на кожному кроці відчувається любов до рідного краю. У кіно, на вулиці люди виявляють стільки ентузіазму один до одного, що аж за серце бере» (Арх. PME, Sp. L.P., блок III, листування 40). Подружжя бере участь у навчаннях з оборони, робить запаси, працює, але й не забуває насолоджуватися літом. Плонки часто їздять на Віслу, катаються на човнах. Після однієї з таких прогулянок Лєокадія додала до листа малюнок: «Як ви бачите, Мамо, Льода починає малювати. Добре, що не мене. Вона намалювала нас, як... ми сидимо» (Арх. PME, Sp. L.P., блок III, листування 53). З цих слів можна зробити висновок, що Лєокадія не полишала думки про малювання, але була поглинута сімейним життям і не мала часу.

Початок Другої світової війни застає сім'ю Плонок у Варшаві, але незабаром вони пишуть матері з Румунії. Найімовірніше, подружжя евакуювалося разом із керівництвом банку. Плонки оселилися в містечку Крайова, звідки 20 вересня 1939 року маршал Польщі Едвард Ридз-Сміґлий віддав останній наказ солдатам Війська Польського. Навесні 1940 року Льода писала матері: «Я зараз у місті Крайова, яке набагато краще розташоване, має гарну околицю і гарну річку. Дерева вже гарно цвітуть, надворі тепло, і я сама зірвала ці кілька фіалок і посилаю їх тобі, Мамусю» (Арх. PME, Sp. L.P., блок III, листування 39). Ніжні квіти досі збереглися в листі.

Плонки повертаються в окуповану Польщу 1940 року. Мама втрачає з ними зв'язок, ймовірно, вони живуть в околицях Стараховиць. Кінець 1944 року застає Стефана і Лєокадію у Ченстохові, звідки вони в листі надсилають матері у Варшаву золоту ажурну зірку. На початку 1945 року Лєокадія працює на залізничному заводі в Ченстохові. Її трудове посвідчення, видане на січень 1945 року, з печатками, що підтверджують роботу до 15 січня, – надзвичайно цікавий документ останніх днів війни.

Після закінчення Другої світової Плонки повертаються до Варшави. Спочатку вони живуть на Влохах, які тоді

travelled abroad. Stockholm, Rome, London, Paris, Rabat, Casablanca – these were some of the places where he conducted negotiations. Numerous letters and postcards sent from travels prove the strong bond between the spouses – Stefan worked, sightsaw, but preferably he would come back home quickly. "I missed you so much... work is the only thing that absorbs me if you are far away from me. That's how it is. One of my associates told me that I feel very bad because: >>what is happening to this Płonka who clearly reveals that he is in love with his own wife<<! Well, but what can I do about it? The more I run around the world, the more attached I become to my beloved Pudras!" – wrote Stefan from Rome in 1949 (Arch. PME, Sp. L.P., block III, correspondence 128).

The Płonkas lived in the city centre of Warsaw, in the tenement house at 2 Żurawia Street. The dog Barbara appeared in their life. They live prosperously and peacefully. Work absorbed Stefan, and Leokadia came back to the thought about painting. Around 1952, she joined the Public Centre of Plastic Arts in Nowolipki. Besides drawing, painting and sculpture, during the four-year course, classes concerned the composition of utilitarian forms, and lectures on art knowledge were conducted as well. The director of the centre, Marian Tomaszewski (1904–1968), who was a painter, unusually experienced pedagogue and populariser of art, became the mentor of Leokadia. And she became his extremely gifted student. One can refer to her personality these words: "In the centres, natural great talents are the rarest yet most impressive phenomenon, about which a lot is said and written, and which one can easily boast" ("Sztuka" 1980: 152).

Aleksander Jackowski wrote probably about Tomaszewski, presenting the following story: "This is an artist, knowing really a lot about art, who meets in the Centre of Plastic Arts, which he runs, a sickly woman, painting her first pictures – Leokadia Płonkowa. He knows a lot. She knows nothing; she has only imagination, sensitivity and artistic intuition, a remarkable sense of the colour. After a short time, the director-painter says, suppressing in himself anger at the injustice of fate: >>They'll teach you nothing here. You know yourself what is needed. Please, go home<<. The friendship arises between them. The artist often comes and

знаходилися під Варшавою. Чоловік Лєокадії повертається на роботу в банк – спочатку в Банк національної економіки, а потім в Національний банк Польщі. Як висококваліфікований фахівець він часто їздить за кордон. Стокгольм, Рим, Лондон, Париж, Рабат, Касабланка – це лише деякі з міст, у яких він брав участь у переговорах. Численні листи та листівки, надіслані з подорожей, свідчать про міцний зв'язок між подружжям – за кордоном Стефан працює, відвідує пам'ятні місця, але воліє якнайшвидше повернутися додому. «Я дуже сумую за тобою... Коли ти далеко, мене нічого, крім роботи, не цікавить. Ось так. Один колега сказав, що зі мною справи дуже кепські: "Що ж це коїться з цим Плонкою? Він навіть не приховує, що кохає власну дружину!" Але що тут вдієш? Що більше я бігаю світом, то більше прив'язуюсь до свого коханого Пудрика!» – писав Стефан із Риму 1949 року (Арх. PME, Sp. L.P., блок III, листування 128).

Сім'я Плонок мешкає в кам'яниці у самому середмісті, на вулиці Журавій, 2. Вони заводять собаку Барбару. Живуть заможно і спокійно. Стефан поглинений роботою, а Лєокадія повертається до ідеї малювати і приблизно 1952 року записується у Державний осередок образотворчого мистецтва на Новоліпках. Окрім рисунку, живопису та скульптури, під час чотирирічного курсу її навчали композиції прикладних форм та читали лекції з мистецтвознавства. Наставником Лєокадії був директор осередку Мар'ян Томашевський (1904–1968) – художник, дуже досвідчений педагог та популяризатор мистецтва. В особі Лєокадії Плонкової він отримав надзвичайно здібну учениці. Ці слова написані наче про неї: «Найбільш рідкісне, хоча і найбільш вражаюче явище – самобутні, великі таланти в художніх осередках, про які багато говорять і пишуть і якими залюбки можна хвалитися» (Sztuka 1980: 152).

Ймовірно, саме про Томашевського писав Алєксандер Яцковський, згадуючи таку історію: «Ось художник, який про мистецтво знає надзвичайно багато, зустрічає в художньому осередку, яким керує, хворобливу жінку, що малює свої перші картини – Лєокадію Плонкову. Він багато знає.

admires her painting. After some time, he asks Lady Leokadia for help to set colouring of a fresco which he is to make. Everything is ready after one hour. In the evening, at supper (in which I took part by chance), he complains: >>This is injustice. I dedicated all my life to art. I painted hundreds pictures. And you? You know by yourself things which I don't know<<. At the same night, he left this world in which there is no justice" (Jackowski 1995: 8–9).

Hundreds of Leokadia Płonkowa's sketches and studio works created in this period in various styles – from naive realism to cubistic compositions or geometric abstraction close to Tomaszewski's ideas – have been preserved. It was probably thanks to him that the painter tried so many artistic techniques. She started with stained glass compositions, painting on glass using traditional folk technique, painting on board and cardboard with tempera, oil pains, charcoal, ink, watercolour. She experimented, painting on photographic paper or metal. The artist was extremely versatile and delighted other people with her excellent sense of colour.

In June 1956, Płonkowa received the completion certificate of the Public Centre of Plastic Arts. Her paintings were shown for the first time at the exhibition of the "Polish Art" in some cities of Jugoslavia in 1959. Aleksander Jackowski was commissioner of the show. He described a part of the exhibition in Zagreb – with paintings of Płonkowa – in this way: "We have dedicated a separate exhibition >>box<< to your works and, as one could expect, they were very well received by the audience. Criticism [...] especially distinguished your paintings on glass, emphasizing that actually their connection with the exhibition is somewhat loose, as they are not >>primitives<< in the strict sense, but with their sincerity, very authentic own view and great colours they perfectly completed the show of the works of Ociepka, Nikifor and others, proving that a border between >>learned<< and >>naive<< art is very fluid" (Arch. PME, Sp. L.P., block II, correspondence 50). Paintings on glass show the full talent of Płonkowa. Their themes and technique refer to traditional folk painting, in which saints were presented in accordance with a ruling iconographic program, with attributes enabling their recognition. However, saints in

Вона не знає нічого, керується тільки своєю уявою, художнім баченням та інтуїцією, а ще дивовижним відчуванням кольору. Через деякий час директор-художник, затамувавши злість через несправедливість світу, каже: "Вас тут нічому не навчать. Ви самі знаєте, що вам потрібно. Будь ласка, ідіть додому". Зав'язується дружба. Художник часто приходить до неї, захоплюється її картинами. Через деякий час він просить Лєокадію допомогти йому підібрати кольористику до фрески, яку він малюватиме. За годину все готово. Увечері за вечерею (на якій я випадково був присутній) він нарікає: "Яка несправедливість. Я все життя присвятив мистецтву. Намалював сотні картин. А ти? Ти просто внутрішньо знаєш те, чого я не знаю". Тієї ж ночі він покинув цей світ, в якому немає справедливості» (Jackowski 1995: 8–9).

З того періоду збереглися сотні ескізів та студійних робіт Лєокадії Плонкової у різних стилях – від наївного реалізму до кубічних композицій чи наближеної до Томашевського геометричної абстракції. Ймовірно, саме завдяки йому художниця перепробувала так багато мистецьких технік – вона починала з вітражних композицій, розпису на склі традиційними народними техніками, потім малювала на дошці та картоні темперою, олійними фарбами, вугіллям, тушшю, аквареллю. Плонкова експериментувала – малювала теж на фотопапері та металі. Її творчість – багатогранна, захоплює неймовірною кольористикою.

У червні 1956 року Лєокадія Плонкова отримала свідоцтво про закінчення Державного осередку образотворчого мистецтва. Твори художниці вперше представлено 1959 року на виставці «Польське мистецтво» в кількох містах Югославії. Куратором виставки був Алєксандер Яцковський. Ось як він описував частину експозиції в Загребі, на якій були представлені картини Лєокадії Плонкової: «Вашим роботам ми присвятили окремий виставковий "бокс", і, як і слід було очікувати, публіка сприйняла їх на ура. Критики [...] особливо вирізняли ваші картини на склі, наголошуючи, що хоча вони й не зовсім пов'язані з виставкою, позаяк не є «наївними» у строгому розумінні цього поняття, та вони чудово

Płonkowa's works are far from cheerful, colourful images. "These are some men hurled by passions, dark feelings; they are full of horror. She surrounds them in vain with a tangle of flowers in the background – they also take on a restless and nervous life, as if they were tumult of forms. In other words. Płonkowa carries the anxiety of her own soul, imagination, and uncertainty into the holy afterlife where her patrons exist. The unidealised dark faces of her icons seem to look at us with the bright spots of their eyes without mercy and we cling to their care in vain. They resemble slightly scary and implacable the Byzantine Fathers of the Church, looking at us with stern eyes" (Piwocki 1975: 210–212).

Aleksander Jackowski promoted Płonkowa for next decades, select paintings for subsequent exhibitions and for purchase by museums. In the late 1950s, after an unsuccessful surgery, Płonkowa began to have health problems. However, she worked intensively all the time. In 1960, the Association of Polish Artists and Designers prepared display of her paintings at the MDM gallery. In July this year, the auction house and gallery DESA showed her works at a fair in Chicago, next to paintings by, among others, Alexander Kobzdej. Her works were also presented at foreign sales exhibitions organised by DESA (for example in Austria) or in art salons of the organisation "Cepelia" in Brussels and New York. At that time, painting of Płonkowa were bought by foreign collectors (in Germany); private galleries in USA, Switzerland, Italy exhibited them (for example the Roman gallery "La Feluca" promoting works of Polish non-professional artists). In 1961, Płonkowa participated in the exhibition of glass painting, organised by the Tatra Museum in Zakopane. "I felt greatly joy that [...] your pictures look beautifully... You beam not only with freshness, colouring, charm, but with values of strictly painting character – form, composition of colouristic combinations" (Arch. PME, Sp. L.P., block II, correspondence 14), as Jackowski, the author of the exhibition, wrote in a letter. Stefan Płonka looked with kindness at his wife's artistic life and he participated in this life over time. "It turns out that painting – even for >>a fan<< as I am – becomes an addiction from which it is impossible to break away" (Arch. PME, Sp. L.P., block II, correspondence 63). He proudly tells

доповнили твори Оцєпка, Никифора та інших митців своєю щирістю, автентичністю, особливою образністю і чудовою колористикою, доводячи, що межа між мистецтвом "вченим" і мистецтвом "наївним" досить розмита» (Арх. PME, Sp. L.P., блок II, листування 50). Картини на склі Плонкової демонструють всю гаму її таланту. За тематикою і технікою виконання вони нагадують традиційний народний живопис, в якому святі зображувалися відповідно до панівної іконографічної концепції, з атрибутами, завдяки яким цих святих можна ідентифікувати. Проте у творчості Плонкової це далеко не веселі й не барвисті образи, – «це якісь люди, в полоні переживань, понурих передчуттів, сповнені жаху. Даремно мисткиня вміщає в тлі плетиво з квітів – вони теж набувають тривожного і нервового сенсу, нагадуючи гармидер форм. Бо в сакральний потойбічний світ, де перебувають її святі покровителі, [Плонкова] переносить неспокій власної душі, власну уяву, власну невпевненість. Неідеалізовані, темні лики її ікон, здається, безжально дивляться на нас світлими плямами очей, і намарне сподіватися на їхню опіку. Ці образи чимось нагадують грізних і непримиренних візантійських Отців Церкви, які суворо міряють нас своїми очима» (Piwocki 1975: 210–212).

Алєксандер Яцковський впродовж кількох наступних десятиліть просуватиме творчість художниці, зокрема відбиратиме її картини для майбутніх виставок і для музеїв, які хотітимуть їх придбати. Наприкінці 50-х років, після невдалої операції, у Плонкової почалися проблеми зі здоров'ям, але вона невпинно важко працювала. Спілка польських митців образотворчого мистецтва 1960 року організувала виставку творів Плонкової у галереї MDM. У липні того ж року аукціонний дім «Деса» експонував її картини на торгах у Чикаго, поряд з картинами, зокрема, Алєксандера Кобздея. Твори Лєокадії Плонкової також були представлені на закордонних виставках-продажах, організованих «Десою» (наприклад, в Австрії) салонах «Цепелія» в Брюсселі та Нью-Йорку. Картини Плонкової купують іноземні колекціонери (Німецька Федеративна

her foreign colleagues about his wife's passion: "I promised one of my new friends, an Englishman [...] that he will receive an image of your brush. He was already very happy. So you have to keep your commitment and paint a picture – ideally, make another flower seller against the background of a typical Warsaw building, because such an Englishman must have a visible and reliable sign of Warsaw in this image. Your first picture for export to strengthen the Polish painting fame abroad" (Arch. PME, Sp. L.P., block II, correspondence 89). Stefan Płonka always remembered to buy paints that were hard to find in Poland, especially silver and gold (for halos of saints). He also fulfilled orders of Marian Tomaszewski, which indicates their close relationship.

In 1964, Płonkowa was accepted into the Association of Polish Visual Artists so she could apply for a painting studio in the attic of the house where she lived. As an already recognised artist, she took part in the exhibition "Others," which was a groundbreaking event for the history of Polish non-professional art, prepared by Aleksander Jackowski in 1965, in the Warsaw gallery Zachęta. Five works of Płonkowa presented at this exhibition were purchased through Jackowski's mediation by the Warsaw ethnographic museum, including – as Jackowski stated – "the best picture among exhibited," titled *Saint John the Baptist*. After this exhibition, Janina Orynżyna wrote: "The naive art – deliberate anyway – of Leokadia Płonkowa belongs to the most synthetic ones which characterise also children. Grotesque figures with too big heads, painted flat, close in thick contours stained glass cobalts, violets, vermilions... Płonkowa outpours on glass complete compositions, full of poetry and colour" (Orynżyna 1966: 19).

In 1971, Jackowski added works of Płonkowa to the exhibition of "Naïfs Polonais," presented in the Paris gallery "Séraphine." In the following years, cooperation with DESA was very intense: her works were shown at the exhibitions of Polish naive art in Hamburg (1972), Austria (1974), London (1984). The artist also participated in the first (1974 Szczecin), second (1977 Wrocław), and third (1979 Wrocław) Triennial of Non-Professional Visual Art, the significant "showcases of creative possibilities existing in amateur visual art" (Jackowski 1980: 6), organised by the Cen-

Республіка), виставляють приватні галереї у Швейцарії, Італії (римська галерея «La Feluca», яка промує творчість польських непрофесійних художників) та США. 1961 року Плонкова бере участь у виставці живопису на склі в Татранському музеї в Закопаному. «Мені принесло велику радість те, що [...] ваші малюнки сприймаються так гарно... Від вас променить не тільки новизна, колір, чарівність – але й суто художні цінності, форма, композиція кольористичних поєднань» (Арх. PME, Sp. L.P., блок II, листування 14), – писав у листі Алєксандер Яцковський, автор виставки. Стефан Плонка спершу добродушно за всім спостерігає, а з часом і сам бере участь у мистецькому житті дружини. «Виявляється, живопис – навіть для такого "вболівальника", як я, – є залежністю, якої годі позбутися» (Арх. PME, Sp. L.P., блок II, листування 63). Пишаючись тим, чим займається Лєокадія, він говорить: «Я заприсягнув одному зі своїх нових друзів, англійцю [...], що він отримає намальовану тобою картину. Він страшенно зрадів. Тож тепер ти повинна виконати цю обіцянку і намалювати картину – найкраще, якщо ти зробиш ще одну квітникарку на тлі якоїсь типово варшавської будівлі, оскільки той англієць хоче мати на картині явний і переконливий знак, що це саме Варшава. Твоя перша картина на експорт для утвердження за кордоном слави польського живопису» (Арх. PME, Sp. L.P., блок II, листування 89). Зі своїх закордонних поїздок Стефан ніколи не забуває привезти фарби, які важко знайти в Польщі, особливо срібні і золоті (для німбів святих). Він також виконує замовлення Мар'яна Томашевського, що свідчить про те, що вони були близькі.

1964 року Лєокадію Плонкову прийняли до Спілки польських художників, а це дало їй змогу клопотатися про те, щоб отримати майстерню на горищі будинку, де вона мешкала. Уже будучи відомою художницею, вона взяла участь у знаковій для історії польського непрофесійного мистецтва виставці «Інші», організованій Алєксандером Яцковським 1965 року у варшавській галереї «Захента». П'ять картин Плонкової, експоновані на виставці, за посередництвом Яцковського придбав варшавський етнографічний музей,

tral Institution for the Methodology of the Promotion of Culture. The paintings of Płonkowa were presented in both editions of the retrospective exhibition of "other" art, the most comprehensive in the history of Polish museology, "Talent, Passion, Intuition" (1985, 2005).

Around 1968, probably after Stefan's retirement, the Płonkas became interested in gardening. They got a plot, no 165, in the Employee Allotment Gardens "Czerniaków." They grew flowers and vegetables with great joy. Płonkowa kept a specific crop calendar – she wrote about the numbers of flowers collected: roses, tulips, larkspurs; about spring, summer and autumn flowers which they planted and sowed with enthusiasm; about "Stefan wild strawberries" as well as all cultivated fruits and vegetables. She expressed this delight in paintings showing flower sellers and garden work, or in still lifes with flowers and fruits. In her pocketbooks,[2] (her commercial background comes here to light), she also meticulously recorded "profits," by converting the obtained flowers, fruits and vegetables into amounts for which she would have to buy them.

Unfortunately, the death of her husband in 1971 ended this peaceful life. Płonkowa felt overwhelming emptiness. She wrote small letters to her deceased husband, added the annotations to her gardening notes in subsequent years: "Without Stefan." In 1976, increasingly sick, she resigned from the plot and withdrew from the artistic life. However, she still painted because only this activity brought her satisfaction. She died forgotten.

In her will, she bequeathed many of her works to the Ethnographic Museum in Warsaw. The works created during classes at the visual art centre are particularly valuable in this collection – studies of flowers, insects and shells made with ink. The collection also includes the drawn portraits of her loved ones, mother and husband, the charming series of illustrations for fairy tales and fables, works inspired by the poetry of Maria Konopnicka and the set of pencil sketches for paintings from the collection PME. Sketches for glass paintings show figures in the reverse arrangement, because one looks at the painting through the glass from the other side. Płonkowa did not write about her works. Only one

зокрема – за словами мистецтвознавця – куплено «найкращу картину з тих, що були представлені», себто «Святого Івана Хрестителя». Після цієї виставки Яніна Оринжина написала: «Примітивізм – свідомий, зрештою, – Лєокадії Плонкової належить до найбільш синтетичних, які трапляються також у дітей. Гротескні фігури з великими головами, пофарбовані пласко, змикають у товстих контурах вітражні кобальти, фіолети, цинобри... Плонкова виливає на скло готові композиції, сповнені поезії та кольору» (Orynżyna 1966: 19).

1971 року Алєксандер Яцковський відібрав твори Лєокадії Плонкової на виставку «Naïfs Polonais» у паризькій галереї «Серафина». У наступні роки дуже інтенсивною була співпраця з «Десою»: роботи Плонкової експонувалися на виставках польського наїву в Гамбурзі (1972), Австрії (1974), Лондоні (1984). Мисткиня брала участь у Першому (1974, Щецин), Другому (1977, Вроцлав) і Третьому (1979, Вроцлав) трієнале непрофесійного образотворчого мистецтва, у важливих «вітринах творчих можливостей аматорського мистецтва» (Jackowski 1980: 6), організованих Центральним осередком методики популяризації культури. Її роботи також були представлені в обох частинах ретроспективної, найповнішої в історії польського музейництва виставки «іншого» мистецтва «Талант, пристрасть, інтуїція» (1985, 2005).

Близько 1968 року, ймовірно, після того, як Стефан вийшов на пенсію, сім'я Плонок зацікавилася садівництвом. Товариство присадибних ділянок для працівників «Чернякув» виділило Плонкам ділянку під номером 165. Вони з ентузіазмом вирощували квіти та овочі. Художниця вела своєрідний садово-городній календар – записувала, скільки зібрала троянд, тюльпанів, мальв, робила нотатки про весняні, літні та осінні квіти, які вони з чоловіком залюбки висаджували і висівали, про «Стефанові полуниці» та інші вирощені фрукти і овочі. Своє захоплення садівництвом Лєокадія переносила і на картини, на яких можна побачити образи квітникарок, сцени садових робіт, композиції з квітами і фруктами. Плонкова також ретельно записувала «дохід» (тут проявляється її

sheet of paper has survived dedicated to her artistic path. Furthermore, some documents and personal mementos, including family photos and numerous letters to the mother, as well as correspondence with the husband from 1935 to 1970, constitute the heritage of the painter.

The works of Leokadia Płonkowa are also kept in collections of other Polish museums. The Tatra Museum in Zakopane possesses her glass paintings. The Ethnographic Museum in Krakow keeps the works shown at the third Triennial of Non-Professional Visual Art in 1982. The City Museum in Zabrze bought some works in the same year. In 1986, after the exhibition "Talent, Passion, Intuition," the works of Płonkowa were purchased by the Jacek Malczewski Museum in Radom for its collection of non-professional art.

Bibliography

- Jackowski Aleksander, 1980, *3 Triennale Plastyki Nieprofesjonalnej*, Warszawa: Centralny Ośrodek Metodyki Upowszechniania Kultury.
- Jackowski Aleksander, 1995, *Sztuka zwana naiwną. Zarys encyklopedyczny twórczości w Polsce*, Warszawa: Wydawnictwo Krupski i S-ka.
- Orynżyna Janina, 1966, *Inni*, "Przegląd Artystyczny", no. 1 (29), pp. 18–25.
- Piwocki Ksawery, 1975, *Dziwny świat współczesnych prymitywów*, Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe.
- *Poza kanonem. Sztuka bez dyplomu. Katalog zbiorów sztuki nieprofesjonalnej Muzeum im. Jacka Malczewskiego w Radomiu*, 2018, Radom: Muzeum im. Jacka Malczewskiego w Radomiu.
- Sztuka Marian, 1980, *Ogniska Kultury Plastycznej*, [in:] *Plastyka nieprofesjonalna*, ed. Aleksander Jackowski, Warszawa: Instytut Sztuki PAN, Centralny Ośrodek Metodyki Upowszechniania Kultury, pp. 146–152.

Archival sources

Archival materials, Scientific Information Department of the National Ethnographic Museum in Warsaw, Heritage of Leokadia Płonkowa (Arch. PME, Sp. L.P.):

- Arch. PME, Sp. L.P. documents about the artist, block I.
- Arch. PME, Sp. L.P. documents about the works, block II.
- Arch. PME, Sp. L.P. personal correspondence, block III.

комерційна освіта)[2], «конвертуючи» вирощені квіти, фрукти і овочі в суми, за які вона мала б їх купити.

На жаль, смерть чоловіка 1971 року поставила край спокійному життю Плонок. Лєокадія відчула непереборну порожнечу. Вона писала листи до покійного чоловіка, а у своїх садових нотатках біля цифри того чи іншого року зазначала: «Без Стефана». 1976-го Лєокадія відмовилася від своєї ділянки землі й віддалилася від мистецького життя, позаяк дедалі частіше хворіла. Однак вона продовжувала малювати, адже це було єдине заняття, яке приносило їй задоволення. Померла художниця у забутті.

Чимало своїх творів Лєокадія Плонкова заповіла варшавському Етнографічному музею. Особливо цінними в цій колекції є роботи, створені під час занять у осередку образотворчого мистецтва, – виконані тушшю етюди з квітами, комахами чи мушлями. До колекції також ввійшли намальовані портрети рідних, матері та чоловіка Плонкової, дивовижна серія ілюстрацій до казок та байок, роботи, натхненні поезією Мар'ї Конопніцької, а також набір ескізів олівцем до картин із колекції Державного етнографічного музею. На ескізах до картин на склі – фігури зображені в перевернутому положенні, оскільки крізь скло картина бачиться з іншого боку. Художниця не писала про свою творчість. Зберігся лише один аркуш, присвячений її творчому шляху, деякі документи та особисті пам'ятки, зокрема сімейні фотографії, численні листи, надіслані матері, а також кореспонденція з чоловіком за 1935–1970 роки.

Твори Лєокадії Плонкової також знаходяться в колекціях кількох польських музеїв. Картини на склі зберігаються в Татранському музеї в Закопаному. Роботи, які експонувалися на Третьому трієнале непрофесійного образотворчого мистецтва 1982 року, потрапили до Етнографічного музею в Кракові. Того ж року кілька робіт придбав Міський Музей у Забже. 1986 року після виставки «Талант, пристрасть, інтуїція» картини Плонкової долучив до своєї колекції непрофесійного мистецтва Музей імені Яцека Мальчевського в Радомі.

- Arch. PME, Sp. L.P. photos, block IV.
- Arch. PME, Sp. L.P. materials of other persons, block V.

1 — Correspondence of Leokadia Płonkowa, along with family photos and notes, was transferred by the painter's will to the National Ethnographic Museum (PME) in Warsaw, and is available in the Scientific Information Department of this museum (Arch. PME, Sp. L.P.).

2 — These are loose calendar pages in the envelope with the writing: "L. Płonkowa, Bills" (Arch. PME, Sp. L.P., blok I).

Alicja Mironiuk Nikolska

Бібліографія

- Jackowski Aleksander, 1980, *3 Triennale Plastyki Nieprofesjonalnej*, Warszawa: Centralny Ośrodek Metodyki Upowszechniania Kultury.
- Jackowski Aleksander, 1995, *Sztuka zwana naiwną. Zarys encyklopedyczny twórczości w Polsce*, Warszawa: Wydawnictwo Krupski i S-ka.
- Orynżyna Janina, 1966, *Inni*, «Przegląd Artystyczny», № 1 (29), с. 18–25.
- Piwocki Ksawery, 1975, *Dziwny świat współczesnych prymitywów*, Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe.
- *Poza kanonem. Sztuka bez dyplomu. Katalog zbiorów sztuki nieprofesjonalnej Muzeum im. Jacka Malczewskiego w Radomiu*, 2018, Radom: Muzeum im. Jacka Malczewskiego w Radomiu.
- Sztuka Marian, 1980, *Ogniska Kultury Plastycznej*, [в:] *Plastyka nieprofesjonalna*, ред. Aleksander Jackowski, Warszawa: Instytut Sztuki PAN, Centralny Ośrodek Metodyki Upowszechniania Kultury, с. 146–152.

Архівні джерела

Архівні матеріали Відділу наукової інформації Державного етнографічного музею у Варшаві, Спадщина Лєокадії Плонкової (Arch. PME, Sp. L.P.):

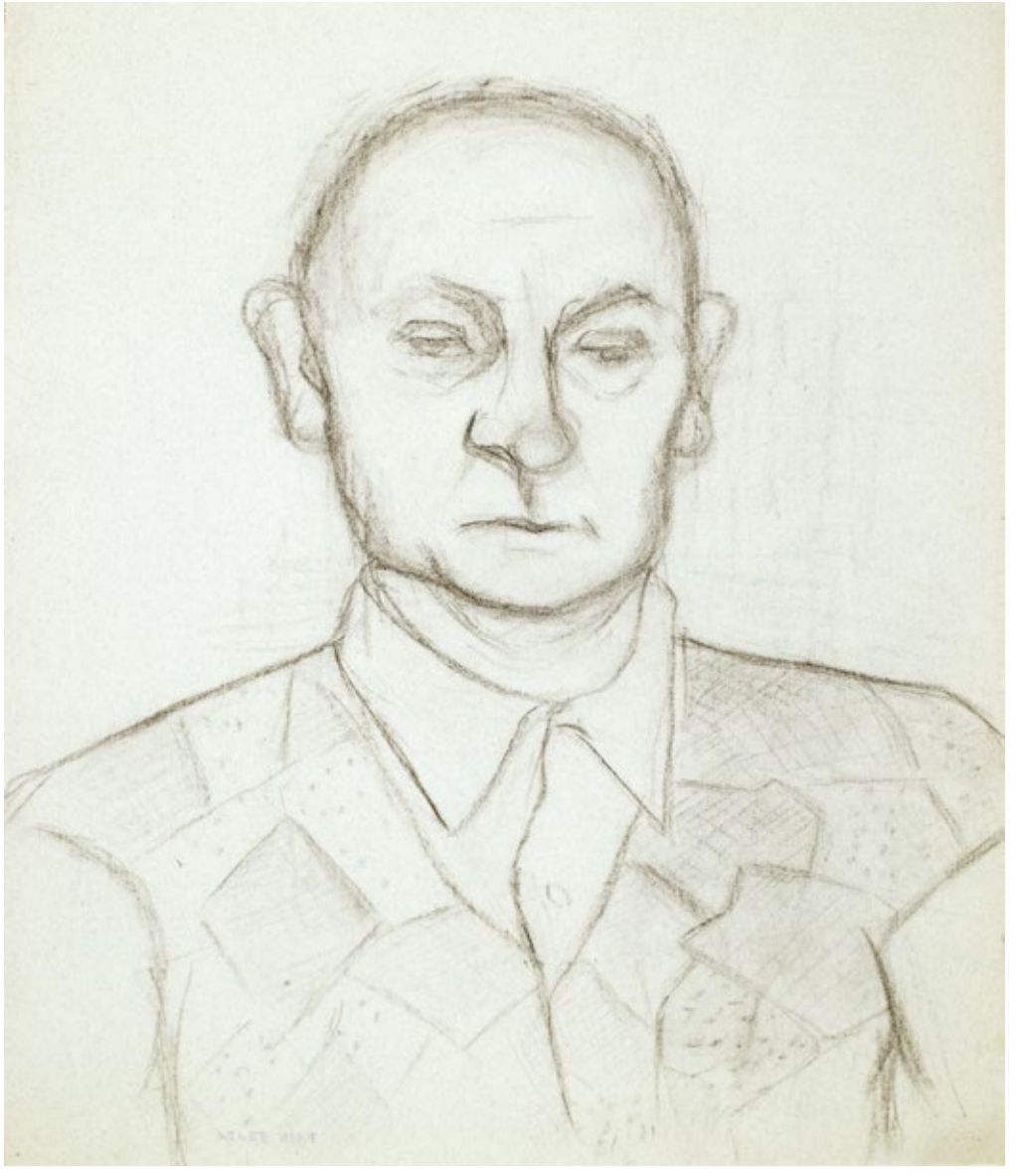
- Arch. PME, Sp. L.P. dokumenty o twórcy, blok I.
- Arch. PME, Sp. L.P. dokumenty o twórczości, blok II.
- Arch. PME, Sp. L.P. korespondencja osobista, blok III.
- Arch. PME, Sp. L.P. fotografie, blok IV.
- Arch. PME, Sp. L.P. materiały osób obcych, blok V.

1 — Листування Лєокадії Плонкової, сімейні фотографії і записи художниця заповіла Державному етнографічному музею у Варшаві. Вони доступні у Відділі наукової інформації (Arch. PME, Sp. L.P.).

2 — Нотатки на відірваних картках календаря у конверті з написом: «Л. Плонкова, Рахунки» (Arch. PME, Sp. L.P., blok I).

Аліція Міронюк Нікольська

KAZIMIERZ NADWIS

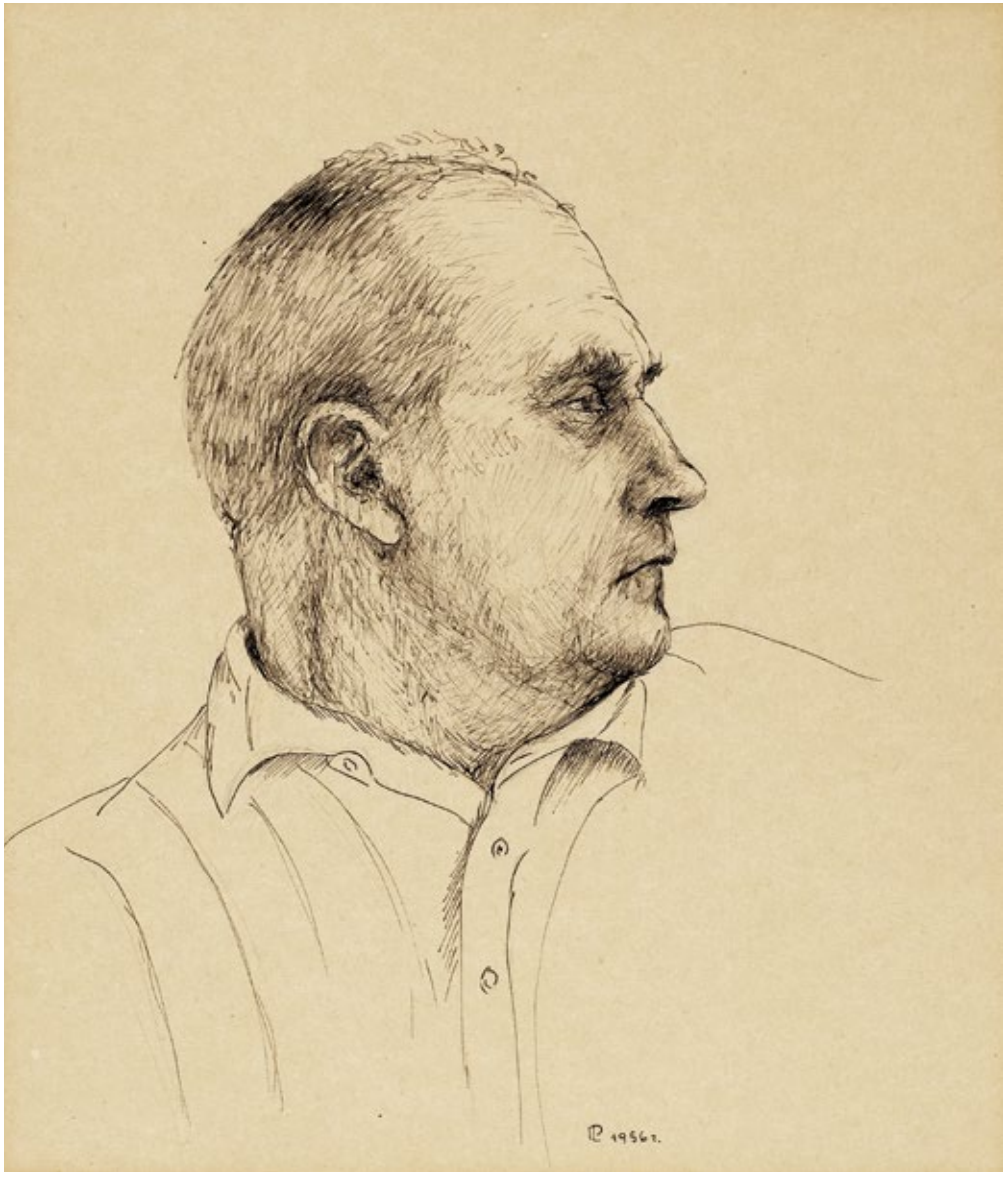


1

Studio Work, undated,
charcoal on paper, 65.5 × 49 cm,
PME 52121

Praca studyjna, niedatowany,
węgiel na papierze, 65,5 × 49 cm,
PME 52121

Студійна робота, без дати,
вугілля на папері, 65,5 × 49 см,
PME 52121

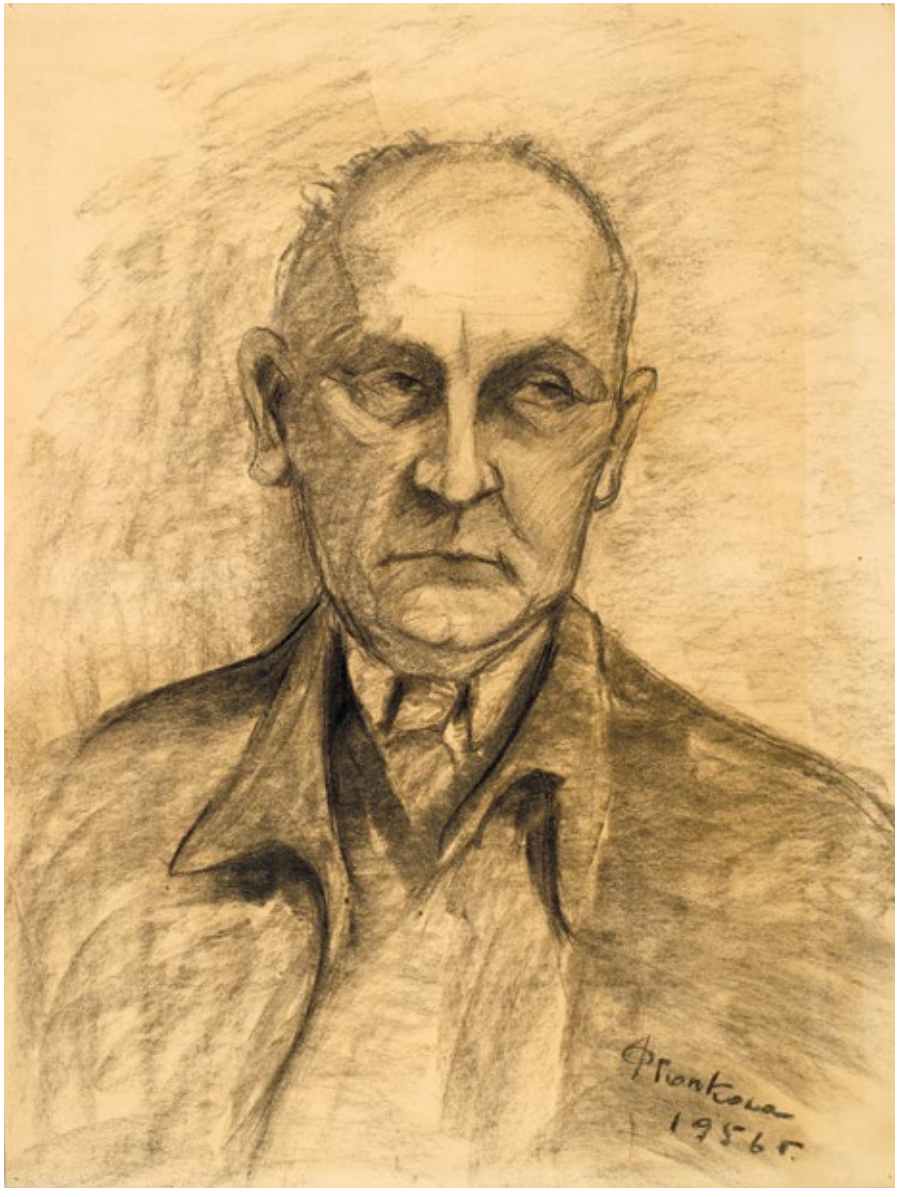


2

Husband's Portrait, 1956,
feather on paper, 43 × 37 cm,
PME 52055

Portret męża, 1956,
piórko na papierze, 43 × 37 cm,
PME 52055

Портрет чоловіка, 1956,
перо на папері, 43 × 37 см,
PME 52055

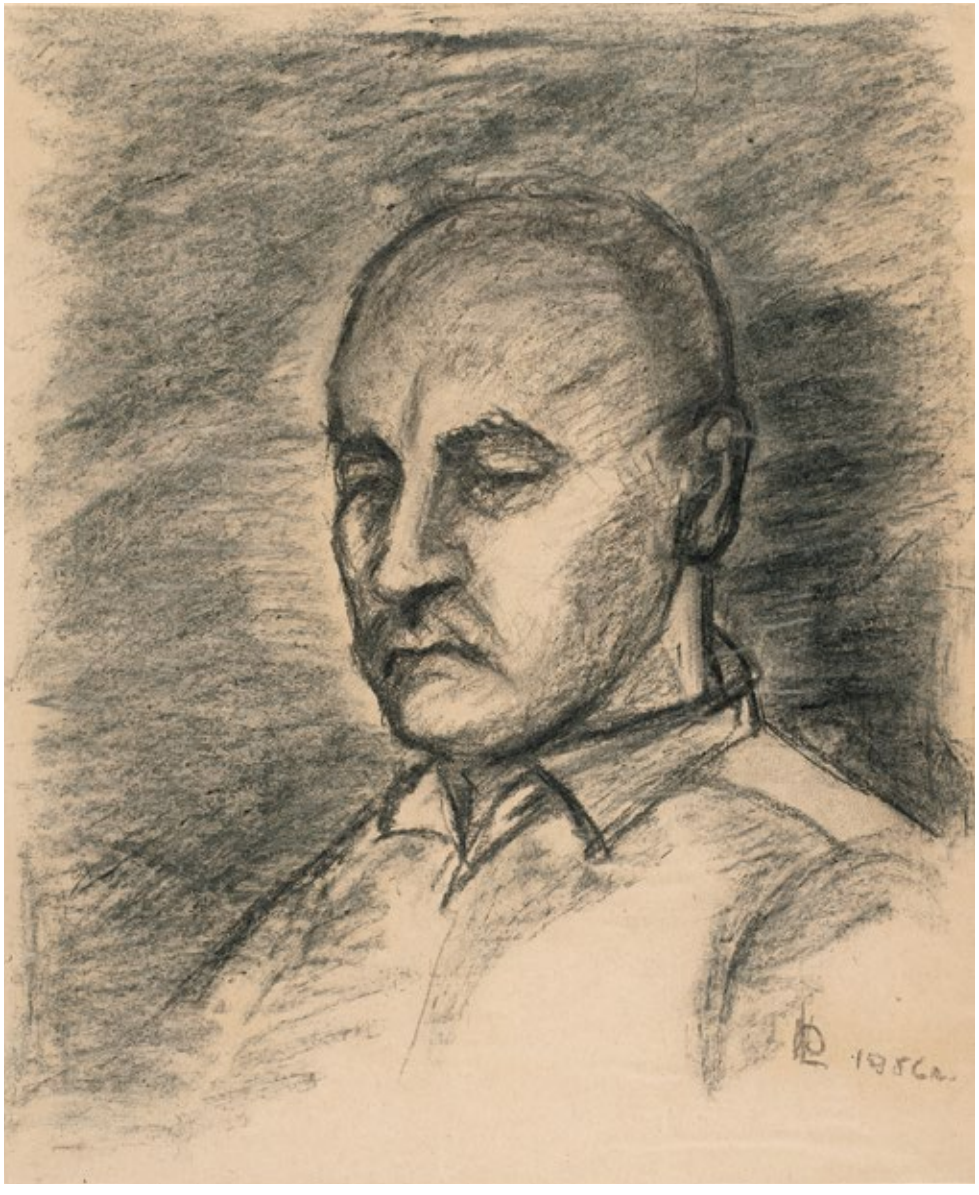


3

Studio Work, 1956,
charcoal on cardboard, 61 × 46 cm,
PME 52122

Praca studyjna, 1956,
węgiel na kartonie, 61 × 46 cm,
PME 52122

Студійна робота, 1956,
вугілля на картоні, 61 × 46 см,
PME 52122



4

Studio Work, 1956,
charcoal on paper, 53.5 × 44.5 cm,
PME 52124

Praca studyjna, 1956,
węgiel na papierze, 53,5 × 44,5 cm,
PME 52124

Студійна робота, 1956,
вугілля на папері, 53,5 × 44,5 см,
PME 52124

5

Studio Work, undated,
pencil on paper, 73 × 50 cm,
PME 52120

Praca studyjna, niedatowany,
ołówek na papierze, 73 × 50 cm,
PME 52120

Студійна робота, без дати,
простий олівець на папері, 73 × 50 см,
PME 52120

6

Studio Work, undated,
pencil, charcoal on paper, 73 × 50 cm,
PME 52119

Praca studyjna, niedatowany,
ołówek, węgiel na papierze, 73 × 50 cm,
PME 52119

Студійна робота, без дати, простий
олівець, вугілля на папері, 73 × 50 см,
PME 52119

7

Studio of Prof. M.T., undated, tempera on cardboard, 35.5 × 50.5 cm, PME 52134

Pracownia Prof. M.T., niedatowany, tempera na kartonie, 35,5 × 50,5 cm, PME 52134

Майстерня проф. М.Т., без дати, темпера на картоні, 35,5 × 50,5 см, PME 52134

8

Portrait of Marian Tomaszewski, undated, tempera on cardboard, 33 × 38.5 cm, PME 52025

Portret Mariana Tomaszewskiego, niedatowany, tempera na tekturze, 33 × 38,5 cm, PME 52025

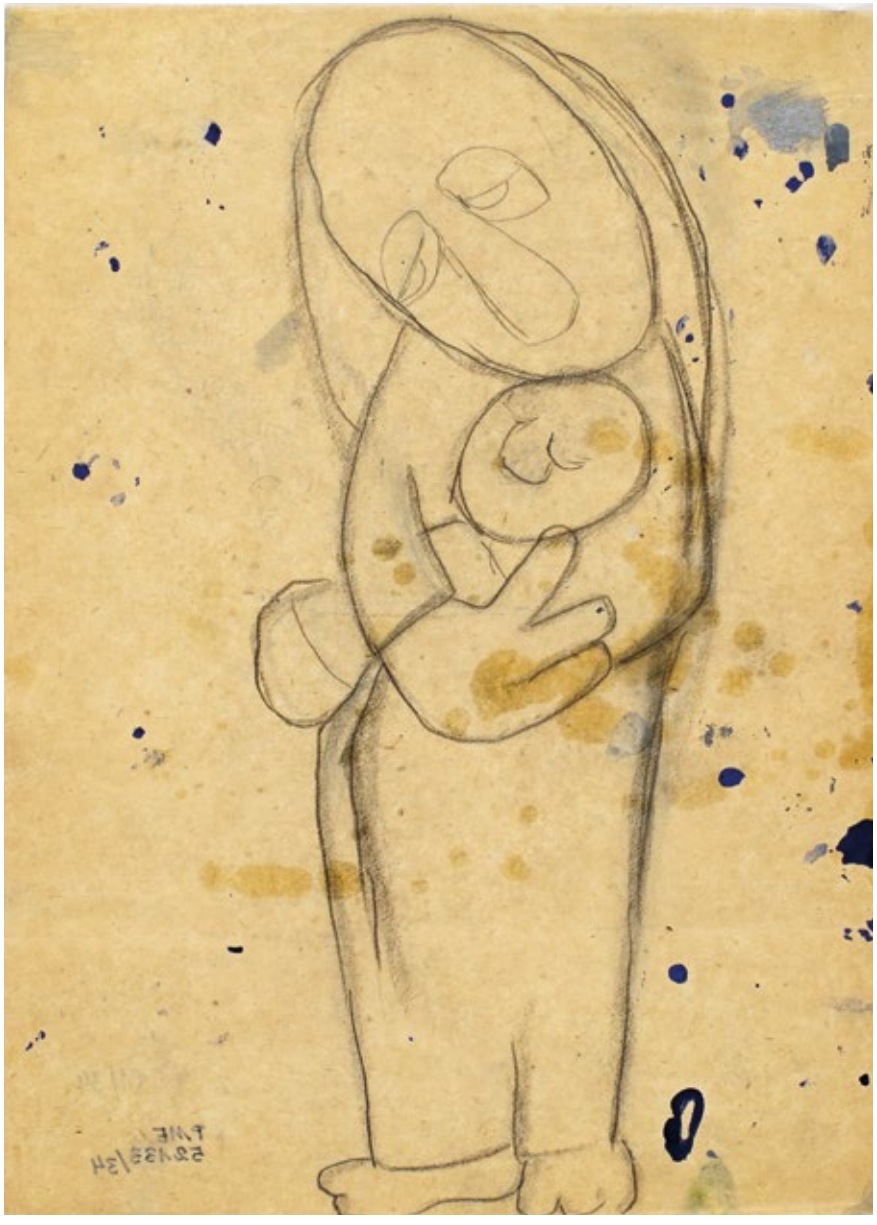
Портрет Мар'яна Томашевського, без дати, темпера на тектурі, 33 × 38,5 см, PME 52025

9

Sketch for a Painting on Glass, 1960, copy pencil on tracing paper, 29.3 × 20.5 cm, PME 52133/1–48/12

Szkic do obrazu na szkle, 1960, ołówek kopiowy na kalce, 29,3 × 20,5 cm, PME 52133/1–48/12

Шкіц до картини на склі, 1960, простий олівець, перебитий через кальку, 29,3 × 20,5 см, PME 52133/1–48/12



10

Sketch for a Painting on Glass, 1960, pencil on tissue paper, 29.2 × 20.5 cm, PME 52133/1–48/34

Szkic do obrazu na szkle, 1960, ołówek na bibułce, 29,2 × 20,5 cm, PME 52133/1–48/34

Шкіц до картини на склі, 1960, простий олівець на цигарковому папері, 29,2 × 20,5 см, PME 52133/1–48/34

11

Sketch for a Painting on Glass, 1960, pencil on tissue paper, 29.4 × 20.7 cm, PME 52133/1–48/40

Szkic do obrazu na szkle, 1960, ołówek na bibułce, 29,4 × 20,7 cm, PME 52133/1–48/40

Шкіц до картини на склі, 1960, простий олівець на цигарковому папері, 29,4 × 20,7 см, PME 52133/1–48/40

12

Sketch for a Painting on Glass, 1960,
pencil on paper, 20.4 × 14.4 cm,
PME 52133/1–48/33

Szkic do obrazu na szkle, 1960,
ołówek na papierze, 20,4 × 14,4 cm,
PME 52133/1–48/33

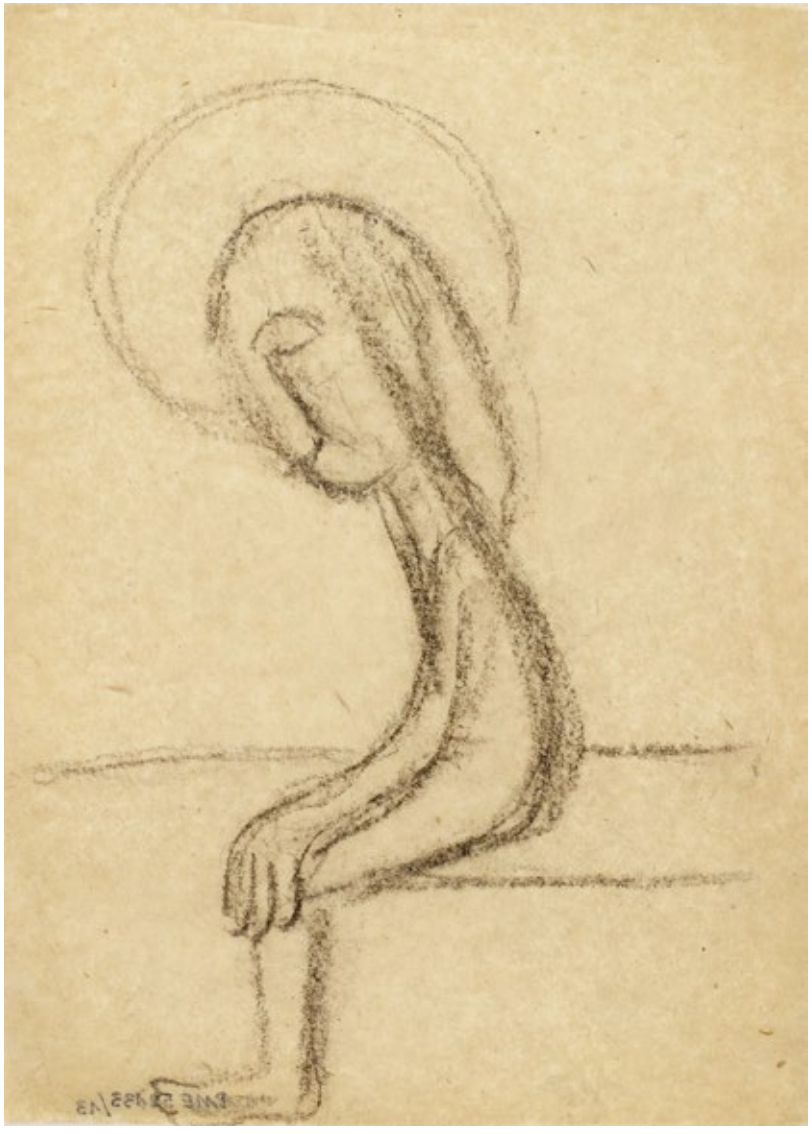
Шкіц до картини на склі, 1960, простий
олівець на папері, 20,4 × 14,4 см,
PME 52133/1–48/33

13

Sketch for a Painting on Glass, 1960,
pencil, crayon on tissue paper,
20.4 × 14.7 cm,
PME 52133/1–48/26

Szkic do obrazu na szkle, 1960,
ołówek, kredka na bibułce,
20,4 × 14,7 cm,
PME 52133/1–48/26

Шкіц до картини на склі, 1960, простий
олівець, кольоровий олівець на
цигарковому папері, 20,4 × 14,7 см,
PME 52133/1–48/26



14

Sketch for a Painting on Glass, 1960,
crayon/charcoal on tissue paper,
29.1 × 20.5 cm,
PME 52133/1–48/13

Szkic do obrazu na szkle, 1960,
kredka/węgiel na bibułce,
29,1 × 20,5 cm,
PME 52133/1–48/13

Шкіц до картини на склі, 1960,
кольоровий олівець/вугілля на
цигарковому папері, 29,1 × 20,5 см,
PME 52133/1–48/13

15

Sketch for a Painting on Glass, 1960,
pencil, charcoal on tissue paper,
21 × 25 cm,
PME 52133/1–48/10

Szkic do obrazu na szkle, 1960,
ołówek, węgiel na bibułce,
21 × 25 cm,
PME 52133/1–48/10

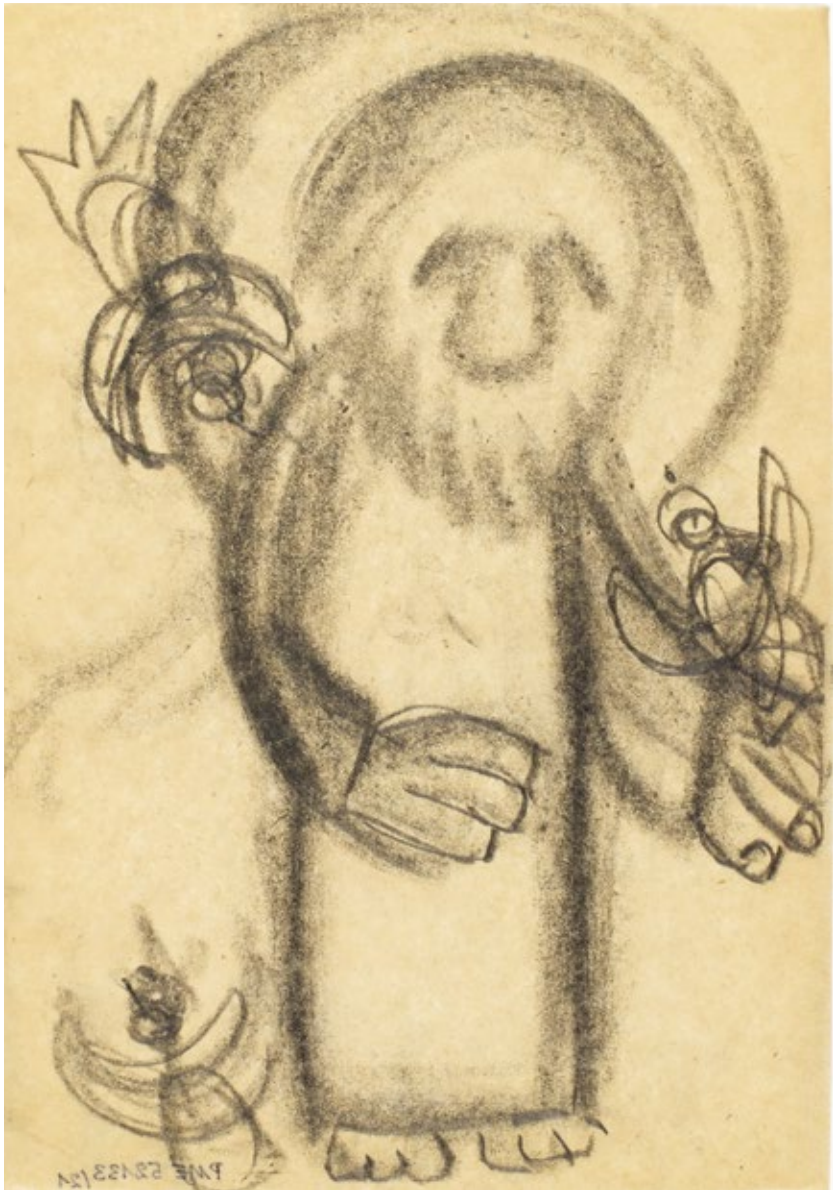
Шкіц до картини на склі, 1960,
простий олівець, вугілля
на цигарковому папері, 21 × 25 см,
PME 52133/1–48/10

16

Sketch for a Painting on Glass, 1960,
pencil, charcoal, ink on tissue paper,
29.2 × 20.5 cm,
PME 52133/1–48/30

Szkic do obrazu na szkle, 1960,
ołówek, węgiel, tusz na bibułce,
29,2 × 20,5 cm,
PME 52133/1–48/30

Шкіц до картини на склі, 1960,
простий олівець, вугілля, туш на
цигарковому папері, 29,2 × 20,5 см,
PME 52133/1–48/30



17

Sketch for a Painting on Glass, 1960, pencil, charcoal on paper, 29.4 × 20.5 cm, PME 52133/1–48/21

Szkic do obrazu na szkle, 1960, ołówek, węgiel na papierze, 29,4 × 20,5 cm, PME 52133/1–48/21

Шкіц до картини на склі, 1960, простий олівець, вугілля на папері, 29,4 × 20,5 см, PME 52133/1–48/21

18

Sketch for a Painting on Glass, 1960, pencil, charcoal on paper, 29.3 × 20.5 cm, PME 52133/1–48/41

Szkic do obrazu na szkle, 1960, ołówek, węgiel na papierze, 29,3 × 20,5 cm, PME 52133/1–48/41

Шкіц до картини на склі, 1960, простий олівець, вугілля на папері, 29,3 × 20,5 см, PME 52133/1–48/41

19

Sketch for a Painting on Glass, 1960,
pencil, charcoal on tissue paper,
29.3 × 20.6 cm,
PME 52133/1–48/4

Szkic do obrazu na szkle, 1960,
ołówek, węgiel na bibułce,
29,3 × 20,6 cm,
PME 52133/1–48/4

Шкіц до картини на склі, 1960, простий
олівець, вугілля на цигарковому папері,
29,3 × 20,6 см,
PME 52133/1–48/4

20

Sketch for a Painting on Glass, 1960,
pencil, charcoal on tissue paper,
29.3 × 20.4 cm,
PME 52133/1–48/31

Szkic do obrazu na szkle, 1960,
ołówek, węgiel na bibułce,
29,3 × 20,4 cm,
PME 52133/1–48/31

Шкіц до картини на склі, 1960, простий
олівець, вугілля на цигарковому папері,
29,3 × 20,4 см,
PME 52133/1–48/31

21

Sketch for a Painting on Glass, 1960, pencil, charcoal on paper, 12 × 9 cm, PME 52133/1–48/20

Szkic do obrazu na szkle, 1960, ołówek, węgiel na papierze, 12 × 9 cm, PME 52133/1–48/20

Шкіц до картини на склі, 1960, простий олівець, вугілля на папері, 12 × 9 см, PME 52133/1–48/20

22

Sketch for a Painting on Glass, 1960, pencil, charcoal on paper, 29.2 × 20.4 cm, PME 52133/1–48/46

Szkic do obrazu na szkle, 1960, ołówek, węgiel na papierze, 29,2 × 20,4 cm, PME 52133/1–48/46

Шкіц до картини на склі, 1960, простий олівець, вугілля на папері, 29,2 × 20,4 см, PME 52133/1–48/46

23

Sketch for a Painting on Glass, 1960, pencil, ink, charcoal on paper, 29.3 × 20.5 cm, PME 52133/1–48/45

Szkic do obrazu na szkle, 1960, ołówek, tusz, węgiel na papierze, 29,3 × 20,5 cm, PME 52133/1–48/45

Шкіц до картини на склі, 1960, простий олівець, вугілля, туш на папері, 29,3 × 20,5 см, PME 52133/1–48/45

24

Sketch for a Painting on Glass, 1960, charcoal on tissue paper, 20.5 × 28.8 cm, PME 52133/1–48/7

Szkic do obrazu na szkle, 1960, węgiel na bibułce, 20,5 × 28,8 cm, PME 52133/1–48/7

Шкіц до картини на склі, 1960, вугілля на цигарковому папері, 20,5 × 28,8 см, PME 52133/1–48/7

25

Sketches for a Painting on Glass, 1960,
charcoal on paper, 21.8 × 14.2 cm (I),
21.5 × 11.3 cm (II),
PME 52133/1–48/11

Szkice do obrazu na szkle, 1960,
węgiel na papierze, 21,8 × 14,2 cm (I),
21,5 × 11,3 cm (II),
PME 52133/1–48/11

Шкіци до картини на склі, 1960,
вугілля на папері, 21,8 × 14,2 см (I),
21,5 × 11,3 см (II),
PME 52133/1–48/11

26

Sketch for a Painting on Glass, 1960,
charcoal on paper, 20.6 × 29.6 cm,
PME 52133/1–48/38

Szkic do obrazu na szkle, 1960,
węgiel na papierze, 20,6 × 29,6 cm,
PME 52133/1–48/38

Шкіц до картини на склі, 1960,
вугілля на папері, 20,6 × 29,6 см,
PME 52133/1–48/38

27

Sketch for a Painting on Glass, 1960,
pencil, charcoal on tissue paper,
13 × 18 cm,
PME 52133/1–48/39

Szkic do obrazu na szkle, 1960,
ołówek, węgiel na bibułce,
13 × 18 cm,
PME 52133/1–48/39

Шкіц до картини на склі, 1960,
простий олівець, вугілля на цигарковому
папері, 13 × 18 см,
PME 52133/1–48/39

28

Sketches for a Painting on Glass, 1960,
ink on tissue paper, 13.5 × 9 cm (I),
12.5 × 8 cm (II), 14.5 × 9 cm (III),
PME 52133/1–48/8

Szkice do obrazu na szkle, 1960, tusz na
bibułce, 13,5 × 9 cm (I), 12,5 × 8 cm (II),
14,5 × 9 cm (III),
PME 52133/1–48/8

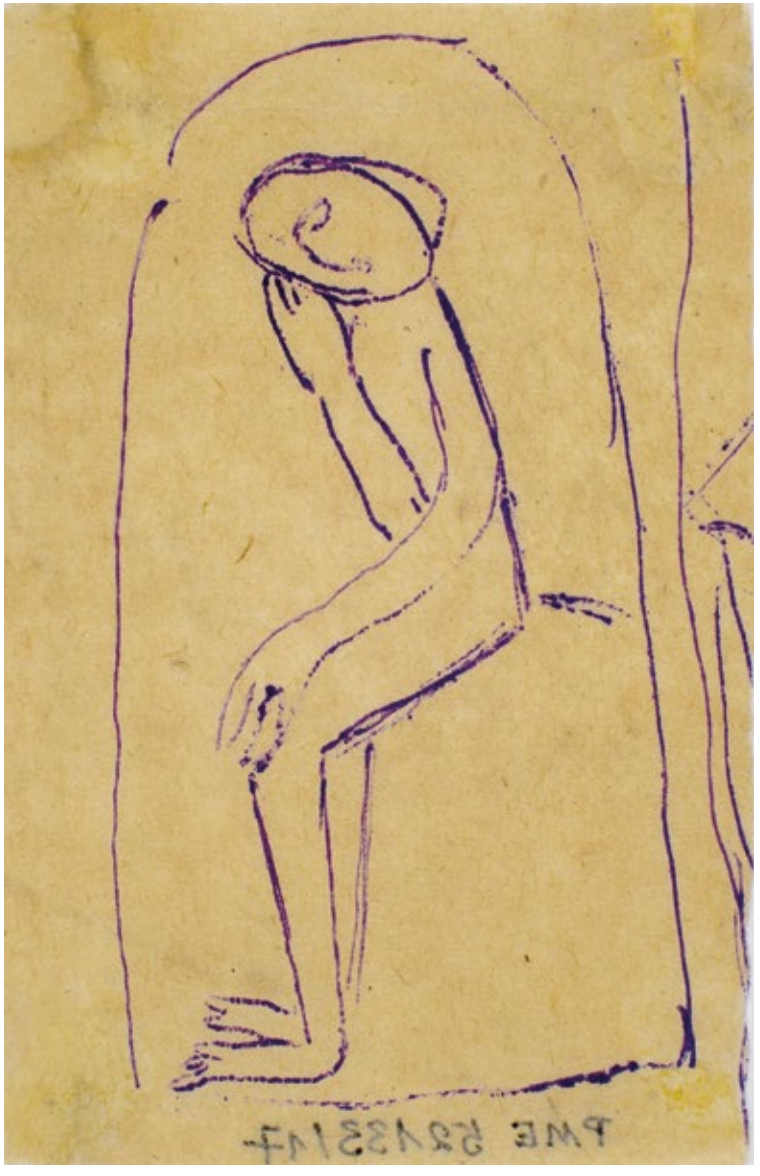
Шкіци до картини на склі, 1960,
туш на цигарковому папері, 13,5 × 9 см (I),
12,5 × 8 см (II), 14,5 × 9 см (III),
PME 52133/1–48/8

29

Sketch for a Painting on Glass, 1960, pencil, tempera (?) on paper, 29.5 × 21 cm, PME 52133/1–48/47

Szkic do obrazu na szkle, 1960, ołówek, tempera (?) na papierze, 29,5 × 21 cm, PME 52133/1–48/47

Шкіц до картини на склі, 1960, простий олівець, темпера (?) на папері, 29,5 × 21 см, PME 52133/1–48/47



30

Sketch for a Painting on Glass, 1960, blue ink on tissue paper, 12 × 7.7 cm, PME 52133/1–48/17

Szkic do obrazu na szkle, 1960, niebieski tusz na bibułce, 12 × 7,7 cm, PME 52133/1–48/17

Шкіц до картини на склі, 1960, блакитний туш на цигарковому папері, 12 × 7,7 см, PME 52133/1–48/17

31

Sketch for a Painting on Glass, 1960,
pencil on paper, 22 × 14.4 cm,
PME 52133/1–48/9

Szkic do obrazu na szkle, 1960,
ołówek na papierze, 22 × 14,4 cm,
PME 52133/1–48/9

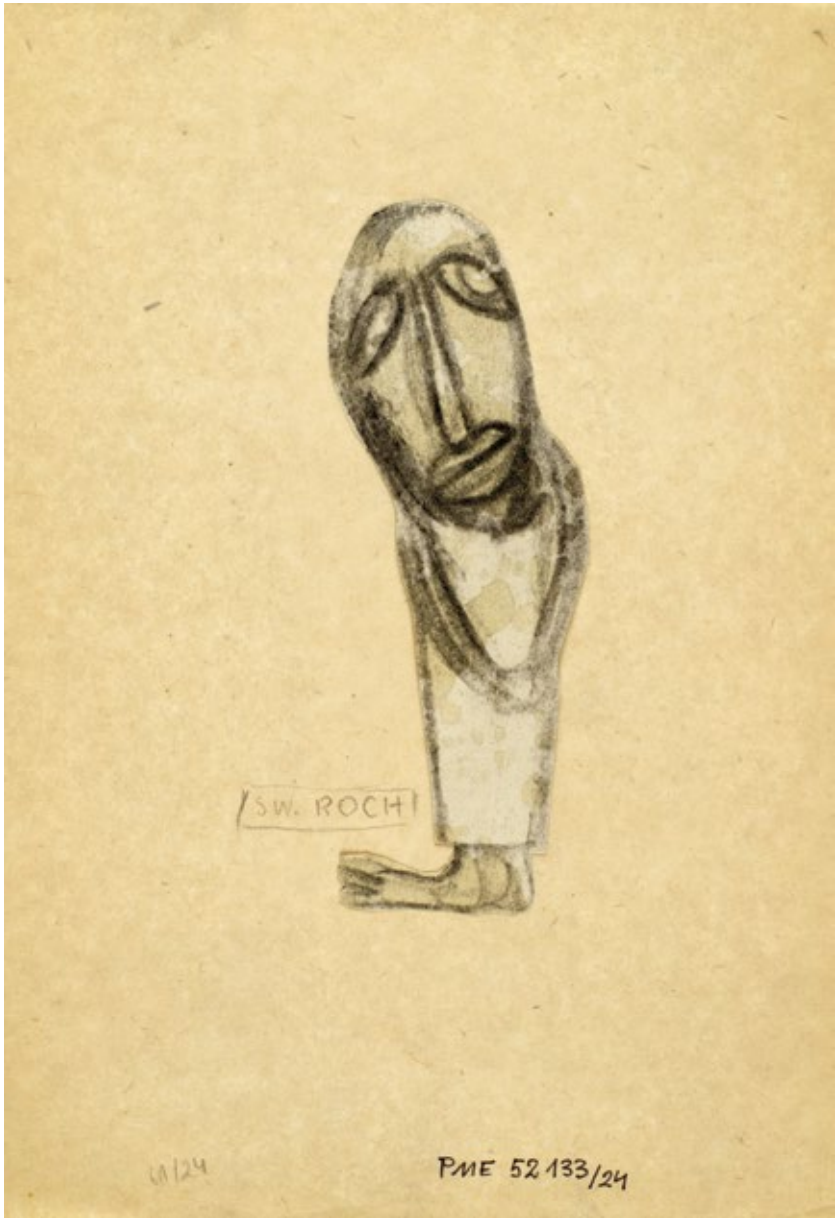
Шкіц до картини на склі, 1960,
простий олівець на папері, 22 × 14,4 см,
PME 52133/1–48/9

32

Saint Francis over an Orchard, 1959,
oil, tempera on glass, 31 × 21.5 cm,
PME 52043

Święty Franciszek nad sadem, 1959,
olej, tempera na szkle, 31 × 21,5 cm,
PME 52043

Святий Франциск над садом, 1959,
олія, темпера на склі, 31 × 21,5 см,
PME 52043



33

Sketch for a Painting on Glass, 1960, pencil, charcoal on paper, 29.4 × 20.6 cm, PME 52133/1–48/24

Szkic do obrazu na szkle, 1960, ołówek, węgiel na papierze, 29,4 × 20,6 cm, PME 52133/1–48/24

Шкіц до картини на склі, 1960, простий олівець, вугілля на папері, 29,4 × 20,6 см, PME 52133/1–48/24

34

Saint Roch, 1958,
oil, tempera on glass, 18 × 13 cm,
PME 52049

Święty Roch, 1958,
olej, tempera na szkle, 18 × 13 cm,
PME 52049

Святий Рох, 1958, олія,
темпера на склі, 18 × 13 см,
PME 52049

35

Sketch for a Painting on Glass, 1960, pencil, ink on tissue paper, 10.7 × 5.3 cm, PME 52133/1–48/22

Szkic do obrazu na szkle, 1960, ołówek, tusz na bibułce, 10,7 × 5,3 cm, PME 52133/1–48/22

Шкіц до картини на склі, 1960, простий олівець, туш на цигарковому папері, 10,7 × 5,3 см, PME 52133/1–48/22

36

Praying Saint, 1958,
oil, tempera on glass, 14.5 × 9.5 cm,
PME 52052

Święty modlący się, 1958,
olej, tempera na szkle, 14,5 × 9,5 cm,
PME 52052

Святий, що молиться, 1958,
олія, темпера на склі, 14,5 × 9,5 см,
PME 52052

37

Sketch for a Painting on Glass, 1960, pencil on tissue paper, 20.4 × 14.7 cm, PME 52133/1–48/23

Szkic do obrazu na szkle, 1960, ołówek na bibułce, 20,4 × 14,7 cm, PME 52133/1–48/23

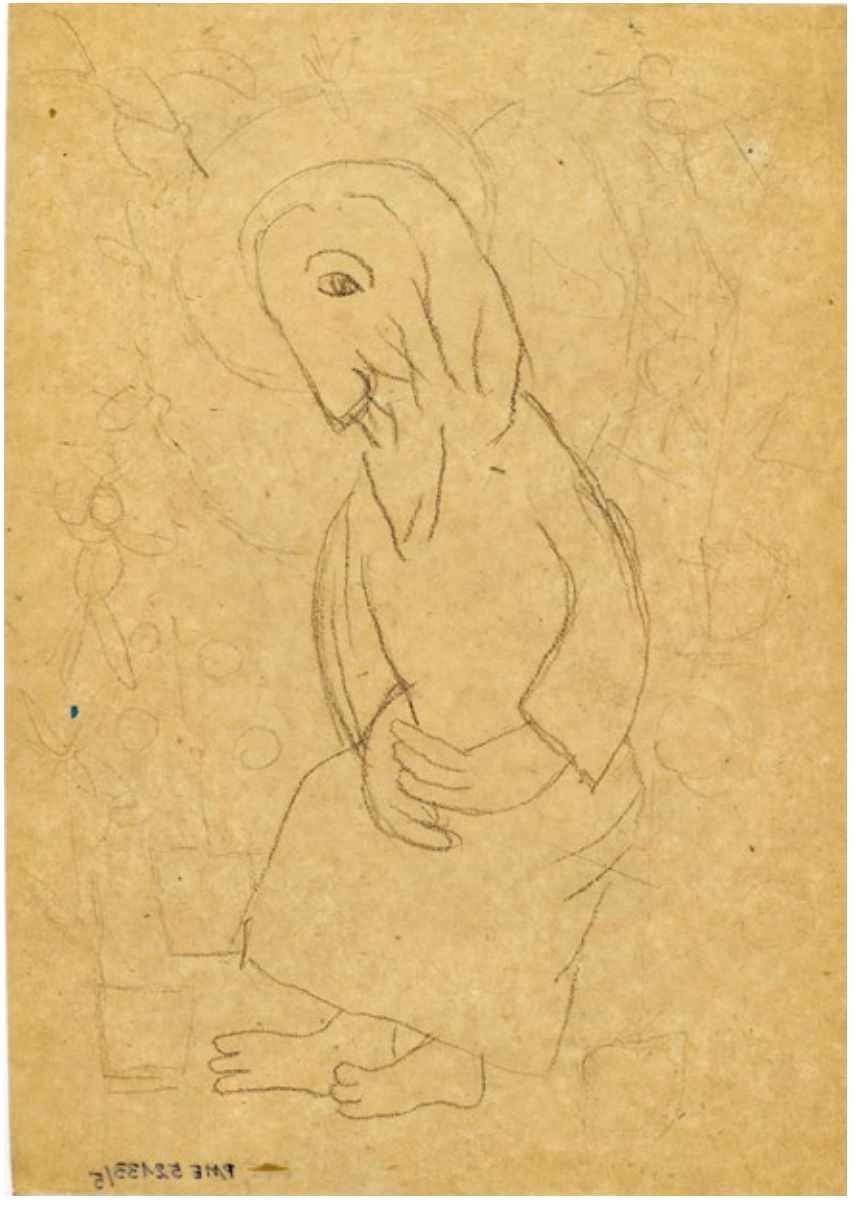
Шкіц до картини на склі, 1960, простий олівець на цигарковому папері, 20,4 × 14,7 см, PME 52133/1–48/23

38

Crying Madonna, 1958,
oil, tempera on glass, 18.5 × 13.5 cm,
PME 52050

Madonna płacząca, 1958,
olej, tempera na szkle, 18,5 × 13,5 cm,
PME 52050

Мадонна, що плаче, 1958,
олія, темпера на склі, 18,5 × 13,5 см,
PME 52050



39

Sketch for a Painting on Glass, 1960, pencil on tissue paper, 29.3 × 20.3 cm, PME 52133/1–48/5

Szkic do obrazu na szkle, 1960, ołówek na bibułce, 29,3 × 20,3 cm, PME 52133/1–48/5

Шкіц до картини на склі, 1960, простий олівець на цигарковому папері, 29,3 × 20,3 см, PME 52133/1–48/5

40

Saint Pancras, 1959,
oil, tempera on glass, 29.5 × 21 cm,
PME 52060

Święty Pankracy, 1959,
olej, tempera na szkle, 29,5 × 21 cm,
PME 52060

Святий Панкратій, 1959,
олія, темпера на склі, 29,5 × 21 см,
PME 52060

41

Sketch for a Painting on Glass, 1960, pencil on tissue paper, 29.3 × 20.5 cm, PME 52133/1–48/32

Szkic do obrazu na szkle, 1960, ołówek na bibułce, 29,3 × 20,5 cm, PME 52133/1–48/32

Шкіц до картини на склі, 1960, простий олівець на цигарковому папері, 29,3 × 20,5 см, PME 52133/1–48/32

42

Pensive Saint, 1959,
oil, tempera on glass, 29.5 × 20.5 cm,
PME 52047

Święty zadumany, 1959,
olej, tempera na szkle, 29,5 × 20,5 cm,
PME 52047

Замислений святий, 1959,
олія, темпера на склі, 29,5 × 20,5 см,
PME 52047

43

Sketch for a Painting on Glass, 1960,
pencil, charcoal on tissue paper,
29.3 × 20.6 cm,
PME 52133/1–48/25

Szkic do obrazu na szkle, 1960,
ołówek, węgiel na bibułce,
29,3 × 20,6 cm,
PME 52133/1–48/25

Шкіц до картини на склі, 1960,
простий олівець, вугілля на цигарковому
папері, 29,3 × 20,6 см,
PME 52133/1–48/25

44

Madonna with Angles, undated,
oil, tempera on glass, 29.5 × 20.5 cm,
PME 52042

Madonna z aniołami, niedatowany,
olej, tempera na szkle, 29,5 × 20,5 cm,
PME 52042

Мадонна з ангелами, без дати,
олія, темпера на склі, 29,5 × 20,5 см,
PME 52042

45

Sketch for a Painting on Glass, 1960, pencil on tracing paper, 29.1 × 20.5 cm, PME 52133/1–48/16

Szkic do obrazu na szkle, 1960, ołówek na kalce, 29,1 × 20,5 cm, PME 52133/1–48/16

Шкіц до картини на склі, 1960, простий олівець на кальці, 29,1 × 20,5 см, PME 52133/1–48/16

46

Playing Angels (studio work), undated, tempera on glass, 100 × 70 cm, PME 52125

Aniołowie grający (praca studyjna), niedatowany, tempera na papierze, 100 × 70 cm, PME 52125

Ангели грають (студійна робота), без дати, темпера на папері, 100 × 70 см, PME 52125

47

Playing Angels, undated,
oil, tempera on glass, 30 × 21 cm,
PME 52031

Aniołowie grający, niedatowany,
olej, tempera na szkle, 30 × 21 cm,
PME 52031

Ангели грають, без дати,
олія, темпера на склі, 30 × 21 см,
PME 52031

48

Sketch for a Painting on Glass, 1960, pencil, charcoal on paper, 20.7 × 15.1 cm, PME 52133/1–48/15

Szkic do obrazu na szkle, 1960, ołówek, węgiel na papierze, 20,7 × 15,1 cm, PME 52133/1–48/15

Шкіц до картини на склі, 1960, простий олівець, вугілля на папері, 20,7 × 15,1 см, PME 52133/1–48/15

49

Sorrowful Świątek, 1958,
oil, tempera on glass, 21 × 15 cm,
PME 52048

Świątek Frasobliwy, 1958,
olej, tempera na szkle, 21 × 15 cm,
PME 52048

Скорботна скульптура, 1958,
олія, темпера на склі, 21 × 15 см,
PME 52048

50

Sketch for a Painting on Glass, 1960, black ink on tissue paper, 18 × 12 cm, PME 52133/1–48/6

Szkic do obrazu na szkle, 1960, czarny tusz na bibułce, 18 × 12 cm, PME 52133/1–48/6

Шкіц до картини на склі, 1960, чорний туш на цигарковому папері, 18 × 12 см, PME 52133/1–48/6

51

Sorrowful Man, undated,
oil, tempera, gold paint on glass, 16 × 12 cm,
PME 52061

Frasobliwy, niedatowany, olej, tempera,
złota farba na szkle, 16 × 12 cm,
PME 52061

Скорботний, без дати, олія, темпера,
золота фарба на склі, 16 × 12 см,
PME 52061

52

Sketch for a Painting on Glass, 1960, pencil, watercolour on paper, 18.3 × 13.2 cm, PME 52133/1–48/14

Szkic do obrazu na szkle, 1960, ołówek, akwarela na papierze, 18,3 × 13,2 cm, PME 52133/1–48/14

Шкіц до картини на склі, 1960, простий олівець, акварель на папері, 18,3 × 13,2 см, PME 52133/1–48/14

53

Saint John the Baptist, 1961,
oil, tempera on glass, 40 × 30.5 cm,
PME 27084

Święty Jan Chrzciciel, 1961,
olej, tempera na szkle, 40 × 30,5 cm,
PME 27084

Святий Іван Хреститель, 1961,
олія, темпера на склі, 40 × 30,5 см,
PME 27084

54

Sketch for a Painting on Glass, 1960,
watercolour on paper, 29.5 × 20.7 cm,
PME 52133/1–48/37

Szkic do obrazu na szkle, 1960,
akwarela na papierze, 29,5 × 20,7 cm,
PME 52133/1–48/37

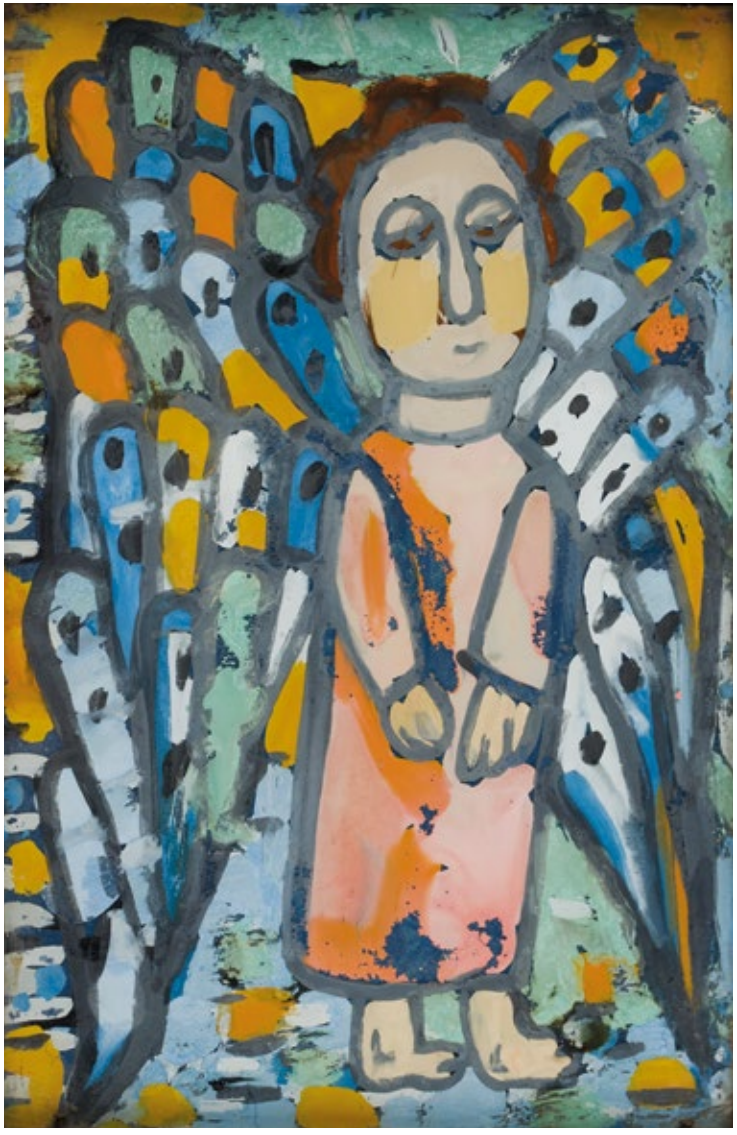
Шкіц до картини на склі, 1960,
акварель на папері, 29,5 × 20,7 см,
PME 52133/1–48/37

55

Angel, 1958,
oil, tempera on glass, 15.5 × 10.5 cm,
PME 52037

Anioł, 1958,
olej, tempera na szkle, 15,5 × 10,5 cm,
PME 52037

Ангел, 1958,
олія, темпера на склі, 15,5 × 10,5 см,
PME 52037



56

Angel, 1958,
oil, tempera on glass, 15.5 × 10.5 cm,
PME 52036

Anioł, 1958,
olej, tempera na szkle, 15,5 × 10,5 cm,
PME 52036

Ангел, 1958,
олія, темпера на склі, 15,5 × 10,5 см,
PME 52036

57

Sketch for a Painting on Glass, 1960,
pencil, black paint on tissue paper,
12.9 × 8.7 cm,
PME 52133/1–48/18

Szkic do obrazu na szkle, 1960,
ołówek, czarna farba na bibułce,
12,9 × 8,7 cm,
PME 52133/1–48/18

Шкіц до картини на склі, 1960,
простий олівець, чорна фарба на
цигарковому папері, 12,9 × 8,7 см,
PME 52133/1–48/18

58

Our Lady of Częstochowa, undated, oil, tempera on glass, 12 × 9 cm, PME 52126

Matka Boska Częstochowska, niedatowany, olej, tempera na szkle, 12 × 9 cm, PME 52126

Матір Божа Ченстоховська, без дати, олія, темпера на склі, 12 × 9 см, PME 52126

59

Michael Archangel, undated, oil, tempera on glass, 34 × 25 cm, PME 52033

Michał Archanioł, niedatowany, olej, tempera na szkle, 34 × 25 cm, PME 52033

Архангел Михаїл, без дати, олія, темпера на склі, 34 × 25 см, PME 52033

60

Saint Joseph with a Lily, 1962, oil, tempera on glass, 30 × 36 cm, PME 27085

Święty Józef z lilią, 1962, olej, tempera na szkle, 30 × 36 cm, PME 27085

Святий Йосип з лілією, 1962, олія, темпера на склі, 30 × 36 см, PME 27085

61

Saint Joseph with the Child, undated, oil, tempera, gold paint on glass, 35 × 27 cm, PME 52029

Święty Józef z Dzieciątkiem, niedatowany, olej, tempera, złota farba na szkle, 35 × 27 cm, PME 52029

Святий Йосип з Дитятком, без дати, олія, темпера, золота фарба на склі, 35 × 27 см, PME 52029

62

Our Lady of Krynica, 1960,
oil, tempera on glass, 40 × 30.5 cm,
PME 27083

Matka Boska Krynicka, 1960,
olej, tempera na szkle, 40 × 30,5 cm,
PME 27083

Матір Божа Криницька, 1960,
олія, темпера на склі, 40 × 30,5 см,
PME 27083

63

Saint Francis from Assisi, undated, oil, tempera on glass, 35.5 × 27.5 cm, PME 52035

Święty Franciszek z Asyżu, niedatowany, olej, tempera na szkle, 35,5 × 27,5 cm, PME 52035

Святий Франциск Ассізький, без дати, олія, темпера на склі, 35,5 × 27,5 см, PME 52035

64

Mother of God with the Child, before 1992,
oil, tempera on glass, 35 × 25 cm,
PME 52034

Matka Boska z Dzieciątkiem, przed 1992,
olej, tempera na szkle, 35 × 25 cm,
PME 52034

Божа Матір з Дитятком, до 1992, олія,
темпера на склі, 35 × 25 см,
PME 52034

65

Sitting Saint, undated,
oil, tempera on glass, 34 × 27 cm,
PME 52038

Święty siedzący, niedatowany,
olej, tempera na szkle, 34 × 27 cm,
PME 52038

Святий, що сидить, без дати,
олія, темпера на склі, 34 × 27 см,
PME 52038

66

Saint Peter, prior 1992,
oil, tempera on glass, 34 × 25 cm,
PME 52045

Święty Piotr, przed 1992,
olej, tempera na szkle, 34 × 25 cm,
PME 52045

Святий Петро, до 1992,
олія, темпера на склі, 34 × 25 см,
PME 52045

67

Saint, undated,
oil, tempera on glass, 29.5 × 21 cm,
PME 52032

Święty, niedatowany,
olej, tempera na szkle, 29,5 × 21 cm,
PME 52032

Святий, без дати,
олія, темпера на склі, 29,5 × 21 см,
PME 52032

68

Saint Peter, 1959,
oil, tempera on glass, 29.5 × 21 cm,
PME 52040

Święty Piotr, 1959,
olej, tempera na szkle, 29,5 × 21 cm,
PME 52040

Святий Петро, 1959,
олія, темпера на склі, 29,5 × 21 см,
PME 52040

69

Small Angel, 1964,
oil, tempera on glass, 18 × 13.5 cm,
PME 52017

Aniołek, 1964,
olej, tempera na szkle, 18 × 13,5 cm,
PME 52017

Ангелик, 1964,
олія, темпера на склі, 18 × 13,5 см,
PME 52017

70

Saint Francis of Assisi, undated, oil, tempera on glass, 35.5 × 26.5 cm, PME 52030

Święty Franciszek z Asyżu, niedatowany, olej, tempera na szkle, 35,5 × 26,5 cm, PME 52030

Святий Франциск Ассізький, без дати, олія, темпера на склі, 35,5 × 26,5 см, PME 52030

71

Saint Peter, undated,
oil, tempera on glass, 33 × 24 cm,
PME 52026

Święty Piotr, niedatowany,
olej, tempera na szkle, 33 × 24 cm,
PME 52026

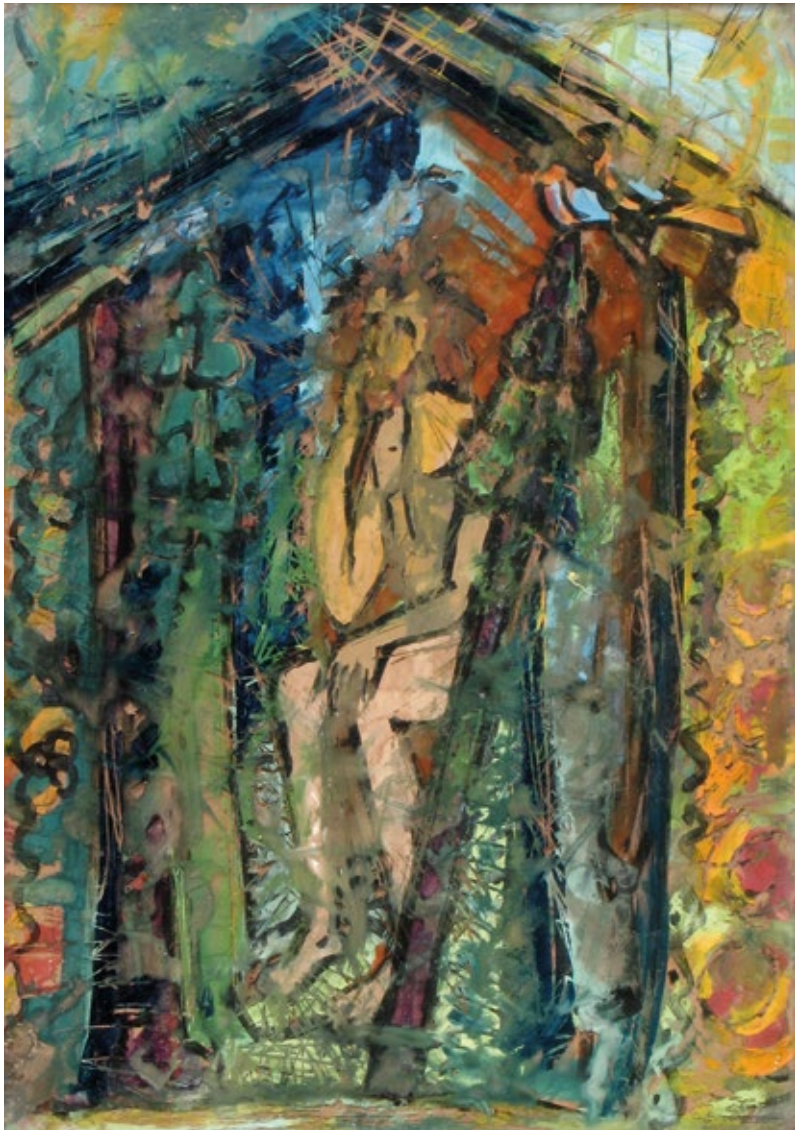
Святий Петро, без дати,
олія, темпера на склі, 33 × 24 см,
PME 52026

72

Saint Paul, undated,
oil, tempera on glass, 33.5 × 24.5 cm,
PME 52046

Święty Paweł, niedatowany,
olej, tempera na szkle, 33,5 × 24,5 cm,
PME 52046

Святий Павло, без дати,
олія, темпера на склі, 33,5 × 24,5 см,
PME 52046



73

Pensive Christ, undated,
oil, tempera on glass, 15.5 × 21 cm,
PME 52053

Chrystus Frasobliwy, niedatowany,
olej, tempera na szkle, 15,5 × 21 cm,
PME 52053

Скорботний Христос, без дати,
олія, темпера на склі, 15,5 × 21 см,
PME 52053

74

Bust of Lord Jesus, undated, pieces of aluminium foil, oil, tempera on glass, 30.5 × 21 cm, PME 52063

Popiersie Pana Jezusa, niedatowany, kawałki folii aluminiowej, olej, tempera na szkle, 30,5 × 21 cm, PME 52063

Погруддя Господа Ісуса, без дати, шматки алюмінієвої фольги, олія, темпера на склі, 30,5 × 21 см, PME 52063

75

Sketch for a Painting on Glass, 1960, pencil/charcoal on paper, 20.7 × 14.6 cm, PME 52133/1–48/27

Szkic do obrazu na szkle, 1960, ołówek/węgiel na papierze, 20,7 × 14,6 cm, PME 52133/1–48/27

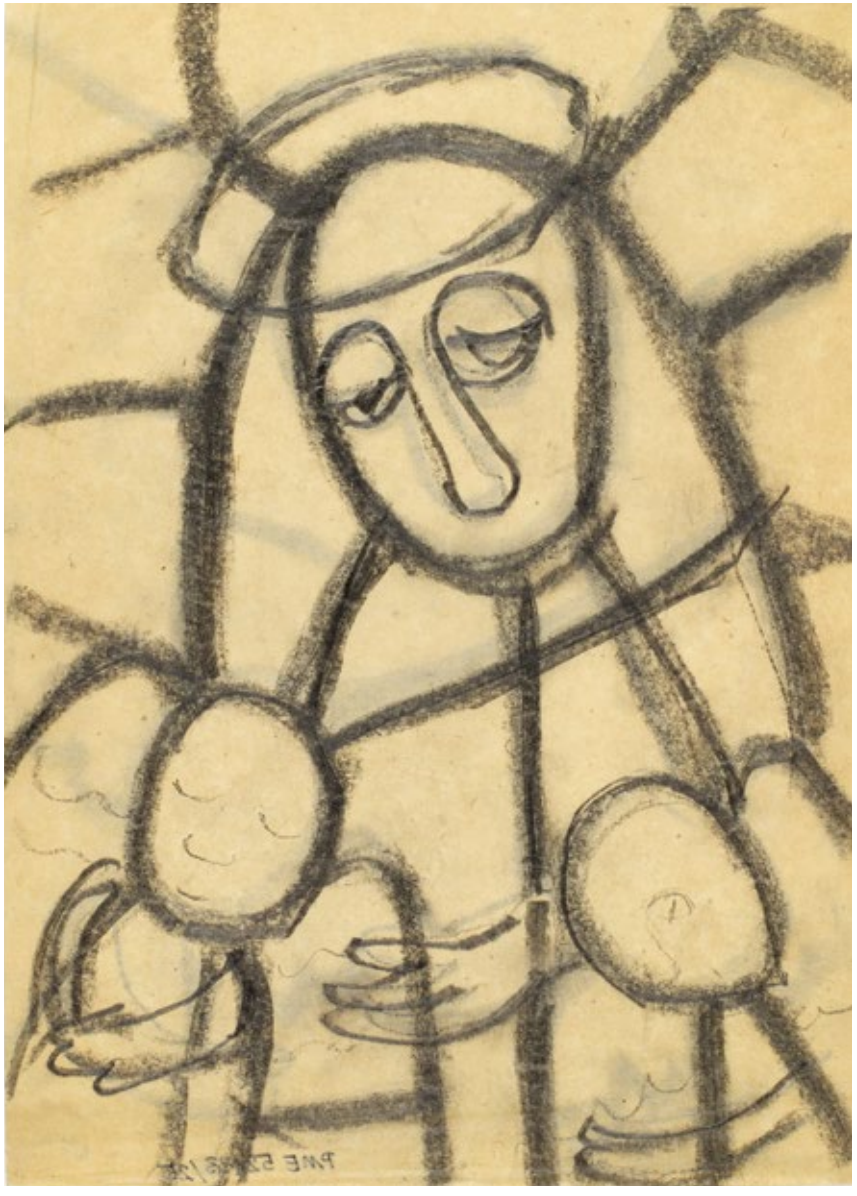
Шкіц до картини на склі, 1960, простий олівець/вугілля на папері, 20,7 × 14,6 см, PME 52133/1–48/27

76

Saint with a Small Bird, undated,
oil, gold paint on cardboard, 38 × 17 cm,
PME 52056

Święty z ptaszkiem, niedatowany,
olej, złota farba na tekturze, 38 × 17 cm,
PME 52056

Святий з пташкою, без дати,
олія, золота фарба на тектурі, 38 × 17 см,
PME 52056



77

Sketch for a Painting on Glass, 1960, pencil, charcoal on paper, 29.2 × 20.6 cm, PME 52133/1–48/42

Szkic do obrazu na szkle, 1960, ołówek, węgiel na papierze, 29,2 × 20,6 cm, PME 52133/1–48/42

Шкіц до картини на склі, 1960, простий олівець, вугілля на папері, 29,2 × 20,6 см, PME 52133/1–48/42

78

Saint with Two Children, undated,
oil, varnish (?) on plywood, 35 × 24 cm,
PME 52019

Święta z dwojgiem dzieci, niedatowany,
olej, werniks (?) na sklejce, 35 × 24 cm,
PME 52019

Свята з двійком дітей, без дати,
олія, вернікс (?) на фанері, 35 × 24 см,
PME 52019

79

Sketch for a Painting on Glass, 1960, pencil, charcoal on paper, 29.3 × 20.7 cm, PME 52133/1–48/35

Szkic do obrazu na szkle, 1960, ołówek, węgiel na papierze, 29,3 × 20,7 cm, PME 52133/1–48/35

Шкіц до картини на склі, 1960, простий олівець, вугілля на папері, 29,3 × 20,7 см, PME 52133/1–48/35

80

Mother of God with the Child, undated,
oil, varnish (?), gold paint
on plywood, 42 × 35 cm,
PME 52018

Matka Boska z Dzieciątkiem, niedatowany,
olej, werniks (?), złota farba
na sklejce, 42 × 35 cm,
PME 52018

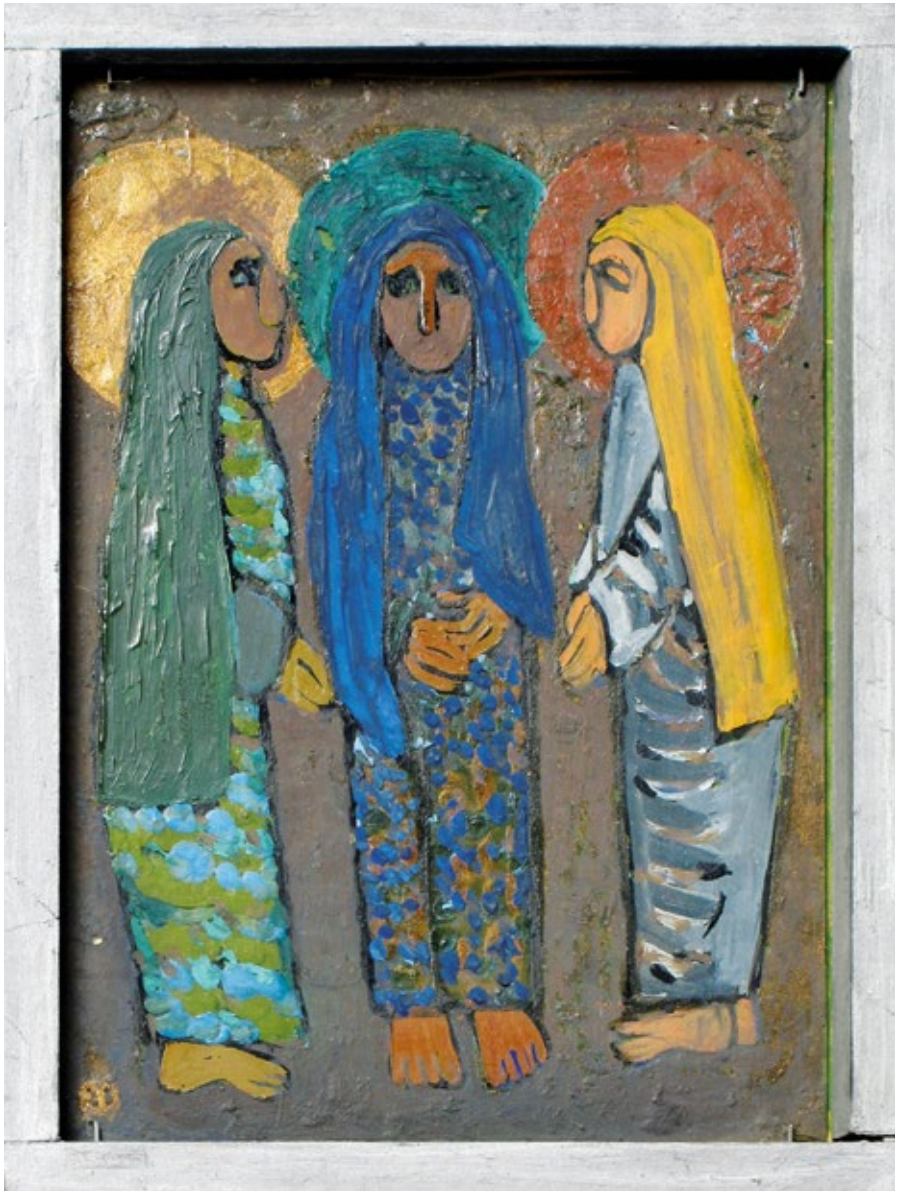
Божа Матір з Дитятком, без дати,
олія, вернікс (?), золота фарба
на фанері, 42 × 35 см,
PME 52018

81

Sketch for a Painting on Glass, 1960, pencil, charcoal on paper, 18 × 13 cm, PME 52133/1–48/19

Szkic do obrazu na szkle, 1960, ołówek, węgiel na papierze, 18 × 13 cm, PME 52133/1–48/19

Шкіц до картини на склі, 1960, простий олівець, вугілля на папері, 18 × 13 см, PME 52133/1–48/19

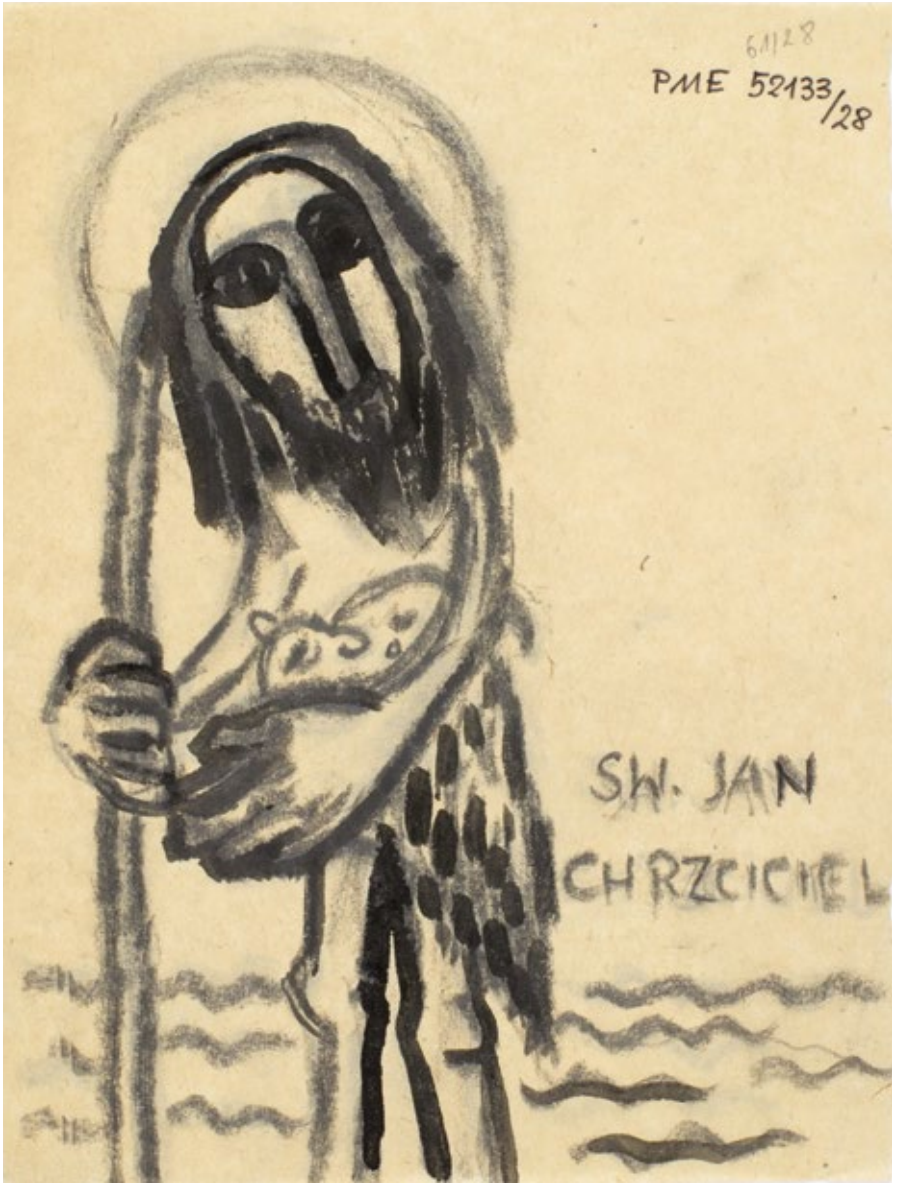


82

Three Saints, undated,
oil, tempera on plywood, 18 × 13 cm,
PME 52051

Trzy święte, niedatowany,
olej, tempera na sklejce, 18 × 13 cm,
PME 52051

Троє святих, без дати,
олія, темпера на фанері, 18 × 13 см,
PME 52051



83

Sketch for a Painting on Glass, 1960, pencil, ink on tissue paper, 20.1 × 14.7 cm, PME 52133/1–48/28

Szkic do obrazu na szkle, 1960, ołówek, tusz na bibułce, 20,1 × 14,7 cm, PME 52133/1–48/28

Шкіц до картини на склі, 1960, простий олівець, туш на цигарковому папері, 20,1 × 14,7 см, PME 52133/1–48/28

84

Saint John the Baptist,
undated, oil on plywood, 38 × 31 cm,
PME 38675

Święty Jan Chrzciciel, niedatowany,
olej na dykcie, 38 × 31 cm,
PME 38675

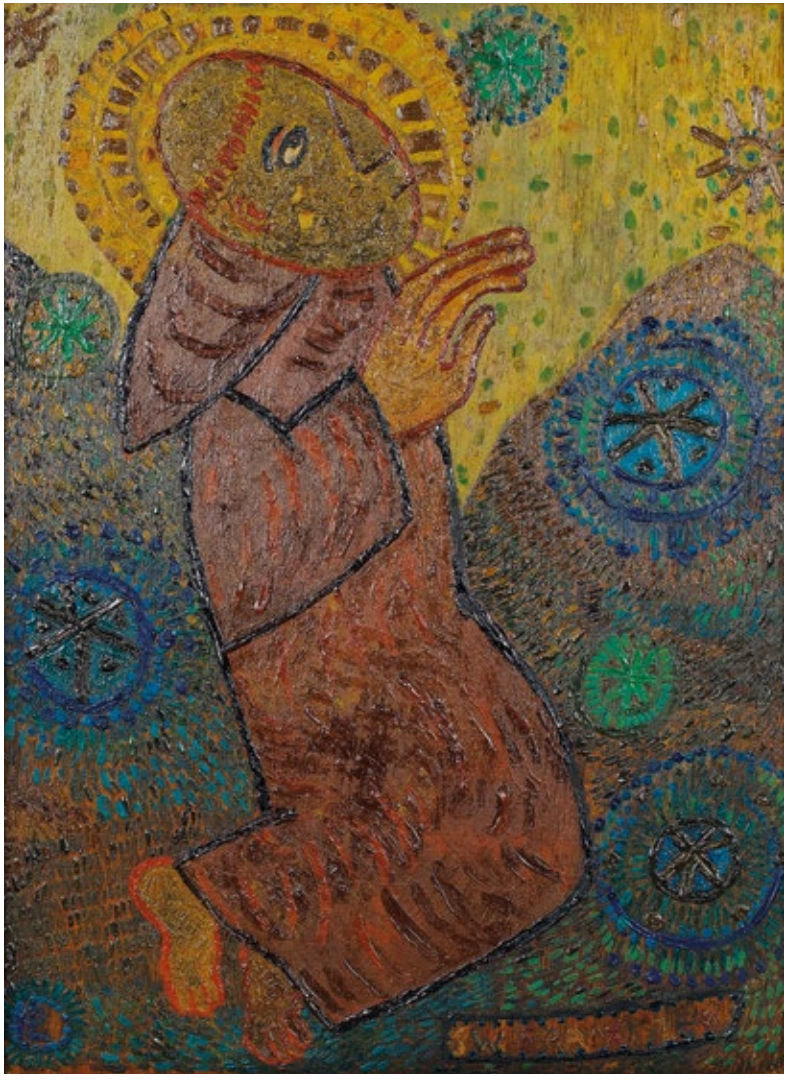
Святий Іван Хреститель, без дати,
олія на фанері, 38 × 31 см,
PME 38675

85

Falling Under the Cross, 1964,
oil on plywood, 41.3 × 34.5 cm,
PME 52015

Upadek pod krzyżem, 1964,
olej na sklejce, 41,3 × 34,5 cm,
PME 52015

Падіння під хрестом, 1964,
олія на фанері, 41,3 × 34,5 см,
PME 52015



86

Saint Francis, undated, oil, tempera, gold paint on plywood, 38 × 28 cm, PME 52024

Święty Franciszek, niedatowany, olej, tempera, złota farba na sklejce, 38 × 28 cm, PME 52024

Святий Франциск, без дати, олія, темпера, золота фарба на фанері, 38 × 28 см, PME 52024

87

Archangel, 1971, oil, gold paint, tempera on plywood, 38.5 × 31 cm, PME 52020

Archanioł, 1971, olej, złota farba, tempera na sklejce, 38,5 × 31 cm, PME 52020

Архангел, 1971, олія, золота фарба, темпера на фанері, 38,5 × 31 см, PME 52020

88

Saint Joseph with Flowers, 1964, oil, tissue paper, aluminium foil, dried rose hips on plywood, 38.5 × 30.3 cm, PME 27086

Święty Józef z kwiatami, 1964, olej, bibuła, folia aluminiowa, suszone owoce róży na sklejce, 38,5 × 30,3 cm, PME 27086

Святий Йосип з квітами, 1964, олія, цигарковий папір, алюмінієва фольга, засушені плоди шипшини на фанері, 38,5 × 30,3 см, PME 27086

89 A

Holy Family / Spring Flowers
(double-sided), undated, oil, tempera, gold
paint on plywood, 38 × 28 cm,
PME 52059

Święta Rodzina / Wiosenne kwiaty
(dwustronny), niedatowany, olej, tempera,
złota farba na sklejce, 38 × 28 cm,
PME 52059

Свята родина / Весняні квіти
(двосторонній), без дати, олія, темпера,
золота фарба на фанері, 38 × 28 см,
PME 52059

89 B

Spring Flowers / Holy Family (double-sided), undated, oil, tempera, gold paint on plywood, 38 × 28 cm, PME 52059

Wiosenne kwiaty / Święta Rodzina (dwustronny), niedatowany, olej, tempera, złota farba na sklejce, 38 × 28 cm, PME 52059

Весняні квіти / Свята родина (двосторонній), без дати, олія, темпера, золота фарба на фанері, 38 × 28 см, PME 52059

90

Entry into Jerusalem, undated,
oil, tempera, gold paint
on paper, 43 × 31 cm,
PME 52098

Wjazd do Jerozolimy, niedatowany,
olej, tempera, złota farba
na papierze, 43 × 31 cm,
PME 52098

В'їзд у Єрусалим, без дати,
олія, темпера, золота фарба
на папері, 43 × 31 см,
PME 52098

91

Virgin Mary, undated, oil, tempera, golden paint on paper, 42 × 30 cm, PME 52054

Panna Maryja, niedatowany, olej, tempera, złota farba na papierze, 42 × 30 cm, PME 52054

Діва Марія, без дати, олія, темпера, золота фарба на папері, 42 × 30 см, PME 52054

92

Saint Christopher with Jesus, undated, oil, tempera on paper, 43 × 31 cm, PME 52097

Święty Krzysztof z Jezusem, niedatowany, olej, tempera na papierze, 43 × 31 cm, PME 52097

Святий Кшиштоф з Ісусом, без дати, олія, темпера на папері, 43 × 31 см, PME 52097

93

Christmas, undated, oil, gold paint, tempera on board, 33 × 30 cm, PME 52028

Boże Narodzenie, niedatowany, olej, złota farba, tempera na desce, 33 × 30 cm, PME 52028

Різдво, без дати, олія, золота фарба, темпера на дошці, 33 × 30 см, PME 52028

94

Escape to Egypt from Herod's anger, undated, oil, watercolours, tempera on board, 30 × 34 cm, PME 52027

Ucieczka do Egiptu przed gniewem Heroda, niedatowany, olej, farby wodne, tempera na desce, 30 × 34 cm, PME 52027

Втеча до Єгипту від розгніваного Ірода, без дати, олія, водяні фарби, темпера на дошці, 30 × 34 см, PME 52027

95

Our Lady of the Gate of Dawn (painting on the reverse of a gorget), undated, oil on tin alloy, dia 13 cm, PME 52062

Matka Boska Ostrobramska (malatura na odwrocie ryngrafu), niedatowany, olej na stopie cynowym, śr. 13 cm, PME 52062

Матір Божа Остробрамська (малюнок на звороті ринграфу), без дати, олія на олов'яному сплаві, діаметр 13 см, PME 52062

96

Regina Poloniae, before 1945 (?),
oil, tempera on aluminium sheet,
20.5 × 15.5 cm,
PME 52041

Regina Poloniae, przed 1945 (?),
olej, tempera, srebrna farba na blasze
aluminiowej, 20,5 × 15,5 cm,
PME 52041

Regina Poloniae, до 1945 (?), олія,
темпера, срібна фарба на алюмінієвій
блясі, 20,5 × 15,5 см,
PME 52041

97

Sketch for a Painting on Glass, 1960, pencil, charcoal on paper, 29.1 × 20.6 cm, PME 52133/1–48/43

Szkic do obrazu na szkle, 1960, ołówek, węgiel na papierze, 29,1 × 20,6 cm, PME 52133/1–48/43

Шкіц до картини на склі, 1960, простий олівець, вугілля на папері, 29,1 × 20,6 см, PME 52133/1–48/43

98

Sketch for a Painting on Glass, 1960, pencil/charcoal on paper, 29.1 × 20.6 cm, PME 52133/1–48/29

Szkic do obrazu na szkle, 1960, ołówek/węgiel na papierze, 29,1 × 20,6 cm, PME 52133/1–48/29

Шкіц до картини на склі, 1960, простий олівець/вугілля на папері, 29,1 × 20,6 см, PME 52133/1–48/29

99

Sketch for a Painting on Glass, 1960, pencil, charcoal on paper, 29.1 × 20.5 cm, PME 52133/1–48/44

Szkic do obrazu na szkle, 1960, ołówek, węgiel na papierze, 29,1 × 20,5 cm, PME 52133/1–48/44

Шкіц до картини на склі, 1960, простий олівець, вугілля на папері, 29,1 × 20,5 см, PME 52133/1–48/44

100

Sketch for a Painting on Glass, 1960, pencil, charcoal on paper, 29.4 × 20.7 cm, PME 52133/1–48/36

Szkic do obrazu na szkle, 1960, ołówek, węgiel na papierze, 29,4 × 20,7 cm, PME 52133/1–48/36

Шкіц до картини на склі, 1960, простий олівець, вугілля на папері, 29,4 × 20,7 см, PME 52133/1–48/36

101

Studio Work, undated,
charcoal on paper, 40 × 28 cm,
PME 52123

Praca studyjna, niedatowany,
węgiel na papierze, 40 × 28 cm,
PME 52123

Студійна робота, без дати,
вугілля на папері, 40 × 28 см,
PME 52123

102

Composition (studio work), 1971,
ink on cardboard, 35 × 24.7 cm,
PME 52140

Kompozycja (praca studyjna), 1971,
tusz na kartonie, 35 × 24,7 cm,
PME 52140

Композиція (студійна робота), 1971,
туш на картоні, 35 × 24,7 см,
PME 52140

103

Sitting Woman (studio work), undated, ink on cardboard, 42.5 × 38.5 cm, PME 52144

Siedząca kobieta (praca studyjna), niedatowany, tusz na kartonie, 42,5 × 38,5 cm, PME 52144

Жінка, що сидить (студійна робота), без дати, туш на картоні, 42,5 × 38,5 см, PME 52144

104

Sitting Man, 1956, ink, watercolour on paper, 27 × 20 cm, PME 52128

Siedzący mężczyzna, 1956, tusz, akwarela na papierze, 27 × 20 cm, PME 52128

Чоловік, що сидить, 1956, туш, акварель на папері, 27 × 20 см, PME 52128

105

Studio Work, undated, pencil, tempera on cardboard, 70.5 × 50 cm, PME 52114

Praca studyjna, niedatowany, ołówek, tempera na kartonie, 70,5 × 50 cm, PME 52114

Студійна робота, без дати, простий олівець, темпера на картоні, 70,5 × 50 см, PME 52114

106

Woman with Children, undated,
oil, tempera on glass, 50 × 36.5 cm,
PME 52016

Kobieta z dziećmi, niedatowany,
olej, tempera na szkle, 50 × 36,5 cm,
PME 52016

Жінка з дітьми, без дати,
олія, темпера на склі, 50 × 36,5 см,
PME 52016

107

Musicians, 1959,
oil, tempera on glass, 30 × 39.5 cm,
PME 52023

Muzykanci, 1959,
olej, tempera na szkle, 30 × 39,5 cm,
PME 52023

Музиканти, 1959,
олія, темпера на склі, 30 × 39,5 см,
PME 52023

108

Copernicus, undated,
oil, tempera on harl board, 50 × 45 cm,
PME 52039

Kopernik, niedatowany, olej, tempera
na płycie paździerzowej, 50 × 45 cm,
PME 52039

Коперник, без дати, олія, темпера
на дерев'яній плиті, 50 × 45 см,
PME 52039

109

Nikifor, 1974,
oil on board, 53 × 40 cm,
PME 38673

Nikifor, 1974,
olej na desce, 53 × 40 cm,
PME 38673

Никифор, 1974,
олія на дошці, 53 × 40 см,
PME 38673

110

Sketch for a Painting on Glass, 1960, pencil, charcoal on paper, 41.7 × 29.4 cm, PME 52133/1–48/48

Szkic do obrazu na szkle, 1960, ołówek, węgiel na papierze, 41,7 × 29,4 cm, PME 52133/1–48/48

Шкіц до картини на склі, 1960, простий олівець, вугілля на папері, 41,7 × 29,4 см, PME 52133/1–48/48

111

Studio Work, undated,
tempera on paper, 42 × 30 cm,
PME 52112

Praca studyjna, niedatowany,
tempera na papierze, 42 × 30 cm,
PME 52112

Студійна робота, без дати,
темпера на папері, 42 × 30 см,
PME 52112

112

Studio Work, undated,
tempera on paper, 28 × 42 cm,
PME 52109

Praca studyjna, niedatowany,
tempera na papierze, 28 × 42 cm,
PME 52109

Студійна робота, без дати,
темпера на папері, 28 × 42 см,
PME 52109

113

Studio Work, undated,
tempera on paper, 49 × 42 cm,
PME 52111

Praca studyjna, niedatowany,
tempera na papierze, 49 × 42 cm,
PME 52111

Студійна робота, без дати,
темпера на папері, 49 × 42 см,
PME 52111

114

Studio Work, undated,
pencil, tempera on paper, 74 × 62 cm,
PME 52113

Praca studyjna, niedatowany,
ołówek, tempera na papierze, 74 × 62 cm,
PME 52113

Студійна робота, без дати, простий
олівець, темпера на папері, 74 × 62 см,
PME 52113

115

Studio Work, undated,
tempera on cardboard, 34 × 49 cm,
PME 52110

Praca studyjna, niedatowany,
tempera na kartonie, 34 × 49 cm,
PME 52110

Студійна робота, без дати,
темпера на картоні, 34 × 49 см,
PME 52110

116

Still Life with Violets, undated, tempera on cardboard, 18.5 × 15 cm, PME 52021

Martwa natura z fiołkami, niedatowany, tempera na tekturze, 18,5 × 15 cm, PME 52021

Натюрморт з фіалками, без дати, темпера на тектурі, 18,5 × 15 см, PME 52021

117

Still Life with Fruits and Flowers,
undated, oil, tempera on harl board,
50 × 41 cm,
PME 52022

Martwa natura z owocami i kwiatami,
niedatowany, olej, tempera na desce
paździerzowej, 50 × 41 cm,
PME 52022

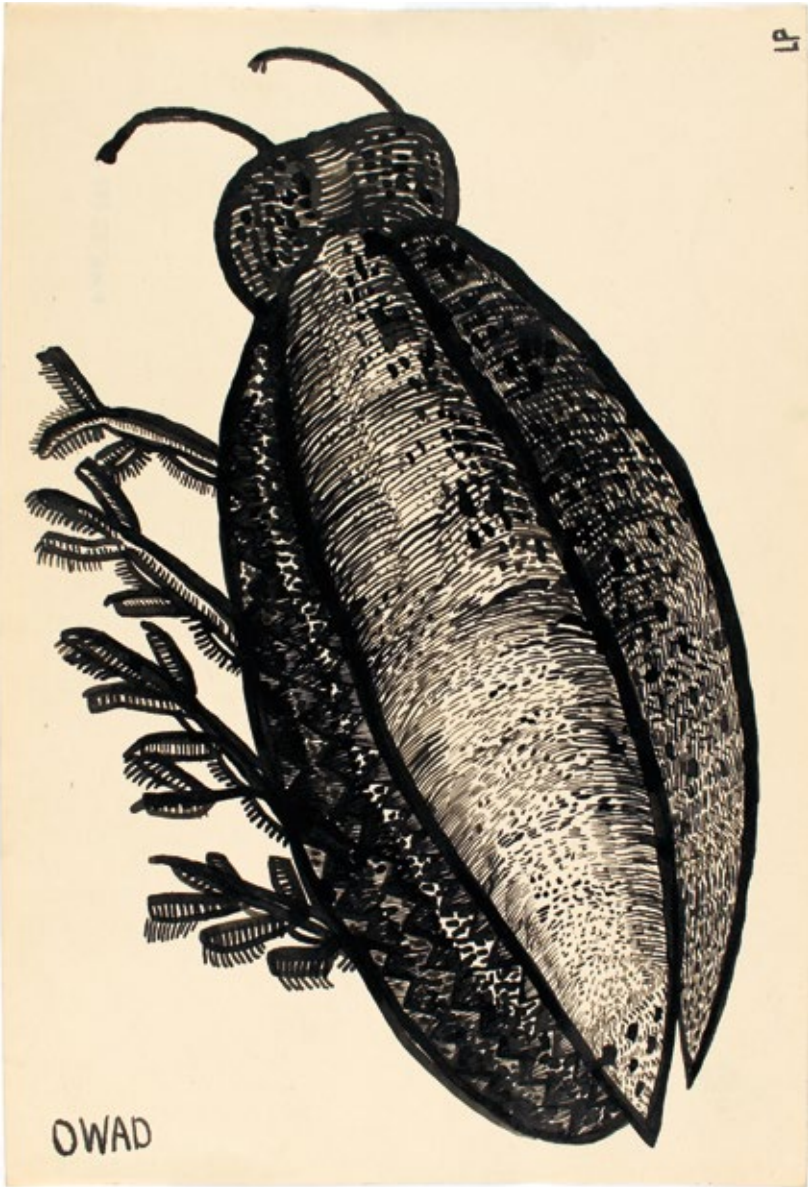
Натюрморт з фруктами і квітами,
без дати, олія, темпера на деревній плиті,
50 × 41 см,
PME 52022

118

Seashell (studio work), 1966,
ink on cardboard, 35 × 24.7 cm,
PME 52143

Muszla (praca studyjna), 1966,
tusz na kartonie, 35 × 24,7 cm,
PME 52143

Мушля (студійна робота), 1966,
туш на картоні, 35 × 24,7 см,
PME 52143

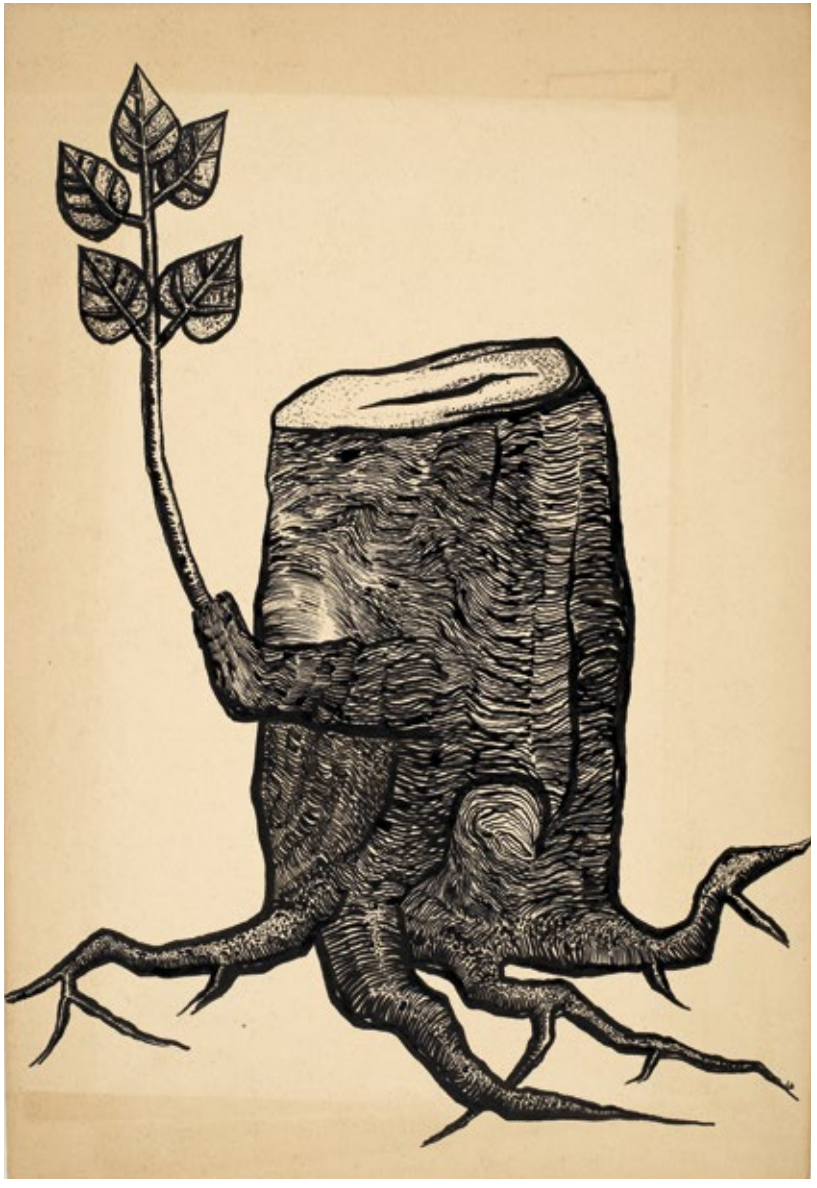


119

Insect (studio work), 1956,
ink on cardboard, 33.3 × 23 cm,
PME 52137

Owad (praca studyjna), 1956,
tusz na kartonie, 33,3 × 23 cm,
PME 52137

Комаха (студійна робота), 1956,
туш на картоні, 33,3 × 23 см,
PME 52137



120

Felled Tree (studio work), undated, ink on cardboard, 50 × 35.5 cm, PME 52142

Ścięte drzewo (praca studyjna), niedatowany, tusz na kartonie, 50 × 35,5 cm, PME 52142

Стяте дерево (студійна робота), без дати, туш на картоні, 50 × 35,5 см, PME 52142

121

Limbs (studio work), undated,
ink, pencil on cardboard, 50 × 35 cm,
PME 52141

Konary (praca studyjna), niedatowany,
ołówek, tusz na kartonie, 50 × 35 cm,
PME 52141

Галуззя (студійна робота), без дати, простий
олівець, туш на картоні, 50 × 35 см,
PME 52141

122

Studio Work, undated,
ink on cardboard, 33 × 50 cm,
PME 52149

Praca studyjna, niedatowany,
tusz na kartonie, 33 × 50 cm,
PME 52149

Студійна робота, без дати,
туш на картоні, 33 × 50 см,
PME 52149

123

Leaf (studio work), 1966, tempera, ink on cardboard, 33 × 24.7 cm, PME 52139

Liść (praca studyjna), 1966, tempera, tusz na kartonie, 33 × 24,7 cm, PME 52139

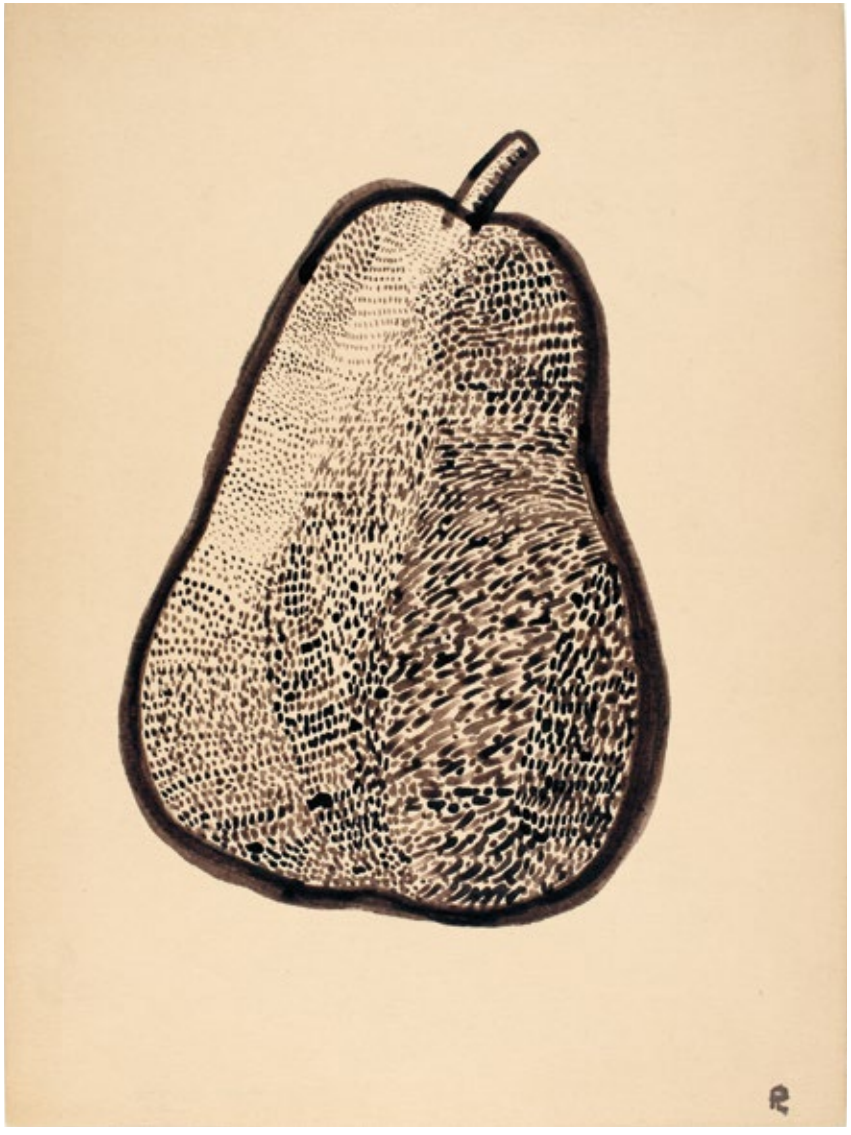
Листок (студійна робота), 1966, темпера, туш на картоні, 33 × 24,7 см, PME 52139

124

Apple (studio work), 1966,
ink on cardboard, 33 × 25 cm,
PME 52135

Jabłko (praca studyjna), 1966,
tusz na kartonie, 33 × 25 cm,
PME 52135

Яблуко (студійна робота), 1966,
туш на картоні, 33 × 25 см,
PME 52135

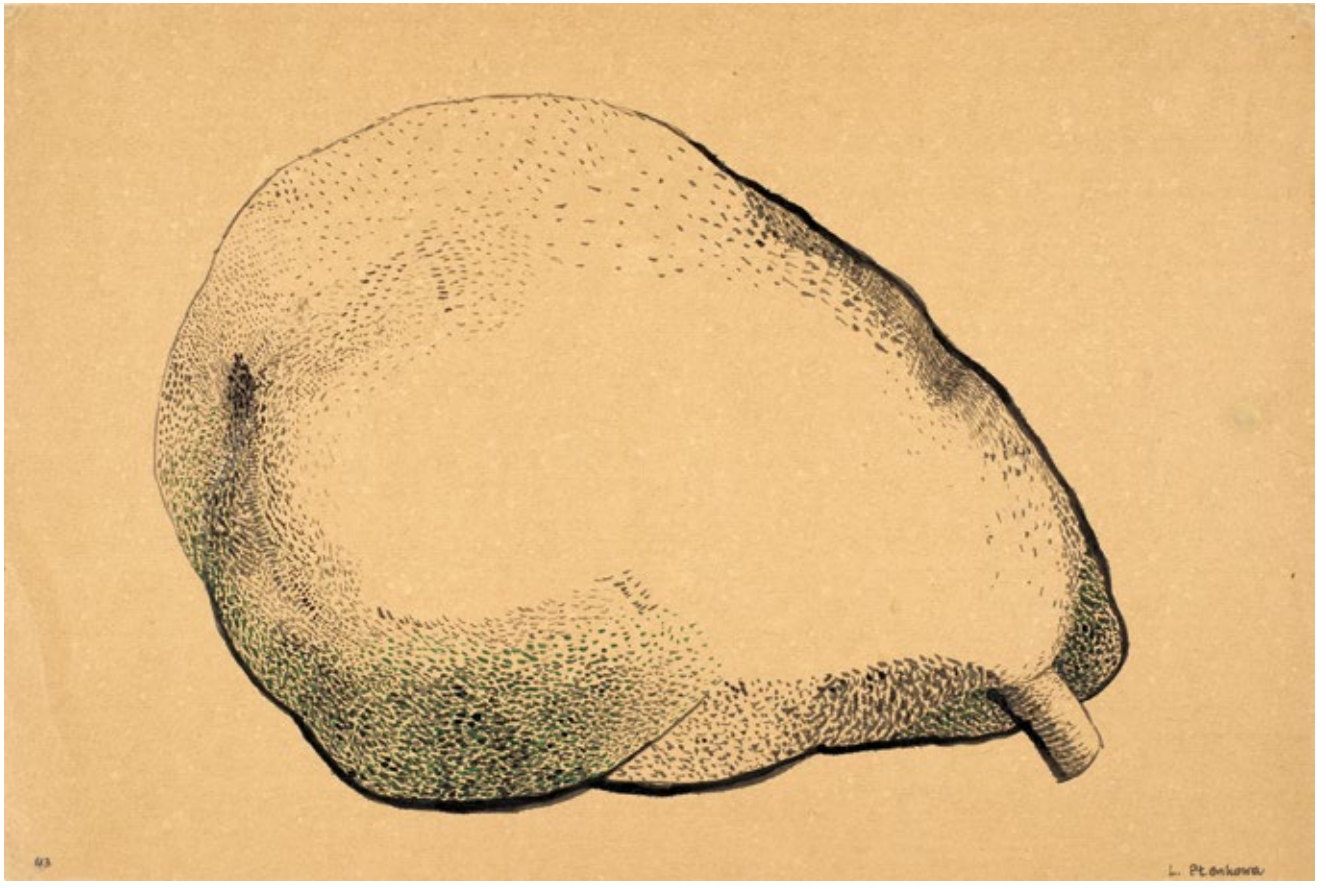


125

Pear (studio work), undated, tempera, ink on cardboard, 31 × 24.5 cm, PME 52136

Gruszka (praca studyjna), niedatowany, tempera, tusz na kartonie, 31 × 24,5 cm, PME 52136

Грушка (студійна робота), без дати, темпера, туш на картоні, 31 × 24,5 см, PME 52136



126

Pear II (studio work), undated,
ink on cardboard, 29 × 43 cm,
PME 52138

Gruszka II (praca studyjna), niedatowany,
tusz na kartonie, 29 × 43 cm,
PME 52138

Грушка II (студійна робота), без дати,
туш на картоні, 29 × 43 см,
PME 52138

127

Sky Blue Hyacinth (studio work), undated, ink on cardboard, 50 × 35 cm, PME 52148

Błękitny hiacynt (praca studyjna), niedatowany, tusz na kartonie, 50 × 35 cm, PME 52148

Блакитний гіацинт (студійна робота), без дати, туш на картоні, 50 × 35 см, PME 52148

128

Flower (studio work), 1972,
ink on cardboard, 50 × 35 cm,
PME 52147

Kwiat (praca studyjna), 1972,
tusz na kartonie, 50 × 35 cm,
PME 52147

Квітка (студійна робота), 1972,
туш на картоні, 50 × 35 см,
PME 52147

129

Sunflower (studio work), 1973,
ink on cardboard, 35 × 50 cm,
PME 52146

Słonecznik (praca studyjna), 1973,
tusz na kartonie, 35 × 50 cm,
PME 52146

Соняшник (студійна робота), 1973,
туш на картоні, 35 × 50 см,
PME 52146

130

Gardener, undated,
watercolour, ink on paper, 30 × 42 cm,
PME 52150

Ogrodniczka, niedatowany,
akwarela, tusz na papierze, 30 × 42 cm,
PME 52150

Садівниця, без дати,
акварель, туш на папері, 30 × 42 см,
PME 52150

131

Winter Bouquet (studio work), undated, ink on cardboard, 42 × 30 cm, PME 52145

Zimowa wiązanka (praca studyjna), niedatowany, tusz na kartonie, 42 × 30 cm, PME 52145

Зимовий жмут (студійна робота), без дати, туш на картоні, 42 × 30 см, PME 52145

132

Bouquet of Flowers, undated, oil, tempera, gold paint on paper, 43 × 31 cm, PME 52099

Bukiet z kwiatów, niedatowany, olej, tempera, złota farba na papierze, 43 × 31 cm, PME 52099

Букет квітів, без дати, олія, темпера, золота фарба на папері, 43 × 31 см, PME 52099

133

Butterflies, undated,
tempera on cardboard, 43 × 61 cm,
PME 52131

Motyle, niedatowany,
tempera na kartonie, 43 × 61 cm,
PME 52131

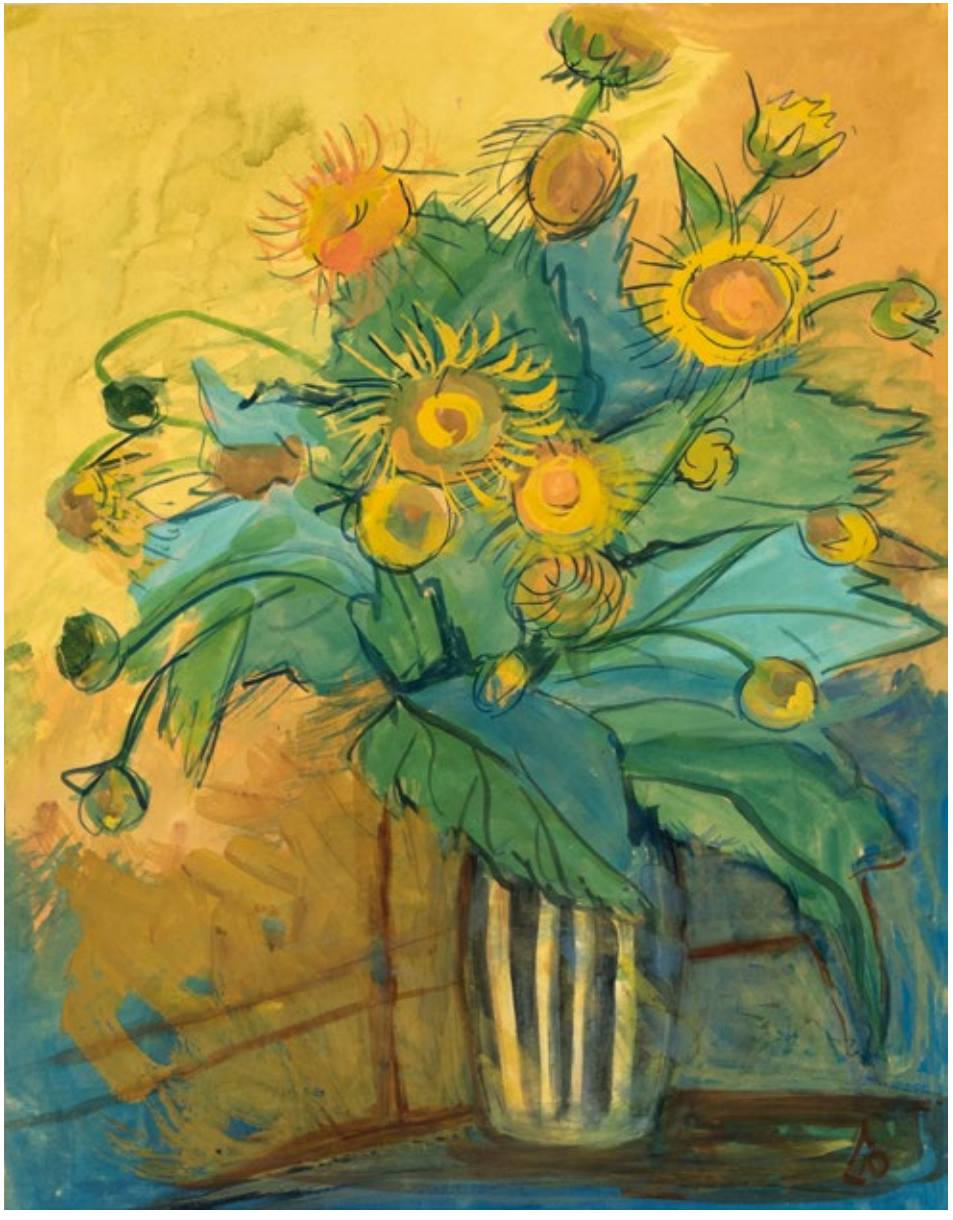
Метелики, без дати,
темпера на картоні, 43 × 61 см,
PME 52131

134

Roses, 1965,
oil on board, 53 × 40 cm,
PME 27087

Róże, 1965,
olej na desce, 53 × 40 cm,
PME 27087

Троянди, 1965,
олія на дошці, 53 × 40 см,
PME 27087



135

Sunflowers, undated,
watercolours on paper, 50 × 38 cm,
PME 52064

Słoneczniki, niedatowany,
farby wodne na papierze, 50 × 38 cm,
PME 52064

Соняшники, без дати,
водяні фарби на папері, 50 × 38 см,
PME 52064

136

Flower Seller, 1961,
oil, tempera on glass, 40 × 30 cm,
PME 52044

Kwiaciarka, 1961,
olej, tempera na szkle, 40 × 30 cm,
PME 52044

Квіткарка, 1961,
олія, темпера на склі, 40 × 30 см,
PME 52044

137

Flower Seller, 1974,
oil on board, 53 × 40 cm,
PME 38674

Kwiaciarka, 1974,
olej na desce, 53 × 40 cm,
PME 38674

Квіткарка, 1974,
олія на дошці, 53 × 40 см,
PME 38674

138

Spring, undated,
oil, tempera on cardboard, 35 × 25 cm,
PME 52087

Wiosna, niedatowany,
olej, tempera na kartonie, 35 × 25 cm,
PME 52087

Весна, без дати,
олія, темпера на картоні, 35 × 25 см,
PME 52087

139

Spring, undated,
oil, tempera on harl board, 50 × 35 cm,
PME 52058

Wiosna, niedatowany, olej,
tempera na płycie paździerzowej, 50 × 35 cm,
PME 52058

Весна, без дати, олія,
темпера на дерев'яній плиті, 50 × 35 см,
PME 52058

140

Woman with Fruits, undated,
oil, tempera on board, 50 × 35 cm,
PME 52057

Kobieta z owocami, niedatowany,
olej, tempera na płycie, 50 × 35 cm,
PME 52057

Жінка з фруктами, без дати,
олія, темпера на плиті, 50 × 35 см,
PME 52057

141

At the Market, undated, oil, tempera on cardboard, 35 × 51 cm, PME 52095

Na targu, niedatowany, olej, tempera na kartonie, 35 × 51 cm, PME 52095

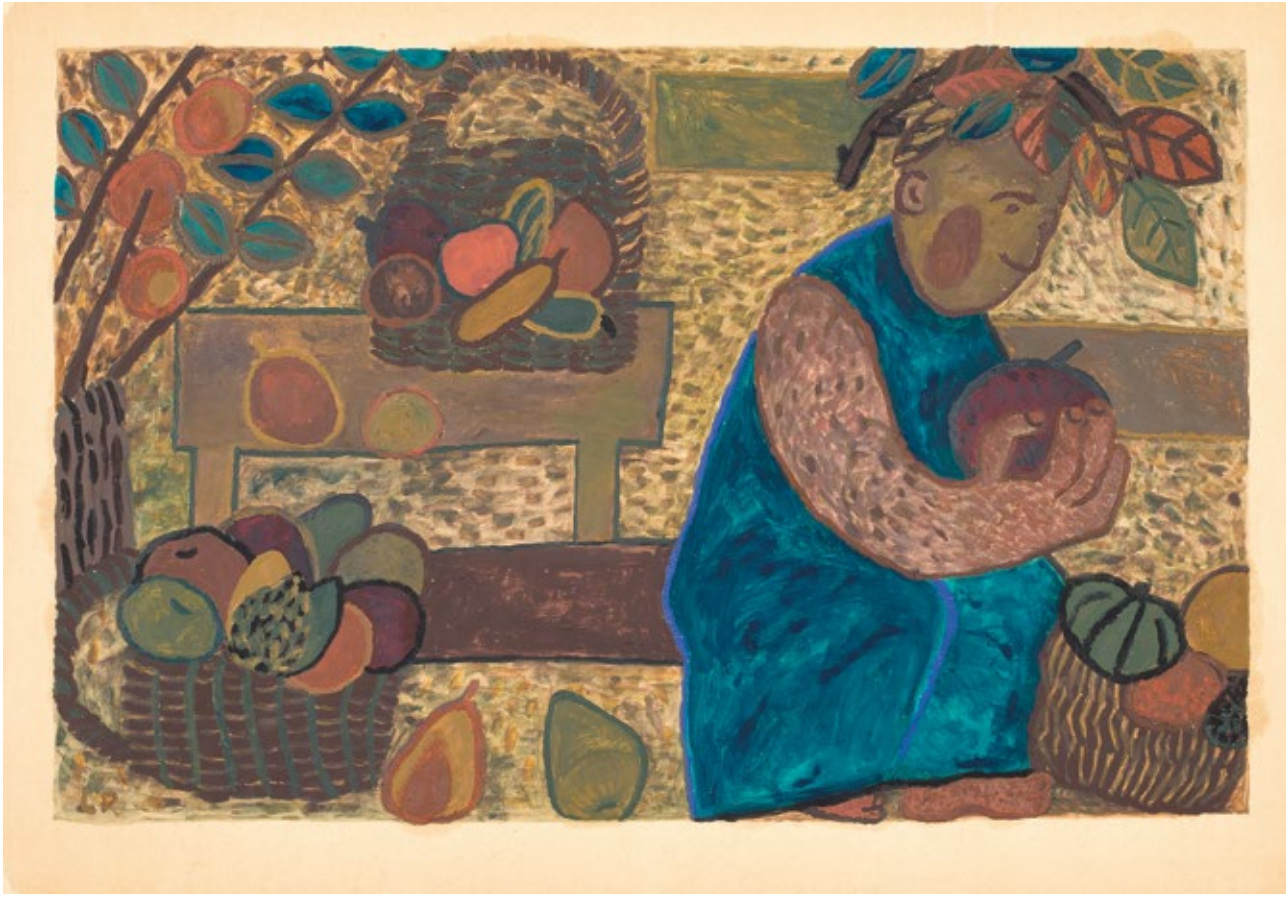
На ярмарку, без дати, олія, темпера на картоні, 35 × 51 см, PME 52095

142

Frying of Jam, undated,
oil, tempera on cardboard, 35 × 50 cm,
PME 52096

Smażenie powideł, niedatowany,
olej, tempera na kartonie, 35 × 50 cm,
PME 52096

Смаження повидла, без дати,
олія, темпера на картоні, 35 × 50 см,
PME 52096

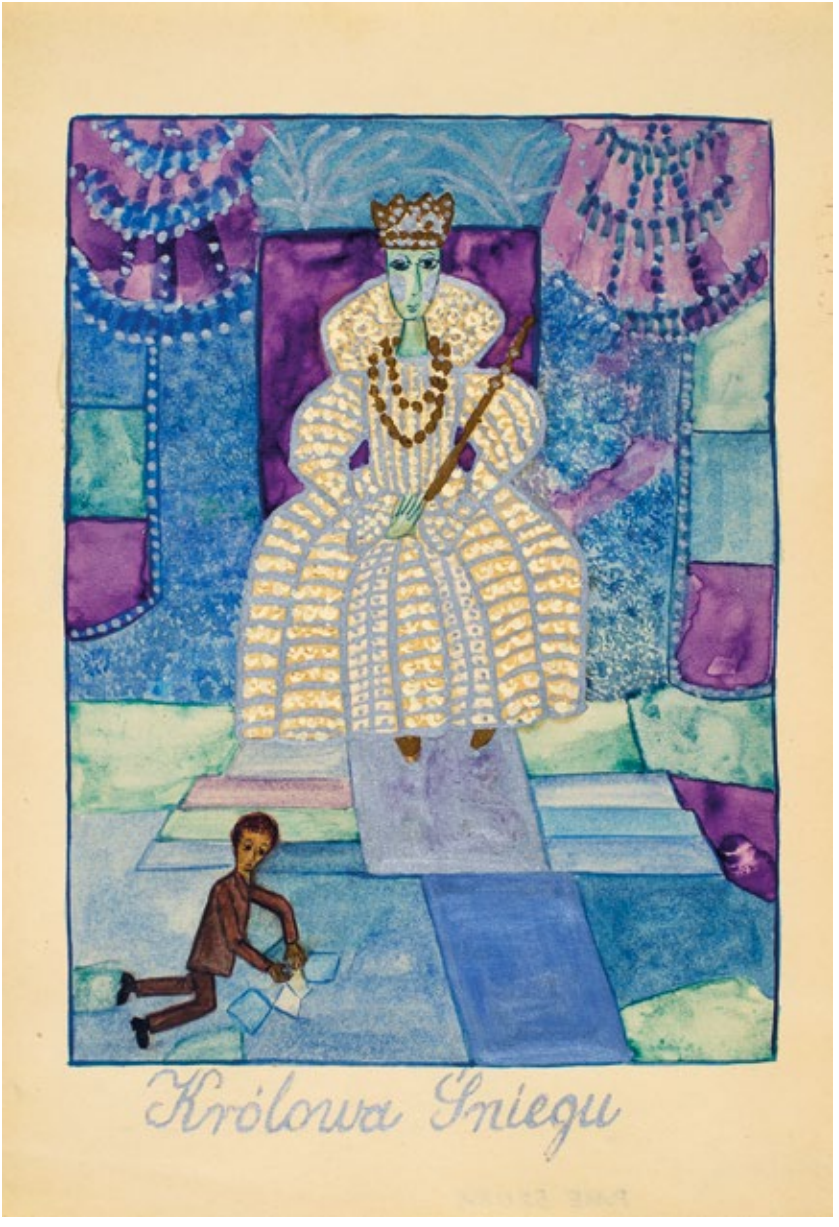


143

Figure with Fruits, undated, oil, tempera on cardboard, 37 × 55 cm, PME 52132

Postać z owocami, niedatowany, olej, tempera na kartonie, 37 × 55 cm, PME 52132

Постать з фруктами, без дати, олія, темпера на картоні, 37 × 55 см, PME 52132

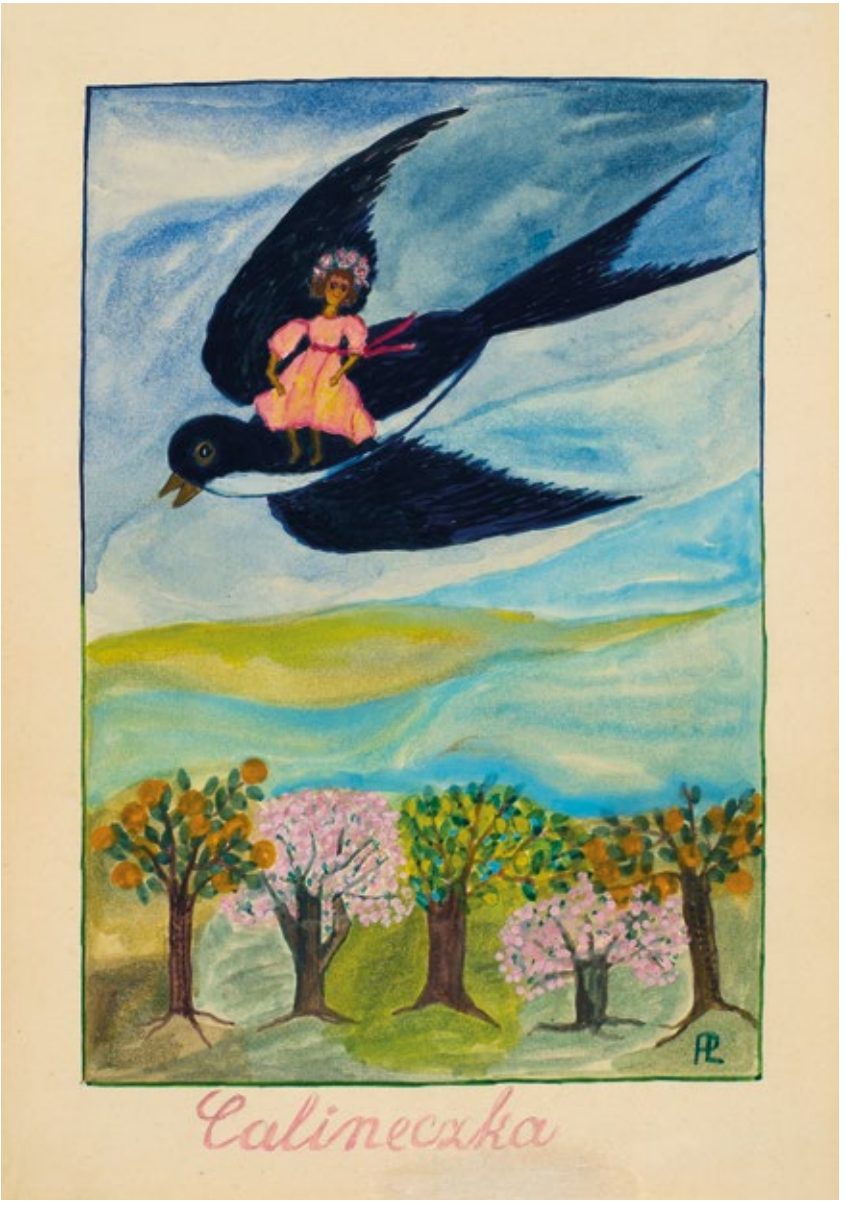


144

Snow Queen, undated,
tempera on paper, 29 × 22 cm,
PME 52081

Królowa śniegu, niedatowany,
tempera na papierze, 29 × 22 cm,
PME 52081

Снігова королева, без дати,
темпера на папері, 29 × 22 см,
PME 52081

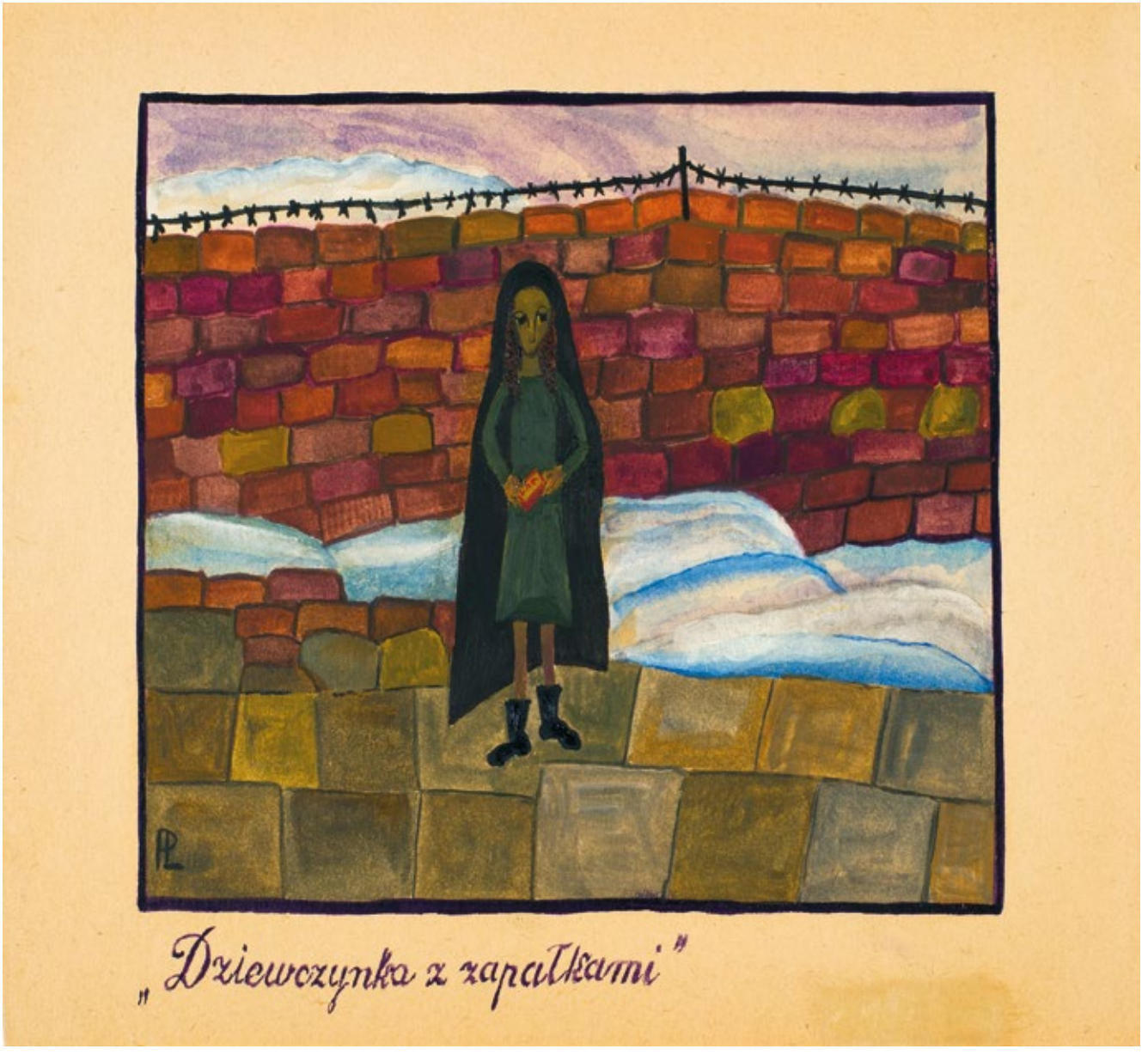


145

Thumbelina, undated,
tempera on paper, 29 × 22 cm,
PME 52086

Calineczka, niedatowany,
tempera na papierze, 29 × 22 cm,
PME 52086

Дюймовочка, без дати,
темпера на папері, 29 × 22 см,
PME 52086

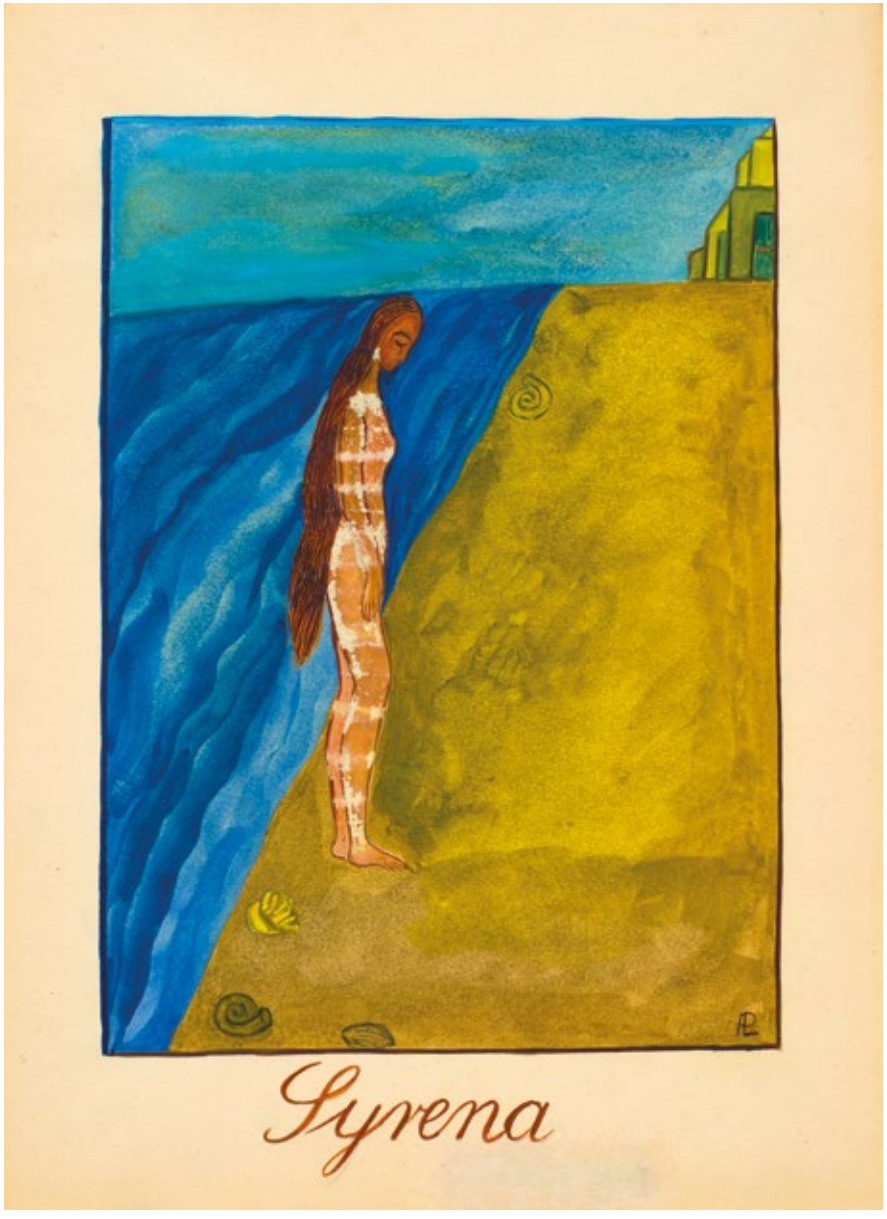


146

Girl with Matches, undated, tempera on paper, 22 × 29 cm, PME 52082

Dziewczynka z zapałkami, niedatowany, tempera na papierze, 22 × 29 cm, PME 52082

Дівчинка з сірниками, без дати, темпера на папері, 22 × 29 см, PME 52082



147

Siren, undated,
tempera on paper, 29 × 22 cm,
PME 52079

Syrena, niedatowany,
tempera na papierze, 29 × 22 cm,
PME 52079

Русалка, без дати,
темпера на папері, 29 × 22 см,
PME 52079

148

Old Lantern, undated,
tempera on paper, 29 × 22 cm,
PME 52078

Stara latarnia, niedatowany,
tempera na papierze, 29 × 22 cm,
PME 52078

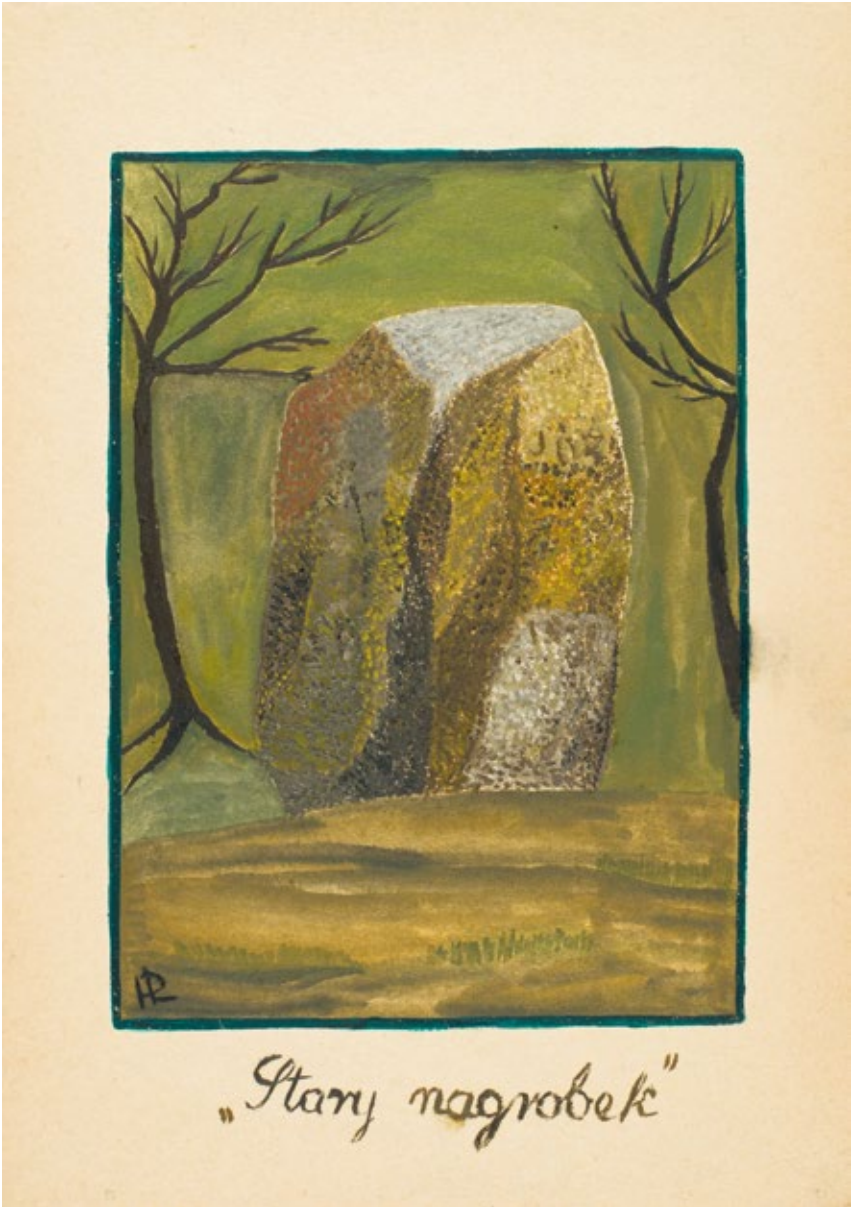
Старий ліхтар, без дати,
темпера на папері, 29 × 22 см,
PME 52078

149

It's Good to Have Peace in the Old Age – Said the Crows, undated, tempera on paper, 29 × 22 cm, PME 52077

To dobrze, kiedy ma się spokój na stare lata – powiedziały wrony, niedatowany, tempera na papierze, 29 × 22 cm, PME 52077

Добре, коли старі літа минають в спокої – сказали ворони, без дати, темпера на папері, 29 × 22 см, PME 52077



150

Old Tombstone, undated, tempera on paper, 29 × 21 cm, PME 52076

Stary nagrobek, niedatowany, tempera na papierze, 29 × 21 cm, PME 52076

Старий надгробок, без дати, темпера на папері, 29 × 21 см, PME 52076

151

Pen and Inkpot, undated,
tempera on paper, 29 × 22 cm,
PME 52080

Pióro i kałamarz, niedatowany,
tempera na papierze, 29 × 22 cm,
PME 52080

Перо і каламар, без дати,
темпера на папері, 29 × 22 см,
PME 52080

152

Rose Bush and Snail, undated, tempera on paper, 29 × 22 cm, PME 52083

Krzew róży i ślimak, niedatowany, tempera na papierze, 29 × 22 cm, PME 52083

Трояндовий кущ і равлик, без дати, темпера на папері, 29 × 22 см, PME 52083

153

Attic, undated,
tempera on paper, 29 × 21 cm,
PME 52075

Poddasze, niedatowany,
tempera na papierze, 29 × 21 cm,
PME 52075

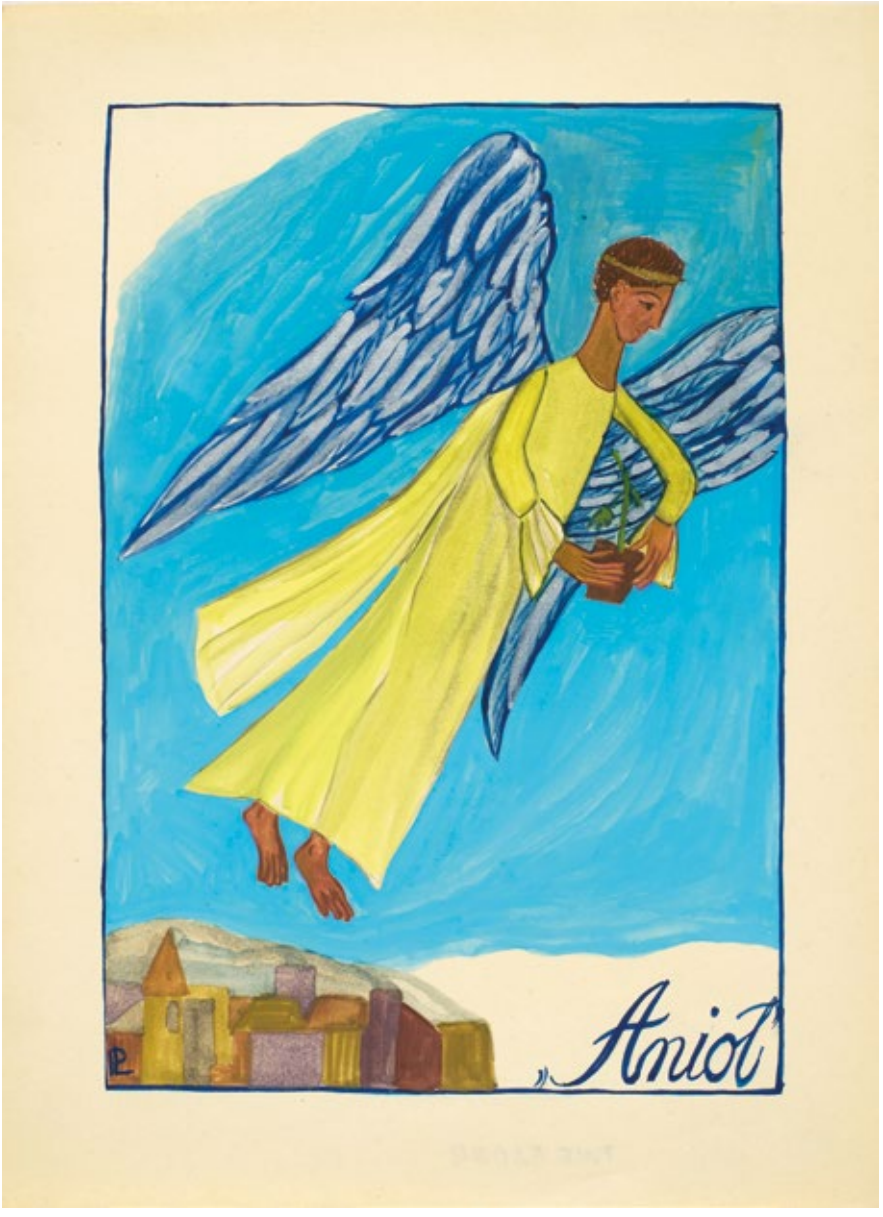
Піддашшя, без дати,
темпера на папері, 29 × 21 см,
PME 52075

154

Butterfly Looks for a Wife, undated,
tempera on paper, 29 × 22 cm,
PME 52085

Motyl szuka żony, niedatowany,
tempera na papierze, 29 × 22 cm,
PME 52085

Метелик шукає дружину,
без дати, темпера на папері, 29 × 22 см,
PME 52085



155

Angel, undated, tempera, silver and gold paint on paper, 29 × 22 cm, PME 52084

Anioł, niedatowany, tempera, srebrna i złota farba na papierze, 29 × 22 cm, PME 52084

Ангел, без дати, темпера, срібна і золота фарби на папері, 29 × 22 см, PME 52084

156

Concert of the Master Sarabanda, undated, tempera on cardboard, 35 × 25 cm, PME 52088

Koncert mistrza Sarabandy, niedatowany, tempera na kartonie, 35 × 25 cm, PME 52088

Концерт майстра сарабанди, без дати, темпера на картоні, 35 × 25 см, PME 52088

157

Mary, the Goose Girl, undated, tempera, silver paint on cardboard, 25 × 35 cm, PME 52089

Marysia Gęsiareczka, niedatowany, tempera, srebrna farba na kartonie, 25 × 35 cm, PME 52089

Марися Пастушка Гусей, без дати, темпера, срібна фарба на картоні, 25 × 35 см, PME 52089

158

Early Spring. Marysia Becomes an Orphan, undated, oil, tempera, silver and gold paint on cardboard, 25 × 35 cm, PME 52090

Przedwiośnie. Marysia zostaje sierotą, niedatowany, olej, tempera, srebrna i złota farba na kartonie, 25 × 35 cm, PME 52090

Надходить весна. Марися стає сиротою, без дати, олія, темпера, срібна і золота фарби на картоні, 25 × 35 см, PME 52090

159

Dwarfs in a Forest, undated,
oil, tempera on cardboard, 25 × 35 cm,
PME 52093

Krasnoludki w lesie, niedatowany,
olej, tempera na kartonie, 25 × 35 cm,
PME 52093

Гноми в лісі, без дати,
олія, темпера на картоні, 25 × 35 см,
PME 52093

160

Do We Ask a Herbalist for help
for Półpanek?, undated,
oil, tempera on cardboard 25 × 35 cm,
PME 52092

Czy prosić zielarkę o pomoc
dla Półpanka?, niedatowany,
olej, tempera na kartonie, 25 × 35 cm,
PME 52092

Чи просити в знахарки допомоги
для Напівпанка?, без дати,
олія, темпера на картоні, 25 × 35 см,
PME 52092

161

We Will Come Back in the Spring, 1996, tempera, silver paint on paper, 25 × 35 cm, PME 52091

Powrócimy wiosną, 1996, tempera, srebrna farba na papierze, 25 × 35 cm, PME 52091

Ми повернемося навесні, 1996, темпера, срібна фарба на папері, 25 × 35 см, PME 52091

162

Winter. Dwarfs in Their Grotto, undated, oil, tempera on cardboard, 25 × 35 cm, PME 52094

Zima. Krasnoludki w swojej grocie, niedatowany, olej, tempera na kartonie, 25 × 35 cm, PME 52094

Зима. Гноми у своєму гроті, без дати, олія, темпера на картоні, 25 × 35 см, PME 52094

163

Let us Wait for the Messiah Somewhere Else
(studio work), undated,
tempera on cardboard, 33 × 24.5 cm,
PME 52117

Gdzie indziej poczekajmy na Mesjasza
(praca studyjna), niedatowany,
tempera na kartonie, 33 × 24,5 cm,
PME 52117

Почекаймо на Месію деінде
(студійна робота), без дати,
темпера на картоні, 33 × 24,5 см,
PME 52117

164

For a Holiday. Fiddler on the Roof (studio work), undated, feather, tempera on cardboard, 35 × 25 cm, PME 52116

Na święto. Skrzypek na dachu (praca studyjna), niedatowany, piórko, tempera na kartonie, 35 × 25 cm, PME 52116

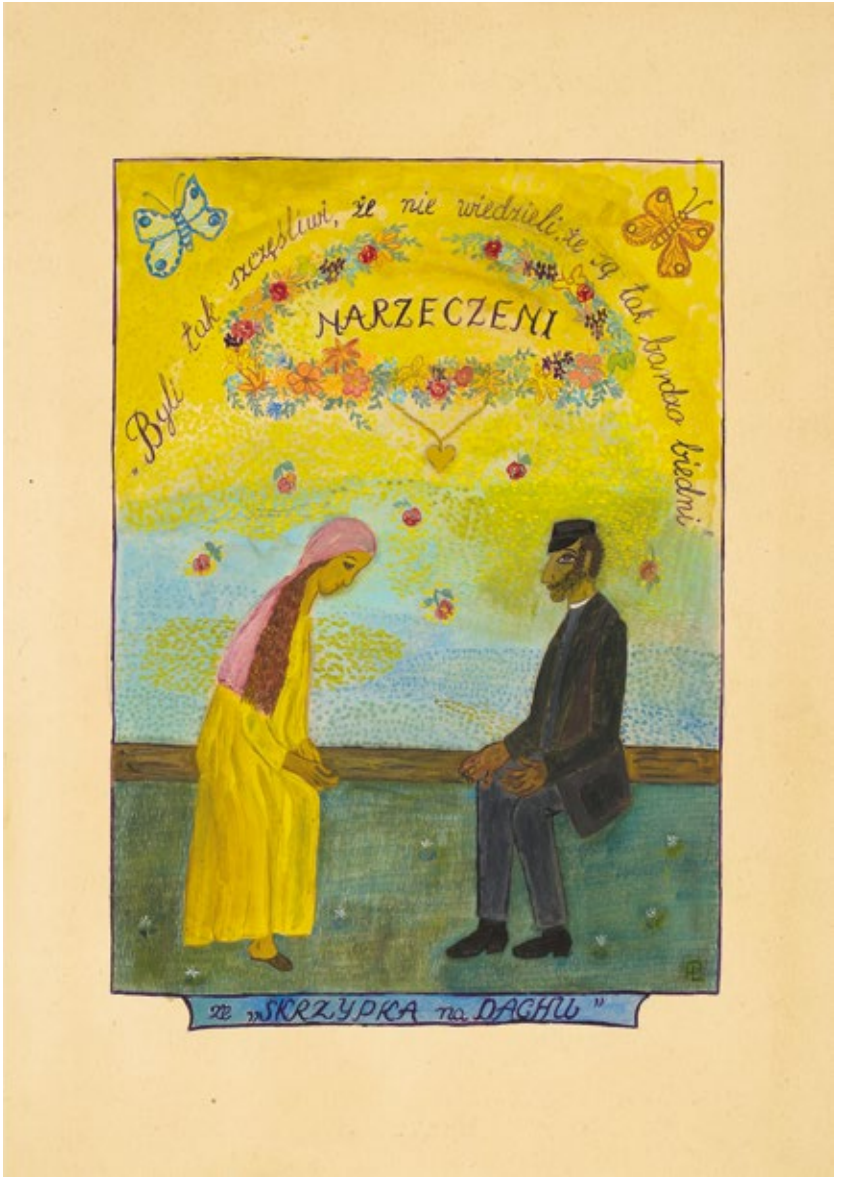
На свято. Скрипаль на даху (студійна робота), без дати, перо, темпера на картоні, 35 × 25 см, PME 52116

165

Sketches from the series ‘Fiddler on the Roof’, 1960, black and blue fineliner on paper, 15.8 × 4.4 cm (I), 15.5 × 5.9 cm (II), PME 52133/1–48/1

Szkice z cyklu „Skrzypek na dachu”, 1960, czarny i niebieski cienkopis na papierze, 15,8 × 4,4 cm (I), 15,5 × 5,9 cm (II), PME 52133/1–48/1

Шкіци з циклу «Скрипаль на даху», 1960, чорний і блакитний фломастери на папері, 15,8 × 4,4 см (I), 15,5 × 5,9 см (II), PME 52133/1–48/1



166

Bride and Groom (studio work), undated, oil, tempera on cardboard, 45 × 35 cm, PME 52118

Narzeczeni (praca studyjna), niedatowany, olej, tempera na kartonie, 45 × 35 cm, PME 52118

Наречені (студійна робота), без дати, олія, темпера на картоні, 45 × 35 см, PME 52118

167

Sketch from the series ‘Fiddler on the Roof’, 1960, feather, watercolour on paper, 21 × 15 cm, PME 52133/1–48/2

Szkic z cyklu „Skrzypek na dachu”, 1960, piórko, akwarela na papierze, 21 × 15 cm, PME 52133/1–48/2

Шкіц із циклу «Скрипаль на даху», 1960, перо, акварель на папері, 21 × 15 см, PME 52133/1–48/2

168

Sketch from the series ‘Fiddler on the Roof’, 1960, black, white and purple watercolour on paper, 21 × 21 cm, PME 52133/1–48/3

Szkic z cyklu „Skrzypek na dachu”, 1960, czarno-biało-fioletowa akwarela na papierze, 21 × 21 cm, PME 52133/1–48/3

Шкіц із циклу «Скрипаль на даху», 1960, чорно-біло-фіолетова акварель на папері, 21 × 21 см, PME 52133/1–48/3

169

Spring, undated, tempera on photographic paper, 16 × 23 cm, PME 52070

Wiosna, niedatowany, tempera na papierze fotograficznym, 16 × 23 cm, PME 52070

Весна, без дати, темпера на фотопапері, 16 × 23 см, PME 52070

170

Little Sorrows, undated, tempera on photographic paper, 16 × 23 cm, PME 52072

Smuteczki, niedatowany, tempera na papierze fotograficznym, 16 × 23 cm, PME 52072

Жалощі, без дати, темпера на фотопапері, 16 × 23 см, PME 52072

171

Joyfully, undated, tempera
on photographic paper, 16 × 23 cm,
PME 52071

Radośnie, niedatowany, tempera
na papierze fotograficznym, 16 × 23 cm,
PME 52071

Радощі, без дати,
темпера на фотопапері, 16 × 23 см,
PME 52071

172

Jolly composition, undated, tempera on photographic paper, 23 × 16 cm, PME 52067

Wesoła kompozycja, niedatowany, tempera na papierze fotograficznym, 23 × 16 cm, PME 52067

Весела композиція, без дати, темпера на фотопапері, 23 × 16 см, PME 52067

173

Joy (studio work), undated, tempera on paper, 21 × 29.5 cm, PME 52100

Radość (praca studyjna), niedatowany, tempera na papierze, 21 × 29,5 cm, PME 52100

Радість (студійна робота), без дати, темпера на папері, 21 × 29,5 см, PME 52100

174

Passion (studio work), undated, tempera on paper, 21 × 30 cm, PME 52101

Namiętność (praca studyjna), niedatowany, tempera na papierze, 21 × 30 cm, PME 52101

Пристрасть (студійна робота), без дати, темпера на папері, 21 × 30 см, PME 52101

175

Abstract Composition, undated, tempera on photographic paper, 23 × 16 cm, PME 52068

Kompozycja abstrakcyjna, niedatowany, tempera na papierze fotograficznym, 23 × 16 cm, PME 52068

Абстрактна композиція, без дати, темпера на фотопапері, 23 × 16 см, PME 52068

176

Abstract Composition, undated, tempera on photographic paper, 23 × 16 cm, PME 52074

Kompozycja abstrakcyjna, niedatowany, tempera na papierze fotograficznym, 23 × 16 cm, PME 52074

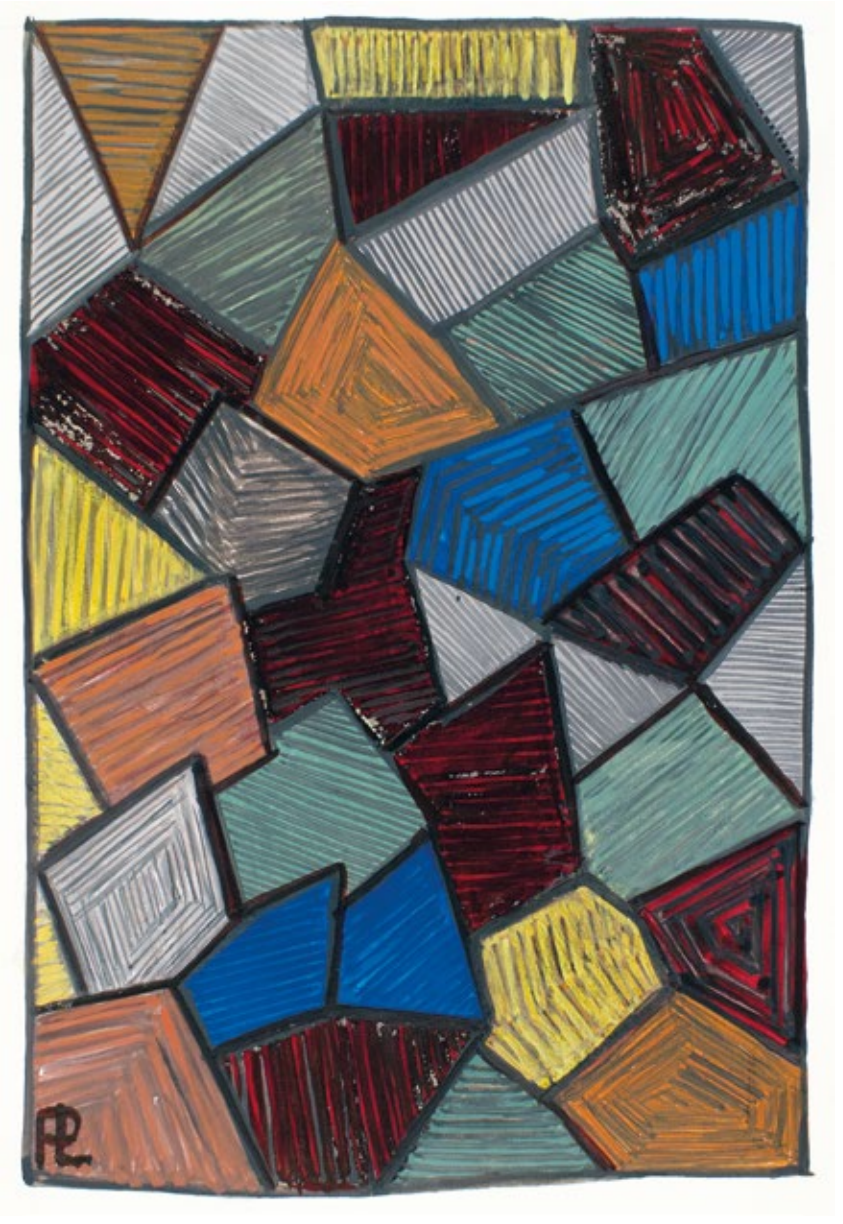
Абстрактна композиція, без дати, темпера на фотопапері, 23 × 16 см, PME 52074

177

Abstract Composition, undated, tempera on photographic paper, 16 × 23 cm, PME 52065

Kompozycja abstrakcyjna, niedatowany, tempera na papierze fotograficznym, 16 × 23 cm, PME 52065

Абстрактна композиція, без дати, темпера на фотопапері, 16 × 23 см, PME 52065



178

Abstract Composition, undated, tempera on photographic paper, 23 × 16 cm, PME 52069

Kompozycja abstrakcyjna, niedatowany, tempera na papierze fotograficznym, 23 × 16 cm, PME 52069

Абстрактна композиція, без дати, темпера на фотопапері, 23 × 16 см, PME 52069

179

Abstract Composition, undated, tempera on photographic paper, 16 × 23 cm, PME 52066

Kompozycja abstrakcyjna, niedatowany, tempera na papierze fotograficznym, 16 × 23 cm, PME 52066

Абстрактна композиція, без дати, темпера на фотопапері, 16 × 23 см, PME 52066

180

Abstract Composition, undated, tempera on photographic paper, 23 × 16 cm, PME 52073

Kompozycja abstrakcyjna, niedatowany, tempera na papierze fotograficznym, 23 × 16 cm, PME 52073

Абстрактна композиція, без дати, темпера на фотопапері, 23 × 16 см, PME 52073

181

Studio Work, undated,
tempera on paper, 29.5 × 31 cm,
PME 52104

Praca studyjna, niedatowany,
tempera na kartonie, 29,5 × 31 cm,
PME 52104

Студійна робота, без дати,
темпера на картоні, 29,5 × 31 см,
PME 52104

182

Studio Work, undated,
oil on paper, 27 × 25 cm,
PME 52105

Praca studyjna, niedatowany,
olej na papierze, 27 × 25 cm,
PME 52105

Студійна робота, без дати,
олія на папері, 27 × 25 см,
PME 52105

183

Studio Work, undated,
crayon, ink on cardboard, 26.5 × 24.5 cm,
PME 52106

Praca studyjna, niedatowany,
kredka, tusz na kartonie, 26,5 × 24,5 cm,
PME 52106

Студійна робота, без дати, кольорові олівці, туш на картоні, 26,5 × 24,5 см,
PME 52106

184

Abstraction, undated,
oil on cardboard, 45 × 63 cm,
PME 52129

Abstrakcja, niedatowany,
olej na tekturze, 45 × 63 cm,
PME 52129

Абстракція, без дати,
олія на тектурі, 45 × 63 см,
PME 52129

185

Abstraction, undated, chalk, oil, sand on cardboard, 50 × 26 cm, PME 52130

Abstrakcja, niedatowany, kreda, olej, piasek na tekturze, 50 × 26 cm, PME 52130

Абстракція, без дати, крейда, олія, пісок на тектурі, 50 × 26 см, PME 52130

186

Fragment of Architecture, undated, glue and chalk mortar, oil, gold paint, textured fabric on cardboard, 70 × 48 cm, PME 52127

Fragment architektury, niedatowany, zaprawa klejowo-kredowa, olej, złota farba, sfakturowana tkanina na tekturze, 70 × 48 cm, PME 52127

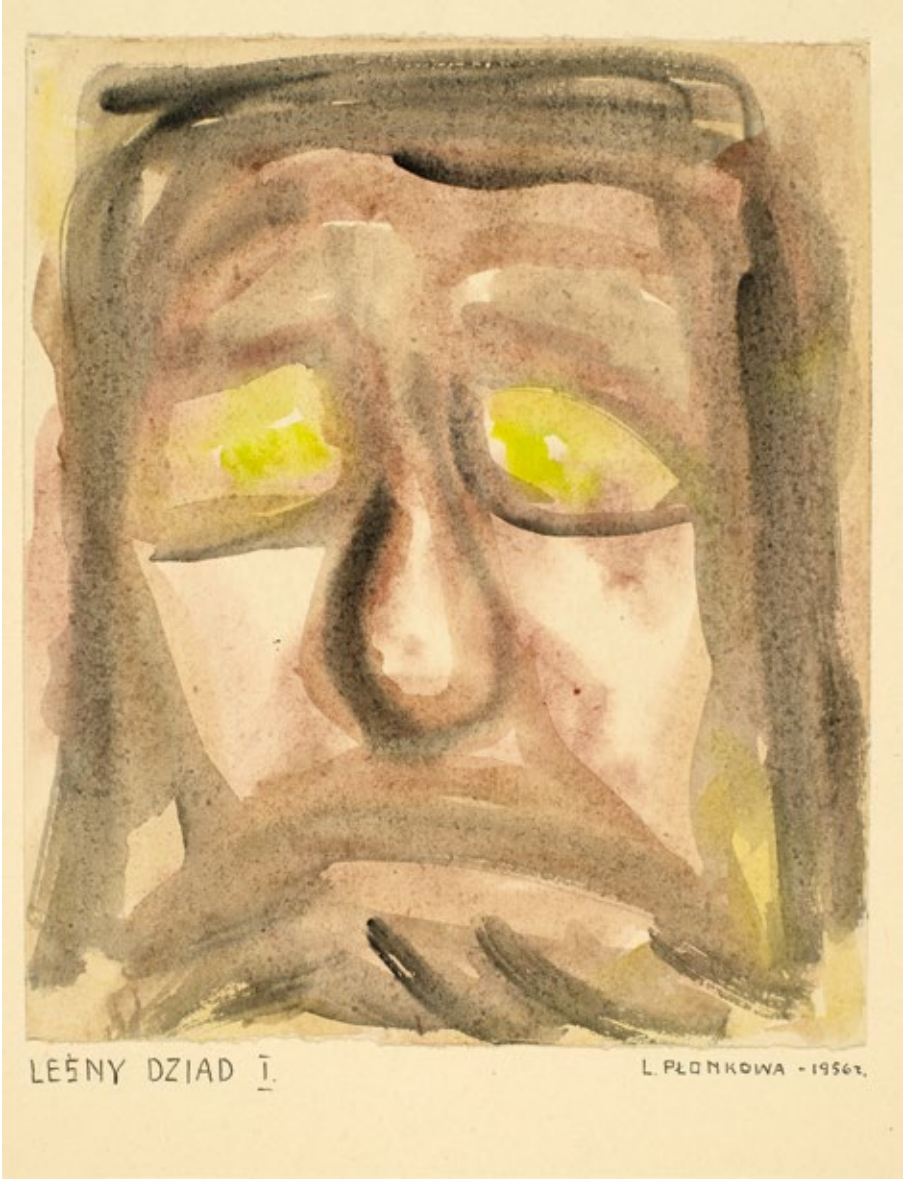
Фрагмент архітектури, без дати, клейово-крейдяний розчин, олія, золота фарба, фактурна тканина на тектурі, 70 × 48 см, PME 52127

187

Easter Table, undated,
watercolour, ink on paper, 30 × 42 cm,
PME 52151

Stół wielkanocny, niedatowany,
akwarela, tusz na papierze, 30 × 42 cm,
PME 52151

Великодній стіл, без дати,
акварель, туш на папері, 30 × 42 см,
PME 52151



188

Forest Old Man I (studio work), 1956, watercolour on paper, 25 × 21 cm, PME 52107

Leśny dziad I (praca studyjna), 1956, akwarela na papierze, 25 × 21 cm, PME 52107

Лісовик I (студійна робота), 1956, акварель на папері, 25 × 21 см, PME 52107

189

Forest Old Man II (studio work), 1956, watercolour on paper, 25 × 21 cm, PME 52108

Leśny dziad II (praca studyjna), 1956, akwarela na papierze, 25 × 21 cm, PME 52108

Лісовик II (студійна робота), 1956, акварель на папері, 25 × 21 см, PME 52108

190

Wires on the Wall in the Moonlight (studio work), 1956, tempera on paper, 29.5 × 42 cm, PME 52103

Druty na ścianie w świetle księżyca (praca studyjna), 1956, tempera na papierze, 29,5 × 42 cm, PME 52103

Дроти на стіні у місячному відсвіті (студійна робота), 1956, темпера на папері, 29,5 × 42 см, PME 52103

191

Studio Work, undated,
tempera on paper, 21 × 29 cm,
PME 52102

Praca studyjna, niedatowany,
tempera na papierze, 21 × 29 cm,
PME 52102

Студійна робота, без дати,
темпера на папері, 21 × 29 см,
PME 52102

192

Adam Mickiewicz 1798–1855
(studio work), undated, feather (?),
tempera on cardboard, 44.5 × 50.5 cm,
PME 52115

Adam Mickiewicz 1798–1855
(praca studyjna), niedatowany, piórko (?),
tempera na kartonie, 44,5 × 50,5 cm,
PME 52115

Адам Міцкевич 1798–1855
(студійна робота), без дати, перо (?),
темпера на картоні, 44,5 × 50,5 см,
PME 52115

193

Kazimierz nad Wisłą [Kazimierz Dolny], 1978, oil, tempera, varnish on board, 50 × 70 cm, PME 42332

Kazimierz nad Wisłą, 1978, olej, tempera, lakier na płycie, 50 × 70 cm, PME 42332

Казімєж на Віслі, 1978, олія, темпера, лак на плиті, 50 × 70 см, PME 42332

MAGDALENA SHUMMER

МАҐДАЛЄНА ШУММЕР

Joanna Kalinowska

POETYCKI ŚWIAT W MALARSTWIE MAGDALENY SHUMMER

Pierwsze prace Magdaleny Shummer Państwowe Muzeum Etnograficzne w Warszawie pozyskało w 2009 roku. Autorka podarowała muzeum cztery obrazy, starannie wybrane spośród wielu innych przez kustosz Jadwigę Migdał, znawczynię i opiekunkę muzealnej kolekcji sztuki ludowej i nieprofesjonalnej. Na kilkanaście lat kontakt się urwał, a bodźcem do jego odnowienia była potrzeba uregulowania praw majątkowych do podarowanych prac. We wrześniu 2020 roku pojawiliśmy się w domu, w którym Magdalena Shummer i jej nieżyjący już mąż, Wojciech Fangor, zamieszkali w 2000 roku.

Przyjęła nas drobna, starsza pani z ciepłym błyskiem w ciemnych oczach i zaprosiła do czarownego, magicznego wnętrza, pełnego przedmiotów kupowanych na pchlich targach Europy i Stanów Zjednoczonych, tam, gdzie akurat z mężem mieszkali. Znalazła swoje miejsce w dziewiętnastowiecznym, z pietyzmem odnowionym młynie zaadaptowanym na przestronny dom i pracownię, nadając mu niepowtarzalny artystyczny klimat. Ponieważ to dom artystów, oczywiste, że wypełniony jest sztuką – pracami i obrazami męża, wycinankami z blachy i obrazami na płycie pani Magdaleny, ale również oryginalnymi przedmiotami, takimi jak drewniany fotel z podłokietnikami zakończonymi głowami lwów, olbrzymia strzelba przymocowana do grubej belki u powały, stara drewniana szafa, długie stoły z nierównymi blatami, oryginalne drewniane krzesła, wspaniałe łoże z zagłówkiem z mosiężnych rur, pluszowa sofa, piękny piec kaflowy i wazony z kompozycjami sztucznych kwiatów. Salon niezwykły, budzący zachwyt i zapadający w pamięć.

Ta wizyta zapoczątkowała regularne kontakty z artystką w jej domu, w którym zwyczajowo zasiadamy na czerwonej pluszowej kanapie przy niskim rustykalnym stoliku, naprzeciwko pieca z ręcznie malowanymi kaflami, obok stojącej lampy z koronowym abażurem. Gospodyni częstuje nas herbatą i jakimś słodkim dodatkiem, a sama zasiada na wspomnianym fotelu z gramolącym się na kolanach kotem Guzikiem. Przy każdej wizycie salon niezmiennie zachwyca i emanuje niepowtarzalną artystyczną atmosferą. Lubimy tu bywać i gawędzić z gospodynią, podziwiać w pracowni na piętrze starsze i całkiem nowe prace. Na ścianach wiszą kolorowe blaszane wycinanki, różnej urody diabły, a atmosferę artystycznego sanktuarium dopełniają pędzle, farby i malarska sztaluga.

Magdalena Shummer, 2023.
Photo by. P. Walczak

Magdalena Shummer, 2023.
Fot. P. Walczak

Маґдалєна Шуммер, 2023.
Фот. П. Валчак

Życiorys

Magdalena Shummer, a właściwie Magdalena Szummer (bo tak brzmi rodowe nazwisko artystki) urodziła się w 1930 roku w Lublińcu, gdzie rodzina Szummerów mieszkała w wybudowanej przez ojca willi. To tutaj po studiach medycznych w Krakowie Hipolit Szummer znalazł satysfakcjonującą ofertę pracy w miejscowym szpitalu i prowadził równolegle prywatną praktykę lekarską.

Ze szkoły podstawowej w Lublińcu pani Magdalena pamięta drewniane ławki, w których dzieci siedziały czwórkami, z oparciami i z otworami na kałamarze oraz boisko szkolne wysypane czarnym żwirem, na którym dzieci przewracały się podczas zajęć i zabaw, zdzierając na czarno kolana.

Jeszcze przed II wojną światową ojciec pani Magdaleny postanowił zadbać o rodzinny Zaborek pod Janowem Podlaskim, gdzie jego przodkowie już w XVIII wieku byli właścicielami wodnego młyna. Odkupił od rodziny zaniedbany majątek, w którym mała Magdalena z matką i trzema braćmi spędzała wakacje, a w początkach wojny stał się schronieniem dla całej rodziny. To tutaj po zajęciu Lublińca przez Niemców dotarł ojciec. Po wojnie do Zaborka już nie wrócili, majątek zarekwirowano i upaństwowiono, a po latach sprzedano prywatnemu nabywcy. Nie powiodły się starania o jego odzyskanie czynione przez ojca, a potem syna.

Z tego początkowego okresu wojny pani Magdalena pamięta przesuwający się front, naprzemienne najazdy Niemców i Rosjan w dziurawych kapotach i z karabinami na sznurku. Do domu w Lublińcu wrócić już nie mogli, miasteczko zostało bezpośrednio wcielone do Rzeszy, a wspaniała willa zajęta przez Niemców. Rodzina na czas okupacji przeniosła się do Częstochowy, gdzie mieszkała babcia Magdaleny. Tam też pani Magdalena kontynuuje naukę na tajnych kompletach, a po wojnie w liceum. Gdy po okupacji niemieckiej do Częstochowy wkraczają Rosjanie, zapamiętuje obraz Rosjanek chodzących po ulicach w nocnych koszulach i skradziony rower, którym jeździła do szkoły. Kiedy przeprowadza się do matki do Warszawy, klasę maturalną w 1948 roku kończy w liceum im. Rejtana przy Rakowieckiej.

Po maturze decyduje się na studia filozoficzne na Uniwersytecie Warszawskim. Jak wspomina, miała wspaniałych, legendarnych profesorów: Tadeusza Kotarbińskiego, Władysława Tatarkiewicza, od filozofii marksistowskiej – Adama Schaffa. Interesują ją również inne dziedziny nauki – jako wolna słuchaczka pojawia się na wykładach z socjologii czy historii. Studiów filozoficznych nie kończy, a swoje zainteresowania przenosi na sztukę, studiując w latach 1957–1960 historię sztuki na Uniwersytecie Warszawskim. Tych studiów również nie kończy, ale kontakty ze środowiskiem artystycznym ułatwia bliskie sąsiedztwo Akademii Sztuk Pięknych. Obracając się w towarzystwie młodych, początkujących artystów, poznaje przyszłego męża Wojciecha Fangora, który na początku lat 60. był już znanym i uznanym malarzem.

Ze wspomnień samego Wojciecha Fangora wynika, że poznali się w kawiarni w Bristolu, choć widywali się wcześniej, mijając się na ulicy. On, wówczas docent na Akademii Sztuk Pięknych, ona studentka historii sztuki na Uniwersytecie. Fangor wspomina, że „wraz z przyjaciółką piły kawę, ja wszedłem do kawiarni, a ona podeszła do mnie i spytała, czy się do nich przysiądę. No to się przysiadłem. Na całe życie" (Fangor 2017: 102). Pani Magdalena zapytana, jak poznała męża, odmawia odpowiedzi, zasłaniając się prywatnością, a o przytoczonym fragmencie wspomnień, śmiejąc się, mówi, że pamięta to zupełnie inaczej, ale nie chce prostować słów męża i stwierdza: „to niech tak zostanie".

Oboje są „z odzysku": Wojciech Fangor jest w separacji z pierwszą żoną Krystyną, ma syna Romana, a pani Magdalena wchodzi w nowy związek z dwójką własnych dzieci. Wraz z przyszłym mężem od 1961 roku mieszka poza Polską, najpierw w Wiedniu (1961–1962), potem dwa lata w Paryżu (1962–1964), rok w Berlinie Zachodnim (1964–1965) i Londynie (1965–1966). Pobierają się w 1965 roku, pomiędzy wyjazdami Wojciecha związanymi z projektami i stypendiami artystycznymi, by ostatecznie w roku 1966 wyemigrować na ponad 30 lat do Ameryki.

Jesienią 1966 roku Wojciech Fangor otrzymuje posadę profesora malarstwa na uniwersytecie w Madison w stanie New Jersey. Na pierwsze wykłady przylatuje sam, pani Magdalena dociera na miejsce później, płynąc statkiem z całym ich dobytkiem.

Zamieszkują na terenie uniwersyteckiego kampusu, na pierwszym piętrze w odnajętym budynku, który wcześniej służył za teatr, potem kino i lożę masońską. W pomieszczeniach nad dawną sceną urządzają olbrzymią pracownię i mieszkanie. Pani Magdalena początkowo nie pracuje zawodowo, towarzyszy mężowi w kolejnych etapach jego artystycznej kariery, pomagając adaptować na dom i pracownię kolejne zajmowane przestrzenie. Propozycja pracy pada nieoczekiwanie od właścicielki sklepu z damską odzieżą, który znajduje się piętro niżej, pod schodami pożarowymi od strony podwórza. Pani Magdalena pracuje tam przez trzy lata, szkoląc swój angielski. Realizuje się też artystycznie. Ma własny „kącik-pracownię", gdzie maluje swoje obrazy. Wielokrotnie podnoszony czynsz zmusza oboje do poszukiwania nowego miejsca do życia i pracy.

Kiedy pod koniec lat 70. przenoszą się do nowojorskiego Soho, ponownie adaptują do życia i pracy przestrzeń, która pierwotnie pełniła inną funkcję – to ponad 300-metrowy loft, a właściwie piwnica dawnego fabrycznego budynku. Kuchnię budują z kontuaru starego sklepu, a pani Magdalena zamalowuje farbą olejną plątaninę rur pod sufitem podtrzymywanym przez żelazne podpory. To tam, przy Madison Avenue, podejmuje stałą współpracę z Galerią Mabel's.

Kolejny etap w życiu pani Magdaleny to przeprowadzka do Summit w stanie New Jersey. Emerytura Wojciecha Fangora otrzymana z uczelni i dochody ze sprzedaży obrazów umożliwiają zakup 50-hektarowej farmy. Przez pierwsze lata pomieszkują tam okresowo podczas wakacji, jeżdżą na weekendy, potem przenoszą się już na stałe. Mają do dyspozycji wielkie przestrzenie, kilka stawów, piękny widok na dolinę i ogromny dom, który rozbudowują. Oboje mają wspaniałe warunki do pracy. Pani Magdalena pomimo przeprowadzki nadal współpracuje z nowojorską Galerią Mabel's.

Rosnące w szalonym tempie podatki od posiadłości zmuszają artystów do poszukiwania nowego miejsca do życia i tworzenia. Wzrost kosztów utrzymania to główny powód, ale nie jedyny. Według Wojciecha Fangora ważny jest proces tworzenia, który dotyczy nie tylko sztuki, ale także przeróbek i organizacji własnej przestrzeni do życia i tworzenia. „Przeróbka [...] jest codziennym procesem modelowania i dostosowania przestrzeni, jej nastroju [...] do własnej osobowości i wrażliwości", a po skończeniu takiego dzieła pojawia się konieczność zmiany, „znalezienia nowego tworzywa do nowego życia" (Fabjanowska 2022: 247–248). W myśl tej dewizy w 1989 roku przeprowadzają się na dekadę do Santa Fe w stanie Nowy Meksyk – to kolejny etap tworzenia. Niestety to słaby rynek artystyczny – prace Wojciecha źle się sprzedają, a i na prace pani Magdaleny nie ma zapotrzebowania.

Mąż coraz bardziej tęskni za Europą i to on głównie podejmuje decyzję o powrocie. Pani Magdalena, jak sama twierdzi, umie się szybko przystosować do każdych warunków i okoliczności, w każdym miejscu potrafi czuć się dobrze. Wybór pada na Francję, którą mąż dobrze zna i dobrze się w niej czuje. Oboje odbywają kilkumiesięczny rekonesans w Prowansji, gdzie próbują kupić nieruchomość, ale przepisy uniemożliwiają transakcję. Okazuje się, że w Polsce jest dużo podupadłych dworków, które po zmianach ustrojowych można kupić i wyremontować za nieduże pieniądze. Zaczynają się poszukiwania miejsca do osiedlenia. Wybór pada na zniszczony pałacyk we wsi Wilków pod Grójcem, który w przetargu kupują od gminy, po czym remontują, jednak ze względu na duże koszty utrzymania ostatecznie postanawiają go sprzedać. Szczęśliwym trafem podczas kolejnej wizyty w gminie przejeżdżają koło starego młyna, na którego ogrodzeniu wisi ogłoszenie o sprzedaży. Zachwyceni zabytkowym budynkiem, po niewielkich perypetiach kupują dziewiętnastowieczny, ceglany młyn. Pałacyk w Wilkowie sprzedają – nie zdążyli w nim nawet zamieszkać. Po kolejnych przeróbkach i adaptacjach – to stały element ich życia – szczęśliwi zamieszkują w młynie w 2000 roku. Tym samym historia życia pani Magdaleny zatacza koło – od młyna w Zaborku do młyna w Błędowie.

W rodzinne strony pani Magdalena powraca dwukrotnie. Z rodziną po wojnie, pod koniec lat 40., w poszukiwaniu w księgach parafialnych wzmianek o przodkach. Pomimo wojennych zniszczeń odnajduje atmosferę i przedwojenny urok małego miasteczka. Ponowne odwiedziny kilka lat temu przynoszą rozczarowanie. Nie odnajduje już tego klimatu zapamiętanego z dzieciństwa – Zaborek i pobliski Janów Podlaski wydają się obce.

Droga artystyczna

Magdalena Shummer nigdy nie studiowała malarstwa, nie uczęszczała na żadne kursy czy warsztaty malarskie. Jej malowanie zrodziło się z potrzeby serca, bez żadnych podpowiedzi czy nauk ze strony męża, profesjonalnego artysty, malarza po Akademii Sztuk Pięknych. Mąż nie wtrącał się do jej malowania, nie dawał lekcji, nie podsuwał tematów. Zresztą, jak zaznacza, nie chciała znać jego opinii i sugestii. A gdy mówił trochę protekcjonalnym tonem: „maluj sobie, maluj", raczej ją tylko zachęcał, jak wspomina ze śmiechem. Pani Magdalena przytacza tylko jeden przypadek, kiedy mąż bezpośrednio zareagował i odniósł się do jej pracy. Było to prawdopodobnie w Madison w stanie New Jersey. Mało wówczas malowała, ale miała swój kącik w pracowni męża i postanowiła namalować siedzącego kota. Niedokończoną pracę odstawiła do wyschnięcia – zawsze we wstępnej fazie pracy pani Magdalena ma zwyczaj podmalowywać obraz rzadszą farbą, a po wyschnięciu dalej nad nim pracować. W tym jednym przypadku mąż „zabronił" jej dalszej pracy, stwierdzając, że to gotowy obraz.

Ze wspomnień artystki wynika, że pierwsze próby malowania podjęła w Polsce pod koniec 1959 lub na początku 1960 roku. Często przebywała w pracowni przyszłego męża, który w związku ze swoimi zobowiązaniami artystycznymi wielokrotnie wyjeżdżał z kraju. Pokusa była dostatecznie silna, by spróbować i zobaczyć: jak to jest – malować? Wszystko było pod ręką, tyle pędzli i farb, pełny warsztat malarski, wystarczyło tylko sięgnąć. Trochę gorzej było z umiejętnościami. Ponoć początki, jak wspomina artystka, były opłakane. Znajomy, przedwojenny malarz mieszkający w sąsiedniej pracowni, pan Podoski, gdy zobaczył jej pierwsze próby malarskie, złapał się przerażony za głowę, po czym próbował nauczyć ją podstaw i zasad malowania (Fabjanowska 2022: 250). Pierwsze niepowodzenia nie zniechęciły jej, malowała dla siebie i dla własnej przyjemności, nabierając wprawy i doświadczenia.

Tak było też we Francji. Jak sama wspomina, jej bardziej profesjonalne malowanie zaczyna się w Paryżu, kiedy dzięki poleceniu kuzynki męża, Zofii Szałowskiej, profesjonalnej malarki po warszawskiej ASP, Magdalena Shummer ma okazję pierwszy raz publicznie zaprezentować swoje prace w Galerie Naifs et Primitifs. Wbrew sceptycznym przewidywaniom właścicieli galerii, prace pani Magdaleny znajdują nabywców, co zapoczątkowało dłuższą współpracę, która trwała jeszcze jakiś czas, ale ustała ze względu na odległość – trudniej było wysyłać obrazy za ocean.

Podczas pobytu w Berlinie (1964–1965) praktycznie nie malowała, ale zapamiętała zdarzenie, impuls, który popchnął ją do namalowania obrazu z łabędziem. Podczas wieczornej jazdy samochodem w świetle latarni na rondzie zobaczyła pięknego łabędzia. Tak ją zachwycił, że postanowiła wrócić, przyjrzeć się i go namalować. Okazało się, że tak naprawdę ptak stał na wystawie, a to, co widziała, było poświatą odbitą w lustrach wystawy. Odbite światło stworzyło piękną iluminację, która podziałała na wyobraźnię i zainspirowała do namalowania łabędzia z wyobraźni, z zapamiętanego wrażenia.

Malowanie pani Magdalena uważa za wspaniałe zajęcie, które wypełnia całe dnie, daje relaks i wytchnienie, a przede wszystkim ogromną przyjemność. Jak żartobliwie mówi: tylko się siedzi, nie trzeba sprzątać, gotować, za to można myśleć o bardzo wielu rzeczach.

Lata pobytu w Soho to życie wśród artystów i w artystycznej atmosferze. To wtedy zainteresowały ją tamtejsze ludowe wycinanki z blachy, zdobiące wnętrza domów na wsi, czy przydomowe ogródki. Postanawia, że sama „też sobie takich parę wytnie". Z tych paru zrodziła się artystyczna pasja i ważny element jej artystycznej twórczości. Dzięki sąsiadce, która poleciła te prace właścicielce Galerii Mabel's, nawiązuje stałą współpracę. Galeria w swych początkach wystawia i handluje różnymi ciekawymi i oryginalnymi przedmiotami. Magdalena Shummer jako jedna z niewielu artystek wystawia w niej swoje prace – głównie wycinanki, na które jest spory popyt, rzadziej obrazy.

Wycinanki blaszane pani Magdalena tworzy sama od początku do końca. Niehartowaną blachę (hartowana jest zbyt twarda do ręcznej obróbki) o odpowiedniej grubości kupuje w pobliskim sklepie żelaznym i sama wycina odpowiednimi nożycami (proste do cięcia linii i zakrzywione do wycinania krzywizn) według

własnych szablonów. Postrzępione i wygięte brzegi wyrównuje i zabezpiecza – wyklepuje płaskim młotkiem i wygładza papierem ściernym. Tak przygotowaną blachę, żeby nie rdzewiała, pokrywa przeciwkorozyjną minią, a jej rdzawy kolor pokrywa białym podkładem.

Wycinanki to głównie formy portretowe, przedstawiające przeróżne zwierzęta w naturalnej scenerii. Zdarzają się również warzywa czy kwiaty. Precyzja i drobiazgowość detali widoczna na przykład w ubarwionej drobnymi kwiatkami łące, budzą podziw dla technicznego kunsztu artystki. Współpraca z Galerią Mabel's trwa nawet po przeprowadzce na farmę w Summit, skąd pani Magdalena wysyła regularnie prace z wykazem i cenami, a także po przeprowadzce właścicielki galerii do Santa Fe. Niestety w Santa Fe nie ma klimatu i zapotrzebowania na sztukę, nawet na tę użytkową. Miasto nastawione jest na turystów i sprzedaż indiańskich pamiątek. Galerii nie udaje się przetrwać.

Prace malarskie to głównie, poza początkami, oleje na płycie pilśniowej, której cięcie do odpowiednich rozmiarów zamawia, ale podkład maluje już sama. Inspiracje i tematy przychodzą zewsząd, czasem coś przykuwa jej uwagę, na przykład ilustracja, zdjęcie czy widok za oknem, czasem coś zachwyci. Tematyka malarstwa Magdaleny Shummer jest bardzo różnorodna, począwszy od martwych natur, głównie dużych kwietnych bukietów – uwielbia sztuczne, zakomponowane w dużych wazonach, tak jak ten na ziemi przed wejściem do jej domu czy dwa inne w salonie na podłodze. Maluje bukiety w rozłożystych wazonach, wazach, często zdobionych kobaltowym ornamentem wzorowanym na ceramice holenderskiej z albumu, który kiedyś kupiła.

Maluje portrety zwierzęce, uczty, na których razem jedzą i piją ludzie i zwierzęta, pojawiają się też diabły (częsty motyw na obrazach malarki), międzygatunkowe spotkania w nierealnym anturażu różnej maści zwierząt domowych i dzikich. Maluje kolejne wersje biblijnego potopu i arki Noego, czy to na wzburzonym oceanie, czy podczas przygotowań do wypłynięcia czy też podczas szczęśliwego zejścia na ląd.

Najdrobniejsze detale maluje bardzo precyzyjne, z niezwykłą starannością, chociażby wzór na dywanie czy tapecie albo futra i pióra uwiecznianych na płycie czy blasze zwierząt. Ta precyzja budzi podziw i uznanie, ale artystka ten etap pracy mniej sobie ceni, bo uważa, że jest najłatwiejszy. Według niej o wiele trudniej jest obraz zaplanować, rozmieścić w wyobraźni elementy, zaaranżować przestrzeń, wymyślić jego ostateczny wygląd, a wypełnianie detalami „to łatwizna". Maluje blisko, przy sztaludze, co w pewnym sensie wymusza skupienie na detalu. Do tak precyzyjnej pracy używa bardzo drogich, cieniutkich pędzelków. „Siedzę blisko, jak się siedzi blisko, to nie można malować szeroko...".

Pytana o styl, w jakim maluje, artystka nazywa go poetyckim realizmem, ale można też nazwać go realizmem magicznym, bo jej prace są trochę zaczarowane. Wypełniają je fantazyjne rośliny, drobniutkie kwiatki czy detale wnętrz będących tłem dla portretów i scen rodzajowych, w których oprócz martwej natury czy kwiatów zawsze pojawiają się zwierzęta, nie tylko uwielbiane koty (do Błędowa z zamorskiej emigracji przywieźli ze sobą trzy), ale też psy, zwierzęta gospodarskie czy egzotyczne. Bo zwierzęta są zawsze najważniejszym podmiotem w jej malarstwie, nawet jeśli stanowią drugi plan i towarzyszą portretowanym ludziom. Artystka maluje głównie na płycie pilśniowej, ostatnio na utwardzonym kartonie, farbami olejnymi i cieniutkimi pędzelkami.

W artystycznym dorobku Magdalena Shummer posiada także portrety, często malowane na prośbę znajomych. Zresztą od portretów zaczynała jeszcze w Warszawie – wtedy powstał portret ojca, portrety znajomych czy sąsiadów. Na obrazach pojawiają się bardziej lub mniej znane postacie w towarzystwie zwierząt, chociażby Sławomir Mrożek, Ryszard Kalisz, Robert Makłowicz czy Magda Gessler, również amerykańscy znajomi, między innymi właścicielka Galerii Mabel's, czy znane postacie ze świata mody lub filmu, jak Twiggy, Brigitte Bardot czy Larry Hagman, również w otoczeniu zwierząt.

Oprócz malowania ulubionym zajęciem pani Magdaleny jest układanie puzzli, które zabezpiecza kartonami przed kotami. W nowe puzzle zaopatrują ją bliscy, powstał już w ten sposób całkiem pokaźny zbiór.

Kolejnym hobby jest, a w zasadzie było, kolekcjonowanie wyciskaczek do pomarańczy. Pani Magdalena zbierała je przez

wiele lat na targach staroci i zgromadziła kolekcję liczącą około 330 sztuk. Wspomina fantastyczne targi w Stanach, na przykład w Pensylwanii czy pod Chicago, na którym kupowała wyciskaczki po 10–25 centów i gdzie spotkała kolekcjonera, który w swoim domu zgromadził ich kilka tysięcy. Przeprowadzka do Santa Fe zmusiła ją do sprzedania kolekcji, pozostawiła sobie tylko kilkanaście sztuk.

Szczególną estymą artystka darzy diabły, których w jej życiu artystycznym jest całkiem sporo. Pojawiają się na wielu obrazach, sympatyczne i śmieszne, a w realnym świecie zdobią ściany pracowni i zapełniają półki. Jak sama twierdzi, pasję zbierania diabłów odziedziczyła po ojcu.

Sama zaprojektowała i wydała katalog, w którym prezentuje swoje prace uporządkowane według tematów. Kolejne części poprzedza wierszowanymi wstępami swojego autorstwa, co nadaje katalogowi całkowicie autorski charakter. Twierdzi, że to jednorazowe, bo literackich zapędów nigdy nie przejawiała.

W Polsce pani Magdalena podejmuje współpracę z galeriami: Galeria Barbary Elżanowskiej Rutherford Eurolocus przy Nowym Świecie (już nieistniejąca), Galeria Wyganowski w Konstancinie-Jeziornie, Biuro Wystaw Artystycznych w Kielcach, Galeria 101 Projekt przy Pięknej w Warszawie czy Kolonia Artystyczna w Piasecznie. Zwłaszcza te dwie ostatnie stale z malarką współpracują, nie tylko organizują wystawy, ale również sprzedają jej prace.

Pani Magdalena tworzy nadal, i choć wycinanki z blachy musiała zarzucić, to wciąż z pasją maluje kolejne obrazy i ma ciągle nowe pomysły na ich tematy.

- 1990 – Galerie Naifs et Primitifs, Paryż
- 1990 – Atelier Cora-Galerie La Vague, Hermance, Szwajcaria
- 1995 – Adelante Gallery, Scottsdale, Arizona
- 1997 – Titos Gallery, Las Vegas
- 1998 – Frank Miele Contemporary Folk Art Gallery, Nowy Jork oraz Houshang Gallery, Santa Fe
- 2001–2002 – udział w zbiorowej Wystawie Rękodzieła Artystycznego i Ludowego Ziemi Grójeckiej w Muzeum im. Kazimierza Pułaskiego w Warce
- 2007 – „Zestaw wystaw", razem z mężem Wojciechem Fangorem w Błędowie
- 2010 – Galeria Wyganowski, Konstancin-Jeziorna
- 2012, 2013, 2014, 2015 – Art Naif Festival, Katowice (wystawa zbiorowa)
- 2013 – Galeria Kolonia Artystyczna, Piaseczno
- 2014 – „Adoracja słodyczy", Zachęta, Warszawa (wystawa zbiorowa)
- 2015 – „Poetyczny realizm", Galeria 101 Projekt, Warszawa
- 2016 – „Po drugiej stronie lustra", Galeria 101 Projekt, Warszawa
- 2016 – „Arka Noego", Galeria Kolonia Artystyczna, Zalesie Dolne
- 2017 – Galeria BWA, Kielce
- 2017 – „Niezwykły świat w obrazach Magdaleny Shummer-Fangor", Galeria Kolonia Artystyczna, Piaseczno
- 2018 – „Marzenia (wio)senne", Galeria Biała, Centrum Kultury w Lublinie
- 2019 – „Malowane i rzezane" (razem z rzeźbiarzem Piotrem Gawronem), Galeria 101 Projekt, Warszawa
- 2018 i 2021 – wystawy w Galerii Janówka (dawna willa Fangorów) w Ogrodzie Botanicznym PAN w Powsinie

Powyższy tekst powstał w oparciu o odbyte podczas wizyt rozmowy z artystką i wywiad przeprowadzony w maju 2023 roku.

Kalendarium wystawiennicze

- 1963 – Galerie Naifs et Primitifs, Paryż
- 1980–1996 – współpraca z Mabel's Gallery Folk Art, Nowy Jork
- 1978 – Fairleigh Dickinson University Gallery oraz Morris Gallery, Madison, New Jersey
- 1981 – Studio Gallery 96 Grand St., Nowy Jork

Wsparciem były publikacje:

- Fabjanowska Zofia, 2022, *Tworzywo do życia*, „Zwierciadło", nr 12.
- Fangor Wojciech, 2017, *Ja. (Autobiografia)*, red. Janusz Górski, Piotr Sitkiewicz, Gdańsk: Wydawnictwo Czysty Warsztat.
- Nikolska Małgorzata, 2022, *Poza realnością – Magdalena Shummer-Fangor*, „Kraina Bugu", nr 31.

Strony internetowe pomocne przy pisaniu tekstu
(dostęp: 1 września 2023 roku):

- *Magdalena Schummer-Fangor*, Biuro Wystaw Artystycznych w Kielcach, https://www.bwakielce.art.pl/artysta/magdalena-shummer-fangor.
- *Magdalena Schummer-Fangor*, Kolonia Artystyczna, https://koloniaartystyczna.pl/?pl_magdalena-shummer-fangor,13.
- *Poetyczny realizm. Wystawa malarstwa Magdaleny Shummer-Fangor*, 101 Projekt, Galeria Sztuki Współczesnej i Dom Aukcyjny, https://101projekt.pl/index.php?id_supplier=17&controller=supplier&id_lang=1.
- *Wystawa Magdaleny Schummer-Fangor*, Polska Akademia Nauk, Ogród Botaniczny, https://ogrod-powsin.pl/wystawa-malarstwa-magdaleny-shummer-fangor/.

Joanna Kalinowska

THE POETIC WORLD IN THE PAINTING OF MAGDALENA SHUMMER

Йоанна Каліновська

ПОЕТИЧНИЙ СВІТ КАРТИН МАҐДАЛЄНИ ШУММЕР

In 2009, the National Ethnographic Museum in Warsaw acquired for the first time the works of Magdalena Shummer. The artist gave the museum four paintings, scrupulously selected from many others by the curator Jadwiga Migdał, a connoisseur and supervisor of the museum collection of folk and nonprofessional art. This contact was lost for several years and the need to regulate property rights of donated works became the impetus for its renewal. In September 2020, we came to the house into which Magdalena Shummer and her already deceased husband, Wojciech Fangor, moved in 2000.

We were welcomed by the petite elderly lady with a warm twinkle in her dark eyes. She invited us to the enchanting, magical interior, full of items purchased at flea markets in Europe and the United States, just where she and her husband lived. Renovated with great care, these things found their place in a mill from the 19th century adapted into a spacious house and studio, giving it a unique artistic atmosphere. This is an artists' home and it is naturally filled with art – works and paintings of Wojciech Fangor, sheet metal cut-outs and paintings on board of Mrs Magdalena, but also with some original things, such as a wooden armchair with armrests ending in lion heads, a huge rifle attached

Перші твори Маґдалєни Шуммер потрапили в фонди Державного етнографічного музею у Варшаві 2009 року. Авторка подарувала чотири картини, ретельно відібрані з-поміж багатьох інших Ядвіґою Міґдал, експерткою і музейною кураторкою колекції народного та непрофесійного мистецтва. Відтак з мисткинею на кілька років обірвався зв'язок, а поштовхом до його відновлення стала необхідність врегулювати майнові права на подаровані нею твори. У вересні 2020 року ми з'явилися в домі, де Маґдалєна Шуммер та її вже покійний чоловік Войцєх Фанґор поселилися 2000-го.

Нас зустріла маленька літня пані з теплим блиском у темних очах і запросила у дивовижний, магічний інтер'єр, заставлений речами, купленими на блошиних ринках Європи та Сполучених Штатів, – де вони з чоловіком свого часу проживали. Старанно відреставровані, ці речі знайшли своє нове місце у млині, збудованому у XIX столітті й облаштованому під просторий будинок і майстерню, й наповнили його унікальною мистецькою атмосферою. Це дім митців, тож не дивно, що в ньому панує мистецтво – повсюди твори чоловіка, витинанки з бляхи і картини на деревноволокнистій плиті пані Маґдалєни, а також оригінальні предмети, як-от

to a thick beam on the ceiling, an old wooden wardrobe, long tables with uneven countertops, original wooden chairs, a wonderful marriage bed with headrests made of brass pipes, a plush sofa, a beautiful tiled heating stove and vases with the compositions of artificial flowers. This is an extraordinary, delightful and memorable living room.

Our visit initiated regular contacts with the artist at her home, where we usually sat on the red plush sofa at a low rustic table, opposite the stove with hand-painted tiles, next to a standard lamp with a crown lampshade. The hostess offered us tea and some sweets, she herself sat on the above-mentioned armchair with her cat, Button, climbing on her lap. During each visit, the salon invariably delighted us and emanated a unique artistic atmosphere. We liked to come here and chat with the hostess, admire her older and completely new works in a studio upstairs where colourful tin cut-outs hung on the walls, as well as devils of various beauty, and the atmosphere of an artistic sanctuary was completed by brushes, paints and an easel.

Curriculum Vitae

Magdalena Shummer, or rather Magdalena Szummer (because this is the artist's family name) was born in 1930 in Lubliniec, where the Szummer family lived in a villa built by the Magdalena's father. After medical studies in Krakow, Hipolit Szummer found in Lubliniec a satisfying job offer at the local hospital; he also ran a private medical practice in the town.

Mrs Magdalena remembers from a primary school in Lubliniec wooden desks at which children sat in fours, with backrests and holes for inkwells, as well as a school playground, covered with black gravel, on which children fell during activities and games, barking knees as black.

Still before World War II, Mrs Magdalena's father decided to take care of the family property Zaborek near Janów Podlaski, where his ancestors owned a water mill already in the 18th century. He acquired from the family the neglected property in which

дерев'яне крісло з підлокітниками, увінчаними лев'ячими головами, гігантська рушниця, прикріплена до товстого сволока на дерев'яній стелі, стара дерев'яна шафа, довгі столи з нерівними стільницями, оригінальні дерев'яні стільці, чудове ліжко з підголовником із латунних труб, плюшевий диван, красива кахельна піч і вази з композиціями зі штучних квітів. Ця незвичайна вітальня з першої ж миті захоплює і надовго западає в пам'ять.

Наш візит до Маґдалєни Шуммер поклав початок регулярним зустрічам із мисткинею в її будинку, де ми, як зазвичай, сидимо на червоному плюшевому дивані за низьким рустикальним столиком, навпроти кахляної печі, розписаної вручну, біля високої лампи з мереживним абажуром. Господиня пригощає нас чаєм і солодощами, сідає у вже згадане крісло, а на її колінах вмощується кіт Ґудзик. Щоразу, коли ми потрапляємо у цю вітальню, вона викликає захоплення, ніби вперше, і випромінює неповторну мистецьку атмосферу. Ми любимо сюди приходити, бесідувати з господинею, милуватися старими і геть свіжими творами в майстерні на другому поверсі, де на стінах розвішані барвисті бляшані витинанки, різнорідні чорти, а атмосферу мистецького святилища доповнюють пензлі, фарби і мольберт.

Життєпис

Magdalena Shummer, а точніше Szummer (бо саме так пишеться дівоче прізвище художниці) народилася 1930 року в Люблінці, де у збудованій батьком віллі мешкала вся її родина. Закінчивши медичний факультет у Кракові, Гіполіт Шуммер отримав тут вигідну пропозицію роботи в місцевій лікарні й паралельно займався приватною медичною практикою.

З початкової школи в Люблінці Маґдалєна запам'ятала дерев'яні парти, за якими діти сиділи по четверо, зі спинками й отворами для чорнильниць, а також шкільний майданчик, встелений чорним гравієм, – під час уроків та ігор школярі падали на нього і розбивали коліна.

small Magdalena holidayed with her mother and three brothers, and at the beginning of the war this place became a refuge for the whole family. The father came here after Lubliniec was captured by the Germans. After the war, the family did not return to Zaborek. The property was confiscated and nationalised. Years later, it was sold to a private buyer. Efforts to regain it, made by the father and then by one of the sons, failed.

Mrs Magdalena remembers from this initial period of the war a moving front, alternating invasions of the Germans and Russians, the latter in leaky military jackets and with rifles on strings. The family could not return to their home in Lubliniec – the town was incorporated into the Germany, and the magnificent villa was occupied by the Germans. The family moved to Częstochowa, where Magdalena's grandmother lived, and stayed there during the German occupation. Magdalena continued her study in secret classes. After the war, she went to secondary school. Recollecting the time when the Russians entered Częstochowa after the Germans, she remembers the image of Russian women walking on the streets in nightgowns, and a stolen bicycle that she rode to school. In Warsaw, after the move to the mother, she graduated from the Rejtan Secondary School on Rakowiecka Street in 1948.

After a school-leaving exam, Magdalena decided to study philosophy at the University of Warsaw. As she recollects, the great legendary professors were her teachers: Tadeusz Kotarbiński, Władysław Tatarkiewicz, and Adam Schaff within the Marxist philosophy. She was also interested in other fields and attended lectures on sociology or history as a free student. She did not complete the philosophical studies and transferred her interests to art, studying the history of art at the University of Warsaw in the years 1957–1960. She did not finish these studies either, but her contacts with an artistic community were facilitated by the close proximity of the Academy of Fine Arts. Being surrounded by young aspiring artists, she met her future husband, Wojciech Fangor, who – in the early 1960s – was already a well-known and recognised painter.

The memories of Wojciech Fangor indicate that they met directly in the café of the Hotel Bristol, although they had seen

Ще до Другої світової війни батько Маґдалєни вирішив подбати про родинну місцину Заборек біля Янува Підляського, де його предки ще у XIX столітті володіли водяним млином. Він відкупив у родичів занедбаний маєток, і саме тут маленька Маґдалєна з матір'ю та трьома братами проводили канікули. На початку війни це місце стало прихистком для всієї родини. Коли німці окупували Люблінець, батько переїхав у Заборек. Після війни маєток реквізували і націоналізували, а через багато років продали приватному покупцеві. Спроби батька, а потім і сина повернути маєток виявилися безуспішними.

З цього раннього періоду війни пані Маґдалєна пам'ятає, як пересувався фронт, як почергово наступали то німці, то росіяни, пригадує російських солдатів у подірявлених шинелях і з ґвинтівками на мотузці. Шуммери не могли повернутися до свого дому в Люблінці, позаяк містечко ввійшло до складу Райху, а розкішну віллу зайняли німці. На час окупації Шуммери переїхали до Ченстохови, де жила бабуся Маґдалєни. Там дівчинка навчалася на підпільних заняттях, а після війни – у ліцеї. Після німецької окупації до Ченстохови ввійшли росіяни, і маленька Маґдалєна назавжди запам'ятає, як росіянки ходили вулицями міста в нічних сорочках, і ще – як у неї вкрали велосипед, яким вона їздила до школи. Згодом Маґдалєна переїжджає до матері у Варшаву і 1948 року закінчує випускний клас у ліцеї імені Рейтана на вулиці Раковецькій.

Отримавши атестат зрілості, Маґдалєна вступає на філософію у Варшавський університет. Як вона згадує, її викладачами були прекрасні, легендарні професори: Тадеуш Котарбінський, Владислав Татаркевич, а з марксистської філософії – Адам Шафф. Маґдалєну цікавлять також інші сфери науки – як вільна слухачка вона відвідує лекції з соціології та історії. Філософію дівчина не закінчила, проте свої зацікавлення спрямувала на мистецтво і в 1957–1960 роках вивчала історію мистецтва у Варшавському університеті. Але й цього навчання Маґдалєна не закінчила. Неподалік розташовувалася Академія образотворчих мистецтв, тож

each other before, passing on streets. He was then an associate professor at the Academy of Fine Arts, and she was a student of the history of art. Fangor recollected: "[...] she was drinking coffee with a friend, I entered the cafe and she came up to me and asked whether I would join them. So I joined. For the whole life" (Fangor 2017, 102). Mrs Magdalena, when asked how she met her husband directly, refused to answer, excusing herself with privacy. As far as the quoted fragment of memories is concerned, she laughed and said that she recollected this event quite differently, but she did not want to correct husband's words and stated: "So let it stay that way."

They were both "recycled": Wojciech Fangor was in separation with his first wife Krystyna, had the son Roman, and Mrs Magdalena entered a new relationship with her two children. She was living outside Poland with her future husband from 1961, first in Vienna (1961–1962), later two years in Paris (1962–1964), one year in West Berlin (1964–1965) and in London (1965–1966). They married in 1965, during a break between Wojciech's travels connected with artistic projects and scholarships. Finally, in 1966, they emigrated to the USA for over 30 years.

In autumn 1966, Wojciech Fangor received a position of the professor of painting at the University of Madison, New Jersey. He flew for his first lectures alone, Mrs Magdalena came to the USA later, traveling by ship with all their belongings. They lived initially in the university campus, on the first floor of a rented building which previously had served as a theatre, then a cinema and a Masonic lodge. They arranged a huge studio and an apartment in rooms above the former stage. At the beginning, Mrs Magdalena did not work professionally, but accompanied her husband in the subsequent phases of his artistic career, helping to adapt other occupied spaces into the home and studio. A job offer came unexpectedly from the owner of a women's clothing store which was located one floor below, under the fire escape from the side of a yard. Mrs Magdalena worked there for three years, training her English. She also realised himself artistically – she had her own "corner-studio" where she created paintings. Constant increases in the rent forced the couple to look for a new place to live and work.

дівчина мала зв'язки із мистецьким середовищем. Спілкуючись із молодими митцями-початківцями, вона знайомиться зі своїм майбутнім чоловіком Войцєхом Фанґором, який на початку 1960-х років уже був відомим і визнаним художником.

Як згадував Войцєх Фанґор, вони познайомилися в кав'ярні готелю «Брістоль», хоча бачилися раніше, випадково перетинаючись на вулиці. Він – доцент Академії образотворчих мистецтв, вона – студентка історії мистецтв Варшавського університету. Фанґор згадує: «Маґдалєна з подругою пили каву, я зайшов у кав'ярню, а вона підійшла до мене і запитала, чи не хочу я сісти за їхній столик. Ну, я й сів. На все життя» (Fangor 2017, 202). На запитання, як вона познайомилася з чоловіком, пані Маґдалєна відмовляється відповідати, мовляв, це приватне життя, а про процитовані спогади чоловіка, сміючись, каже, що все було геть по-іншому, проте не хоче виправляти чоловіка і тільки додає: «То хай уже так залишиться».

Вони обоє «після розставань»: Войцєх Фанґор розлучений зі своєю першою дружиною Кристиною, в нього є син Роман; а Маґдалєна нові стосунки зав'язує, будучи мамою двох дітей. З 1961 року вона та її майбутній чоловік живуть за межами Польщі: спочатку у Відні (1961–1962), потім два роки в Парижі (1962–1964), рік у Західному Берліні (1964–1965) і рік у Лондоні (1965–1966). Одружуються вони 1965 року, між поїздками Войцєха, пов'язаними з проєктами та мистецькими стипендіями, і врешті-решт 1966-го року подружжя емігрує до Сполучених Штатів – на більш ніж 30 років.

Восени 1966 року Войцєх Фанґор обіймає посаду професора живопису в Університеті в Медісоні, штат Нью-Джерсі. На перші лекції він приїжджає сам, пані Маґдалєна прибуває пізніше, пливучи кораблем з усіма їхніми речами. Подружжя живе в університетському містечку, на другому поверсі орендованого будинку, в якому раніше розташовувався театр, а потім – кінотеатр і масонська ложа. У приміщеннях над колишньою сценою вони облаштували величезну майстерню і квартиру. Пані Маґдалєна спочатку

When they moved to Soho in New York in the late 1970s, they adapted once again – to their life and work – a space which had functioned earlier differently. It was a loft, over 300 square metres, or rather a basement within a former factory building. They created a kitchen from an old store counter, and Mrs Magdalena covered the tangle of pipes with oil paint, under the ceiling backed by iron supports. It was there, on Madison Avenue, that she began permanent cooperation with Mabel's Gallery.

A move to Summit, New Jersey, was the next stage in Mrs Magdalena's life. The pension of Wojciech Fangor received from the university and incomes from the sale of paintings enabled the purchase of a 50-hectare farm. For the first years, they lived there periodically, during holidays; they went there for weekends, and finally they moved to the farm permanently. Mrs Magdalena and her husband had large spaces at their disposal – several ponds, a beautiful view of the local valley and a huge house which they were expanding. They both had great working conditions. Despite the move, Mrs Magdalena still cooperated with Mabel's Gallery in New York.

Property taxes, growing at a crazy pace, forced artists to look for a new place to live and create. The increase in the cost of living was the main reason, but not the only one. According to Wojciech Fangor, another important aspect was the process of creation which concerned not only the art itself but also remakes and organisation of one's own space for living and creating. "The remake [...] constitutes a daily process of modelling and adapting the space, its mood [...] to one's own personality and sensitivity," and after completing such a work, the necessity of change appears, "finding new substance for a new life" (Fabjanowska 2022: 247–248). According to this motto, in 1989, the couple moved for a decade to Santa Fe, New Mexico. This was the next stage of creation. Unfortunately, that place turned out to be a weak artistic market. The works of Wojciech Fangor were sold poorly, and there was no demand for the works of Mrs Magdalena.

The husband increasingly missed Europe, and he mainly decided to return here. Mrs Magdalena, as she admitted herself, could quickly adjust to all conditions and circumstances – she

не працює, – підтримує чоловіка на всіх нових етапах його творчої кар'єри, допомагає йому облаштувати під дім нові приміщення. Роботу їй несподівано запропонувала власниця магазину жіночого одягу, розташованого поверхом нижче, під пожежними сходами у внутрішньому дворі. Маґдалєна працює там три роки, вдосконалюючи свою англійську. Але не полишає творчості – у неї є свій «куток-майстерня», де вона малює картини. Але оскільки подружжю вже кілька разів піднімали орендну плату за житло, вони змушені шукати нового місця, де зможуть жити і працювати.

Наприкінці 1970-х Маґдалєна і Войцєх переїжджають до нью-йоркського Сохо й знову облаштовують для проживання і роботи простір, який спочатку виконував геть іншу функцію – це приміщення площею понад 300 метрів було підвалом колишньої фабричної будівлі. Подружжя будує кухню з прилавків старого магазину, а пані Маґдалєна зафарбовує олійною фарбою переплетені труби під стелею, яка тримається на залізних підпорах. Саме там, на Медісон-авеню, вона розпочинає співпрацю з Mabel's Gallery.

Наступний етап у житті пані Маґдалєни – переїзд до Самміту в штаті Нью-Джерсі. Завдяки університетській пенсії Войцєха Фанґора та коштам від продажу картин подружжя може дозволити собі придбати ферму площею 50 гектарів. Перші кілька років Маґдалєна і Войцєх живуть там періодично, переважно під час відпустки, приїжджають на вихідні, але згодом остаточно переселяються на ферму. Тепер у них є великі приміщення, кілька ставків, мальовничий краєвид на долину і величезний будинок, який вони постійно розбудовують. І Маґдалєна, і Войцєх мають прекрасні умови для творчості. Переїхавши сюди, пані Маґдалєна продовжує співпрацю з нью-йоркською Mabel's Gallery.

Проте податки на нерухомість шалено ростуть, тож митці змушені шукати нового місця для життя і творчості. Зростання цін на утримання домашнього господарства, звісно, – головна причина, проте не єдина. За словами Войцєха Фанґора, для митця надзвичайно важливий творчий процес, який відбувається не лише у сфері мистецтва, а й стосується

could feel good anywhere. They chose France, the country which the husband knew well and he felt comfortably in this state. They both made reconnaissance in Provence for several months, where they tried to buy a property, but regulations prevented this transaction. At that time, they got the information that there were many small run-down manor houses in Poland, which could be purchased and renovated for little money after the political changes. They began to look for a new place to settle. The choice fell on a small ruined palace in the village of Wilków near the town Grójec, which they bought from the local commune in a tender. However, due to high maintenance costs, they decided to sell the renovated property. During another visit in the commune area, by good fortune, they drove near an old mill on whose fence an announcement of sale hanged. Enchanted by the historical building, after small complications, they purchased this brick mill which was built in the 19th century. In other words, they sold the property in Wilków, although they did not even have time to live there. After modifications and adaptations – it is a permanent element of their life – as happy people, they began to live in the mill in 2000. Thus, the history of Mrs Magdalena's life came full circle – from the mill in Zaborek to the mill in Błędów.

Mrs Magdalena returned to her hometown twice. She was there with her family after the war, in the late 1940s, looking for mentions about her ancestors in the local parish books. Despite the war destruction, she found at that time the atmosphere and pre-war charm of small towns. Revisiting a few years ago brought disappointment. During this journey, she did not find the atmosphere that she remembered from her childhood – Zaborek and nearby Janów Podlaski seemed to be unfamiliar.

Artistic way

Magdalena Shummer has never studied painting and did not attend any painting courses or workshops. Her painting was born from the need of her heart, without any hints or teachings from her husband – the professional artist and painter after graduating

переформатування та переоблаштування простору життя і творчості. «Переформатування [...] – це щоденний процес моделювання та пристосування простору, його настрою [...] під особистість та її відчуття», а після завершення цього процесу виникає потреба знову щось змінювати, «шукати нового матеріалу для нового життя» (Fabjanowska 2022: 247–248). Дотримуючись цього девізу, 1989 року пара на десять років переїжджає до Санта-Фев у штаті Нью-Мексико – це наступний етап їхньої творчості. Та, на жаль, мистецький ринок тут не надто розвинутий – твори Войцєха продаються погано, та й на роботи Маґдалєни немає особливого попиту.

Чоловік усе більше сумує за Європою і врешті ухвалює рішення повернутися. Пані Маґдалєна, за її ж словами, швидко пристосовується до будь-яких умов і обставин і може добре почуватися в будь-якому місці. Пара обирає Францію, яку Войцєх знає як свої п'ять пальців і в якій почувається комфортно. Пара кілька місяців живе у Провансі, приглядаючись до життя в новій країні, і навіть намагається придбати тут нерухомість, проте на заваді купівлі стоїть французьке законодавство. Однак виявляється, що в Польщі пустує чимало напівзруйнованих садиб, які після демократичних змін без проблем можна викупити і відремонтувати, причім за мізерні гроші. Войцєх і Маґдалєна починають шукати відповідне місце, в якому б вони могли оселитися.

Вибір падає на напівзруйнований невеличкий палац у селі Вількув неподалік Ґруйця, який вони на торгах відкуповують у громади. Проте витрати на утримання будівлі виявляються дуже високими, тому подружжя вирішує продати вже відреставрований палац. За щасливим збігом обставин під час чергової поїздки в цю місцевість Войцєх і Маґдалєна проїжджають повз старий млин, на паркані якого видніється оголошення про продаж. Вони в захопленні від цієї історичної будівлі і, подолавши невеликі складнощі, таки купують цегляний млин, збудований у XIX столітті. Натомість невеличкий палац у Вількуві подружжя продає, так і не встигнувши в ньому пожити. 2000 року, перебудувавши і переоблаштувавши приміщення (а це вже стало невіддільним

from the Academy of Fine Arts. The husband did not interfere with her painting; he did not give her lessons and did not suggest topics. Besides, as he emphasised, she did want to know his opinion and suggestions. The husband only – as he recalled with a laugh – encouraged her, speaking in a slightly condescending tone: "Just paint for yourself, paint." Mrs Magdalena mentioned only one situation when her husband had directly reacted and referred to her work. It was probably in Madison, New Jersey. She did not paint much at that time, but she had a small corner in her husband's studio and decided to paint a sitting cat. Mrs Magdalena set the unfinished work aside to dry it – she always had a habit of painting images with thinner paint in the initial phase and working on them further after they dried. In this one case, her husband "forbade" her to continue working. He stated that the painting had been finished.

As the artist's recollections indicate, she made the first painting attempts in Poland at the end of 1959 or at the beginning of 1960. She often stayed in the studio of her future husband who travelled often abroad due to his artistic commitments. The temptation was strong enough to try and see: how is it – to paint? Everything was at hand, so many brushes and paints, the full painting workshop. All she had to do was to use these things. The skills were a bit worse. Allegedly, the beginnings, as the artist recalled, were deplorable. The familiar, pre-war painter living in a neighbouring studio, Mr Podoski, when he saw her first painting attempts, was dismayed, and he tried to teach her the basics and rules of painting (Fabjanowska 2022: 250). However, the first setbacks did not discourage her – she painted for herself and her own pleasure, gaining skills and experience.

This was also the case in France. As Mrs Magdalena recalled, her more professional painting began in Paris when – thanks to the recommendation of her husband's cousin, Zofia Szałowska, a professional painter, who had graduated from the Warsaw Academy of Fine Arts – she had the opportunity to present her works publicly for the first time, in Galerie Naifs et Primitifs. Contrary to the sceptical predictions of gallery owners, the works of Mrs Magdalena attracted the attention of buyers, which initiated

елементом їхнього життя) щасливі митці переїжджають у млин. Таким чином історія життя пані Маґдалєни замикає коло: від млина в Забореку до млина в Блендуві.

До рідних країв пані Маґдалєна поверталася двічі. Уперше – з родиною, відразу після війни, наприкінці 40-х років, щоб у парафіяльних книгах відшукати інформацію про своїх предків. Незважаючи на руйнування, спричинені війною, вона відчуває тут особливий дух і довоєнний шарм маленького містечка. Вдруге вона приїхала кілька років тому і розчарувалася. Маґдалєна вже не віднаходить тут тієї особливої атмосфери, яку пам'ятає з дитинства – Заборек і сусідній Янув Підляський здаються їй чужими.

Мистецький шлях

Маґдалєна Шуммер ніколи не вчилася живопису, не відвідувала жодних курсів і занять. Її живопис народжений із внутрішньої потреби, без жодних підказок чи навчань з боку чоловіка – професійного художника, живописця, випускника Академії мистецтв. Войцєх не втручався в творчість Маґдалєни, не давав їй уроків, не підказував сюжетів. Зрештою, за її ж словами, вона не хотіла знати його думок чи порад. Лише, як згадує зі сміхом, чоловік радше заохочував її, кажучи дещо поблажливим тоном: «Малюй собі, малюй». Пані Маґдалєна наводить лише один випадок, коли Войцєх безпосередньо відреагував і прокоментував її роботи. Ймовірно, це було в Медісоні, штат Нью-Джерсі. Тоді вона малювала рідко, але мала свій куточок у майстерні чоловіка і якось вирішила намалювати кота. Незавершений твір Маґдалєна відставила сохнути – вона завжди на початкових етапах роботи підфарбовувала картину рідкою фарбою й допрацьовувала після того, як та висохне. Це був один-єдиний випадок, коли Войцєх «заборонив» Маґдалєні продовжувати роботу над картиною, стверджуючи, що це вже закінчена робота.

Зі спогадів художниці ми дізнаємося, що свої перші спроби в малюванні вона здійснила в Польщі наприкінці 1959

longer cooperation. This connection lasted for some time, but was broken because of the distance – it was more difficult to send paintings across the ocean.

During a stay in Berlin (1964–1965), the artist almost did not paint, but she remembered an event, impulse which pushed her to paint the picture of a swan. While driving one evening in the light of street lamps at a roundabout, she saw a beautiful swan. She was so impressed that she decided to come back, look at the bird and paint this animal. It turned out that the swan was just a figure standing in a showcase, and she saw only the glow reflected in the showcase mirrors. The reflected light created a beautiful illumination which influenced the woman's imaginative mind and inspired her to paint the swan on the basis of the imagination, remembered impression.

Mrs Magdalena considers painting as a wonderful activity which fills whole days, gives relaxation, respite and, above all, great pleasure. As she said jokingly, one can only sit and does not have to clean or cook but can think about many things.

The years of living in Soho meant the life among artists, in an artistic atmosphere. At that time, Mrs Magdalena became interested in local folk tin cut-outs, decorating the interiors of country houses and home gardens. She decided that she "would cut a few of those too." From these few items, her artistic passion was born and an important element of her artistic life. Thanks to a neighbour who recommended such works to the owner of Mabel's Gallery, Mrs Magdalena established permanent cooperation with this place. In its early days, the gallery exhibited and traded various interesting, original items. Magdalena Shummer was one of few artists who exhibited artistic works there – mainly cut-outs which were in high demand, more seldom paintings.

Mrs Magdalena created tin cut-outs completely herself. She bought untempered tin with the right thickness (tempered is too hard for manual processing) at a nearby hardware store and cut it with appropriate scissors (straight for cutting lines and curved for cutting curves), according to her own patterns. She flattened and protected jagged or bent edges – she made them even using a flat hammer and smoothed with sandpaper. Later on, she covered

або на початку 1960 року. Маґдалєна часто бувала в майстерні свого майбутнього чоловіка, який у зв'язку з мистецькими обов'язками часто виїжджав за межі країни. Вона відчула сильну спокусу спробувати і побачити: як воно – малювати? Все було поруч: ціле розмаїття пензлів і фарб, повноцінне малярське приладдя, – досить було лише простягнути руку. Проте виявилося, що не вистачає вправності. Як згадує художниця, її творчі початки були плачевними. Знайомий художник, який жив у сусідній майстерні, пан Подоський, побачивши перші художні спроби Шуммер, з жахом схопився за голову, а відтак намагався навчити її основ і принципів живопису (Fabjanowska 2022: 250). Перші невдачі не знеохотили Маґдалєну – вона продовжувала малювати для себе і задля власного задоволення, набуваючи все більше вправності і досвіду.

Так було і в Франції. Мисткиня згадує, що більш професійно вона почала малювати в Парижі, коли завдяки рекомендації двоюрідної сестри чоловіка, Зоф'ї Шаловської, професійної художниці, яка закінчила варшавську Академію мистецтв, у Маґдалєни Шуммер з'являється можливість уперше привселюдно представити свої роботи – в Galerie Naifs et Primitifs. Всупереч скептичним прогнозам власників галереї, твори пані Маґдалєни знайшли своїх покупців, що поклало початок сталій співпраці, яка тривала впродовж певного часу, але припинилася через віддаленість – пересилати картини за океан виявилося не таким уже і простим.

Перебуваючи в Берліні (1964–1965), Маґдалєна Шуммер практично не малювала, але запам'ятала подію, яка надихнула її створити картину з лебедем. Якось увечері, проїжджаючи за кермом автівки, художниця у світлі ліхтаря на кільці побачила дивовижного лебедя. Він настільки її зачарував, що вона вирішила повернутися, щоб уважніше його роздивитися, а потім намалювати. Виявилося, що насправді птах стояв на виставці, а те, що вона побачила, було відсвітом у дзеркалах виставки. Відбите світло створило красиву ілюмінацію, яка розбурхала фантазію художниці і надихнула її намалювати лебедя з уяви, зі свого враження, що врізалося в пам'ять.

such tin with an anti-corrosion red lead to prevent it from rusting, and painted its rusty colour using white primer.

Cut-outs were mainly portrait forms, presenting various animals in natural scenery. Some vegetables and flowers also appeared. Precision and meticulousness of details, visible for example in a meadow coloured with tiny flowers, aroused admiration for the artist's technical skills. The collaboration with the above-mentioned gallery continued even after the move to the farm in Summit, from where Mrs Magdalena regularly sent works with a list and prices, as well as after the move of the gallery owner to Santa Fe. Unfortunately, there was no atmosphere and demand for art, even functional art, in Santa Fe. The city focused on tourists and selling of Indian souvenirs. The gallery failed to survive.

The paintings included mainly, apart from the beginnings, oil works on fibreboard which she ordered cut in appropriate sizes, but she used the primer herself. Inspirations and topics came from everywhere, sometimes a particular motif caught her attention, for example an illustration, photos or a view outside the window; sometimes a specific motif was enchanting. The themes of Magdalena Shummer's paintings were very diverse, starting with still lifes, mainly large flower bouquets – she loved artificial ones, arranged in large vases, like the one on the ground in front of the entrance to her house or two others on the floor in the living room. She painted bouquets in wide vases, often decorated with a cobalt ornament as on the Dutch pottery from an album she once had bought.

Mrs Magdalena painted animal portraits, feasts where people eat and drink together with animals; devils also appear (this is a common motif in the artist's paintings), interspecies meetings in unreal settings with domestic and wild animals of various kinds. She painted subsequent versions of the biblical flood and Noah's Ark, whether on a rough ocean, during preparations for making sail, or during successful disembarkation.

She painted the smallest details very precisely, with extreme care, for example a pattern on a carpet/wallpaper, or furs and feathers of animals shown on fibreboard or tin. The precision

Маґдалєна обожнює малювати, розповідає, що це заняття дарує розслаблення, відчуття спокою, і передусім приносить величезне задоволення. Як вона жартома каже, ти просто сидиш, не треба ні прибирати, ні готувати, зате можна думати про дуже багато речей.

Проведені в Сохо роки промайнули серед митців і в мистецькій атмосфері. Саме тоді Маґдалєна зацікавилася місцевими народними витинанками з бляхи, які прикрашали інтер'єри сільських будинків і садів. Вона вирішує і собі «кілька таких витнути». І з цих кількох витинанок зародилася окрема мистецька пристрасть, що стала важливою частиною творчості Шуммер. Сусідка порекомендувала Маґдалєні роботи власниці галереї Galerii Mabel's, з чого розпочалася довготривала співпраця галереї та мисткині. На початку своєї діяльності галерея виставляє і торгує різними цікавими та оригінальними об'єктами. Маґдалєна Шуммер – одна з небагатьох мисткинь, яка експонує там свої роботи – переважно витинанки, що мають великий попит, рідше – картини.

Свої бляшані витинанки Маґдалєна Шуммер створює сама – від початку до кінця. В найближчому будівельному магазині вона купує негартовану бляху (гартована надто важко піддається ручній обробці) відповідної товщини і сама витинає її спеціальними ножицями (прямими прорізає лінії, вигнутими – кривизну) за власними шаблонами. Мисткиня вирівнює та відповідно обробляє рвані та вигнуті краї бляхи – виклепує їх плоским молотком та шліфує наждачним папером. Підготовлений й забезпечений від ржавіння лист вона покриває антикорозійним оксидом, а поверх іржавого кольору дає білу ґрунтовку.

Витинанки – переважно портретні форми, які зображують різних тварин у їхньому природному середовищі. Зустрічаються також образи овочів та квітів. Точність і ретельна деталізація, яку можна побачити, наприклад, на лузі, заквітчаному крихітними квітами, викликає захоплення технічною майстерністю Маґдалєни Шуммер. Співпраця з галереєю продовжується навіть після переїзду на ферму

aroused admiration and recognition, but the artist regards this stage of work as less significant because she thinks it is the easiest phase. According to Mrs Magdalena, it is much more difficult to plan an image, place elements in imagination, arrange space, devise a final appearance, and filling with details is an "easy ride." She painted close, at the easel, as if it forced the concentration on details. For such precise work, the artist used very expensive thin brushes. "I sit close, if one sits close, one can't paint wide...."

Asked about her style, she called it the poetic realism, but we can also call it the magical realism because her works appear to be a little enchanted. They are filled by fancy plants, tiny flowers or details of interiors being background for portraits and genre scenes in which animals always occur besides still life or flowers. The animals include not only adored cats (the couple brought three cats to Błędów from the overseas emigration) but also dogs, farm animals or exotic animals. In other words, animals are always the most important subject in the paintings of Mrs Magdalena, even if they constitute the supporting figures and accompany the portrayed people. The artist paints mainly on fibreboard, recently on hardened cardboard, with oil paints and thin brushes.

Magdalena Shummer's artistic achievements comprise also portraits, often painted at the request of acquaintances. Besides, she started with portraits still in Warsaw – a portrait of the father, portraits of acquaintances and neighbours were created at that time. Local celebrities, more or less famous, appear in the paintings: Sławomir Mrożek, Ryszard Kalisz, Robert Makłowicz or Magda Gessler, accompanied by animals, as well as American acquaintances, among others the owner of Mabel's Gallery, or famous persons from the world of fashion or movies: Twiggy, Brigitte Bardot, Larry Hagman etc., also surrounded by animals.

Putting together puzzles is the next favourite activity of Mrs Magdalena. She protects puzzles with cardboard boxes against cats. Relatives supply her with new puzzles, and she already created quite a large collection of these items.

Collecting orange squeezers is, or actually was, another hobby. Mrs Magdalena gathered a set of about 330 pieces which she was

в Самміт, звідки пані Маґдалєна регулярно надсилає роботи з переліком та цінами, а також після переїзду власниці галереї до Санта-Фе. На жаль, у Санта-Фе немає ні відповідної атмосфери, ні належного попиту на мистецтво, навіть ужиткове. Місто цікавлять лише туристи і продаж індіанських сувенірів. Ґалерея закривається.

Картини Маґдалєни Шуммер здебільшого (за винятком перших робіт) написані олією на плиті ДВП. Плиту під відповідні розміри обрізають на замовлення мисткині, але основу вона вже малює сама. Натхнення і сюжети приходять до неї звідусіль: іноді щось привертає увагу, наприклад, ілюстрація, фотографія або вид за вікном, іноді щось захоплює. На картинах Маґдалєни Шуммер можна побачити найрізноманітніші сюжети, починаючи з натюрмортів – переважно великих букетів квітів (вона обожнює штучні, скомпоновані у масивних вазах, як, наприклад, та, що стоїть на землі перед входом до будинку, або дві інші на підлозі у вітальні). Маґдалєна Шуммер малює букети в розлогих горщиках, вазах, часто прикрашених кобальтовим орнаментом за зразком голландської кераміки з альбому, який вона колись купила.

Мисткиня малює тварин, бенкети, де люди і тварини їдять і п'ють разом, зображує дияволів (доволі частий сюжет її картин), зустрічі представників різних видів у фантасмагоричному антуражі різноманітних домашніх і диких тварин. Вона малює різні етапи біблійного потопу та Ноїв ковчег – і серед бурхливого океану, і перед відплиттям, і під час щасливої висадки на сушу.

Маґдалєна Шуммер надзвичайно точно зображує найдрібніші деталі, такі як візерунок на килимі чи шпалерах або хутро та пір'я тварин, увічнених на плиті чи блясі. І хоча така неймовірна точність викликає подив, мисткиня не вважає цей етап роботи важливим, бо, на її думку, він – найлегший. За словами Маґдалєни Шуммер, набагато складніше спланувати картину, продумати розташування елементів, заранжувати простір, вимислити його остаточний вигляд, тоді як заповнити все деталями – «найлегше зі всього». Вона малює близько, схилившись до самого мольберта, що

collecting at antique fairs during a period of many years. She remembers fantastic fairs in the USA, for example in Pennsylvania, or a wonderful fair in Chicago, where she bought squeezers for 10–25 cents and where she met a collector who had gathered several thousand squeezers in his home. The move to Santa Fe forced the artist to sell the collection; she only left over a dozen pieces for herself.

Mrs Magdalena has special respect for devils who appeared often in her artistic life. They occur in many paintings, as cute and funny figures, and in the real world they decorate walls of Mrs Magdalena's studio and fill its shelves. As the artist states, she inherited the passion for collecting devils from her father.

Mrs Magdalena herself designed and published a catalogue in which she presents her works, arranged according to topics and preceded by versed introductions of her own authorship. Such a way of presentation gives the catalogue a completely authorial character. She claims that it is a one-time publication because she never had any literary inclinations.

In Poland, Mrs Magdalena began cooperation with the following galleries: Gallery of Barbara Elżanowska Rutherford Eurolocus on Nowy Świat Street (no longer existing), Wyganowski Gallery in Konstancin-Jeziorna, Art Exhibition Office in Kielce, 101 Project Gallery on Piękna Street in Warsaw or Art Colony in Piaseczno. The latter two collaborate with the painter intensively – they not only organise exhibitions but also sell her works.

Mrs Magdalena still creates, even though she had to resign from tin cut-outs, but she continues painting with passion and she constantly has new ideas for the themes of her paintings.

Exhibition calendar

- 1963 – Galerie Naifs et Primitifs, Paris
- 1980–1996 – cooperation with Mabel`s Gallery, Folk Art, New York
- 1978 – Fairleigh Dickinson University Gallery and Morris Gallery, Madison, New Jersey
- 1981 – Studio Gallery 96 Grand St., New York

ще більше змушує зосередитися на деталях. Для такої точної роботи художниця використовує дуже дорогі тоненькі пензлі. «Я сиджу близько, а якщо ти сидиш близько, ти не можеш малювати широко...».

Коли Маґдалєну Шуммер запитують про стиль, в якому вона малює, у відповідь чують, що це поетичний реалізм, проте його також можна назвати магічним реалізмом, позаяк роботи художниці фантасмагоричні. Вони наповнені химерними рослинами, крихітними квітами й деталями інтер'єру, що слугують тлом для портретів і сцен, в яких, крім натюрморту або квітів, завжди присутні тварини, причім не тільки улюблені коти (із заморської еміграції художниця трьох привезла з собою до Блєндова), але також собаки, сільськогосподарські й екзотичні тварини. Адже тварини – головний суб'єкт творчості Маґдалєни Шуммер, навіть якщо вони утворюють тло або зображені поруч із людьми. Мисткиня переважно малює на плиті ДВП, віднедавна – на твердому картоні, олійними фарбами та тоненькими пензликами.

У творчому доробку Маґдалєни Шуммер також є портрети, які нерідко малювалися на прохання друзів. Свої перші портрети художниця створила ще у Варшаві – портрети батька, друзів і сусідів. На її картинах – більш і менш відомі польські зірки з тваринами – Славомір Мрожек, Ришард Каліш, Роберт Маклович, Маґда Ґесслєр, а також американські знайомі, зокрема власниця галереї Galerii Mabel's, або ж відомі постаті зі світу моди й кіно, такі як Твіґґі, Бріджит Бардо чи Ларрі Геґман, – також в оточенні тварин.

Окрім малювання, пані Маґдалєна полюбляє складати пазли, захищаючи їх від котів картонними коробками. Нові пазли мисткині дарують родичі, і так вона зібрала чималу колекцію.

Ще одним її хобі є (чи, власне, було) колекціонування витискувачів апельсинів. Пані Маґдалєна має колекцію з близько 330 штук, які впродовж багатьох років збирала на антикварних ярмарках. Вона пригадує неймовірні ярмарки в Штатах, наприклад, у Пенсильванії, чудовий ринок поблизу

- 1990 – Galerie Naifs et Primitifs, Paris
- 1990 – Atelier Cora-Galerie La Vague, Hermance, Switzerland
- 1995 – Adelante Gallery, Scottsdale, Arizona
- 1997 – Titos Gallery, Las Vegas
- 1998 – Frank Miele Contemporary Folk Art Gallery, New York and Houshang Gallery, Santa Fe
- 2001–2002 – participation in the collective Exhibition of Artistic and Folk Handicrafts of Grójecka Land in the Kazimierz Pułaski Museum in Warka
- 2007 – "Set of Exhibitions," together with the husband Wojciech Fangor in Błędów
- 2010 – Wyganowski Gallery, Konstancin-Jeziorna
- 2012, 2013, 2014, 2015 – Art Naif Festival, Katowice (collective exhibition)
- 2013 – Art Colony Gallery, Piaseczno
- 2014 – "Adoration of Sweets," Zachęta Gallery, Warsaw (collective exhibition)
- 2015 – "Poetic Realism," 101 Project Gallery, Warsaw
- 2016 – "On the Other Side of the Mirror," 101 Project Gallery, Warsaw
- 2016 – "Noah's Ark," Art Colony Gallery, Zalesie Dolne
- 2017 – BWA Gallery, Kielce
- 2017 – "Extraordinary World in the Paintings of Magdalena Shummer-Fangor," Art Colony Gallery, Piaseczno
- 2018 – "Spring and Sleepy Dreams," Biała Gallery, Centre of Culture in Lublin
- 2019 – "Painted and Grooved" (together with the sculptor Piotr Gawron), 101 Project Gallery, Warsaw
- 2018, 2021 – exhibitions in Janówka Gallery (the former villa of Fangors) in the Botanical Garden of the Polish Academy of Sciences in Powsin

The above text has been written based on conversations with the artist conducted during the visits at her home and the interview from May 2023.

Publications provided support

- Fabjanowska Zofia, 2022, *Tworzywo do życia*, "Zwierciadło", no. 12.
- Fangor Wojciech, 2017, *Ja. (Autobiografia)*, ed. Janusz Górski, Piotr Sitkiewicz, Gdańsk: Wydawnictwo Czysty Warsztat.
- Nikolska Małgorzata, 2022, *Poza realnością – Magdalena Shummer-Fangor*, "Kraina Bugu", no. 31.

Joanna Kalinowska

Чикаго, де вона купувала соковитискачі по 10–25 центів за штуку і де познайомилася з колекціонером, який зібрав кілька тисяч таких соковитискачів. Через переїзд до Санта-Фе вона Маґдалєна Шуммер змушена продати свою колекцію, але залишила для себе кільканадцять штук.

Художниця має особливу слабкість до чортиків, яких у її творчому житті досить багато. Вони намальовані на багатьох картинах доброзичливі та кумедні, – а в реальному житті вони прикрашають стіни майстерні і стоять на полицях. За словами мисткині, цю любов до колекціонування чортиків вона успадкувала від батька.

Маґдалєна Шуммер опрацювала і видала каталог, в якому – представлені впорядковані за сюжетами її твори, їм передують поетичні вступи художниці, що надає каталогу ексклюзивно авторського характеру. Мисткиня стверджує, що це єдиний такий випадок, оскільки вона ніколи не проявляла жодних літературних нахилів.

Пані Маґдалєна співпрацює або співпрацювала з Ґалереєю Барбари Ельжановської Рутерфорд Eurolocus на вулиці Новий Світ (уже закрита), Ґалереєю в Констанціні Єзьорній, Закладі художніх виставок у Кєльцях, Ґалереї «101 проєкт» на вулиці Пєнькній у Варшаві або «Мистецькій колонії» в Пясечному. Дві останні, зокрема, співпрацюють з художницею на постійній основі, не лише організовуючи виставки, але й продаючи її роботи.

Пані Маґдалєна продовжує творити, і хоча їй довелося відмовитися від витинанок із бляхи, вона досі з рвінням малює нові картини і постійно вигадує нові ідеї для сюжетів картин.

Йоанна Каліновська

Websites helpful in writing text (access: 1 September 2023)

- *Magdalena Schummer-Fangor*, Biuro Wystaw Artystycznych w Kielcach, https://www.bwakielce.art.pl/artysta/magdalena-shummer-fangor.
- *Magdalena Schummer-Fangor*, Kolonia Artystyczna, https://koloniaartystyczna.pl/?pl_magdalena-shummer-fangor,13.
- *Poetyczny realizm. Wystawa malarstwa Magdaleny Shummer-Fangor*, 101 Projekt, Galeria Sztuki Współczesnej i Dom Aukcyjny, https://101projekt.pl/index.php?id_supplier=17&controller=supplier&id_lang=1.
- *Wystawa Magdaleny Schummer-Fangor*, Polska Akademia Nauk, Ogród Botaniczny, https://ogrod-powsin.pl/wystawa-magdaleny-shummer-fangor/.

Хронологія виставок

- 1963 – Галерея Naifs et Primitifs, Париж;
- 1980–1996 – співпраця з Mabel's Gallery – Folk Art, Нью-Йорк;
- 1978 – Галерея Університету Фейрлі Дікінсона та Галерея Морріса, Медісон, Нью-Джерсі;
- 1981 – Галерея-студія, 96 Grand St., Нью-Йорк;
- 1990 – Галерея Naifs et Primitifs, Париж;
- 1990 – Atelier Cora-Galerie La Vague, Ерманс, Швейцарія;
- 1995 – Галерея Adelante, Скоттсдейл, Арізона;
- 1997 – Галерея Titos, Лас-Вегас;
- 1998 – Frank Miele Contemporary Folk Art Gallery, Нью-Йорк та Houshang Gallery, Санта-Фе;
- 2001–2002 – участь у колективній виставці художнього та народного ремесла Ґруєччини в Музеї імені Казімєжа Пуласького у Варці;
- 2007 – «Комплекс виставок», спільно з чоловіком Войцєхом Фанґором у Блендові;
- 2010 – Галерея Wyganowski, Констанцін Єзьорна;
- 2012, 2013, 2014, 2015 – Art Naif Festival, Катовиці (групова виставка);
- 2013 – Галерея «Мистецька колонія», Пясечно;
- 2014 – «Поклоніння солодощам», галерея «Захента», Варшава (групова виставка);
- 2015 – «Поетичний реалізм», Галерея «101 проєкт», Варшава;
- 2016 – «У задзеркаллі», Галерея «101 проєкт», Варшава;
- 2016 – «Ноїв ковчег», Галерея «Мистецька колонія», Залесє Дольне;
- 2017 – Галерея BWA, Кєльці;
- 2017 – «Незвичайний світ картин Маґдалєни Шуммер-Фанґор», Галерея «Мистецька колонія», Пясечно;
- 2018 – «Marzenia (wio)senne», Галерея «Біла», Культурний центр, Люблін;
- 2019 – «Намальовані та вирізьблені» (спільно зі скульптором Пьотром Ґавроном), Галерея «101 проєкт», Варшава;
- 2018 і 2021 роки – виставки в галереї «Янувка» (колишня вілла Фанґора) в Ботанічному саду Польської академії наук у Повсіні.

Цей текст постав на основі розмов із мисткинею, записаних у неї вдома, та інтерв'ю, проведеного у травні 2023 року.

Використано публікації

- Fabjanowska Zofia, 2022, *Tworzywo do życia*, «Zwierciadło», № 12.
- Fangor Wojciech, 2017, *Ja. (Autobiografia)*, ред. Janusz Górski, Piotr Sitkiewicz, Gdańsk: Wydawnictwo Czysty Warsztat.
- Nikolska Małgorzata, 2022, *Poza realnością – Magdalena Shummer-Fangor*, «Kraina Bugu», № 31.

Використано матеріали інтернет-сторінок
(доступ: 1 вересня 2023 року)

- *Magdalena Schummer-Fangor*, Biuro Wystaw Artystycznych w Kielcach, https://www.bwakielce.art.pl/artysta/magdalena-shummer-fangor.
- *Magdalena Schummer-Fangor*, Kolonia Artystyczna, https://koloniaartystyczna.pl/?pl_magdalena-shummer-fangor,13.
- *Poetyczny realizm. Wystawa malarstwa Magdaleny Shummer-Fangor*, 101 Projekt, Galeria Sztuki Współczesnej i Dom Aukcyjny, https://101projekt.pl/index.php?id_supplier=17&controller=supplier&id_lang=1.
- *Wystawa Magdaleny Schummer-Fangor*, Polska Akademia Nauk, Ogród Botaniczny, https://ogrod-powsin.pl/wystawa-magdaleny-shummer-fangor/.

1

Mouse – sheet metal cutout, 1999, oil paints on rust sheet metal, ca.17 × 28 cm, PME 60119

Mysz – wycinanka z blachy, 1999, farby olejne na blasze rdzewnej, ok. 17 × 28 cm, PME 60119

Миша – витинанка з бляхи, 1999, олійні фарби на іржавій блясі, бл. 17 × 28 см, PME 60119

2

Chameleon – sheet metal cutout, 2001,
oil paints on rust sheet metal, ca.28 × 44 cm,
PME 60118

Kameleon – wycinanka z blachy, 2001,
farby olejne na blasze rdzewnej, ok. 28 × 44 cm,
PME 60118

Хамелеон – витинанка з бляхи, 2001,
олійні фарби на іржавій блясі, бл. 28 × 44 см,
PME 60118

3

Mandrill – sheet metal cutout, 1986, oil paints on rust sheet metal, ca.44 × 59 cm, PME 60117

Mandryl – wycinanka z blachy, 1986, farby olejne na blasze rdzewnej, ok. 44 × 59 cm, PME 60117

Мандрил – витинанка з бляхи, 1986, олійні фарби на іржавій блясі, бл. 44 × 59 см, PME 60117

4

Piggy – sheet metal cutout, 1996,
oil paints on rust sheet metal, 49 × 41 cm,
PME 60220

Świnka – wycinanka z blachy, 1996,
farby olejne na blasze rdzewnej, 49 × 41 cm,
PME 60220

Свинка – витинанка з бляхи, 1996,
олійні фарби на іржавій блясі, 49 × 41 см,
PME 60220

5

Crocodile – sheet metal cutout, 1998, oil paints on rust sheet metal, ca.41 × 122 cm, PME 60116

Krokodyl – wycinanka z blachy, 1998, farby olejne na blasze rdzewnej, ok. 41 × 122 cm, PME 60116

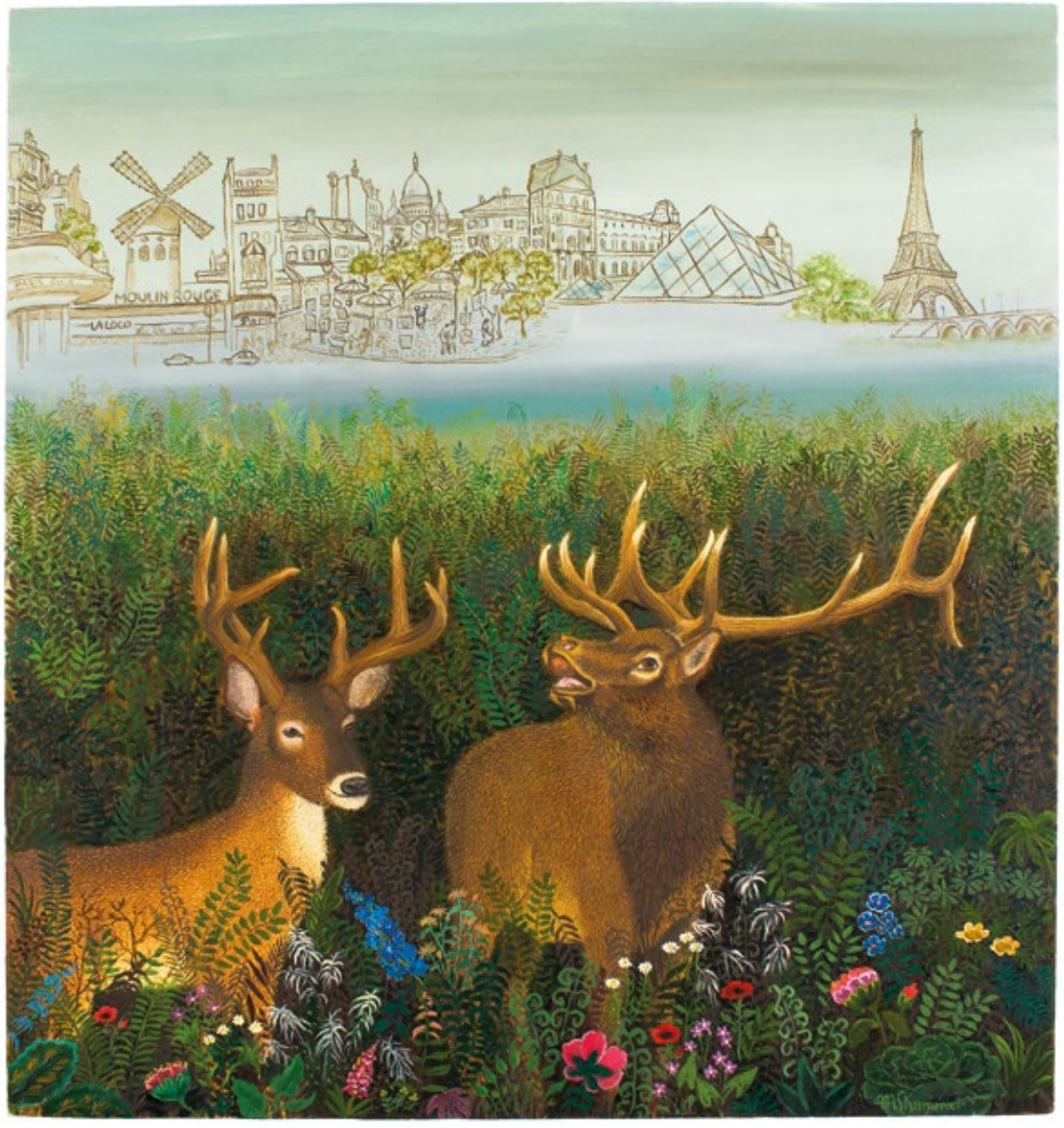
Крокодил – витинанка з бляхи, 1998, олійні фарби на іржавій блясі, бл. 41 × 122 см, PME 60116

6

Cow – sheet metal cutout, 2020, oil paints on rust sheet metal, 34.5 × 44 cm, PME 60285

Krowa – wycinanka z blachy, 2020, farby olejne na blasze rdzewnej, 34,5 × 44 cm, PME 60285

Корова – витинанка з бляхи, 2020, олійні фарби на іржавій блясі, 34,5 × 44 см, PME 60285



7

Deer near Paris, 2012, oil paints on fibreboard, 42 × 39 cm, PME 60717

Jelenie pod Paryżem, 2012, farby olejne na płycie pilśniowej, 42 × 39 cm, PME 60717

Олені під Парижем, 2012, олійні фарби на деревоволокнистій плиті, 42 × 39 см, PME 60717

8

Noah’s Ark, 1998,
oil paints on fibreboard, 58.5 × 79.5 cm,
PME 60219

Arka Noego, 1998, farby olejne
na płycie pilśniowej, 58,5 × 79,5 cm,
PME 60219

Ноїв ковчег, 1998, олійні фарби
на деревоволокнистій плиті, 58,5 × 79,5 см,
PME 60219

9

Two Cats on the Beach, 1999,
oil paints on fibreboard, 49.5 × 39.5 cm,
PME 57632

Dwa koty na plaży, 1999, farby olejne
na płycie pilśniowej, 49,5 × 39,5 cm,
PME 57632

Два коти на пляжі, 1999, олійні фарби
на деревоволокнистій плиті, 49,5 × 39,5 см,
PME 57632

10

Cats' Dinner, 2003, oil paints on fibreboard, 53 × 63 cm, PME 57633

Obiad kotów, 2003, farby olejne na płycie pilśniowej, 53 × 63 cm, PME 57633

Котячий обід, 2003, олійні фарби на деревоволокнистій плиті, 53 × 63 см, PME 57633

11

On a Rug, 2020, oil paints on cotton paper, 35 × 40 cm, PME 60115

Na dywaniku, 2020, farby olejne na papierze bawełnianym, 35 × 40 cm, PME 60115

На килимку, 2020, олійні фарби на бавовняному папері, 35 × 40 см, PME 60115

12

On a Walk, 2020,
oil paints on fibreboard, 31 × 61 cm,
PME 60114

Na spacerze, 2020,
farby olejne na płycie pilśniowej, 31 × 61 cm,
PME 60114

На прогулянці, 2020, олійні фарби
на деревоволокнистій плиті, 31 × 61 см,
PME 60114

13

Two Birds to Paradise, 1986, oil paints on fibreboard, 30.5 × 25.5 cm, PME 60711

Dwa ptaki z raju, 1986, farby olejne na płycie pilśniowej, 30,5 × 25,5 cm, PME 60711

Два птахи з раю, 1986, олійні фарби на деревоволокнистій плиті, 30,5 × 25,5 см, PME 60711

14

Meeting of Amazons, 1968, oil paints on fibreboard, 30.5 × 40.5 cm, PME 60714

Spotkanie Amazonek, 1968, farby olejne na płycie pilśniowej, 30,5 × 40,5 cm, PME 60714

Зустріч амазонок, 1968, олійні фарби на деревоволокнистій плиті, 30,5 × 40,5 см, PME 60714

15

Lovers on the Lake, 2009, oil paints on fibreboard, 57.5 × 68 cm, PME 60715

Zakochani na jeziorze, 2009, farby olejne na płycie pilśniowej, 57,5 × 68 cm, PME 60715

Закохані на озері, 2009, олійні фарби на деревоволокнистій плиті, 57,5 × 68 см, PME 60715

16

Drunkards, 2006, oil paints on fibreboard, 63 × 77.5 cm, PME 57634

Pijaczki, 2006, farby olejne na płycie pilśniowej, 63 × 77,5 cm, PME 57634

П'янички, 2006, олійні фарби на деревоволокнистій плиті, 63 × 77,5 см, PME 57634

17

Brigitte Bardot with Animals, 1988, oil paints on fibreboard, 45 × 60 cm, PME 60712

Brigitte Bardot ze zwierzętami, 1988, farby olejne na płycie pilśniowej, 45 × 60 cm, PME 60712

Бріджит Бардо з тваринами, 1988, олійні фарби на деревоволокнистій плиті, 45 × 60 см, PME 60712

18

Larry Hagmann, 1984, oil paints on fibreboard, 60 × 34.5 cm, PME 57631

Larry Hagmann, 1984, farby olejne na płycie pilśniowej, 60 × 34,5 cm, PME 57631

Ларрі Гегмен, 1984, олійні фарби на деревоволокнистій плиті, 60 × 34,5 см, PME 57631

19

Mabel, 1986, oil paints
on fibreboard, 61.5 × 76.5 cm,
PME 60716

Mabel, 1986, farby olejne
na płycie pilśniowej, 61,5 × 76,5 cm,
PME 60716

Мейбел, 1986, олійні фарби
на деревоволокнистій плиті, 61,5 × 76,5 см,
PME 60716

20

Fangor, 1968,
oil paints on canvas, 77 × 61 cm,
PME 60713

Fangor, 1968,
farby olejne na płótnie, 77 × 61 cm,
PME 60713

Фанґор, 1968,
олійні фарби на полотні, 77 × 61 см,
PME 60713

21

Hell, 2021,
oil paints on canvas, 40 × 50 cm,
PME 60888

Piekło, 2021,
farby olejne na płótnie, 40 × 50 cm,
PME 60888

Пекло, 2021,
олійні фарби на полотні, 40 × 50 см,
PME 60888

22

Under the Rainbow, 2022,
oil paints on fibreboard, 40 × 30 cm,
PME 60718

Pod tęczą, 2022,
farby olejne na płótnie, 40 × 30 cm,
PME 60718

Під веселкою, 2022, олійні фарби
на деревоволокнистій плиті, 40 × 30 см,
PME 60718

23

Clock, 2021,
oil paints on fibreboard, 40 × 60 cm,
PME 60889

Zegar, 2021,
farby olejne na płycie pilśniowej, 40 × 60 cm,
PME 60889

Годинник, 2021, олійні фарби на
деревоволокнистій плиті, 40 × 60 см,
PME 60889

ANNA TENGLI-TRUCHEL

АННА ТЕНҐЛІ-ТРУХЕЛЬ

„LUBIĘ COŚ NIEOCZYWISTEGO”. Z ANNĄ TENGLI-TRUCHEL ROZMAWIA AMUDENA RUTKOWSKA

Amudena Rutkowska: Jest Pani malarką o bardzo charakterystycznym, rozpoznawalnym stylu. Pani prace są cenione przez kolekcjonerów w Polsce i za granicą, wystawia Pani praktycznie na całym świecie. Jak to się stało, że zaczęła Pani malować? Czy był jakiś konkretny moment, o którym może Pani powiedzieć, że był punktem zwrotnym, czy też był to stopniowy proces?

Anna Tengli-Truchel: Jak każde dziecko lubiłam rysować i malować i dlatego mój ukochany wujek – ojciec chrzestny – ze swoją żoną na dwunaste urodziny podarowali mi farby olejne. Wizualnie zrobiły na mnie tak profesjonalne wrażenie – chociaż to była seria „Panda", taka szkolna, chińskie farby – że bałam się ich użyć. I tak sobie leżały, leżały i mniej więcej po pięciu, sześciu latach odważyłam się po nie sięgnąć. Przerysowywałam, przemalowywałam ilustracje z czasopism, trochę próbowałam martwych natur. Dziadek mnie bardzo zachęcał. Babcia mówiła, żebym nie malowała całego obrazka w pół godziny, tylko że trzeba by mu poświęcić ze trzy dni. Czułam, że mnie wspierają. Mama też mi kibicowała, dzięki pomocy znajomego malarza, który miał legitymację i mógł kupować w profesjonalnym sklepie prawdziwe farby, kupiła mi na dwudzieste urodziny zestaw „Decorfinów". I wtedy już na dobre, na poważnie zaczęłam malować.

Na początku zainspirowała mnie Maria Korsak. Chodziłam do podstawówki w Ogrodzie Saskim, przy ulicy Niecałej, i gdy była ładna pogoda, ciepło, wracałam do domu na Pragę częściowo piechotą przez Stare Miasto. W galerii na placu Zamkowym, zwykle w witrynie, wystawiano jej prace. Bardzo mnie urzekły.

Co takiego w nich było, co Pani się podobało?

Kolor, opowieść, prostota. Obrazy Marii Korsak były takie urzekające. Później otworzył się sklep UNICEF-u w Śródmieściu i bardzo mi się spodobały obrazki na kartkach z całego świata, a najbardziej te naiwne i ludowe. Potem był album z Ermitażu, który łatwo można było kupić w księgarni obok domu, a w nim praca Henriego Rousseau[1]. To też zdecydowało o sposobie malowania.

Czy od razu po zainspirowaniu się tymi pracami zaczęła Pani malować właśnie w ten sposób? Czy też styl wypracowała Pani dopiero z czasem?

Anna Tengli-Truchel, 2023.
Photo by P. Walczak

Anna Tengli-Truchel, 2023.
Fot. P. Walczak

Анна Тенґлі-Трухель, 2023.
Фот. П. Валчак

Przerysowywanie ilustracji czy martwe natury – to trwało dosyć krótko. Jak już odkryłam, że istnieje ten inny, taki miły, kolorowy świat, to tak, zdecydowałam się od razu.

A czym się Pani inspirowała, jeżeli chodzi o tematy obrazów?

Przyrodą, zwierzakami. Ludzi na początku w ogóle nie malowałam, wydawali mi się za trudni.

Czy wyobraża sobie Pani od razu cały obraz? I dopiero potem przenosi na płótno?

Tak, aczkolwiek nie jest tak, że to, co sobie wyobrażę, wychodzi jeden do jednego na obrazku. Zwykle coś tam się zmienia. Na początku najbardziej mi się podobały przyrodnicze i kolorowe elementy. Dosyć proste historie, nieskomplikowane. Czasem lubię dodać zaskakujący element, na przykład nieoczywiste w danym otoczeniu zwierzęta. Robię to dla zabawy, radości. Obraz z hipopotamami w Ogrodzie Saskim malowałam na konkurs, którego tematem był antropocen[2]. Obraz przedstawia skutki globalnego ocieplenia w 2054 roku.

Czyli zdarza się, że maluje Pani na zadany temat?

Tak, zdarza się. Ale nie zawsze się podejmuję – na przykład śląskie beboki mnie przerosły, za mało na ten temat wiedziałam. Na konkurs[3] organizowany przez Stowarzyszenie Barwy Śląska i Stanisława Trefonia[4] malowałam stroje ludowe. Lubię czasem znaleźć temat, którego sama bym nie ruszyła. Mobilizuje mnie to i staram się mu podołać. Stroje się spodobały, dostałam wtedy wyróżnienie.

Czy zdarza się Pani malować na zamówienie?

Nie. Dlatego, że zdaję sobie sprawę, że osoba zamawiająca zupełnie inaczej będzie sobie wyobrażała to, czego chce.

Miała Pani takie oferty?

Nie, ale myślałam kiedyś o tym. Jedna z koleżanek próbowała mnie podchodzić – odpowiadałam jej, żeby wybrała sobie coś z gotowych prac. Nie bardzo chciała, bo miała jakąś wizję. Nie chciałam się tego podjąć.

Jak wygląda Pani codzienny tryb pracy? Myśli Pani o namalowaniu obrazu, wyobraża go sobie Pani – i co dzieje się dalej? Jak długo trwa taki proces?

Czasem, jak z potrójną *Arką*, dziesięć lat. Nie czułam się na siłach. To był mój pierwszy tak duży obraz. Myślałam o nim od czasu, gdy zaczęłam malować i chyba brakowało mi warsztatu. Teraz albo pomysł sam wpada mi do głowy, albo, jeżeli jest zadany temat, muszę go przemyśleć. Trochę to trwa. Najczęściej pomysły przychodzą mi do głowy w wannie, chyba korzystnie działa na mnie szum wody. Szkicuję sobie bardzo prosto, a później szukam. Na przykład przy okazji tematu ogrodowego dla Muzeum Śląskiego[5] szukałam roślin, które kwitną w tym samym czasie. Żeby było trochę prawdy w obrazie. Oczywiście one nie wyglądają prawdziwie, są bardziej bajkowe. Ale coś prawdziwego staram się w obrazie zachować. Do obrazu, który teraz zaczęłam malować, też szukałam informacji. Na przykład – w jakim wieku, w którym miesiącu młode gąski mogą być takiej wielkości, jaka mi pasuje do opowiedzenia historii. I szukałam kwiatów kwitnących o tej samej porze.

Czyli mimo tych hipopotamów w Ogrodzie Saskim i krokodyli w Łazienkach trochę realizmu pojawia się w Pani obrazach.

Tak, tak.

Czy w tej chwili malowanie to Pani główne zajęcie i źródło utrzymania, czy też na co dzień zajmuje się Pani czymś innym, a malarstwo jest działalnością poboczną?

Trudno określić czas spędzany nad obrazami. Sama do końca tego nie wiem, są dłuższe okresy, kiedy w ogóle nie maluję, a są okresy, kiedy maluję bardzo dużo. Trochę się zajmuję wynajmowaniem nieruchomości, ale nie jest to pełny etat – prowadzę działalność gospodarczą. Więc można powiedzieć, zajmuję się głównie malowaniem.

Bierze Pani udział w wielu wystawach międzynarodowych. Jak to się zaczęło?

W 2003 wzięłam udział w pierwszej zagranicznej wystawie – w konkursie Galerii Pro Arte Kasper w Szwajcarii, o którym dowiedziałam się od Zofii Bisiak[6]. Potem pojawił się pan Jacques Dubois[7], który był mężem malarki Marty Kołodziej[8], córki pana Kołodzieja, rzeźbiarza z Nowego Sącza. Mieszkali we Francji i Jacques organizował festiwal, a dzięki polskiej żonie miał też kontakty w Polsce, i tak się zaczęło. Na początku Jacques współpracował także z Galerią Szyb Wilson, z pierwszymi festiwalami w Katowicach[9].

Który to był mniej więcej rok?

Już dosyć dawno. Pierwszy Nikisz-For zorganizowano w 2008 roku. Marta Kołodziej brała w nim udział, a Jacques współorganizował. Dzięki temu festiwalowi w 2009 roku zaczęły się wystawy we Francji.

Częściej wystawia Pani w Polsce czy za granicą?

Za granicą. Bardzo pomógł Facebook – zgrupowaliśmy się tam z tworzącymi w tym nurcie malarzami z całego świata i od czasu do czasu dostajemy propozycje udziału w wystawach. Albo po prostu są ogłaszane otwarte nabory.

Z Pani opowieści wynika, że funkcjonuje Pani w środowisku artystów malujących w podobny sposób. Czy wywieracie na siebie wpływ? Na to, co malujecie i w jaki sposób? Inspirujecie się nawzajem?

Teraz chyba już nie, ale na początku – tak, szczególnie po wystawach, po konkursach Teofila Ociepki w Bydgoszczy[10]. To była interakcja, bo i mnie inspirowały tamte prace. Kiedyś Wiktor Chrzanowski[11] powiedział, że inspirował się moim obrazem, co jest dla mnie wielkim zaszczytem. Bardzo mnie to ucieszyło. A teraz, po tylu latach malowania, już każdy jest osadzony w tym, co mu wychodzi najlepiej, w tym, co najbardziej lubi i środowisko artystów na siebie już takiego wpływu nie ma.

Natomiast widzę wpływy kulturowe bałkańskie czy rumuńskie. Często malarze stamtąd poruszają te same tematy, na przykład temat koguta. Wcale nie takiego ślicznego. Pytałam kiedyś, czy to się wiąże z jakąś legendą, ale osoba, którą pytałam, nie potrafiła mi odpowiedzieć, dowiedziałam się tylko, że to tradycyjny motyw malarski. Wśród powtarzających się motywów jest też – co na przykład widać na jednym z obrazów Tomislava Čakardicia – grzyb, na którym stoi wioska. Włosi też często inspirują się stylem dawnej Jugosławii. Myślę, że Chorwaci Ivan Generalić[12] czy Ivan Rabuzin[13] zainspirowali wielu europejskich malarzy. Poznałam ich dzięki osiadłemu w Warszawie macedońskiemu malarzowi Stefanovi Popovskiemu[14]. Na początku mojej drogi udzielił mi kilku wskazówek i zaprosił do wystawiania prac w galerii, którą prowadził.

Ten wpływ jest bardzo widoczny w Pani obrazach. Wspomniała Pani o kogucie, który, o ile zrozumiałam, nie do końca się udał, czy tak?

Jugosłowiańskie koguty często są przerażające, z czegoś musi to wynikać. Ale mój kogut się udał – po prostu nie chciałam malować przerażającego koguta. Nie. Mój jest słodki i wesoły.

Jakie są Pani plany na przyszłość? Czy mówi Pani sobie na przykład: „W przyszłym roku namaluję to i to, tyle i tyle obrazów"? Czy plany są mniej konkretne i Pani twórczość wynika z okoliczności?

To faluje. Teraz wiem, że powinnam namalować więcej niedużych obrazków na przyszłoroczną wystawę w Danii[15]. Właścicielka

galerii wystawia wiele prac każdego autora, a że przestrzeń jest ograniczona, to prace nie mogą być duże. Co roku wysyłam na tę wystawę około dziesięciu obrazków.

Jestem silnie związana z Bratysławą, gdzie Adžana Modlitbová[16] organizuje co roku wystawę, wysyłam tam prace co roku. Adžana maluje, ale jest też po trzyletniej szkole tworzenia tradycyjnej biżuterii ludowej z drutu.

Inne wystawy też się powtarzają się, ale nie biorę w nich udziału co roku. Czasem pojawia się coś nowego, na przykład niedawno dostałam zaproszenie do Izraela, ale niestety sytuacja zmieniła się z powodu wojny, wystawa nie będzie organizowana. Cieszyłam się z tego zaproszenia, bo to dosyć znana galeria, GINA Gallery[17]. Ale już wcześniej, dzięki znajomej malarce Noemi Eshet-Rosenzweig[18], którą poznałam w Katowicach w Szybie Wilson, brałam udział w wystawach w Izraelu, które organizowała.

Nad czym Pani teraz pracuje? Widzę tu niedokończony obraz...

Tak. Lubię malować coś nieoczywistego. Tu jest rodzina gęsi, które idą gęsiego, ale przyplątał się piesek, który chce być członkiem gęsiej rodziny.

Ile jeszcze brakuje do ukończenia obrazu?

Dużo, bo same listki na drzewach zajmą mi co najmniej tydzień, nie mówiąc już o kwiatach. Czasem muszę odpocząć, więc robię sobie kilka dni przerwy. Ale ten obraz jest już w miarę zaplanowany.

Maluje go Pani na konkurs czy dla siebie?

Ten nie jest na konkurs, maluję go z myślą o wystawie w Odense w Danii, tam tematyka jest dowolna.

W jaki sposób powstają poszczególne warstwy kompozycji, na przykład to drzewo?

Przy drzewie maluję najpierw owalne, czarno-zielone tło. Później pieniek, warstwy gałązek od ciemniejszych do jaśniejszych. Później ciemne listki i na końcu dwie warstwy jaśniejszych listków. Część tej gałęzi potem zamaluję. Wydaje mi się to bardziej plastyczne, niż gdybym miała malować listki i później między nimi markować fragmenty widocznych gałęzi.

Czyli maluje Pani także to, czego ostatecznie nie będzie widać, bo pozostanie ukryte pod farbą, ale w rzeczywistości, w naturze, istnieje?

Tak, ale część tych gałązek będzie widoczna.

Czy tak się dzieje też z innymi przedmiotami czy postaciami, które Pani maluje? Pojawia się najpierw cała postać, i nawet gdy jakiś jej fragment nie zostanie pokazany, to i tak najpierw go Pani maluje? Czy to dotyczy głównie przyrody: kwiatów, drzew?

Głównie koron drzew i krzewów. W kwiatach liście i kwiatostany maluję raczej oddzielnie. Są też warstwy: ciemniejsze, żeby były głębiej, a jaśniejsze – bliżej oka. Zamalowuję najczęściej korony drzew. Gałązki częściowo w nich znikają.

Tak jest Pani wygodniej, czy chodzi o to, żeby w pełni oddać na obrazie to, co w naturze?

To nie tak, że chciałabym malować człowiekowi w środku wnętrzności [śmiech]. Ale drzewa powstają stopniowo, tak jakby sobie rosło drzewko, po prostu. Najpierw ma pieniek, później gałązki, później liście. Być może wynikło to z naturalnego rozwoju przez te trzydzieści lat, odkąd zaczęłam malować.

Na zakończenie zapytam o coś, o co pewnie pyta wiele osób. Opowiedziała mi Pani wcześniej ciekawą historię związaną z pochodzeniem Pani nazwiska. Pojawił się w niej wątek szwajcarski.

Anna Tengli-Truchel during the act of painting, 2023. Photo by P. Walczak

Anna Tengli-Truchel w trakcie malowania, 2023. Fot. P. Walczak

Анна Тенґлі-Трухель за малюванням, 2023. Фот. П. Валчак

Mój wujek, który badał historię rodziny i jeździł do Szwajcarii, stworzył nasze drzewo genealogiczne. Na którejś gałęzi pojawił się rzeźbiarz Jean Tinguely[19]. To ten od fontanny Strawińskiego[20], którą zaprojektował ze swoją żoną Niki de Saint Phalle[21]. Wujek był o tym pokrewieństwie przekonany. Ja takiej stuprocentowej pewności co do prawdziwości tej historii nie mam, ale ją lubię, bo bardzo mi się prace Niki de Saint Phalle podobają. Byliśmy nawet w ich muzeum we Fryburgu. Jego ruchome rzeźby, maszynerie są imponujące. Więc ta historia bardzo mi się podoba. I jest prawdopodobna, bo gdy mój przodek, producent serów, przybył do Polski, przypuszczalnie z wojskami napoleońskimi, pisał się Tinguely, ale wtedy, pod zaborem rosyjskim, urzędnicy zapisali nazwisko cyrylicą tak, jak usłyszeli.

Bardzo dziękuję za podzielenie się tą historią i za całą rozmowę.

Ja też dziękuję, było mi bardzo miło.

1 — Henri Rousseau (1844–1910) – francuski malarz uważany za prekursora stylu określanego jako naiwny.

2 — XI Konkurs Sztuki Intuicyjnej im. Juliusza Marcisza o tematyce „Antropocen – człowiek i jego otoczenie od prehistorii do sztucznej inteligencji", zorganizowany przez Muzeum Górnictwa Węglowego w Zabrzu, Stowarzyszenie „Barwy Śląska" i Kolekcję Barwy Śląska w Rudzie Śląskiej.

3 — VIII Konkurs Sztuki Intuicyjnej im. Juliusza Marcisza o tematyce „Śląskie stroje".

4 — Stanisław Gerard Trefoń (ur. 1933) – kolekcjoner, właściciel kolekcji twórczości amatorskiej prezentowanej w galerii Barwy Śląska w Rudzie Śląskiej.

5 — Konkurs na pracę artystyczną inspirowaną obrazem Władysława Podkowińskiego *W ogrodzie wyobraźni*, organizowany przez Muzeum Śląskie w Katowicach w 2023 roku.

6 — Zofia Bisiak – historyczka sztuki, artystka plastyczka, wspiera i animuje rozwój sztuki amatorskiej. Twórczyni Ośrodka Doskonalenia Animatorów Kultury w Łucznicy.

7 — Jacques Dubois – organizator międzynarodowego Festival d'art naïf w Verneuil-sur-Avre we Francji, współorganizator Art Naif Festiwal w Katowicach, kurator wystaw w stowarzyszeniu FIVAN wspierającym sztukę amatorską.

8 — Marta Kołodziej – malarka tworząca w nurcie zwanym przez nią surrealizmem magicznym. Pochodzi z Nowego Sącza, mieszka w Meiringen w Szwajcarii. Wystawia w Polsce i za granicą.

9 — Międzynarodowy Festiwal Sztuki Naiwnej jest organizowany w Katowicach przez Fundację Eko-Art Silesia. Pierwsza edycja odbyła się w 2008 pod nazwą Nikisz-For, od 2010 roku festiwal jest organizowany jako Art Naif Festiwal. Miejscem wydarzenia jest Galeria Szyb Wilson – galeria sztuki współczesnej w dzielnicy Katowic Janów-Nikiszowiec.

10 — Ogólnopolski Konkurs Malarski im. Teofila Ociepki jest organizowany co dwa lata przez Kujawsko-Pomorskie Centrum Kultury w Bydgoszczy i Galerię Sztuki Ludowej i Nieprofesjonalnej w Bydgoszczy. W 2023 roku miała miejsce 14 edycja konkursu.

11 — Wiktor Chrzanowski (1946–2012) – malarz i rzeźbiarz z kręgu sztuki nieprofesjonalnej, związany z Toruniem. Od 1984 roku członek Stowarzyszenia Twórców Ludowych w Lublinie, wielokrotnie nagradzany w lokalnych i ogólnopolskich konkursach sztuki ludowej i nieprofesjonalnej, laureat Nagrody im. Oskara Kolberga w 2010 roku.

12 — Ivan Generalić (1914–1992) – chorwacki malarz nieprofesjonalny, jeden z najbardziej rozpoznawalnych przedstawicieli tworzących w tzw. nurcie naiwnym na terenie ówczesnej Jugosławii.

13 — Ivan Rabuzin (1921–2008) – chorwacki malarz nieprofesjonalny, cieszący się popularnością za granicą. Zajmował się również wzornictwem przemysłowym.

14 — Stefan Popovski (1933–2016) – urodzony w Skopje dziennikarz i malarz nieprofesjonalny, mieszka w Polsce. W latach 80. XX wieku prowadził galerię sztuki w Warszawie.

15 — Kunstgalleriet Odense w Danii prowadzona przez Bettinę Jepsen od 2013 roku. W 2023 roku z okazji dziesięciolecia zorganizowano tam Międzynarodową Wystawę Sztuki Naiwnej „Sztuka z humorem".

16 — Adžana Modlitbová – słowacka malarka nieprofesjonalna i twórczyni tradycyjnej biżuterii, od 2018 roku organizuje w Bratysławie Międzynarodową Wystawę Sztuki Naiwnej „NAIVA BRATISLAVA".
17 — GINA Gallery of International Naïve Art – galeria prezentująca sztukę nieprofesjonalną z całego świata, założona w 2003 roku w Tel Avivie przez kolekcjonera Dana Chilla.
18 — Noemi Eshet-Rosenzweig – izraelska malarka nieprofesjonalna, z wykształcenia architektka i konserwatorka.
19 — Jean Tinguely (1925–1991) – szwajcarski malarz i rzeźbiarz. W 1952 roku zamieszkał w Paryżu, był czołową postacią francuskiej awangardy lat 50. i 60. XX wieku. W 1996 roku w Bazylei otwarto muzeum jego imienia, a muzeum prezentujące dzieła jego i jego żony Niki de Saint Phalle (Espace Jean Tinguely – Niki de Saint Phalle) znajduje się we Fryburgu.
20 — Fontanna Strawińskiego – ruchoma, wielokolorowa fontanna powstała w 1983 roku przed Centre Pompidou w Paryżu. Składa się na nią szesnaście rzeźb nawiązujących do postaci i utworów kompozytora.
21 — Niki de Saint Phalle (1930–2002) – francuska rzeźbiarka i malarka. Autorka między innymi serii obrazów-tarcz strzelniczych (dzieło powstawało po oddaniu przez artystkę strzału do ukrytego w obrazie pojemnika z farbą) i wielkich, plenerowych rzeźb, tworzonych razem z mężem Jeanem Tinguelym.

During the act of painting, 2023.
Photo by P. Walczak

W trakcie malowania, 2023.
Fot. P. Walczak

За малюванням, 2023.
Фот. П. Валчак

“I LIKE SOMETHING NON-OBVIOUS”. THE INTERVIEW WITH ANNA TENGLI-TRUCHEL, BY AMUDENA RUTKOWSKA

«Я ЛЮБЛЮ ЩОСЬ НЕЗВИЧНЕ». З АННОЮ ТЕНҐЛІ-ТРУХЕЛЬ РОЗМОВЛЯЄ АМУДЕНА РУТКОВСЬКА

Amudena Rutkowska: You are a painter with a very distinctive, recognizable style. Your works are appreciated by collectors in Poland and abroad; you exhibit paintings practically all over the world. How did you start painting? Was there any specific moment that you could say it was a turning point, or was it a gradual process?

Anna Tengli-Truchel: Like every child, I liked drawing and painting, and therefore my beloved uncle – godfather – with his wife gave me oil paints for my twelfth birthday. This gift looked so professionally for me – although it was a "Panda" series, a school series, Chinese paints – that I was afraid to use it. And these paints just lay aside for a long time. About five or six years later, I had courage to reach for them. I redraw, repaint illustrations from magazines, I tried some still lifes. My grandfather encouraged me a lot. The grandmother said that I should not paint an entire picture during half an hour – that I should devote about three days to complete it. I felt they supported me. The mother, who was also a fan of my painting activity, thanks to the help of a familiar painter – who had a certificate and could buy real paints in a professional shop – bought me

Амудена Рутковська: Ви – художниця з дуже характерним, впізнаваним стилем. Ваші роботи високо цінують польські та закордонні колекціонери, вони експонуються на виставках майже по всьому світу. Як так сталося, що ви почали малювати? Це був якийсь конкретний переломний момент, чи радше поступовий процес?

Анна Тенґлі-Трухель: Я любила малювати, як і будь-яка дитина, і мій коханий дядечко – хрещений – з дружиною подарували мені на дванадцять років олійні фарби. З вигляду вони мені здалися настільки професійними (хоча то була серія «Панда», така шкільна, звичайні китайські фарби) що я боялася ними малювати. Так вони лежали, лежали, і тільки десь років через п'ять-шість я врешті зважилася й розпакувала ці фарби. Я перерисовувала і перемальовувала ілюстрації з журналів, трохи бралася за натюрморти. Дідусь мене дуже заохочував. Бабуся казала, щоб я не малювала весь малюнок за пів години, а треба присвятити йому три дні. Я відчувала, що вони мене підтримують. Мама також підтримувала мене і за допомогою знайомого художника, який мав посвідчення і міг купувати в професійному магазині справжні фарби, вона

a set of "Decorfins" for my twentieth birthday. And then I started painting seriously.

At the beginning, I was inspired by Maria Korsak. I went to primary school in the Saski Garden on Niecała Street, and when the weather was nice and warm, I was returning home to Prague [the district of Warsaw], partly on foot through the Old Town. And in a gallery on the Castle Square, usually in the showcase, there were works of Maria, which I was very captivated by.

What was it about them that you liked?

Colour, narration, simplicity. Maria's paintings were so captivating. Later on, a store of UNICEF was opened in the city centre and I liked very much the pictures on postcards from all over the world. Not all of them were naive or folk, but I liked these the most. And finally, there was an album from the Hermitage, which could be easily purchased in a bookstore next to my home, and it included a work of Henri Rousseau.[1] This also determined my way of painting.

Did you immediately start painting just in this way, directly after being inspired by these works? Or did you develop your style only over time?

Redrawing illustrations or still lifes – it lasted quite a short time. As I already discovered that the other world, such nice and colourful, exists, then yes, I decided to go in this direction.

What inspired you when it comes to the themes of your paintings?

Nature, animals. At first, I didn't paint people at all, they seemed to be too difficult for me.

What did it look like? Did you imagine the whole thing? First, you had an image in your head, which was then transferred to canvas?

мені на двадцятиріччя придбала набір «Декорфіни». Тоді я вже почала малювати з усією серйозністю.

Спочатку мене надихнула пані Мар'я Корсак. Я ходила до початкової школи в Саксонському саду на вулиці Нєцалій, і коли була гарна погода, тепло, я поверталася додому – в дільницю Праґа – трохи пішки через Старе місто. І в галереї на Замковій площі, переважно у вітрині, я бачила роботи пані Мар'ї, – вони мене захопили.

Що вас у них привабило?

Колір, сюжет, простота. Картини пані Мар'ї просто зачаровували. Пізніше в центрі міста відкрився магазин ЮНІСЕФ, і мені припали до душі картинки на листівках з усього світу. Деякі були наївні й народні, – вони сподобалися мені найбільше. А ще альбом з Ермітажу – його можна було легко купити в книжковому магазині біля мого дому, і в ньому я побачила картину Анрі Руссо[1]. Вона на мене дуже вплинула, зокрема на те, як малювати.

Ви відразу почали малювати в такому стилі, тільки-но надихнулися цими роботами? Чи ваш стиль сформувався з часом?

Перемальовувати ілюстрації чи натюрморти – це в мене тривало недовго. Я відкрила для себе, що існує інший, такий гарний, барвистий світ, і тоді так, я вирішила спробувати.

А що вас надихало, якщо говорити про сюжети картин?

Природа, тварини. Людей я спочатку взагалі не малювала, вони здавалися мені надто складними.

Як це виглядало? Ви уявляли собі всю композицію? Спочатку картина з'являлася в голові, а потім ви її переносили на полотно?

Yes, although it's not what I imagine that it comes out one to one in a picture. Usually, something is changed there. But yes. At first, these natural and colourful elements were what I liked the most. Quite simple stories, uncomplicated. Sometimes, I like to add surprising elements, as animals which are non-obvious in a given setting. I used such motives earlier, as if for fun, joy. For example, I painted a picture with hippos in the Saski Garden for the Silesian competition, where the topic was the Anthropocene.[2] The painting shows the effects of global warming in 2054.

So it happens that you paint on a theme which was earlier suggested?

Yes, it happens. But I don't always follow that. For example, Silesian Beboki [special creatures] were beyond me. I didn't know enough about the theme. However, folk costumes were also painted for the Silesian competition,[3] organised by Mr Trefoń's gallery Barwy Śląska.[4] So I like to find a topic sometimes, which I wouldn't touch myself, and this task motivates me. And I'm trying to cope with it. Indeed, costumes were appreciated, and then I received an honourable mention.

Do you sometimes paint to order?

No. Because I realise that the ordering person will imagine differently what he or she needs.

Did you have such offers?

Actually no, but I once thought about this possibility. One of my friends tried to approach me and I told her to choose something from the ready-made works. She didn't really want to do it, because she had some vision. I didn't want to follow her offer.

What does your daily work routine look like? You think about painting a picture, you imagine it, and what happens next? How long does this process last?

Авжеж, хоча це не є так, що те, що я собі уявляю, на картині виходить один до одного. Зазвичай щось змінюється. Але загалом так. Спочатку мене найбільше приваблювали ці елементи природи й кольору. Досить прості історії, нескладні. Іноді я люблю додати несподіваний елемент, наприклад, тварин, нетипових для певного середовища. Я вдавалася до такого і раніше, ніби задля гри, для радості. Скажімо, картину з бегемотами в Саксонському саду я намалювала на сілезький конкурс, присвячений темі антропоцену[2]. На ній я зобразила наслідки глобального потепління у 2054 році.

Тобто буває так, що ви малюєте на тему, запропоновану заздалегідь?

Так, іноді. Я не завжди за це беруся. Наприклад, сілезькі домовики виявилися для мене надто складними. Я мало що знала про них. Але народні костюми я також малювала на сілезький конкурс[3], організований «Барвами Сілезії» пана Трефонія[4]. Тож іноді я полюбляю віднайти задану тему, за яку сама б нізащо не взялася, і це завдання мене мобілізує. Я всіляко стараюся з ним впоратись. Мені справді дуже сподобалося народне вбрання, я тоді отримала за нього нагороду.

Ви малюєте на замовлення?

Ні. Тому що я розумію: людина, яка замовляє картину, має зовсім інше уявлення про те, що вона хоче, ніж я.

Але такі пропозиції надходили?

Насправді ні, але колись я думала над цим. Одна подруга намагалася знайти до мене підхід у цьому плані, я відповіла, щоб вона вибрала собі щось із моїх готових робіт. Вона не дуже хотіла, бо мала своє бачення картини. А я не хотіла за це братися.

Sometimes, as with the triple *Ark*, ten years. I didn't feel up to it. This was my first large painting. I thought about it since I had started painting, and I guess I missed the workshop. Now an idea just pops into my head or, if there is a given topic, I need to think about it. This takes a while. Most often, ideas come to me in the bathtub. I guess the water's sound has a positive effect on this process. I sketch very simply and then I search. For example, when a garden theme appeared for the Silesian Museum,[5] I was looking for plants that bloom at the same time, so that there would be some truth in a picture. Of course, they don't look real, they are more fairy-tale-like. But I try to keep something real in the painting. I was also looking for information for a picture that I have just started.

I began with consideration at what age and month young geese can be this size which is suitable for me to tell this story. And I also looked for flowers blooming at the same time.

So, despite hippos in the Saski Garden and crocodiles in the Łazienki Park, there is some realism in your paintings.

Yes, of course.

Is painting your main occupation at the moment? I also mean the source of income. Does it include paintings, or do you deal with something else on a daily basis, and painting is a side activity?

As for the time spent on painting, it is difficult to determine. I don't know for sure because there are longer periods when I don't paint at all, and there are periods when I paint a lot. I deal a bit with renting out real estate, but it's not a full time job – I run a business. So one can say that mainly it is painting.

You take part in many international exhibitions. What was the beginning of this activity?

Як проходить ваша щоденна праця? Ви задумуєте намалювати якусь картину, уявляєте її – і що відбувається далі? Скільки часу триває цей процес?

Іноді, наприклад, як це було із потрійним «Ковчегом», – десять років. Я не відчувала, що готова. Це моя перша картина таких великих розмірів. Я думала про неї, відколи вперше взялася за пензель, але, мабуть, мені ще не вистачало вправності. Зараз ідея сама приходить мені в голову, або, якщо є задана тема, я її продумую. І це займає трохи часу. Зазвичай ідеї з'являються, коли я у ванні. Напевно, цьому сприяє шум води. Я спершу роблю простий шкіц, а потім шукаю. Наприклад, коли була тема саду для Сілезького музею[5], я шукала рослини, які квітнуть у той самий час. Щоб картина була бодай трохи правдива. Звичайно, вони не виглядають як справжні, вони більше схожі на казкові. Але я намагаюся зберегти щось реальне в картині. Для картини, яку я щойно почала писати, я теж шукала інформацію. Почала я з того, в якому віці, в якому місяці молоді гуски бувають такого розміру, який мені підходить для моєї розповіді. І ще я дізнавалася, які квіти цвітуть в цю пору.

Тобто попри бегемотів у Саксонському саду та крокодилів у Лазєнках на ваших картинах все ж таки є трохи реалізму.

Так, так.

Живопис – ваше основне заняття? Я маю на увазі як джерело доходу. Ви живете за рахунок картин чи, може, маєте якесь інше щоденне заняття, а живопис – це для другорядна справа?

Важко сказати, скільки я часу витрачаю на картини. Сама точно не знаю, бо бувають довші періоди, коли я взагалі не малюю, а бувають періоди, коли я малюю дуже багато. Я трохи здаю нерухомість в оренду, але це не повна ставка – я працюю як підприємиця. Тож можна сказати, що здебільшого я заробляю малюванням.

In 2003, I participated in the first foreign exhibition – in the competition of the Gallery Pro Arte Kasper in Switzerland. I got the information about it from Mrs Zofia Bisiak.[6] Later on, I met Mr Jacques Dubois,[7] who was the husband of the painter Marta Kołodziej,[8] a daughter of Mr Kołodziej – a sculptor from Nowy Sącz. They lived in France and Jacques organised a festival. Thanks to the Polish wife, he was in contact with people in Poland, and that's how it started At the beginning, Jacques also cooperated with Gallery Szyb Wilson, with first festivals in Katowice.[9]

What year was it approximately?

Quite a long time ago. The first festival Nikisz-For was organised in 2008. Marta Kołodziej took part in this event, and Jacques co-organised it. Due to this festival, my exhibitions began in France – in 2009.

Do you exhibit more in Poland or abroad?

Abroad. Facebook helped me a lot with this activity. We grouped there with painters from all over the world, representing my trend, and we get offers from time to time to participate in exhibitions Or open recruitments are simply announced.

Your story shows that you function in the environment of artists painting in a similar way. Do you influence one other? Do you inspire one another – when it comes to what you paint or how you paint?

Probably not now, but at the beginning – yes. Especially after exhibitions and competitions of Teofil Ociepko in Bydgoszcz.[10] It was an interaction because I was also inspired by those works. And once Mr Wiktor Chrzanowski said[11] that he was inspired by my painting, which was a great honour for me. This made me very happy. And now, after so many years, everyone is already settled in things that we do best; in things that everyone likes the most, and I don't think it [artists' community] has this influence anymore.

Ви берете участь у багатьох міжнародних виставках. З чого все почалося?

2003 року я взяла участь у своїй першій закордонній виставці – на конкурсі Ґалереї Pro Arte Kasper у Швейцарії, про який я дізналася від пані Зоф'ї Бісяк[6]. Потім з'явився пан Жак Дюбуа[7], чоловік художниці Марти Колодзєй[8], дочки пана Колодзєя, скульптора з Нового Сонча. Вони жили у Франції, і Жак організував фестиваль, а завдяки дружині-польці в нього в Польщі були зв'язки. Отак усе й почалося. Спершу Жак ще співпрацював із галереєю «Шахта Вільсон», із першими фестивалями в Катовицях[9].

В якому приблизно році це було?

Досить давно. Перший фестиваль «Nikisz-For» відбувся 2008 року. Марта Колодзєй брала в ньому участь, а Жак був співорганізатором. Завдяки цьому фестивалю з 2009 року почалися виставки у Франції.

Ваші виставки частіше відбуваються у Польщі чи за кордоном?

За кордоном. У цьому мені дуже допоміг фейсбук. Ми об'єдналися там з художниками з усього світу, які працюють у цьому жанрі, і час від часу отримуємо пропозиції взяти участь у виставках або просто дізнаємося про відкриття набору.

З вашої розповіді складається враження, що ви функціонуєте у спільноті художників, які малюють у схожому стилі. Чи впливаєте ви один на одного? Якщо говорити про те, що́ ви малюєте або як ви малюєте, то чи ви взаємонадихаєтеся?

Зараз, мабуть, уже ні, але на початку – саме так усе і було. Особливо після виставок, після конкурсів Теофіла Оцєпки

However, I see Balkan and Romanian cultural influences. Painters from these areas often cover the same topics. The theme of the cock frequently comes up. Not that cute at all. I once tried to ask one person whether this is connected with some legend, but she was not able to answer. I only found out that this is how people traditionally paint. There is also, as one can see in a painting of Tomislav Čakardic, the mushroom motif on which a village stands. This happens very often and I guess that's the only place of such a theme. Italians are frequently inspired by the style of former Yugoslavia as well. I think that Croatians Ivan Generalić[12] and Ivan Rabuzin[13] inspired many European painters. I became acquainted with their works thanks to the Macedonian painter Stefanov Popovski.[14] At the beginning of my journey, he gave me some tips and invited to exhibit my works in the gallery he ran.

This influence is highly visible in your paintings. You mentioned o cock, which – as far as I understood – wasn't quite well made, was it?

Yugoslav cocks are often terrifying. And it has to be related to something. However, I think my cock was not well made. I didn't want to paint such a scary cock. No, mine is sweet and cheerful.

What are your future plans when it comes to painting? Does it look like for example: „Next year I will paint this and that, such a number of images"? Or your plans are less specific and your works result from circumstances?

There are some waves. Now I know that I should paint more small pictures for an exhibition in Denmark next year[15] because of the trend that a local gallery owner exhibits many works of each author so space is limited and works cannot be large. But every year I send about ten pictures for this exhibition.

I am strongly connected with Bratislava, where Adžana Modlitbová[16] organises exhibitions each year, so I always plan to send

в Бидґощу[10]. Це була справжня взаємодія, ті роботи мене надихнули. А одного разу пан Віктор Хшановський[11] сказав, що його надихнула моя картина, – для мене це було великою честю і справило неабияку радість. А зараз, після стількох років малювання, кожен вже налаштований на те, що йому найкраще вдається, що йому найбільше подобається, і я думаю, що [мистецька спільнота] вже не має такого впливу.

З іншого боку, я бачу балканські та румунські культурні впливи. Іноді тамтешні художники звертаються до тих самих тем. Часто з'являється образ півня. Далеко не такого гарного. Якось я намагалася розпитати одну людину, чи, може, це пов'язано з якоюсь легендою про півня, але вона не змогла відповісти, і все, що я дізналася, – це те, що його традиційно малюють саме таким. Як ми бачимо на картині Томіслава Чакардіча, також є гриб, на якому стоїть село. Це дуже поширений образ. Мабуть, тільки там щось таке зустрічається. А ще стиль колишньої Югославії часто надихає італійців. Думаю, хорвати Іван Генералич[12] чи Іван Рабузін[13] сплинули на багатьох європейських митців. Я познайомилася з їхньою творчістю через македонського художника Стефана Поповського[14], який оселився у Варшаві. На початку мого шляху він дав мені кілька порад і запросив експонувати мої роботи в галереї, якою він керував.

Цей вплив дуже помітний у ваших картинах. Ви згадували про півня, який, наскільки я зрозуміла, не зовсім вдався, чи не так?

Югославські півні часто відлякують. І це, мабуть, з чимось та й пов'язано. Натомість я думаю, що мій півень вдався. Я не хотіла малювати такого жахливого півня. Ні. Мій півень – милий і веселий.

Які ваші творчі плани на майбутнє? Чи вони виглядають, скажімо, так: «Наступного року я намалюю те і те,

my works there. She paints, but she also completed a three-year course in creating traditional folk wire jewellery.

Other exhibitions are organised regularly, but I don't take part in these events every year, and sometimes a new thing appears. Right now I received an invitation to Israel, unfortunately the situation has changed because of the war. So for now, obviously, this exhibition will not be organised. I was happy about the invitation because it is quite a famous gallery – GINA Gallery.[17] But even earlier, thanks to a painter I know, Noemi Eshet-Rosenzweig,[18] whom I met for the first time in Katowice, in Szyb Wilson, I took part in exhibitions which she organised.

What are you working on now? I see an unfinished painting here...

Yes. I like [painting] something non-obvious. Here is a family of geese walking Indian file, but a doggy came along which wants to be a member of this goose family.

How much work needs to be done here?

There's still a lot, because it will take me at least a week to finish only leaves on trees, not to mention flowers. Sometimes I need to rest so there is a break of a few days. But this painting is already quite planned.

Are you painting it for a competition or for yourself?

This one is not for a competition. I am painting it for an exhibition in Odense, in Denmark, where one can present any topic.

How do you create particular layers of the composition, for example this tree?
Next to the tree, I first paint an oval, black and green background. Then a stump, layers of twigs from darker to lighter.

стільки-то і стільки-то картин»? Чи, може, плани не такі аж конкретні й ваша творчість залежить від обставин?

Усе відбувається хвилями. Тепер я знаю, що маю намалювати більше маленьких картинок на виставку в Данії, яка відбудеться наступного року[15], бо там існує така тенденція: власниця галереї виставляє багато робіт кожного автора, а оскільки виставковий простір обмежений, то роботи не можуть бути великі. Зате я щороку надсилаю на цю виставку близько десяти невеличких картин.

Я тісно пов'язана з Братиславою, де Аджана Модлітбова[16] щороку організовує виставки, тому я завжди будую плани так, щоб надіслати туди свої твори. Вона – художниця, але також закінчила трирічну школу виготовлення традиційних народних прикрас із дроту.

Є ще й інші циклічні виставки, але я не беру в них участі щороку, іноді з'являється щось нове. Щойно я отримала запрошення до Ізраїлю, але, на жаль, через війну ситуація змінилася. Тому поки що, зрозуміло, приготування до виставки призупинені. Я дуже раділа, коли отримала це запрошення, тому що це досить відома галерея – GINA Gallery[17]. Але раніше я вже брала участь у виставках в Ізраїлі – завдяки організаторці й моїй подрузі-художниці Ноемі Ешет-Розенцвейг[18], з якою ми познайомилися в Катовицях, у «Шахті Вільсон».

Над чим ви працюєте зараз? Я ось бачу незавершену картину...

Так, я люблю [малювати] щось незвичне. Тут сімейство гусей, які йдуть гусачком, але до них приблукав песик, який хоче бути членом гусиної родини.

Багато ще потрібно працювати над цією картиною?

And then dark leaves and finally two layers of lighter leaves. Part of this branch will be painted over. This way seems to be more plastic to me, than if I had to paint leaves and then mark between them fragments of branches that would be visible.

So you also paint elements which will not be visible ultimately, because they will remain hidden under the paint, but in reality, in nature, they exist?

Yes, but some of these twigs will be visible.

Does it also happen with other objects or figures you paint? The whole form appears first and even if some parts of it are not shown, you paint such fragments first anyway? Does it mainly concern nature: flowers, trees?

Mainly tree and shrub crowns. Among flowers, leaves and inflorescences are rather separate. There are also layers: darker ones to make them deeper, and lighter – closer to the eye. But here I paint over less elements. It concerns mainly tree crowns. The twigs partially disappear there.

Is it for a practical reason that this way is simply more convenient for you, or it results from the assumption that you want to fully show in an image these elements which are actually in nature?

It's not like that I'm painting the man's insides [laughter]. But trees are created gradually, just like a small tree is growing, simply. First it has a trunk, then twigs and leaves. Such a way resulted probably from this [natural growth] over thirty years ago, when I started painting.

Finally, I would like to ask you about something that many people probably ask. You told me an interesting story earlier, related to the origin of your surname. A Swiss thread appeared in this case.

Чимало, бо на одне лише листя на деревах у мене піде щонайменше тиждень, не кажучи вже про квіти. Іноді мені потрібно відпочити, і я роблю кілька днів перерви. Але ця картина вже відносно розпланована.

Ви малюєте її на конкурс чи для себе?

Ця картина не на конкурс. Я малюю її на виставку в Оденсе у Данії, – там немає чітко окресленої теми.

Як ви створюєте окремі шари композиції, наприклад, це дерево?

У випадку з деревом я спочатку малюю овальне чорно-зелене тло. Потім стовбур, шари галуззя – від темніших до світліших. Потім – темне листя, і наприкінці – два шари світлішого листя. Частину цих гілок я потім зафарбую. Мені здається, тоді виходить пластичніше, ніж якби я намалювала листя, а потім між ним маркувала частини гілок, – вони надто б впадали у вічі.

Тобто ви також малюєте те, що в результаті не буде видно, позаяк воно залишиться прихованим під фарбою, але насправді, в природі, воно існує?

Так, але деякі з цих гілок таки буде видно.

Ви застосовуєте цей підхід також до інших предметів і фігур, які малюєте? Спершу з'являється вся фігура, і навіть якщо якусь її частину глядач не бачитиме, ви все одно малюєте її першою? Це стосується переважно природи: квітів, дерев?

Переважно крон дерев і кущів. У квітах листя і суцвіття досить відокремлені. Також є шари: темніші, щоб зробити їх глибшими, і світліші, ближчі для ока. Але тут я менше замальовую. Йдеться переважно про крони дерев. Там деякі гілки зникають.

My uncle, who researched history of our family and travelled to Switzerland, created our genealogical tree. The sculptor Jean Tinguely appeared on one of the branches.[19] He is the one of Stravinsky's fountain,[20] which he designed with his wife Niki de Saint Phalle.[21] The uncle was convinced of this relationship. I am not hundred percent sure about the truth of this story, but I like it, because I like the works of Niki de Saint Phalle. We even visited the museum of Jean Tinguely and Niki in Freiburg. His moving sculptures and machinery are impressive. So I like this story very much. And it is probable because when my ancestor, producer of cheese, came to Poland, presumably with Napoleon's troops, his surname was written as Tinguely, but then, under Russian rule, [officials] wrote the surname in Cyrillic as they heard it.

Thank you so much for sharing this story, and for the entire conversation.

I thank you too, it was a great pleasure for me.

1 — Henri Rousseau (1844–1910) – French painter considered a precursor of the style known as naive.

2 — 11th Juliusz Marcisz Intuitive Art Competition on the topic "Anthropocene – a man and his surroundings from prehistory to artificial intelligence," organised by the Coal Mining Museum in Zabrze, Association "Barwy Śląska" and Collection „Barwy Śląska" in Ruda Śląska.

3 — 8th Juliusz Marcisz Intuitive Art Competition on the topic „Silesian costumes."

4 — Stanisław Gerard Trefoń (born 1933) – collector, owner of the collection of amateur works presented in the gallery Barwy Śląska in Ruda Śląska.

5 — Artistic work competition inspired by the painting of Władysław Podkowiński *In the Garden of Imagination*, organised by the Silesian Museum in Katowice in 2023.

6 — Zofia Bisiak – art historian, visual artist who supports and animates the development of amateur art; creator of the Cultural Animators Improvement Center in Łucznica.

Така стратегія виникає з практичної причини, коли вам просто так зручніше? Чи, може, із задуму, щоб повністю передати на картині те, як воно насправді існує в природі?

Не те щоб я, зображуючи людину, малювала всередині нутрощі [сміється]. Але дерева з'являються поступово, так ніби собі просто росте деревце. Спочатку з'являється стовбур, потім гілки, потім листя. Думаю, саме з цього [природного розвитку] все й розвинулося понад тридцять років тому, коли я почала малювати.

На завершення запитаю про те, що, мабуть, у вас запитують часто. Колись ви розповіли мені цікаву історію про походження вашого прізвища. У ній присутня швейцарська лінія. Можете її пригадати?

Мій дядько, який досліджував історію родини і їздив до Швейцарії, створив наше генеалогічне дерево. На одній із гілок з'явився скульптор Жан Тінґелі[19]. Це той самий скульптор, який разом зі своєю дружиною Нікі де Сен-Фалль[20] спроєктував фонтан Стравінського[21]. Мій дядько був переконаний, що ми з ним родичі. Я не можу дати всі сто відсотків, що ця історія правдива, але вона мені імпонує, тому що мені дуже подобаються роботи Нікі де Сен-Фалль. Ми навіть були в музеї Жана Тінґелі та Нікі у Фрайбурзі. Його рухомі механічні скульптури вражають. Тож ця історія мені дуже подобається. І вона правдоподібна, тому що коли мій предок, сировар, прибув до Польщі (ймовірно, з наполеонівськими військами), він записував своє прізвище як Тінґелі, але тоді, на підросійській території Польщі, [чиновники] записали це прізвище кирилицею – так, як вони його чули.

Щиро дякую, що поділилися цією історією, і дякую за розмову.

Я теж дякую, мені дуже приємно.

7 — Jacques Dubois – organiser of the international Festival d'art naïf in Verneuil-sur-Avre in France, co-organiser of A**rt Naif Festiwal in Katowice, curator of exhibitions in the association** FIVAN, supporting amateur art.
8 — Marta Kołodziej – a painter working in the trend she calls magical surrealism. She comes from Nowy Sącz, lives in Meiringen, Switzerland, and presents her works in Poland and abroad.
9 — The International Festival of Naive Art is organized in Katowice by the Foundation Eko-Art Silesia. The first edition took place in 2008 under the name Nikisz-For. Since 2010, the festival has been organised as Art Naif Festival. Gallery Szyb Wilson is the place of this event – modern art. gallery in Janów-Nikiszowiec, a district of Katowice.
10 — Teofil Ociepka National Painting Competition is organised every two years by the Kujawsko-Pomorskie Cultural Centre and the Gallery of Folk and Unprofessional Art in Bydgoszcz. In 2023, the 14th edition of the competition took place.
11 — Wiktor Chrzanowski (1946–2012) – painter and sculptor from the circle of non-professional art, connected with Toruń. Since 1984, a member of the Association of Folk Artists in Lublin; since the 1980s, repeatedly awarded in local and national competitions of folk and unprofessional art; winner of the Oskar Kolberg Award in 2010.
12 — Ivan Generalić (1914–1992) – Croatian non-professional painter, one of the most recognisable representatives creating in the so-called naive trend in the former Yugosławia.
13 — Ivan Rabuzin (1921–2008) – Croatian non-professional painter, popular abroad. He was also involved in industrial design.
14 — Stefan Popovski (1933–2016) – born in Skopje, journalist and non-professional painter living in Poland. In the 1980s, he ran an art gallery in Warsaw.
15 — Kunstgalleriet Odense in Denmark run by Bettina Jepsen since 2013. In 2023, on the occasion of the tenth anniversary, the International Exhibition of Naive Art "Art with humor" was organised there.
16 — Adžana Modlitbová – Slovak non-professional painter and creator of traditional jewellery; since 2018, she organises the International Exhibition of Naive Art in Bratislava – „NAIVA BRATISLAVA."
17 — GINA Gallery of International Naïve Art – gallery presenting non-professional art from all over the world, established in 2003 in Tel Aviv by the collector Dan Chill.

1 — Анрі Руссо (1844–1910) – французький художник, якого вважають основоположником так званого наївного стилю.
2 — 11-й конкурс інтуїтивного мистецтва імені Юліуша Марціша на тему «Антропоцен – людина та її оточення від доісторичних часів до штучного інтелекту», організований Музеєм вугільної промисловості в Забже, товариством «Барви Сілезії» та колекцією «Барви Сілезії» в Сілезькій Руді.
3 — VIII Конкурс інтуїтивного мистецтва імені Юліуша Марціша на тему «Сілезьке вбрання».
4 — Станіслав Ґерард Трефонь (нар. 1933 р.) – колекціонер, власник колекції аматорського мистецтва, представленої в галереї «Барви Сілезії» в Руді Сілезькій.
5 — Конкурс художніх творів за мотивами картини Владислава Подковінського «В саду уяви», організований Сілезьким музеєм у Катовицях 2023 року.
6 — Зоф'я Бісяк – мистецтвознавиця, займається образотворчим мистецтвом, підтримує та активізує розвиток аматорського мистецтва. Засновниця Навчального осередку культурних аніматорів у Лучніці.
7 — Жак Дюбуа – організатор міжнародного «Festival d'art naïf» у Верней-сюр-Авре в Франції, співорганізатор фестивалю «Art Naïf» у Катовицях, куратор виставок в асоціації FIVAN, яка підтримує аматорське мистецтво.
8 — Марта Колодзєй – художниця, працює в напрямку, який сама називає магічним сюрреалізмом. Уродженка Нового Сонча, живе в Майрінгені в Швейцарії. Її роботи експонуються на виставках у Польщі та за кордоном.
9 — Міжнародний фестиваль наївного мистецтва в Катовицях організовує фонд «Eko-Art Silesia». Перший фестиваль відбувся 2008 року і називався «Nikisz-For», з 2010 року він проходить як «Art Naif Festival». Захід проходить у «Шахті Вільсон» – галереї сучасного мистецтва в катовицькій дільниці Янув-Нікішовець.
10 — Національний конкурс живопису імені Теофіла Оцєпка що два роки організовують Куявсько-Поморський культурний центр у Бидґощу та Галерея народного і непрофесійного мистецтва в Бидґощу. 2023 року відбувся 14-й конкурс.
11 — Віктор Хшановський (1946–2012) – художник і скульптор із середовища непрофесійного мистецтва, пов'язаний із Торунем.

18 — Noemi Eshet-Rosenzweig – Israeli non-professional painter; architect and conservator by education.
19 — Jean Tinguely (1925–1991) – Swiss painter and sculptor. In 1952, he settled in Paris; he was a leading figure of the French avant-garde of the 1950s and 1960s. In 1996, in Basel, a museum named after him was opened; and the museum which presents his works as well as works of his wife Niki de Saint Phalle (Espace Jean Tinguely – Niki de Saint Phalle) was established in Freiburg.
20 — Stravinski's Fountain – a moving, multi-coloured fountain created in 1983, in front of the Centre Pompidou in Paris. It comprises 16 sculptures referring to the composer's characters and works.
21 — Niki de Saint Phalle (1930–2002) – French sculptor and painter; author of – among others – a series of paintings of shooting targets (the works were created after the artist shot into paint containers hidden in the paintings) as well as author of great large, outdoor sculptures created together with her husband Jean Tinguely.

З 1984 року – член Асоціації народних митців у Любліні, з 80-х років неодноразово нагороджувався на місцевих і національних конкурсах народного і непрофесійного мистецтва, 2010 року став лауреатом Премії імені Оскара Кольберґа.
12 — Іван Генералич (1914–1992) – хорватський непрофесійний художник, один із найвідоміших представників так званої наївної течії на території тогочасної Югославії.
13 — Іван Рабузін (1921–2008) – хорватський непрофесійний художник, особливо популярний за кордоном. Займався також промисловим дизайном.
14 — Стефан Поповскі (1933–2016) – журналіст, народився в Скоп'є, непрофесійний художник, живе в Польщі. У 1980-х роках керував художньою галереєю в Варшаві.
15 — На чолі Kunstgalleriet Odense у Данії з 2013 року стоїть Беттіна Єпсен. 2023 року з нагоди десятиріччя там відбулася Міжнародна виставка наїву «Мистецтво з гумором».
16 — Аджана Модлітбова, словацька непрофесійна художниця та майстриня традиційних прикрас, з 2018 року організовує Міжнародну виставку наївного мистецтва «NAIVA BRATISLAVA» у Братиславі.
17 — GINA Gallery of International Naïve Art – галерея, яка презентує непрофесійне мистецтво з усього світу, заснована 2003 року в Тель-Авіві колекціонером Деном Чіллом.
18 — Ноемі Ешет-Розенцвейґ – ізраїльська непрофесійна художниця, за освітою архітекторка та консерваторка.
19 — Жан Тінґелі (1925–1991) – швейцарський художник і скульптор. Оселився в Парижі 1952 року, провідна постать французького авангарду 50-60-х років. 1996-го в Базелі відкрили музей його імені, а музей, де виставлені його твори та твори його дружини Нікі де Сен-Фалль (Espace Jean Tinguely – Niki de Saint-Phalle) розташований у Фрайбурзі.
20 — Нікі де Сен-Фалль (1930–2002) – французька скульпторка та художниця. Авторка, зокрема, серії картин – мішеней для стрільби (робота постала після того, як художниця зробила постріл у банку з фарбою, заховану у картині) та великих скульптур просто неба, створених разом з чоловіком Жаном Тінґелі.
21 — Фонтан Стравінського – рухомий барвистий фонтан, створений 1983 року перед Центром Помпіду в Парижі. Складається з 16 скульптур, які символізують персонажів та твори композитора.

1

Song about the Capital city, 2018,
acrylic on canvas, 40 × 30 cm,
PME 60949

Piosenka o stolycy, 2018,
akryl na płótnie, 40 × 30 cm,
PME 60949

Пісенька про столицю, 2018,
акрил на полотні, 40 × 30 см,
PME 60949

2

Under the Royal Castle, 2012,
acrylic on canvas, 27 × 41 cm,
PME 60947

Pod Zamkiem, 2012,
akryl na płótnie, 27 × 41 cm,
PME 60947

Під Замком, 2012,
акрил на полотні, 27 × 41 см,
PME 60947

3

Expectancy, 2012,
acrylic on canvas, 40 × 120 cm,
PME 60950

Oczekiwanie, 2012,
akryl na płótnie, 40 × 120 cm,
PME 60950

Очікування, 2012,
акрил на полотні, 40 × 120 см,
PME 60950

4

If you don’t want me to die Rustle me up a crocodlie, 2013, acrylic on canvas, 40 × 30 cm, PME 60946

Jeśli nie chcesz mojej zguby, krokodyla daj mi luby, 2013, akryl na płótnie, 40 × 30 cm, PME 60946

Якщо я тобі ще мила, знайди мені крокодила, 2013, акрил на полотні, 40 × 30 см, PME 60946

5

In Warsaw, 2010,
acrylic on canvas, 33 × 24 cm,
PME 60948

W Warszawie, 2010,
akryl na płótnie, 33 × 24 cm,
PME 60948

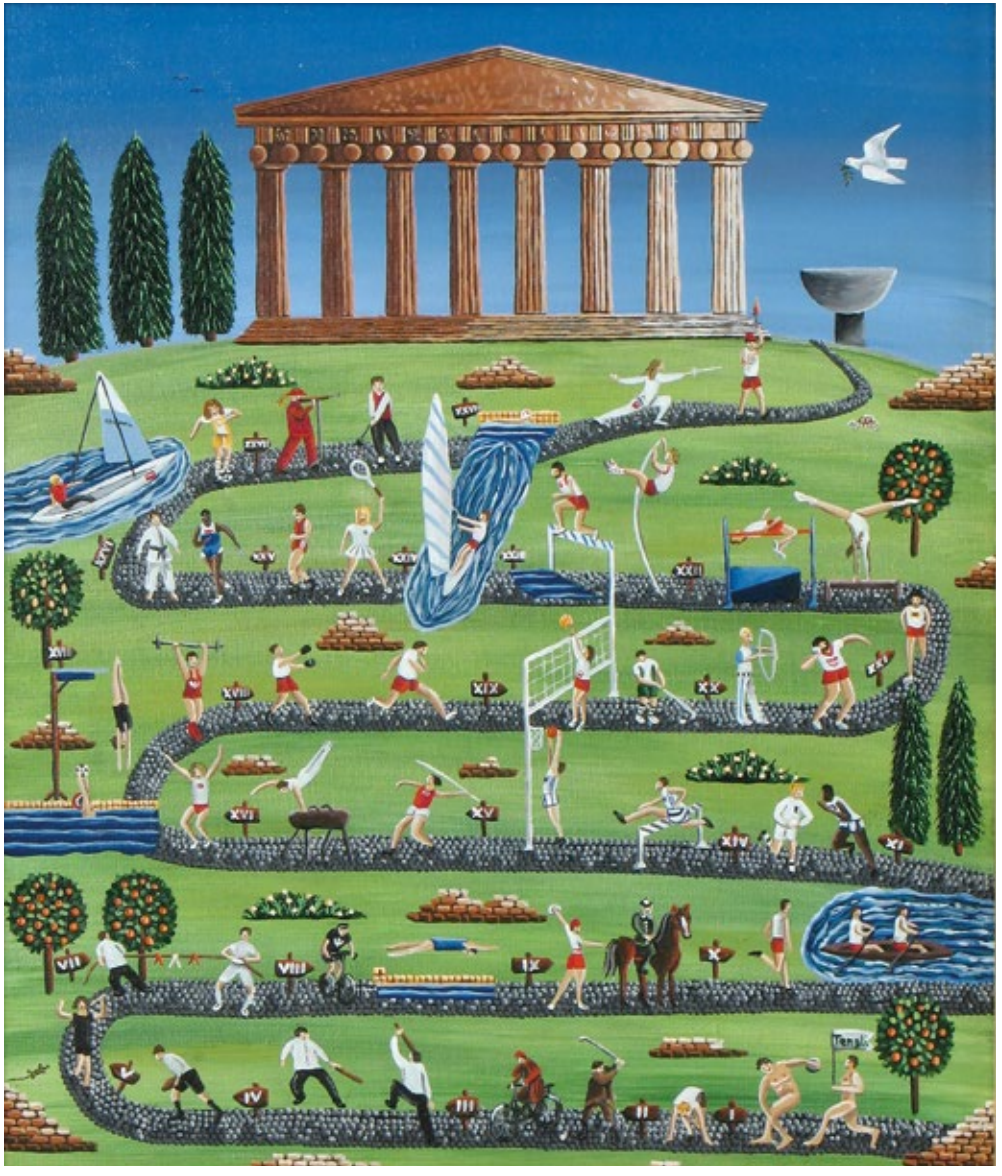
У Варшаві, 2010,
акрил на полотні, 33 × 24 см,
PME 60948

6

Our Beginning, 2004,
acrylic on canvas, 39.5 × 120 cm,
PME 55382

Nasz początek, 2004,
akryl na płótnie, 39,5 × 120 cm,
PME 55382

Наш початок, 2004,
акрил на полотні, 39,5 × 120 см,
PME 55382



7

History of the Olympics, 2004,
acrylic on canvas, 44.5 × 37 cm,
PME 55381

Historia olimpiady, 2004,
akryl na płótnie, 44,5 × 37 cm,
PME 55381

Історія олімпіади, 2004,
акрил на полотні, 44,5 × 37 см,
PME 55381

8

Noah's Ark, 2005,
acrylic on canvas, 39.5 × 26 cm,
PME 55380

Arka Noego, 2005,
akryl na płótnie, 39,5 × 26 cm,
PME 55380

Ноїв ковчег, 2005,
акрил на полотні, 39,5 × 26 см,
PME 55380

9

Queen, 2020,
acrylic on canvas, 24 × 18 cm,
PME 60951

Królowa, 2020,
akryl na płótnie, 24 × 18 cm,
PME 60951

Королева, 2020,
акрил на полотні, 24 × 18 см,
PME 60951

10

King, 2020,
acrylic on canvas, 24 × 18 cm,
PME 60952

Król, 2020,
akryl na płótnie, 24 × 18 cm,
PME 60952

Король, 2020,
акрил на полотні, 24 × 18 см,
PME 60952

Dorota Dzik-Kruszelnicka, Zofia Koss

WARSZTAT MARII KORSAK W KONTEKŚCIE KONSERWACJI-RESTAURACJI PRAC NA PAPIERZE

Wstęp

Niewiele wiadomo na temat warsztatu Marii Korsak (1907–2002). Nieliczne przesłanki dają obraz samozwańczej artystki, malującej w przycupniętej pozie mimo wielkomiejskiego zgiełku i uciechy gapiów. Inne odsłaniają poważną, dbającą o swój dochód kobietę, sprawnie i świadomie powielającą wypracowaną naiwność. Jak wyglądał warsztat artystyczny tej nietuzinkowej postaci?

U podstaw twórczej ścieżki Marii Korsak leżała pasja, rozbudzona zapewne wizytą w Galerii Trietiakowskiej, w której – dopiero jako pięćdziesięciolatka – powzięła decyzję o malowaniu (Zimmerer 2013). Wrodzona pracowitość i determinacja towarzyszyły jej własnym poszukiwaniom i późniejszej nauce w Ognisku Plastycznym u Barbary Jonscher na Elektoralnej, a potem na Bielanach (Jackowski 1994: 91). Tam też, jak należy przypuszczać, poszerzyła doświadczenia i zdobyła wiedzę technologiczną. W swojej twórczości wybierała techniki olejne i wodne, używała zarówno podłoży płóciennych, jak i papierowych, zaś jej warsztat determinowały możliwości rynku i własna kieszeń.

Wpisany w proces konserwacji-restauracji przywilej wglądu w materię obiektów daje możliwość prześledzenia sposobu pracy artystki i odpowiedzi na pytania warsztatowe. Przedmiotem konserwacji-restauracji były trzy obrazy Marii Korsak: *Ogród Saski* (sygn. PME 26696) i *Pejzaż* (sygn. PME 34460) ze zbiorów Państwowego Muzeum Etnograficznego oraz *Kościół św. Antoniego Padewskiego* z kolekcji prywatnej (po konserwacji obiekt został zakupiony i włączony do zbiorów PME, sygn. PME 60760) (Fot. 1, 2, 3).

Poniższy tekst pokrótce zarysowuje zagadnienia związane z kwestiami technicznymi i technologicznymi twórczości artystki, które nie pozostały bez wpływu na kondycję prac. Stan zachowania obiektów uwarunkował z kolei potrzebę i zakres zabiegów, wykonanych przy malarskich kompozycjach w technice temperowej na kartonie. Ukazują one fantastyczny świat Marii Korsak, zapewne z krótkiego okresu końca lat 50. i początku 60. XX wieku, kiedy to inspirowała się Warszawą (Zimmerer 2013). Widzimy na nich wielkomiejski pejzaż w bajecznym, niepowtarzalnym wydaniu.

1

Saxon Garden, the painting's front prior to conservation. Photo by Z. Koss, D. Dzik-Kruszelnicka

Ogród Saski, lico przed konserwacją. Fot. Z. Koss, D. Dzik-Kruszelnicka

«Саксонський сад», лицьова сторона до консервації. Фот. З. Косс, Д. Дзік-Крушельницька

2

Landscape, the painting's front prior to conservation. Photo by Z. Koss, D. Dzik-Kruszelnicka

Pejzaż, lico przed konserwacją. Fot. Z. Koss, D. Dzik-Kruszelnicka

«Пейзаж», лицьова сторона до консервації. Фот. З. Косс, Д. Дзік-Крушельницька

3

Church of St Anthony of Padua, the painting's front prior to conservation. Photo by Z. Koss, D. Dzik-Kruszelnicka

Kościół św. Antoniego Padewskiego, lico przed konserwacją. Fot. Z. Koss, D. Dzik-Kruszelnicka

«Костел св. Антонія Падуанського», лицьова сторона до консервації. Фот. З. Косс, Д. Дзік-Крушельницька

Warsztat twórczy Marii Korsak

Podłoża

Maria Korsak tworzyła na różnych podłożach. Choć w jej dorobku przeważają obrazy malowane na płótnie, znajdujemy także podłoża papierowe. Zachowane w zbiorach muzealnych i prywatnych prace wskazują na częste wykorzystanie kartonu. Czym jest karton i z jakiego względu znalazł miejsce w warsztacie artystki?

Kartony należą do szerokiej grupy wytworów papierniczych o jedno- lub wielowarstwowej strukturze, klasyfikowanych pomiędzy papierem a tekturą (Sobucki 2015: 15). Początkowo pozyskiwane były z mas szmacianych (len, bawełna, konopie), z czasem z mas celulozowych drzew iglastych, a od lat 60. XIX wieku głównie z mas słomowych i ścieru drzewnego, pochodzących również z makulatury. Powstawały poprzez sklejenie określonej liczby arkuszy papieru lub sprasowanie wilgotnych warstw papieru bądź uformowanie odpowiednio grubego arkusza; później także w produkcji maszynowej. Kartony, podobnie jak tektury, w zależności od gatunku zaklejano w masie lub powierzchniowo za pomocą różnego rodzaju klejów – skrobiowych, zwierzęcych, żywicznych. Z czasem zaczęto także dodawać wypełniacze mineralne, na przykład kaolin. Powierzchnia mogła być poddana kalandrowaniu (walcowaniu). Wszystkie te zabiegi służyły uzyskaniu określonego wykończenia, zwartej struktury i znacznej wytrzymałości.

Rynek wytwarzania przeznaczonych dla artystów wyrobów tego typu już w XIX wieku był całkiem rozwinięty. Produkowano specjalne kartonowe podobrazia przeznaczone do technik olejnych, wstępnie nasycane olejami i gruntowane. Takie produkty oferowała większość markowych wytwórni materiałów malarskich (na przykład Winsor & Newton). Jak wyglądała sytuacja w Polsce? W okresie II Rzeczypospolitej polski przemysł papierniczo-celulozowy został znacznie rozbudowany i zmodernizowany, u schyłku okresu międzywojennego działały 44 fabryki (Szymczyk 2007: 61). Niepełny asortyment uzupełniał import znakomitych wyrobów z Włoch, Francji, Anglii i Niemiec, Holandii czy Rosji. Wojna przyniosła ogromne straty, a papier stał się produktem deficytowym. Fabryki znacjonalizowano i w ramach socjalistycznej gospodarki objęto centralnym zarządzaniem. Mimo istniejących po 1945 roku ponad 60 zakładów wytwórczych w różnym stopniu zniszczenia oraz nowo powstających kombinatów celulozowo-papierniczych (w Ostrołęce i Świeciu) i zakładów przetwórstwa (w Łodzi i Kielcach) ówczesny przemysł nie zaspokajał potrzeb rynku, a jakość produkcji branży papierniczej pozostawiała wiele do życzenia (Szymczyk 2007: 290–294).

Należy przypuszczać, że Maria Korsak korzystała z dość podstawowej rynkowej oferty, za czym przemawia nie tylko jej status materialny w okresie „obrazów warszawskich" (Zimmerer 2013), ale również obecny stan zachowania podłoży. Wytwarzane wówczas kartony zawierały przewagę makulatury – mas słomowych i ścieru drzewnego, czyli surowców łatwo ulegających procesom starzeniowym.

Za wyborem kartonu na podłoże prac zdaje się przemawiać jego dostępność, stosunkowo niska cena i waga, a nawet pewna poręczność, wynikająca z wytrzymałości i elastyczności, co miało znaczenie dla malującej w plenerze artystki.

Malarskie media

W warsztacie malarki dominują farby olejne. Jednak w przypadku papierowych podłoży (z powodu sporej chłonności ich surowej, niepreparowanej powierzchni), farby wodne na bazie gum roślinnych stanowiły racjonalniejsze rozwiązanie. Nie bez znaczenia pozostaje łatwość ich użytkowania i szybkość schnięcia podczas pracy wśród ulicznego zgiełku bądź w parku.

W dziełach artystki obserwujemy zróżnicowane powłoki malarskie: kryjące i laserunkowe, połyskliwe i matowe, odporne i ekstremalnie wrażliwe na działanie wody czy pocieranie. Jakich farb używała, jakie zabierała ze sobą w plener, jakimi wykańczała obrazy w zaciszu pracowni? Zakup profesjonalnych farb wydawał się niektórym artystom nieosiągalnym marzeniem (Jackowski 1995: 70), wiemy jednak, że Maria Korsak jako ceniona

artystka od pewnego momentu zarabiała na swojej sztuce krocie, i o ile „pierwsze obrazy, z braku pieniędzy, tworzyła kosmykami własnych włosów, wyrywanymi z głowy", to „w połowie lat sześćdziesiątych [...] jej płótna osiągały zawrotną na tamte czasy cenę 35 tysięcy złotych, a ona malowała najlepszymi pędzlami, jakie można było dostać w sklepach lub przysyłanymi jej przez zagranicznych klientów" (Zimmerer 2013). Możliwe, że również tą drogą pozyskiwała farby lub też korzystała z farb rodzimej produkcji ograniczonej do wąskiej gamy wyrobów przemyskiej Astry lub krakowskiego Kraka.

Technikę wykonanych przez malarkę prac na podłożach papierowych, zarówno za jej życia, jak i obecnie (w tekstach studyjnych, katalogach czy systemach muzealnych) konsekwentnie określa się jako temperową. Określenie to może być jednak niepełne, a wręcz mylące, gdyż jak podkreślał Władysław Ślesiński, „nie jest dobrze sprecyzowane pojęcie malarstwa temperowego, pod które często podciąga się każde dzieło wykonane farbami kryjącymi" (Ślesiński 1984: 247). Czym jest zatem współcześnie rozumiana technika temperowa? Czy artystka sama sporządzała farby, czy też korzystała z gotowych produktów? Czy były to tempery, gwasze, a może tak zwane plakatówki?

Technika temperowa to znana od starożytności, trwała, pospolita i szeroko stosowana technika malarska wykorzystująca farby pigmentowe o spoiwie będącym rodzajem emulsji (Kozakiewicz, red., 1976: 461). W zależności od zastosowanego spoiwa, przede wszystkim proporcji zawartego w nim oleju, farby temperowe mają odmienne właściwości i pozwalają na uzyskanie różnych efektów wizualnych. Malarstwo temperowe może przypominać inne techniki kryjące (klejową, olejną, enkaustyczną lub pastelu), półkryjące lub laserunkowe (akwarelę). Tempera schnie szybko, na ogół bez połysku, świetliście i transparentnie, jest odporna na żółknięcie (Ślesiński 1984: 248–269). Powłoki temperowe są dość elastyczne, jednak zastosowane w grubszych warstwach mogą pękać, łuszczyć się i wykruszać.

Gwasz jest techniką pokrewną technice akwarelowej ze względu na spoiwo na bazie klejów rozpuszczalnych w wodzie, historycznie gum roślinnych, klejów skrobiowych lub glutynowych, natomiast współcześnie – gumy arabskiej lub dekstryny. Różnicą jest dodatek bieli, kredy lub innych białych wypełniaczy, dzięki czemu farby gwaszowe dają kryjące, nieprzezroczyste, matowe powłoki podobne do pastelu i stosunkowo odporne na zmiany kolorystyczne pod wpływem światła. Nie są odporne na działanie wody, a nakładane impastowo wykazują dużą kruchość i łamliwość, co może skutkować utratą spękanych fragmentów. Technika gwaszowa wymaga malowania od ciemnego do jasnego, uwzględnić należy także znaczne jaśnienie farby po wyschnięciu. Gwaszami najlepiej pracuje się na wilgotnym podłożu, niewymagającym gruntowania.

Farby plakatowe to najtańsza odmiana kryjących farb wodnych, których bazą jest spoiwo klejowe lub kazeinowe (Doerner 1975: 167; Ślesiński 1984: 79).

Maria Korsak zapewne nie ucierała samodzielnie emulsyjnego spoiwa z pigmentami, szczególnie w przypadku, gdy swój warsztat zabierała w mniej lub bardziej odległy plener. Korzystała raczej z gotowych farb w tubkach lub w słoikach. Skład gotowych farb stanowił tajemnicę producenta (jego precyzyjna identyfikacja jest możliwa między innymi dzięki przeprowadzeniu specjalistycznych badań mikrochemicznych lub instrumentalnych), natomiast niektóre z nich, wbrew nazwie handlowej, nie miały wiele wspólnego z tradycyjnie definiowaną techniką gwaszową czy temperową (Ślesiński 1984: 82).

Sposób pracy artystki

Jak relacjonuje Aleksander Jackowski, artystka „nigdy nie szkicuje kompozycji ołówkiem, maluje od razu, temperą lub olejem, na kartonie albo płótnie" (Jackowski 1995: 91). Rozpoznanie techniki jej prac zdaje się potwierdzać te słowa. Artystka malowała bezpośrednio na kartonie przymocowanym do tymczasowego podłoża, które zapewniało odpowiednią stabilizację. W obiektach znajdujemy ślady po pinezkach, gwoździach lub szpilkach, rozmieszczone zazwyczaj nierównomierne po obwodzie (*Ogród Saski* i *Pejzaż*). Nie znajdujemy ich natomiast w obrazie *Kościół*

św. Antoniego Padewskiego, co może jednak świadczyć o wtórnym docięciu krawędzi. Maria Korsak wykorzystywała zazwyczaj całą powierzchnię, pokrywając podłoże niemal do samej krawędzi, zaś ślady montażu zdarzało jej się zamalowywać. Wyjątek stanowi *Pejzaż*, w którym widoczny jest niezamalowany margines podłoża po prawej stronie pracy (Fot. 4). Krawędzie prac są w większości nieregularne, przypuszczalnie docinane nożem lub nożyczkami, co skutkuje rozbieżnością w ich poszczególnych wymiarach. Trudno jednoznacznie określić, na którym etapie zapadała decyzja o ostatecznym formacie – czy robiła to sama autorka, osoba oprawiająca pracę, czy wreszcie późniejszy właściciel? W przypadku obiektu *Kościół św. Antoniego Padewskiego* jest niemal pewne, że docięcie nastąpiło na etapie montażu na płytę pilśniową i w drewnianą ramę.

Artystka malowała bez uprzedniego szkicu czy podmalówki, farby kładła płaskimi plamami, w niewielkim stopniu mieszając kolory. Nieliczne fotografie artystki przy pracy (zapewne pozowane) pozwalają przypuszczać, że posługiwała się komercyjnie dostępnymi farbami z tubek, a pędzle płukała w słoiku z wodą. Używała dość żywych kolorów, mieszanych w obrębie obrazu oszczędnie, ograniczając paletę do kilkunastu barw, powtarzanych w różnych miejscach kompozycji. Stosowała gęste farby, kładzione niejednokrotnie warstwowo (Fot. 5). Laserunki pojawiają się sporadycznie, zazwyczaj w partii nieba (*Kościół św. Antoniego Padewskiego* i *Pejzaż*), trawy (*Pejzaż*) czy wody (*Ogród Saski*). Na większych płaszczyznach jednolitego koloru czytelny jest dukt pędzla. Można przypuszczać, że Korsak obraz budowała etapami, kładąc na sobie kolejne płaszczyzny widzianego krajobrazu – nieba, wody, budynków, roślinności ze wszystkimi detalami czy sztafażu ludzkiego. Kompilowała kompozycję z rzeczywistych elementów, prawdopodobnie malowanych z natury, i uproszczonych, schematycznych form, którymi wypełniała pozostałą przestrzeń. Te ostatnie malowała w wyuczony, rutynowy sposób, nad innymi pracowała z mozołem, modelując poprzez nanoszenie kolejnych warstw przemalowań i retuszy (na przykład w partii świątyni Westy w obrazie *Ogród Saski*). Nie pozostawiała bez poprawy również fragmentów wyraźnie nieudanych, jak w przypadku autorskiej sygnatury w obrazie *Kościół św. Antoniego Padewskiego.* Maria Korsak sygnowała prace na licu. Inicjał imienia oraz nazwisko nanosiła kontrastującą z tłem farbą za pomocą cienkiego pędzla w prawym dolnym narożniku pracy (Fot. 6). W konserwowanych obrazach nie ma natomiast autorskich adnotacji z informacjami o miejscu zamieszkania, które autorka czasem umieszczała na odwrociach swoich obrazów olejnych.

Warto pochylić się nad niektórymi zabiegami malarskimi stosowanymi mniej lub bardziej świadomie przez artystkę. Zapewne celowym rozwiązaniem jest wykorzystanie trójwymiarowości faktury obrazu – pojawia się w postaci drobnych, impastowo malowanych elementów. Często powtarzane formy kwiatów, liści czy detali twarzy przypominają szablonowe stemple (Fot. 7). Innym przykładem jest zróżnicowany połysk opracowywanych powierzchni, prawdopodobnie uzyskany dzięki farbom o odmiennych spoiwach (wodnych lub olejnych) (Fot. 8). Wyraźny połysk widoczny jest we wszystkich trzech obrazach w partiach bieli lub zawierających biel.

W obrazach można zaobserwować rozmaite zanieczyszczenia wklejone w warstwę malarską, na przykład włosie pochodzące przypuszczalnie z pędzla (*Kościół św. Antoniego Padewskiego*) lub dwa długie włosy należące być może do samej artystki (*Ogród Saski*) (Fot. 9). Odwrocia prac pokryte są zabrudzeniami z farby, świadectwo ich warsztatowego charakteru.

Konserwacja-restauracja

Stan zachowania obiektów i założenia konserwacji-restauracji

Na stan zachowania obiektów wpływa kilka czynników. Do pierwszej grupy należą czynniki wewnętrzne zaistniałe na etapie wytwarzania, determinujące odporność na starzenie materiałów oraz interakcje pomiędzy nimi (na przykład między podłożem a farbami). Pozostałe, zaliczane do grupy czynników zewnętrznych, wiążą się z warunkami przechowywania i użytkowaniem prac. Kondycja obiektów mimo upływu czasu może pozostać bez

zarzutu, jednak gorsza jakość materiałów, niekorzystne warunki wilgotnościowo-temperaturowe, światło, zanieczyszczenia i tak dalej, czy wreszcie nieumiejętne użytkowanie – rzutują na stan zachowania. Jak w tym kontekście wyglądają prace na papierze Marii Korsak?

Podłoża konserwowanych prac stanowiły różne rodzaje kartonów. We wszystkich przypadkach były odkształcone w niejednakowym stopniu i charakterze. Na przykład miejsca, w których artystka użyła więcej farby, odkształciły lokalnie podłoże (*Ogród Saski*) (Fot. 10). W innym obiekcie można zaobserwować deformacje w formie poziomych załamań biegnących zgodnie z przypuszczalnym kierunkiem zwijania pracy (*Pejzaż*) (Fot. 11). Osobny przypadek stanowił obiekt doklejony miejscowo do wtórnego nośnika (płyty pilśniowej), w którym warstwa spoiwa spowodowała nierównomierną pracę podłoża i silne odkształcenia (*Kościół św. Antoniego Padewskiego*) (Fot. 12 a, b).

Liczne załamania i zagniecenia struktury kartonu znajdowały się w miejscach najbardziej narażonych na mechaniczne uszkodzenia – narożnikach i wzdłuż krawędzi prac (*Pejzaż*, *Ogród Saski*). Tego typu zniszczeniom często towarzyszyły przedarcia kartonu (*Pejzaż*, *Kościół św. Antoniego Padewskiego*) czy rozwarstwienia jego struktury, umiejscowione przede wszystkim w narożnikach (*Ogród Saski*, *Pejzaż*, *Kościół św. Antoniego Padewskiego*) (Fot. 13, 18).

Wszystkie podłoża były mocno przebarwione i pożółkłe (*Ogród Saski*, *Pejzaż*, *Kościół św. Antoniego Padewskiego*), zaś obszary na licu pokryte farbą odznaczały się na odwrociu pociemnieniem, powstałym przypuszczalnie na skutek zastosowania odmiennego, tłustego spoiwa farby (*Ogród Saski*).

Warto jednak zaznaczyć, że w warstwie podłoża nie było znacznych ubytków, jedynie niewielkie otwory rozmieszczone w narożnikach i przy krawędziach, prawdopodobnie efekt montażu przy pomocy pinezek, gwoździ lub szpilek, a więc zapewne element autorskiego warsztatu (*Ogród Saski*, *Pejzaż*, *Kościół św. Antoniego Padewskiego*) (Fot. 4).

Natomiast w warstwie malarskiej można było zaobserwować znaczne ubytki w postaci przetarć i wykruszeń, zazwyczaj pokrywające się z siatką załamań i zagnieceń podłoża (*Pejzaż*) (Fot. 14). W partiach malowanych impastowo farba wykazywała osłabioną adhezję do podłoża, w efekcie powstały liczne drobne spękania (krakelury), odspojenia oraz wykruszenia (*Ogród Saski*, *Pejzaż*, *Kościół św. Antoniego Padewskiego*) (Fot. 15 a, b, c; 16 a, b; 17 a, b). Obszary malowane płasko zachowały się w stosunkowo dobrym stanie.

Sama powierzchnia zarówno lic, jak i odwroci obiektów była zabrudzona i nosiła ślady zarysowań (*Ogród Saski*, *Pejzaż*, *Kościół św. Antoniego Padewskiego*). Jeden z obiektów (*Kościół św. Antoniego Padewskiego*) gęsto pokrywały skupiska nawarstwień (produktów przemiany materii bezkręgowców).

Lokalne przebarwienia znajdowały się w miejscach załamań podłoża (*Ogród Saski*, *Pejzaż*) lub powstały na skutek przesączenia klejem (na przykład z taśmy samoprzylepnej) (*Pejzaż*). Inne przebarwienia i miejscowe przetarcia warstwy malarskiej spowodowane zostały oprawą i użytkowaniem – w świetle ramy kolory straciły na intensywności, co świadczy o degradacji wrażliwej warstwy barwnej (*Kościół św. Antoniego Padewskiego*). Drobne zachlapania o pracownianym charakterze farbą tożsamą z warstwą malarską oraz innymi (przypuszczalnie olejnymi) powstały zapewne jeszcze w warsztacie artystki (*Ogród Saski*, *Pejzaż*). Inny charakter miały zacieki widoczne na malaturze, pojedyncze (*Ogród Saski*) lub liczne (*Kościół św. Antoniego Padewskiego*).

Odwrocia były zakurzone, nosiły ślady farby i odręczne zapiski wykonane ołówkiem (*Ogród Saski*, *Pejzaż*, *Kościół św. Antoniego Padewskiego*) lub długopisem (*Ogród Saski*, *Pejzaż*), sygnatury (*Ogród Saski*, *Pejzaż*) oraz pieczęcie proweniencyjne (*Pejzaż*). Na odwrociach obiektów uwidaczniały się niefachowo wykonane naprawy różnego rodzaju – od lokalnego podklejenia przedarć taśmą samoprzylepną, tak zwaną „gęsią skórką" (*Ogród Saski*), po trwałe połączenie z płytą pilśniową, stanowiące jednocześnie niefortunną formę reperacji licznych rozdarć i deformacji podłoża (*Kościół św. Antoniego Padewskiego*). Na licach widoczne były ślady retuszu, w niektórych przypadkach prawdopodobnie autorskiego (*Ogród Saski*) lub wykonanego później (*Kościół św. Antoniego Padewskiego*).

4

Landscape, traces of the author-made fixing in the form of a safety pin hole and a margin left unpainted visible on a fragment of the front prior to conservation. Photo by Z. Koss, D. Dzik-Kruszelnicka

Pejzaż, na fragmencie lica przed konserwacją widoczne ślady autorskiego montażu w postaci otworu po pinezce oraz niezamalowany margines pracy. Fot. Z. Koss, D. Dzik-Kruszelnicka

«Пейзаж», на фрагменті лицьової сторони до консервації помітні сліди авторського кріплення в формі отвору від кнопки та незамальований край роботи. Фот. З. Косс, Д. Дзік-Крушельницька

5

Saxon Garden, fragment of the painting's front prior to conservation. A three-dimensional structure of the paint; substrate tear. Photo by Z. Koss, D. Dzik-Kruszelnicka

Ogród Saski, fragment lica przed konserwacją. Trójwymiarowa struktura farby, przedarcie podłoża. Fot. Z. Koss, D. Dzik-Kruszelnicka

«Саксонський сад», фрагмент лицьової сторони до консервації. Тривимірна структура фарби, розрив основи. Фот. З. Косс, Д. Дзік-Крушельницька

6

Church of St Anthony of Padua, a fragment of the painting's front prior to conservation. The artist's signature and damage of the substrate in the form of creases, folds, surface stains and deficits in the painted layer. Photo by Z. Koss, D. Dzik-Kruszelnicka

Kościół św. Antoniego Padewskiego, fragment lica przed konserwacją. Sygnatura artystki oraz zniszczenia podłoża w postaci załamań, zagnieceń, zabrudzeń powierzchniowych i ubytków warstwy malarskiej. Fot. Z. Koss, D. Dzik-Kruszelnicka

«Костел св. Антонія Падуанського», фрагмент лицьової сторони до консервації. Підпис мисткині і пошкодження основи у формі складок, заломів, забруднення поверхні та втрати фарбового шару. Фот. З. Косс, Д. Дзік-Крушельницька

7

Landscape, a fragment of the painting's front prior to conservation. A characteristic manner of composing the painting and contamination in the form of a hair integrated with the painted layer. Photo by Z. Koss, D. Dzik-Kruszelnicka

Pejzaż, fragment lica przed konserwacją. Charakterystyczny sposób budowania obrazu oraz zanieczyszczenie w postaci włosa wklejonego w warstwę malarską. Fot. Z. Koss, D. Dzik-Kruszelnicka

«Пейзаж», фрагмент лицьової сторони до консервації. Характерний спосіб композиції картини та забруднення у формі волосини, вклеєної в фарбовий шар. Фот. З. Косс, Д. Дзік-Крушельницька

8

Saxon Garden, fragment of the painting's front prior to conservation. Differences in the surface gloss. Photo by Z. Koss, D. Dzik-Kruszelnicka

Ogród Saski, fragment lica przed konserwacją. Zróżnicowany połysk powierzchni. Fot. Z. Koss, D. Dzik-Kruszelnicka

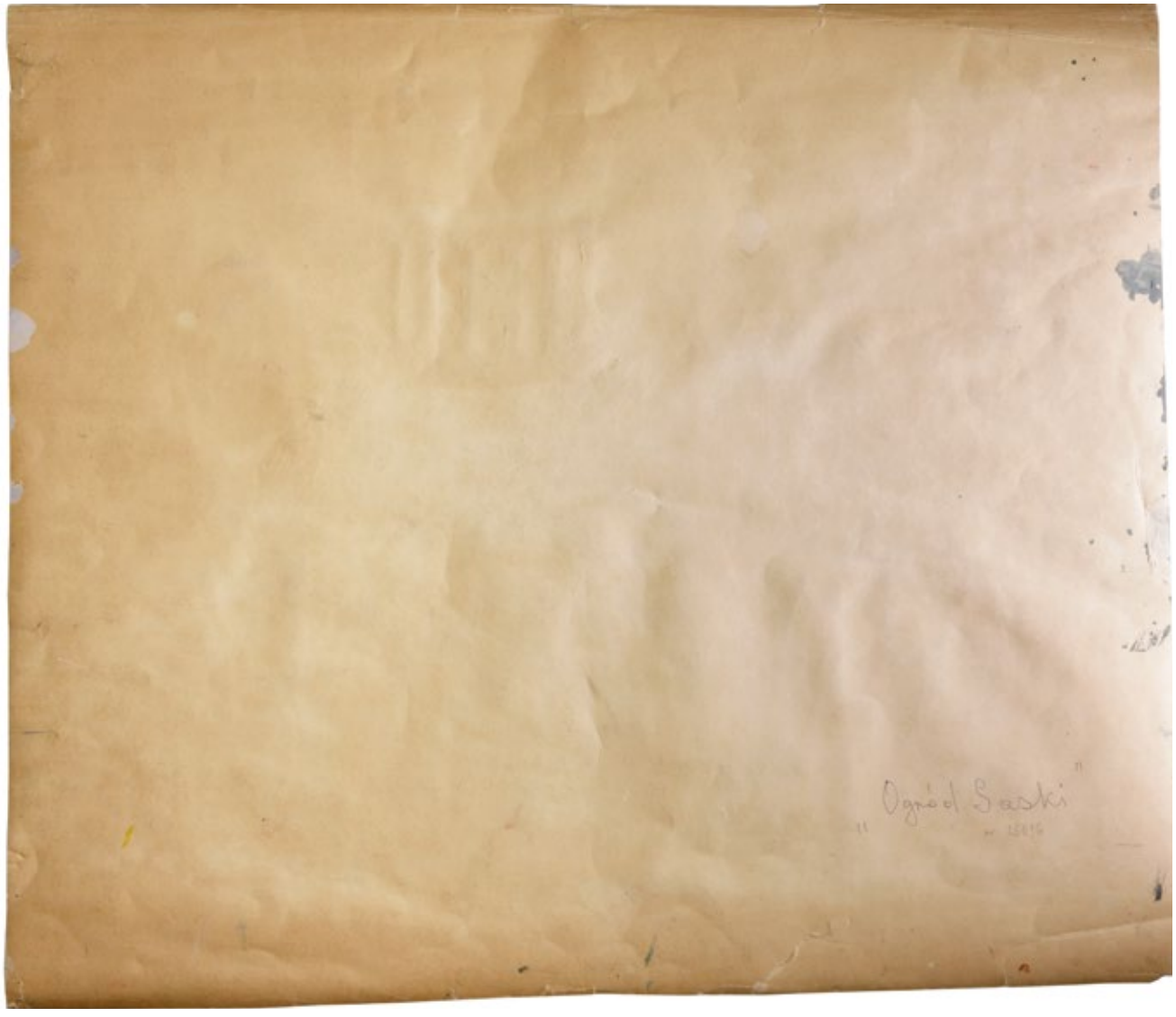
«Саксонський сад», фрагмент лицьової сторони до консервації. Неоднорідний блиск поверхні. Фот. З. Косс, Д. Дзік-Крушельницька

9

Church of St Anthony of Padua, a fragment of the painting's front prior to conservation. Contamination in the form of a hair integrated with the painted layer. Photo by Z. Koss, D. Dzik-Kruszelnicka

Kościół św. Antoniego Padewskiego, fragment lica przed konserwacją. Zanieczyszczenie w postaci włosa wklejonego w warstwę malarską. Fot. Z. Koss, D. Dzik-Kruszelnicka

«Костел св. Антонія Падуанського», фрагмент лицьової сторони до консервації. Забруднення у формі волосини, вклеєної в фарбовий шар. Фот. З. Косс, Д. Дзік-Крушельницька



10

Saxon Garden, the painting's reverse prior to conservation. Local deformations and discolourations of the substrate. Photo by Z. Koss, D. Dzik-Kruszelnicka

Ogród Saski, odwrocie przed konserwacją. Lokalne odkształcenia i przebarwienia podłoża. Fot. Z. Koss, D. Dzik-Kruszelnicka

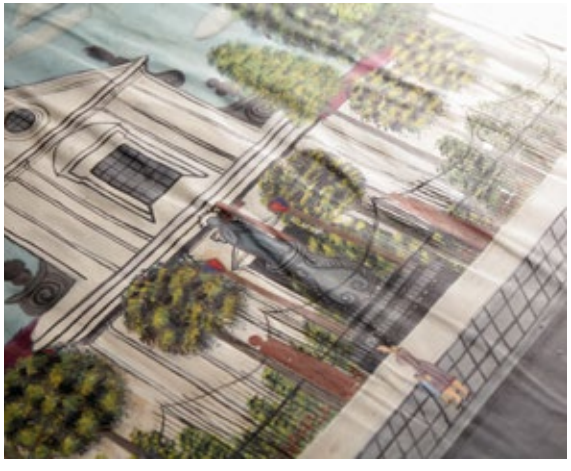
«Саксонський сад», зворот до консервації. Фрагментарні зміни форми та кольору основи. Фот. З. Косс, Д. Дзік-Крушельницька

11

Landscape, the painting's reverse prior to conservation. Deformations in the form of vertical bends of the surface, repairs made by means of an adhesive tape and contaminations with paint of a studio origin. Photo by Z. Koss, D. Dzik-Kruszelnicka

Pejzaż, odwrocie przed konserwacją. Deformacje w postaci poziomych załamań podłoża, naprawy taśmą samoprzylepną oraz zabrudzenia farbą o warsztatowym charakterze. Fot. Z. Koss, D. Dzik-Kruszelnicka

«Пейзаж», зворот до консервації. Деформації у формі горизонтальних загинів основи, ремонту скотчем та авторські робочі забруднення фарбою. Фот. З. Косс, Д. Дзік-Крушельницька



12

Church of St Anthony of Padua, prior to conservation. Strong deformations of the substrate visible in the side light. Photo by Z. Koss, D. Dzik-Kruszelnicka

Kościół św. Antoniego Padewskiego, przed konserwacją. Silne odkształcenia podłoża widoczne w świetle bocznym. Fot. Z. Koss, D. Dzik-Kruszelnicka

«Костел св. Антонія Падуанського», до консервації. Суттєва деформація основи помітна в бічному світлі. Фот. З. Косс, Д. Дзік-Крушельницька

13

Saxon Garden, fragment of the painting's front prior to conservation. Tears and delamination of the substrate as well as deficits of the painted layer. Photo by Z. Koss, D. Dzik-Kruszelnicka

Ogród Saski, fragment lica przed konserwacją. Przedarcia i rozwarstwienia podłoża oraz ubytki warstwy malarskiej. Fot. Z. Koss, D. Dzik-Kruszelnicka

«Саксонський сад», фрагмент лицьової сторони до консервації. Розриви і розшарування основи та виїмки у фарбовому шарі. Фот. З. Косс, Д. Дзік-Крушельницька

14

Landscape, a fragment of the painting's front prior to conservation. A grid of bends and creases in the substrate structure together with chipping of the painted layer. Photo by Z. Koss, D. Dzik-Kruszelnicka

Pejzaż, fragment lica przed konserwacją. Siatka załamań i zagnieceń struktury podłoża z wykruszeniami warstwy malarskiej. Fot. Z. Koss, D. Dzik-Kruszelnicka

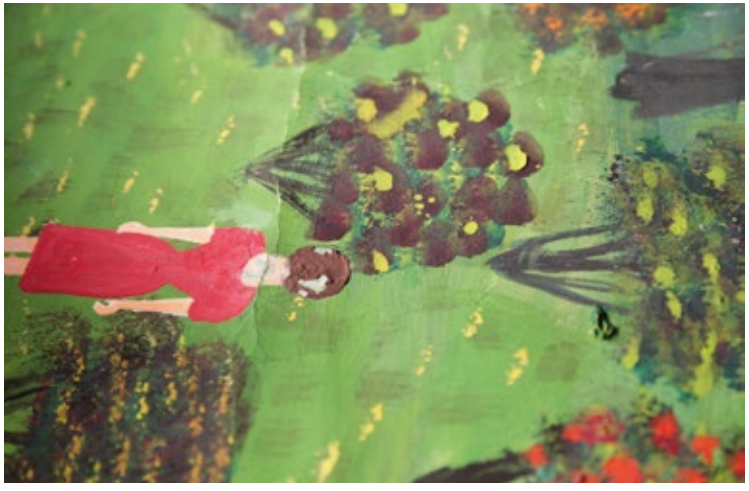
«Пейзаж», фрагмент лицьової сторони до консервації. Сітка перегинів і складок у структурі основи і покришені фрагменти фарбового шару. Фот. З. Косс, Д. Дзік-Крушельницька

15

Saxon Garden, fragment of the painting's front prior to conservation. Magnification 40 times. Visible manner of working on details and cracks in the painted layer.
Photo by Z. Koss, D. Dzik-Kruszelnicka

Ogród Saski, fragment lica przed konserwacją. 40-krotne powiększenie. Widoczny sposób opracowywania detalu oraz spękania warstwy malarskiej (krakelury).
Fot. Z. Koss, D. Dzik-Kruszelnicka

«Саксонський сад», фрагмент лицьової сторони до консервації. 40-кратне збільшення. Видно, як опрацьовано деталь і тріщини в фарбовому шарі (кракелюри).
Фот. З. Косс, Д. Дзік-Крушельницька



A

B

16

A. *Landscape*, a fragment of the painting's front prior to conservation. Chipping of the painted layer applied using the impasto technique. B. *Landscape*, a fragment of the painting's front prior to conservation. Visible manner of working on details and cracks in the painted layer. Photos by Z. Koss, D. Dzik-Kruszelnicka

A. *Pejzaż*, fragment lica przed konserwacją. Wykruszenia impastowo kładzionej warstwy malarskiej. B. *Pejzaż*, fragment lica przed konserwacją. Widoczny sposób opracowywania detalu oraz spękania warstwy malarskiej (krakelury). Fot. Z. Koss, D. Dzik-Kruszelnicka

А. «Пейзаж», фрагмент лицьової сторони до консервації. Осипання фарбового шару, нанесеного імпасто. В. «Пейзаж», фрагмент лицьової сторони до консервації. Видно, як опрацьовано деталі та тріщини фарбового шару (кракелюр). Видно, як опрацьовано деталь і тріщини в фарбовому шарі (кракелюри). Фот. З. Косс, Д. Дзік-Крушельницька

A

B

17

Church of St Anthony of Padua, a fragment of the painting's front prior to conservation. Visible manner of working on details as well as cracks and chipping in the painted layer. Photo by Z. Koss, D. Dzik-Kruszelnicka

Kościół św. Antoniego Padewskiego, fragment lica przed konserwacją. Widoczny sposób opracowywania detalu oraz spękania i wykruszenia warstwy malarskiej. Fot. Z. Koss, D. Dzik-Kruszelnicka

«Костел св. Антонія Падуанського», фрагмент лицьової сторони до консервації. Видно, як опрацьовано деталь, тріщини й покришення в фарбовому шарі (кракелюри). Фот. З. Косс, Д. Дзік-Крушельницька

18

Landscape, a fragment of the painting's front prior to conservation. Tears and deformations of the substrate at the edge visible in the side light. Photo by Z. Koss, D. Dzik-Kruszelnicka

Pejzaż, fragment lica przed konserwacją. W świetle bocznym widoczne przedarcia i odkształcenia podłoża przy krawędzi. Fot. Z. Koss, D. Dzik-Kruszelnicka

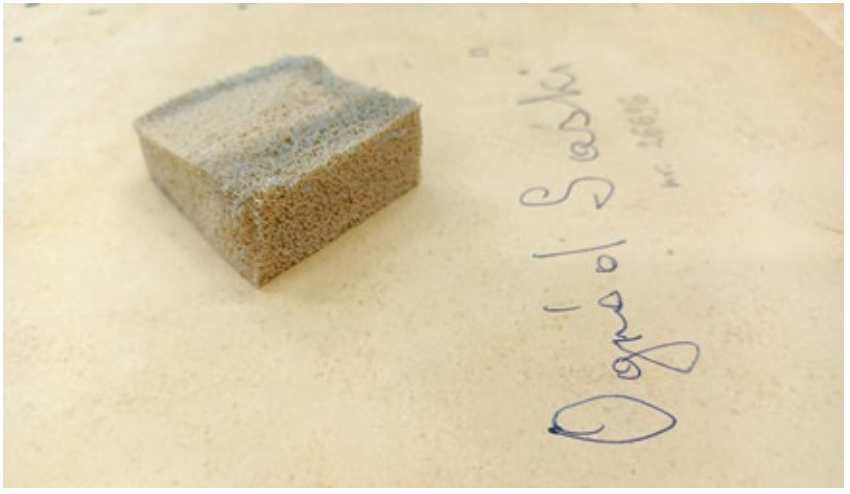
«Пейзаж», фрагмент лицьової сторони до консервації. У бічному світлі видно розриви та деформації основи біля краю. Фот. З. Косс, Д. Дзік-Крушельницька

19

Landscape, a fragment of the painting's front. Painted layer resistance tests. Photo by Z. Koss, D. Dzik-Kruszelnicka

Pejzaż, fragment lica. Próby odporności warstwy malarskiej. Fot. Z. Koss, D. Dzik-Kruszelnicka

«Пейзаж», фрагмент лицьової сторони. Тест фарбового шару на міцність. Фот. З. Косс, Д. Дзік-Крушельницька



20

Saxon Garden, fragment of the painting's reverse. Surface cleaning of the substrate. Photo by Z. Koss, D. Dzik-Kruszelnicka

Ogród Saski, fragment odwrocia. Powierzchniowe oczyszczanie podłoża. Fot. Z. Koss, D. Dzik-Kruszelnicka

«Саксонський сад», фрагмент звороту. Поверхневе очищення основи. Фот. З. Косс, Д. Дзік-Крушельницька

21

Saxon Garden, fragment of the painting's front during conservation. Effects of surface cleaning. Photo by Z. Koss, D. Dzik-Kruszelnicka

Ogród Saski, fragment lica w trakcie konserwacji. Efekty oczyszczania powierzchni. Fot. Z. Koss, D. Dzik-Kruszelnicka

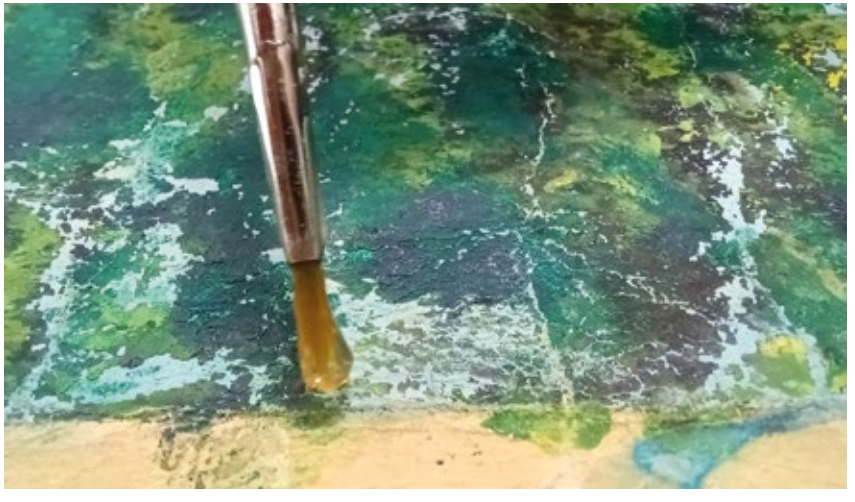
«Саксонський сад», фрагмент лицьової сторони у процесі консервації. Результат очищення поверхні. Фот. З. Косс, Д. Дзік-Крушельницька

22

Church of St Anthony of Padua, detachment of the object from the secondary carrier (fibreboard). Photo by Z. Koss, D. Dzik-Kruszelnicka

Kościół św. Antoniego Padewskiego, demontaż obiektu z wtórnego nośnika (płyty pilśniowej). Fot. Z. Koss, D. Dzik-Kruszelnicka

«Костел св. Антонія Падуанського», демонтаж об'єкта з вторинного носія (плити ДВП). Фот. З. Косс, Д. Дзік-Крушельницька



23

Landscape, a fragment of the painting's front prior to conservation. Consolidation of the painted layer. Photo by Z. Koss, D. Dzik-Kruszelnicka

Pejzaż, fragment lica przed konserwacją. Konsolidacja warstwy malarskiej. Fot. Z. Koss, D. Dzik-Kruszelnicka

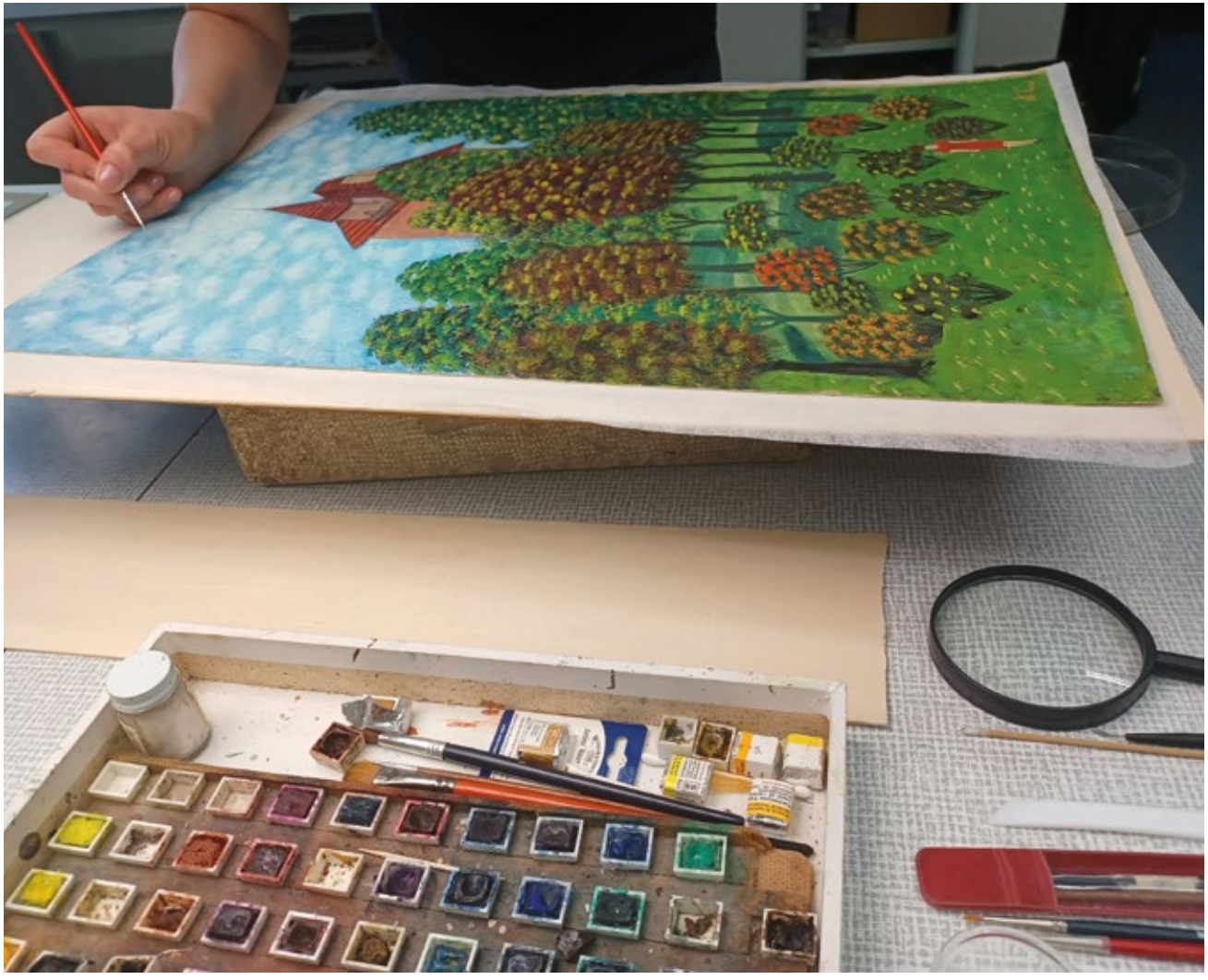
«Пейзаж», фрагмент лицьової сторони до консервації. Консолідування фарбового шару. Фот. З. Косс, Д. Дзік-Крушельницька

24

Landscape, a fragment of the painting's front prior to conservation. Retouch. Photo by Z. Koss, D. Dzik-Kruszelnicka

Pejzaż, fragment lica przed konserwacją. Retusz. Fot. Z. Koss, D. Dzik-Kruszelnicka

«Пейзаж», фрагмент лицьової сторони до консервації. Ретуш. Фот. З. Косс, Д. Дзік-Крушельницька



25

Landscape, a fragment of the painting's front prior to conservation. Retouch. Photo by Z. Koss, D. Dzik-Kruszelnicka

Pejzaż, fragment lica przed konserwacją. Retusz. Fot. Z. Koss, D. Dzik-Kruszelnicka

«Пейзаж», фрагмент лицьової сторони до консервації. Ретуш. Фот. З. Косс, Д. Дзік-Крушельницька

26

Landscape during conservation. Surface straightening. Photo by Z. Koss, D. Dzik-Kruszelnicka

Pejzaż, w trakcie konserwacji. Prostowanie powierzchni. Fot. Z. Koss, D. Dzik-Kruszelnicka

«Пейзаж» у процесі консервації. Вирівнювання поверхні. Фот. З. Косс, Д. Дзік-Крушельницька

Na powyższe zniszczenia oprócz sposobu użytkowania duży wpływ miała słaba jakość kartonu, który na skutek degradacji stał się kruchy, łamliwy i pożółkły. Nie bez znaczenia pozostały też użyte media i sama technika pracy artystki, w której grubo kładzione warstwy farby z czasem zaczęły się miejscowo kruszyć i osypywać. Kondycja prac bezwzględnie wymagała podjęcia działań konserwatorsko-restauratorskich (przede wszystkim dla stabilizacji ich struktury) oraz przywrócenia walorów ekspozycyjnych, ze szczególnym uwzględnieniem retuszu w miejscach zniszczeń warstwy malarskiej. Zakres konserwatorskiej ingerencji w oryginalną, autorską warstwę wizualną konsultowano i ustalono z właścicielem, decydując między innymi o pozostawieniu siatki drobnych spękań, a także otworów po pinezkach i zabrudzeń farbami identyfikowanych jako warsztatowe – śladów pracy artystki oraz niemych świadków historii obiektów. Odmienne podejście do historycznych nawarstwień zastosowano w przypadku zastanej oprawy obrazu pochodzącego z kolekcji prywatnej (*Kościół św. Antoniego Padewskiego*), który wymagał demontażu z ramy, a następnie oddzielenia od wtórnego nośnika. Ze względu na zastosowanie skrajnie nieodpowiednich materiałów i sposobów łączenia wykluczono odtworzenie tej metody w procesie konserwacji-restauracji.

Przebieg konserwacji-restauracji

Powierzchnia obiektów wymagała oczyszczenia z warstwy kurzu, który ma negatywny wpływ nie tylko na czytelność obrazu, ale także na stan zachowania jego materii, ponieważ zawiera składniki szkodliwe, między innymi zarodniki grzybów, w sprzyjających warunkach mogące przyczynić się do rozwoju infekcji mikrobiologicznej. Badanie czystości mikrobiologicznej i ewentualna dezynfekcja są istotnym elementem prewencji konserwatorskiej. Dobór adekwatnej metody czyszczenia wymaga przeprowadzenia odpowiednich prób. Wykonano próby odporności warstw malarskich i podłoży na wybrane sposoby czyszczenia mechanicznego na sucho. W obrazie *Ogród Saski* największą stabilność wykazały obszary odznaczające się innym połyskiem niż reszta palety: w partiach nieba (błękity, biele, fiolety), świątyni Westy (biele), łabędzi (biele), żółtej sukienki (żółcienie), trawy (zielenie) oraz błękitu bluzek i sukienek (błękity). Zielenie i szarości okazały się częściowo, natomiast brązy – całkowicie niestabilne. W *Pejzażu* stabilne były błękity w partii nieba, czerwienie (sukienka) i żółcienie (trawa), zaś niestabilne – biele w partii nieba, zielenie (trawa), brązy (drzewa) i czerwienie (kwiaty, dach) (Fot. 19). W obiekcie *Kościół św. Antoniego Padewskiego* wszystkie warstwy malarskie wykazały ekstremalną wrażliwość na działanie mechaniczne ze względu na ich znaczny stopień zniszczenia. Zasadniczo partie matowe wykazywały tendencję do pudrowania się i osypywania. Partie błyszczące wykazywały większą stabilność. Przypuszczalnie lokalne użycie bądź dodatek w tych miejscach farby o innym spoiwie spowodował nie tylko odmienny połysk, ale też lepszą adhezję do podłoża.

Oczyszczono mechanicznie na sucho powierzchnie lic i odwroci z wykorzystaniem pędzli z miękkim włosiem, ściereczek z mikrofibry i gąbki lateksowej, jedynie miejscowo stosując gumki bezsiarkowe, skalpele lub włókno szklane do usuwania nawarstwionych zanieczyszczeń (produkty przemiany materii bezkręgowców, pozostałości kleju z nalepek i tym podobne) (Fot. 20). Usunięto punktowe zaplamienia białą substancją w partii wody (*Ogród Saski*). Nie usuwano śladów farby na odwrociach obrazów *Ogród Saski* i *Pejzaż*. Czyszczenie pozwoliło odzyskać świetlistość i jaskrawość oryginalnych malowideł (Fot. 21).

Osobnym problemem był demontaż oraz czyszczenie odwrocia obiektu *Kościół św. Antoniego Padewskiego*. Szczególnie rozległego zakresu prac wymagał zabieg mechanicznego oddzielenia od płyty pilśniowej, z którą kartonowe podłoże obrazu było połączone dużymi powierzchniami. Stopniowo usuwane były kolejne warstwy spoiwa za pomocą noży i skalpeli. Znaczne utrudnienie stanowiły papierowe taśmy klejące oraz tekstylne plastry pokryte mocnym, aktywnym spoiwem o żółtym kolorze i żywicznym zapachu (Fot. 22). Rozmieszczenie podklejeń po obwodzie oraz wzdłuż i wszerz obiektu okazało się być przyczyną deformacji podłoża i związanych z nią zniszczeń warstwy

malarskiej. Zdegradowane spoiwo udało się usunąć na sucho przy zastosowaniu skalpeli, zaostrzonych szpatułek i miejscowo papieru ściernego.

Warstwa malarska wymagała interwencji z powodu różnorodnych i rozległych zniszczeń. Zastosowanie jako medium malarskiego szeroko rozumianej tempery powodowało konieczność ograniczenia bądź wyeliminowania zabiegów wodnych. Próby odporności warstwy barwnej na wybrane rozpuszczalniki wykazały wrażliwość na wodę oraz odporność na alkohol etylowy i izopropylowy. Konsolidację wybranych, mających ślady zniszczeń obszarów przeprowadzono na stole niskociśnieniowym, nanosząc pędzlem spoiwo rozpuszczone w etanolu (hydroksypropylocelulozę) (Fot. 23). W miejscach szczególnie osłabionych zabieg powtórzono kilkukrotnie. Powłoka konsolidantu dodatkowo pełniła na etapie retuszu funkcję międzywarstwy izolującej od oryginału. Retusz scalający wykonano przy użyciu akwarel i suchych pasteli, a miejscowo także kredek pastelowych (w obiektach *Pejzaż* i *Kościół św. Antoniego Padewskiego*) (Fot. 24, 25).

Podłożem prac jest karton pochodzący z produkcji maszynowej, zawierający prawdopodobnie masy celulozowe z możliwym dodatkiem ścieru drzewnego. Specyfika tego rodzaju materiału oraz zaobserwowany stopień zniszczenia oraz przeprowadzone badania pH wykazały, że podłoża były silnie zakwaszone i zdegradowane i wymagały przeprowadzenia zabiegu odkwaszania. Odkwaszanie przeprowadzono metodą bezwodną.

Ze względu na szereg zniszczeń podłoży konieczne było przeprowadzenie napraw i miejscowego wzmocnienia strukturalnego. Podklejono nieliczne przedarcia, wzmocniono osłabione fragmenty przy krawędziach i w narożnikach, a następnie uzupełniono drobne ubytki kartonów, stosując papiery japońskie o różnej gramaturze i odpowiednio zabarwioną bawełnianą masę celulozową oraz klajster z oczyszczonej skrobi pszennej. Nie uzupełniano ubytków w postaci drobnych otworów, które mogą stanowić element autorskiego warsztatu. Nie usuwano również dawnych podklejeń taśmą („gęsią skórką"), z wyjątkiem tych, które uniemożliwiały wykonanie we właściwy sposób nowych napraw (*Ogród Saski*).

Prostowanie podłoży przebiegało dwuetapowo. Wstępnie stabilizowano obiekty poprzez kontrolowane nawilżenie obiektu oraz w dalszej kolejności – napięcie marginesami (Fot. 26). Następnie przeprowadzono prostowanie (również z zastosowaniem kontrolowanego nawilżenia), tym razem wykorzystując metody przyciskowe z użyciem miękkich filcowych przekładek zabezpieczających trójwymiarowe partie warstwy malarskiej (*Ogród Saski* i *Pejzaż*). W przypadku obrazu *Kościół św. Antoniego Padewskiego* zdecydowano o wprowadzeniu metody prostowania łączącej dwie poprzednie techniki – napięcie marginesami z jednoczesnym zastosowaniem metod przyciskowych. Nie udało się uzyskać efektu całkowitego rozprostowania ze względu na utrwalone i nieodwracalne zmiany, jakie nastąpiły w kartonowym podłożu wskutek uprzedniego, nieprawidłowego montażu.

Dokumentacja konserwatorska, zawierająca fotograficzny i opisowy raport stanu zachowania obiektów przed konserwacją i po konserwacji, założenia konserwacji-restauracji, program oraz przebieg prac jest nieodłączną częścią procesu konserwacji-restauracji. Ważnym elementem dokumentacji jest miejsce, w którym konserwator określa zalecenia dla użytkownika (właściciela lub opiekuna kolekcji), na którego barkach spoczywać będzie odpowiedzialność za obiekty. W przypadku obiektów na papierowym podłożu ich zasadniczym wymogiem jest stabilność temperatury i wilgotności. Wahania parametrów mają negatywny wpływ na materię zabytków i mogą doprowadzić do niepożądanych zmian w stanie zachowania, zarówno wrażliwej warstwy malarskiej, jak i jej nośnika. Biorąc pod uwagę stan obiektów przed konserwacją, nie mniej istotna jest ich ochrona przed uszkodzeniami mechanicznymi oraz negatywnym wpływem otoczenia – kurzem, zanieczyszczeniami z powietrza czy światłem dziennym. Funkcję tę mają pełnić odpowiednie opakowania ochronne lub rama. *Ogród Saski* i *Pejzaż* otrzymały indywidualne obwoluty wykonane z bezkwasowego papieru z rezerwą alkaliczną, w pewnym stopniu izolujące od czynników zewnętrznych w trakcie przechowywania w zbiorach muzealnych. *Kościół św. Antoniego Padewskiego* został przygotowany do ponownego oprawienia w ramę. W związku z powiększeniem wymiarów

obiektu wskutek rozprostowania (uprzednio zagiętych na boki płyty użytej do montażu w oryginalnej ramie), nie było możliwe ponowne zastosowanie tej samej oprawy. Dawna rama w znacznym stopniu zakrywała również kompozycję, w tym sygnaturę autorki. Obiekt otrzymał nową drewnianą ramę z szybą z filtrami odcinającymi promieniowanie nadfioletowe i podczerwone. Zastosowano odpowiedni dystans izolujący powierzchnię lica od bezpośredniego kontaktu z szybą, odwrocie zabezpieczono dodatkową warstwą tektury.

Konkluzje

W trakcie konserwacji-restauracji trzech dzieł na papierze Marii Korsak wyzwania zogniskowane były wokół kilku aspektów wynikających z samej techniki i technologii wykonania. W związku z dużą wrażliwością warstwy malarskiej zabiegi należało wykonać w technikach bezwodnych, co zdecydowanie ograniczyło wachlarz możliwości i skomplikowało sam proces. Mechaniczna wrażliwość warstwy malarskiej, jej kruchość i tendencja do osypywania się, wymogły konieczność wytypowania bezpiecznego konsolidanta, spełniającego swoją funkcję bez jednoczesnego powodowania zmiany charakteru powierzchni. Kolejną kwestią była rekonstrukcja warstwy malarskiej, którą należało wykonać w możliwie najbardziej odwracalnej technice, oddając zarazem tożsamą z oryginalną fakturę i połysk.

Maria Korsak budowała świat swoich obrazów z detali. Wnikliwy i długotrwały ogląd pozwala dostrzec ich mnogość oraz odkryć wzajemne powiązania. Właśnie taką możliwość daje proces konserwacji i restauracji.

Zachwyca siła determinacji artystki – malującej, zdaje się, wbrew okolicznościom. Umiłowanie malarstwa pozwoliło jej tworzyć nieustannie, mimo różnych sygnałów płynących z otoczenia. Powaga charakteru i rutyna warsztatowa nie zagłuszyły emocji wyraźnie czytelnych w jej pracach. W nich tkwi siła i magnetyzm obrazów Marii Korsak.

Bibliografia

- Doerner Max, 1975, *Materiały malarskie i ich zastosowanie*, Warszawa: Arkady.
- Jackowski Aleksander, 1995, *Sztuka zwana naiwną. Zarys encyklopedyczny twórczości w Polsce*, Warszawa: Wydawnictwo Krupski i S-ka.
- Kozakiewicz Stefan (red.), 1976, *Słownik terminologiczny sztuk pięknych*, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Sobucki Władysław, 2013, *Konserwacja papieru. Zagadnienie chemiczne*, Warszawa: Biblioteka Narodowa.
- Sobucki Władysław, Jeżewska Elżbieta, 2015, *Wiedza o papierze dla konserwatorów zbiorów*, Warszawa: Biblioteka Narodowa.
- Szymczyk Maciej, 2007, *Polski przemysł papierniczy 1945–1989*, Duszniki-Zdrój: Muzeum Papiernictwa.
- Ślesiński Władysław, 1984, *Techniki malarskie. Spoiwa organiczne*, Warszawa: Arkady.
- *Wystawa obrazów Marii Korsak* [zaproszenie na wystawę], 1966, Warszawa: Kordegarda, https://zacheta.art.pl/public/upload/mediateka/pdf/581c4f9271202.pdf (dostęp: wrzesień 2023 roku).
- Zimmerer Ludwig, 2013, *Zaproszenie do wnętrza*, „Dwutygodnik.com", nr 112, https://www.dwutygodnik.com/artykul/4644-zaproszenie-do-wnetrza.html (dostęp: wrzesień 2023 roku).

Dorota Dzik-Kruszelnicka, Zofia Koss

MARIA KORSAK'S ARTISTIC TECHNIQUES IN THE CONTEXT OF CONSERVATION AND RESTORATION OF WORKS OF ART ON A PAPER SUBSTRATE

Дорота Дзік-Крушельницька, Зоф'я Косс

ХУДОЖНЯ ТЕХНІКА МАР'Ї КОРСАК У КОНТЕКСТІ КОНСЕРВАЦІЇ ТА РЕСТАВРАЦІЇ ЇЇ РОБІТ, ВИКОНАНИХ НА ПАПЕРІ

Introduction

Little is known about the artistic techniques of Maria Korsak (1907–2002). Scarce information gives us a picture of a self-proclaimed artist, painting in a squatted position despite the urban hubbub and onlookers' entertainment. Other pieces of information unveil a serious woman taking care of her income, competently and consciously reproducing the elaborated naivety. What did the artistic techniques of this unconventional person look like?

Passion lied at the core of Maria Korsak's creative journey, most probably kindled during her visit at Tretyakovska Gallery, where – already in her fifties – she decided to take up painting (Zimmerer 2013). Inherent diligence and determination accompanied her own explorations and further study at Barbara Jonscher's Art Centre in Elektoralna Street in Warsaw, later to be continued in the Bielany District (Jackowski 1994: 91). It seems that it was there she broadened her experiences and gained technical knowledge. In her work she chose oil and watercolour techniques; she used both canvas and paper for a substrate, while her techniques were determined by market opportunities and own resources.

Вступ

Про художню техніку Мар'ї Корсак (1907–2002) відомо не так уже й багато. На основі окремих спогадів перед нами постає образ художниці-аматорки, яка напівприсядки малює картину – посеред метушні великого міста і не зважаючи на усмішки витріщак. Якщо вірити іншим розповідям, – перед нами постає серйозна жінка, яка переймається своїм доходом і при цьому майстерно і цілеспрямовано невтомно малює свої твори у стилі наїву. Якою була художня техніка цієї непересічної особистості?

В основі творчого шляху Мар'ї Корсак лежала любов до мистецтва, яка, ймовірно, прокинулася в жінці, коли та відвідувала Трєтьяковську галерею. Саме там вона – вже п'ятдесятилітня – вирішила займатися живописом (Zimmerer 2013). Вроджені працьовитість і рішучість Мар'ї Корсак сприяли їй і в її індивідуальних творчих пошуках, і під час навчання у варшавському Осередку образотворчого мистецтва під керівництвом Барбари Йоншер на вулиці Елєкторальній, а потім – на Бєлянах (Jackowski 1994: 91). Цілком імовірно, що там художниця розширила свої горизонти і збагатилася

The privilege of insight into the matter of items, inscribed into the conservation and restoration process, offers a possibility of tracing the artist's manner of work and receive answers to questions about her techniques. Three paintings by Maria Korsak were subject to conservation and restoration work: *Saxon Garden* (ref. no. PME 26696) and *Landscape* (ref. no. PME 34460) from the collection of the National Ethnographic Museum, as well as *Church of Saint Anthony of Padua in Warsaw* from a private collection (after completing the conservation work, the item was purchased and included in the collection of the National Ethnographic Museum, ref. no. PME 60760) (Photo 1, 2, 3).

This text briefly outlines the issues related to technical and technological aspects of the artist's work, which have had impact on the condition of the pieces of art. The state of conservation of the objects has preconditioned the need for and the scope of treatment of painterly compositions using the tempera technique on a cardboard. They display the fantastic world of Maria Korsak, most probably from the early period between the late 1950s and the early 1960s, when Warsaw was her primary inspiration (Zimmerer 2013). They present a metropolitan landscape in a fabulous, unique version.

Maria Korsak's creative tools

Substrates

Maria Korsak painted on different substrates. Although her output is dominated by paintings on canvas, we can also find paper substrates. Her works, preserved in museum and private collections, indicate frequent use of carton. What is actually carton and why did it find its way to the set of the artist's creative tools?

Carton belongs to a broad group of paper products with a single- or multi-layer structure, classified between paper and cardboard (Sobucki 2015: 15). Initially, it was obtained from rag pulp (linen, cotton, hemp), later from cellulose pulp of coniferous trees, and from the 1860s onwards – mainly from straw pulp and wood

теорією художньої техніки. Мар'я Корсак малювала й олійними, і акварельними фарбами, використовувала і полотняну, і паперову основу, а на її техніку впливали, зокрема, ринкова ситуація та стан власного гаманця.

Особливою цінністю в процесі консервації та реставрації є можливість проникати в матерію об'єктів, завдяки чому ми можемо простежити стиль роботи художниці та відповісти на запитання щодо її художньої техніки. Об'єктами консервації й реставрації стали три картини Мар'ї Корсак: «Саксонський сад» (sygn. PME 26696) та «Пейзаж» (sygn. PME 34460) з колекції Державного етнографічного музею, а також «Костел святого Антонія Падуанського» з приватної колекції (після консервації об'єкт викупили й доєднали до фондів Державного етнографічного музею, sygn. PME 60760) (Фот. 1, 2, 3).

У цьому тексті коротко окреслено питання, пов'язані з технічними та технологічними сторонами творчості художниці, які не могли не вплинути на стиль її творів. Стан цих об'єктів, своєю чергою, зумовив необхідність та визначив характер робіт, які були проведені щодо композицій, виконаних темперою на картоні. Вони представляють дивовижний світ Мар'ї Корсак і, ймовірно, належать до періоду її творчості, що тривав з кінця 1950-х до початку 1960-х років, коли художницю надихала Варшава (Zimmerer 2013). На цих творах мальовничі краєвиди столиці зображені в унікальному казковому стилі.

Художня техніка Мар'ї Корсак

Основи

Мар'я Корсак малювала на різних основах. В її доробку переважають картини на полотні, однак є й чимало картин на паперовій основі. Роботи, які зберігаються в музейних та приватних колекціях, свідчать про те, що художниця досить часто малювала на картоні. Що таке картон і чому йому знайшлося місце в доробку Мар'ї Корсак?

pulp, also derived from scrap paper. It was made through gluing a certain number of paper sheets or pressing moist layers of paper or forming an adequately thick sheet – later also as part of machine production. Carton, similarly as cardboard and depending on a type, was glued either in whole or on surface by means of different glues: starch glue, animal glue or resin glue. Over time, mineral filling began to be added, e.g. kaolin. The surface could be subject to calendering (roll-forming). All these treatments served the purpose of obtaining a certain finish, a compact structure and extensive strength.

The market for such products for artists was quite well-developed already in the 19th century. Special carton painting supports earmarked for oil techniques, initially saturated with oils and primed, were manufactured. Such products were offered by most of the renowned painting material manufacturers (e.g. Winsor & Newton). What did the situation look like in Poland? In the Second Republic of Poland, the Polish paper and cellulose industry was considerably expanded and modernised: 44 factories operated in the late interwar period (Szymczyk 2007: 61). Assortment shortages were supplemented by the imports of superb products from Italy, France, England, Germany, the Netherlands and Russia. The war did enormous damage to the industry and paper became a commodity in short supply. The factories were nationalised and subjected to central administration within the framework of the socialist economy. Despite the fact that after 1945 over 60 manufacturing plants existed – both the ones damaged to varying degrees and newly established cellulose and paper manufacturing complexes (in Ostrołęka and Świecie) and processing plants (in Łódź and Kielce), the industry of then could not satisfy the needs of the market and the quality of the paper products left a lot to be desired (Szymczyk 2007: 290–294).

It seems that Maria Korsak used rather basic items available on the market, which is confirmed not only by her material status in the "Warsaw paintings" period (Zimmerer 2013), but also by the current substrate preservation status. The then produced carton had an excess of scrap paper – straw pulp and wood pulp, i.e. raw materials that are easily subject to ageing processes.

Картон належить до широкої групи паперових виробів з одно- або багатошаровою структурою, яка класифікується як щось середнє між папером і тектурою (Sobucki 2015: 15). Спочатку його виготовляли з ганчіркової маси (льону, бавовни, конопель), згодом – із хвойної целюлози, а з 60-х років XIX століття – переважно з солом'яної та деревної мас, які отримували, зокрема, з макулатури. Картон виготовляли шляхом склеювання певної кількості аркушів паперу, пресування вологих шарів паперу або формування аркуша відповідної товщини; пізніше – на машинному виробництві. Картон, як і тектуру, залежно від типу, проклеювали в масі або на поверхні різними видами клею – крохмальним, тваринним, смоляним. З часом почали додавати мінеральні наповнювачі, наприклад, каолін. Інколи поверхню картону робили каландрованою (вальцьованою). Метою цих етапів виготовлення було досягнення належної обробки, щільної структури та великої міцності картону.

Уже в XIX столітті ринок товарів для художників був досить розвиненим. На ньому можна було придбати спеціальні картонні основи для олійного живопису, вже просочені олією та проґрунтовані. Такі товари пропонувала більшість брендових виробників художніх матеріалів (наприклад, Winsor & Newton). Якою була ситуація з цим у Польщі? За часів Другої Речі Посполитої польську целюлозно-паперову промисловість розширили і модернізували, а наприкінці міжвоєнного періоду вже працювало 44 фабрики (Szymczyk 2007: 61). Не надто широкий асортимент поповнювали високоякісними імпортними товарами з Італії, Франції, Англії, Німеччини, Нідерландів і Росії. Війна принесла величезні руйнування, і папір став дефіцитом. Нова влада націоналізувала фабрики, які в рамах соціалістичної економіки тепер підлягали централізованому управлінню. Після 1945 року існувало понад шістдесят більшою чи меншою мірою пошкоджених фабрик, за щораз поставали нові целюлозно-паперові комбінати (в Остроленці та Свєнцю) і переробні підприємства (у Лодзі та Кельцях), однак промисловість не задовольняла попиту, а якість товарів целюлозно-паперової

The selection of carton for a substrate can also be attributed to its availability, relatively low price and weight, or even certain handiness due to its strength and flexibility, which was of significance for the artist who would often paint in the open air.

Painting media

Oil paints prevail in the painter's techniques. However, as regards paper substrates (due to the significant absorptivity of their raw, unprepared surface), watercolour paints based on plant gums accounted for a more rational solution. It is not without significance that they are easy to use and quick to dry, which is useful when working in the conditions of urban hustle and bustle or in a park.

We can observe different paint coatings in the artist's works: opaque and glaze, glossy and matt, water-resistant and extremely susceptible to water action or rubbing. Which paints did she use? Which ones did she take with her while working *en plein air*? Which ones did she use to finish her works in the studio?

To buy professional paints seemed a dream to never come true for certain artists (Jackowski 1995: 70). However, we know that Maria Korsak, from the moment of becoming a recognised artist, earned a fortune for her art. And while "due to the lack of money, she painted her first works of art by means of strands of her own plucked out hair," then "in the mid-1970s [...] her paintings reached a staggering price of PLN 35 thousand per item and she used the best brushes available in the shops or sent by her foreign clients" (Zimmerer 2013). Perhaps she acquired paints this way too or maybe she used Polish paints, restricted to a narrow selection offered by Astra from Przemyśl or Krak from Kraków.

The technique of works created by the artist on paper substrates has been consistently referred to, both in her times and now, in the study texts, catalogues and museum systems, as tempera. However, this term may be incomplete or even misguiding, as – in the words of Władysław Ślesiński – "the term of tempera painting has not been sufficiently clarified, as each work of art

промисловості залишала бажати кращого (Szymczyk 2007: 290–294).

Цілком імовірно, що Мар'я Корсак використовувала далеко не найкращої якості товари, що були тоді доступні на ринку, і про це, по-перше, свідчить її скрутне матеріальне становище того періоду, коли вона малювала «варшавські картини» (Zimmerer 2013), а по друге, – сьогоднішній стан основи. Тоді, коли поставали ці твори, картон виготовляли переважно з макулатури – солом'яних мас та деревної целюлози, тобто сировини, яка дуже легко піддається процесам старіння.

Вибір картону як основи для робіт, найімовірніше, був обумовлений його доступністю, відносно низькою ціною й вагою, і навіть певною зручністю, зважаючи на міцність та гнучкість, а це було дуже важливо для художниці, яка малює на пленері.

Засоби малювання

У своїй художній техніці мисткиня переважно використовувала олійні фарби. Однак для паперових основ (через значну поглинаючу здатність їхньої сирої, необробленої поверхні) раціональнішим вирішенням були фарби на водній основі з рослинної камеді. Ще один важливий чинник: їх було легко використовувати і вони швидко висихали під час роботи серед парку або вуличної метушні.

Живописні роботи Мар'ї Корсак виконані на різноманітних основах: покритих і глізалевих, ледь лискучих та матових, стійких та надзвичайно чутливих до води чи потирання. Які фарби використовувала художниця? які брала з собою на пленер? якими домальовувала картини у затишку майстерні?

Купити професійні фарби – для деяких митців це була нездійсненна мрія (Jackowski 1995: 70), але відомо, що Мар'я Корсак як шанована художниця в певний час почала заробляти власною творчістю, причім заробляти багато, і якщо «свої перші картини через брак грошей вона малювала пасемками власного волосся, яке висмикувала з голови», то «в середині

created by means of opaque paints tends to be included in this definition" (Ślesiński 1984: 247). Then what is the tempera technique as we understand it now? Did the artist prepare the paints herself or did she use ready products? Were they tempera paints, gouaches or poster paints?

The tempera technique is a durable, popular, widely applied and known from the ancient times painting technique that uses pigment paints with a bonding agent in the form of an emulsion (Kozakiewicz (ed.), 1976: 461). Depending on the bonding agent, mainly on the proportion of oil used in it, the tempera paints have different properties and allow obtaining different visual effects. The tempera technique may resemble other opaque techniques (glue, oil, encaustic or pastel), semi-opaque or glaze (watercolour). Tempera paints dry quickly, usually without gloss, produces a fulgent and transparent effect and is resistant to yellowing (Ślesiński 1984: 248–269). Tempera coatings are quite flexible, however if applied in thicker layers, they can crack, flake and chip.

Gouache is a technique that is related to the watercolour due to the bonding agent based on water-soluble glues – historically plant gums, starch glues or glutin glues, while nowadays these are gum Arabic or dextrin. The difference is an addition of white, chalk or other white fillings, owing to which gouache paints yield an effect of opaque, non-transparent, matt coatings similar to pastels and relatively resistant to colour changes due to the light action. They are not water-resistant and if applied using the impasto technique, they demonstrate high degree of crispness and frangibility, which can lead to the loss of cracked fragments. The gouache technique requires painting from dark to light colours and significant lightening of paint after drying must be taken into account as well. It is best to use gouache paints on a moist substrate that does not require priming.

Poster paints is the cheapest version of opaque watercolours, the basis of which is glue or casein bond (Doerner 1975: 167; Ślesiński 1984: 79).

Most probably, Maria Korsak did not cream an emulsion bond with pigments herself, especially if she brought her tools into the open air, both near and far away from her studio. She must

60-х років [...] її полотна сягали запаморочливої тоді ціни 35000 злотих, а вона малювала найкращими пензлями, які можна було знайти в крамницях або які їй надсилали закордонні клієнти» (Zimmerer 2013). Ймовірно, так Мар'я Корсак діставала і фарби, або, можливо, вона використовувала фарби вітчизняного виробництва, обмежені вузьким асортиментом перемишльської «Астри» чи краківського «Крака».

Художню техніку, яку мисткиня застосовувала до паперової основи, і за її життя, і сьогодні (у розвідках, каталогах чи музейній документації) називають темперною. Однак цей термін неточний і навіть може вводити в оману, оскільки, як наголошував Владислав Шлєсінський, «поняття темперного живопису чітко не окреслено, і під нього часто підводять будь-яку роботу, виконану покривальними фарбами» (Ślesiński 1984: 247). А що сьогодні розуміють під технікою темперного живопису? Чи художниця виготовляла фарби сама, чи вже використовувала готові продукти? Вона малювала темперою, гуашшю чи, можливо, так званими плакатними фарбами?

Техніка темперного живопису – популярна і розповсюджена техніка, відома з давніх-давен, в якій використовуються пігментні фарби зі зв'язувальною речовиною, що є різновидом емульсії (Kozakiewicz Stefan, ред., 1976: 461). Залежно від того, яка зв'язувальна речовина використовується (передусім від частки в ній олії), темперні фарби мають відмінні від інших властивості і дають змогу створювати різні візуальні ефекти. Темперний живопис може нагадувати інші техніки покриття (клей, олія, енкаустика або пастель), напівпокриття або лесирувальні (акварельні) техніки. Темпера швидко сохне, зазвичай не блищить, вона світлиста і прозора, стійка до пожовтіння (Ślesiński 1984: 248-269). Темперне покриття досить еластичне, але при нанесенні товстих шарів може тріскати, лущитися і кришитися.

Гуаш – техніка, наближена до акварельної, завдяки зв'язувальній речовині на основі водорозчинних клеїв, рослинних смол, крохмальних або глютинових клеїв, а сьогодні теж – на сонові гуміарабіку чи декстрину. Різниця полягає

have used ready paints in tubes or jars. The composition of ready paints was a trade secret (their precise identification is possible, among others, due to specialist microchemical or instrumental analyses), whereas some of them, despite their trade name, did not have much in common with the traditionally defined gouache or tempera technique (Ślesiński 1984: 82).

The artist's manner of work

As relayed by Aleksander Jackowski, the artist "never sketches the composition in pencil; she starts painting right away, in tempera or oil, on a carton or a canvas" (Jackowski 1995: 91). The analysis of the technique used to create her pieces of art seems to confirm these words. The artist painted directly on a carton fixed to a temporary substrate, which provided adequate stability. The items contain traces of tacks, nails or safety pins, usually positioned irregularly along the perimeter (*Saxon Garden* and *Landscape*). However, there are no such objects in the *Church of St Anthony of Padua* work, which may attest to the secondary cutting off of the edges. Usually, Maria Korsak would use the entire surface of the substrate, covering it nearly as far as the edge, while she would sometimes paint over the traces of fixing. An exception is the *Landscape* painting, in which a clear margin on the right side of the work is visible (Photo 4). Edges of paintings are usually irregular, presumably trimmed with a knife or scissors, which results in discrepancies in terms of their individual dimensions. However, it is hard to unambiguously declare at which stage a decision was made on the final format: was it the author herself, or was it a framer or maybe a subsequent owner? When it comes to *Church of St Anthony of Padua*, it is nearly certain that the trimming was made at a stage of mounting the painting onto a fibreboard and into a wooden frame.

The artist painted without an earlier sketch or underpainting; she would apply paint in flat patches, mixing the colours only to a small degree. Scarce photographs of the artist at work (most probably posed) allow us to speculate that she used commercially

в додаванні білого кольору, крейди або інших білих наповнювачів, завдяки чому гуашеві фарби утворюють непрозорі, матові покриття, які нагадують пастель і залишаються відносно стійкими до зміни кольорів під впливом світла. Вони не водостійкі, а при нанесенні імпасто характеризуються високим ступенем крихкості та ламкості, що може призвести до втрати потрісканих фрагментів. Техніка гуаші передбачає процес малювання від темного до світлого кольору, також необхідно враховувати, що після висихання фарби значно світлішають. Гуашшю найкраще працювати на вологих основах, які не потрібно ґрунтувати.

Плакатні фарби – це найдешевший різновид покривальних непрозорих фарб на водній основі, базою яких є клейова або казеїнова сполучна речовина (Doerner 1975: 167; Ślesiński 1984: 79).

Мар'я Корсак самостійно не змішувала емульсійну зв'язувальну речовину з пігментами, особливо тоді, коли малювала у більш чи менш віддаленому місці просто неба. Найімовірніше, вона використовувала готові фарби в тюбиках чи баночках. Склад готових фарб був таємницею виробника (його точна ідентифікація можлива, зокрема, завдяки проведенню спеціальних мікрохімічних або інструментальних досліджень), а деякі з них, всупереч торговій назві, мали мало спільного з традиційною гуашшю або темперою (Ślesiński 1984: 82).

Методи художниці

Як зазначає Алєксандер Яцковський, художниця «ніколи не шкіцує композицію олівцем, – вона малює відразу, темперою чи олією, на картоні або полотні» (Jackowski 1995: 91). Аналіз техніки її творів, схоже, підтверджує ці слова. Художниця малювала просто на картоні, прикріпленому до тимчасової основи, яка забезпечувала належну стабілізацію. На об'єктах помітні сліди від канцелярських кнопок, цвяхів або шпильок, які часто нерівномірно розподілені по периметру роботи («Саксонський сад» і «Пейзаж»). Натомість на картині «Костел

available paints in tubes and rinsed brushes in a jar of water. She applied quite vivid colours, sparingly mixed on the substrate, restricting the palette to a dozen or so colours repeated in different areas of the composition. She used thick paints, frequently applied in layers (Photo 5). Glazes appear sporadically, usually in the sky (*Church of St Anthony of Padua* and *Landscape*), grass (*Landscape*) or water parts (*Saxon Garden*). Movements of brush are visible on larger planes of a single colour. We may assume that Korsak developed a painting in stages, applying one plane of landscape before her eyes onto another: sky, water, buildings, plants with all the details or figures. She compiled the composition out of real elements, most probably schematic forms painted from nature and simplified, with which she filled the remaining space. The latter ones she painted in a taught, routine manner, on which she painstakingly worked, modelling them through applying subsequent layers of overpainting and retouches (for example, in the part presenting the Temple of Vesta in *Saxon Garden*). She would also correct visibly botched fragments, such as the signature in *Church of St Anthony of Padua.* Maria Korsak would sign her works on their face. She would apply an initial of her first name and her surname by means of a thin brush soaked in a paint that contrasted with the background in the lower right corner of the painting (Photo 6). However, in the paintings subject to conservation work there are no author's annotations on the place of residence, the ones that she would sometimes place on the reverse side of her oil paintings.

It is worth devoting attention to certain painting procedures the author more or less consciously applied. The use of three-dimensionality of the painting's texture is most probably a deliberate solution – it appears in the form of small elements applied using the impasto technique. Frequently repeated floral and leafy forms or facial details resemble stencil patterns (Photo 7). Another example is different gloss of the worked surfaces, most probably achieved owing to paints with different bonding agents (either water- or oil-based) (Photo 8). The gloss is evident in white or white-containing parts of all the three paintings.

It is possible to notice various contaminations glued into the painted layer, for example bristles most probably coming from

св. Антонія Паданського у Варшаві» їх немає, що, однак, може свідчити про те, що краї обрізали. Мар'я Корсак зазвичай використовувала всю поверхню, покриваючи основу майже до самого краю, при цьому вона іноді зафарбовувала сліди монтажу. Винятком є «Пейзаж», на якому видно незафарбований край основи праворуч. Краї робіт здебільшого нерівні, ймовірно, обрізані ножем або ножицями, тому окремі розміри різняться. Важко однозначно визначити, на якому етапі роботи приймалося рішення щодо остаточного формату – чи це зробила сама авторка, чи людина, яка вставляла роботу в рамку, чи, зрештою, власник, у руки якого згодом потрапляв твір? У випадку картини «Костел св. Антонія Падуанського» майже напевно можна стверджувати, що її обрізали, коли прикріплювали до плити і вставляли в дерев'яну раму.

Мар'я Корсак малювала без попереднього ескізу чи підмальовку, фарби накладала рівними мазками, майже не змішуючи кольори. На основі кількох фотографій художниці за роботою (ймовірно, позованих), можна припустити, що вона використовувала наявні у продажу фарби з тюбиків, а пензлі споліскувала у банці з водою. Мар'я Корсак використовувала яскраві кольори, які досить ощадно компонувала в межах однієї картини, обмежуючи палітру до кільканадцяти барв, що повторюються в різних місцях композиції. Художниця малювала густими фарбами, які часто накладала шарами (Фот. 5). Глізель з'являється спорадично, зазвичай у фрагментах, де зображене небо («Костел св. Антонія Падуанського» і «Пейзаж»), трави («Пейзаж») або вода («Саксонський сад»). На більших площинах суцільного кольору помітний дуже чіткий мазок пензля. Можна припустити, що мисткиня вибудовувала картину поетапно, нашаровуючи одну на одну площини видимого пейзажу – небо, воду, будівлі, рослинність з усіма її деталями або людські постаті. Мар'я Корсак укладала композицію з реальних елементів, ймовірно, намальованих із натури, і спрощених, схематичних форм, якими заповнювала простір, що залишався. Його вона малювала у завченій, рутинній манері, тоді як над іншими працювала копітко, моделюючи, накладаючи послідовні перефарбовані

a brush (*Church of St Anthony of Padua*) or two long hairs, probably the artist's (*Saxon Garden*) (Photo 9). Reverse sides of the paintings are covered with paint stains – witnesses of their studio origin.

Conservation and restoration

The state of conservation of the items and assumptions behind conservation and restoration

Several factors influence the state of conservation of the items. The first group includes internal factors that emerged during the production and that determine the resistance of the materials to ageing as well as interactions between them (e.g. between the substrate and paints). The other group, containing external factors, is related to the conditions of storing and using the works. Despite the passage of time, the items may be flawless, but a worse quality of materials, unfavourable humidity and temperature conditions, light, contamination and so on or, last but not least, improper use, have impact on the state of conservation. What do the works by Maria Korsak on a paper substrate look like in this context?

The substrates of the works subject to conservation included different types of carton. In all cases they were deformed to a varying degree and in a different manner. For example, areas where the artist applied more paint deformed the substrate locally (*Saxon Garden*) (Photo 10). In another item, deformations in the form of horizontal refractions can be noticed, running in line with the presumed direction of folding the piece of art (*Landscape*) (Photo 11). Another case is an item glued locally to a secondary carrier (fibreboard), where the bond layer caused an uneven action of the substrate and strong deformations (*Church of St Anthony of Padua*) (Photo 12 a, b).

Numerous bends and creases in the carton structure were observed in places most exposed to mechanical damage – corners and along the edges (*Landscape*, *Saxon Garden*). Such damage was often accompanied by tears in the carton (*Landscape*, *Church of St Anthony of Padua*) or delamination of its

шари та ретуш (наприклад, у частині храму Вести на картині «Саксонський сад»). Також художниця поправляла невдалі фрагменти, як у випадку з авторським підписом на картині «Костел св. Антонія Падуанського». Мар'я Корсак підписувала свої роботи на лицьовій стороні. Ініціал свого імені та прізвище вона наносила контрастною до тла фарбою тонким пензликом – у правому нижньому куті (Фот. 6). Проте на картинах, які були законсервовані, немає авторських приміток з інформацією про місце проживання, які художниця іноді розміщувала на звороті своїх олійних картин.

Варто поміркувати над деякими художніми прийомами, які Мар'я Корсак застосовувала свідомо (більшою чи меншою мірою). Комплексним вирішенням є тривимірність фактури: вона постає у формі дрібних елементів, намальованих імпасто. Часто повторювані форми квітів, листя або деталей обличчя нагадують трафаретні штампи (Фот. 7). Інший приклад – неоднорідний блиск оброблених поверхонь, ймовірно, досягнутий за допомогою фарб із різними зв'язувальними речовинами (на водній чи олійній основі) (Фот. 8). Виразний блиск помітний на всіх трьох картинах у тих частинах, де присутній білий колір або барва, що містить у собі білий колір.

На картинах Мар'ї Корсак помітні різні забруднення, які вклеїлися в фарбовий шар, наприклад, волосяного походження, – ймовірно, з пензля («Костел св. Антонія Падуанського»), або дві довгі волосини, які, можливо, належать самій художниці («Саксонський сад») (Фот. 9). На зворотному боці картин видно авторські робочі забруднення фарбою.

Консервація – реставрація

Стан збереженості об'єктів і принципи консервації та реставрації

На стан збереженості об'єктів впливає кілька чинників. До першої групи належать внутрішні чинники, що виникають

structure, mainly in the corners (*Saxon Garden*, *Landscape*, *Church of St Anthony of Padua*) (Photo 13, 18).

All substrates were highly discoloured and yellowed (*Saxon Garden*, *Landscape*, *Church of St Anthony of Padua*), while areas on the front that were covered with paint showed darkening on the reverse side, most likely caused by the application of a different, oily paint bond (*Saxon Garden*).

However, it is worth noting that there were no deficits in the substrate layer, only small openings located in the corners and at the edges, most probably resulting from fixing by means of tacks, nails or safety pins – most probably the element of the author's techniques (*Saxon Garden*, *Landscape*, *Church of St Anthony of Padua*) (Photo 4).

When it comes to the painted layer, considerable deficits in the form of scuffs and chips could be noticed, usually coinciding with a grid of folds and creases of the substrate (*Landscape*) (Photo 14). In area painted by means of the impasto technique, the paint showed weakened adhesion to the substrate, thus leading to numerous small cracks, loosened material and chips (*Saxon Garden*, *Landscape*, *Church of St Anthony of Padua*) (Photo 15 a, b, c; 16 a, b; 17 a, b). Flat-painted areas have survived in a relatively good shape.

The surfaces of fronts and reverses of items were soiled and marked with scratches (*Saxon Garden*, *Landscape*, *Church of St Anthony of Padua*). One of the items (*Church of St Anthony of Padua*) was densely covered with clusters of layers (of metabolic products of invertebrates).

Local instances of discolouration were found in areas of substrate folds (*Saxon Garden*, *Landscape*) or were caused by permeation of glue (for example, from an adhesive tape) (*Landscape*). Other instances of discolouration and local wear of the painted layer were caused by framing and use – in the light of the frame the colours lost their intensity, which attests to the degradation of a sensitive colour layer (*Church of St Anthony of Padua*). Small splashes of paint identical with the painted layer and other paints (presumably oil-based) of a studio origin most probably occurred in the artist's studio (*Saxon Garden*, *Landscape*). Damp patches

на етапі виготовлення й визначають стійкість матеріалів до старіння та взаємодію між ними (наприклад, між основою та фарбами). Інші, так звані зовнішні фактори, пов'язані з умовами зберігання та використання творів. Стан об'єктів може залишатися бездоганним, незважаючи на плин часу, проте низька якість матеріалів, несприятлива вологість і температура, світло, забруднення тощо, або, нарешті, некомпетентне використання – впливають на стан збереженості. Що в цьому контексті можна сказати про стан творів Мар'ї Корсак, виконаних на папері?

Основу законсервованих творів становили картони різного виду. У всіх випадках вони були нерівні – в різних мірах та характеристиках. Наприклад, у тих частинах, де мисткиня використала більше фарби, основа де-не-де деформувалася («Саксонський сад») (Фот. 10). На іншому об'єкті можна спостерігати деформації у формі горизонтальних складок, які йдуть відповідно до передбачуваного напрямку, в якому згортали роботу («Пейзаж») (Фот. 11). Окремий випадок – об'єкт, який в одному місці приклеєний до вторинної опори (плити ДВП): шар зв'язувальної речовини спричинив нерівність основи і сильні деформації («Костел св. Антонія Падуанського») (Фот. 12 a, b).

Численні складки і заломи в структурі картону помітні в місцях, які найбільш наражалися на механічні пошкодження – по кутах і на краях («Пейзаж», «Саксонський сад»). Такого типу пошкодження часто супроводжувалися розривами картону («Пейзаж», «Костел св. Антонія Падуанського») або відшаруванням його структури – теж переважно по кутах («Саксонський сад», «Пейзаж», «Костел св. Антонія Падуанського») (Фот. 13, 18).

Всі основи пожовклі і в плямах («Саксонський сад», «Пейзаж», «Костел св. Антонія Падуанського»), тоді як ділянки, які на лицьовій стороні були вкриті фарбою, на звороті потемніли, – ймовірно, внаслідок використання іншої, жирної зв'язувальної речовини фарби («Саксонський сад»).

Варто, однак, зазначити, що в шарі основи значних недостач не було, лише невеликі отвори, розташовані по кутах і

visible in the painted layer were of a different nature. They were either single (*Saxon Garden*) or numerous (*Church of St Anthony of Padua*).

The reverse sides were dusty, showed patches of paint and included manual notes in pencil (*Saxon Garden*, *Landscape*, *Church of St Anthony of Padua*) or in pen (*Saxon Garden*, *Landscape*), signatures (*Saxon Garden*, *Landscape*) and provenance stamps (*Landscape*). On the reverse sides of the items unprofessionally performed repairs of a different type could be noticed – from local taping of tears by means of an adhesive tape, the so-called "goosebump" tape (*Saxon Garden*), to permanent fixing to a fibreboard, at the same time constituting an unfortunate form of repairing numerous tears and deformations of the substrate (*Church of St Anthony of Padua*). Traces of retouch were visible on the faces, in some cases probably performed by the author (*Saxon Garden*) or introduced later (*Church of St Anthony of Padua*).

The damage described above was largely influenced by, apart from the manner of use, low quality of carton, which as a result of degradation became fragile, frangible and yellowed. The media used and the artist's working technique itself, where thick layers of paint applied began to locally chip and fall off, had an impact on the state of conservation. The condition of the works absolutely required undertaking conservation and restoration measures (above all, to stabilise their structure) and restoring their exhibition values, with particular emphasis on performing retouch in areas where the painted layer had been damaged. The scope of conservation interference into the original, authorial visual layer was consulted and arranged with an owner, thus making a decision to, among others, leave the grid of small cracks as well as openings after tacks and patches of paint identified as originating from the studio – traces of the artist's techniques and silent witnesses of the objects' history. A different approach to historical layers was applied toward the frame of a painting from a private collection (*Church of St Anthony of Padua*), which required detachment from the frame and the secondary carrier. Due to the application of extremely

краях, – ймовірно, в результаті кріплення за допомогою шпильок, цвяхів або кнопок, а отже, їх можна вважати елементами методу роботи художниці («Саксонський сад», «Пейзаж», «Костел св. Антонія Падуанського») (Фот. 4).

Натомість у фарбовому шарі помітно, що місцями щось потерлося чи покришилося, і ці фрагменти зазвичай збігаються з сіткою складок та згинів основи («Пейзаж») (Фот. 14). На ділянках, пофарбованих імпасто, фарба не надто щільно прилягала до основи, що призвело до появи численних дрібних тріщин (кракелюр), відшарувань та відколів («Саксонський сад», «Пейзаж», «Костел св. Антонія Падуанського») (Фот. 15 a, b, c; 16 a, b; 17 a, b). Ділянки, які намальовані плоско, збереглися у відносно доброму стані.

Сама поверхня як лицьових, так і зворотних сторін об'єктів була забруднена і мала сліди подряпин («Саксонський сад», «Пейзаж», «Костел св. Антонія Падуанського»). Один із об'єктів («Костел св. Антонія Падуанського») був густо вкритий скупченнями наростів (продуктів обміну речовин безхребетних).

Локальні зміни кольору відбулися в місцях, де була заломлена основа («Саксонський сад», «Пейзаж»), або ж вони постали в результаті просочення клею (наприклад, від клейкої стрічки) («Пейзаж»). Інші зміни кольору та окремі потертості на фарбовому шарі з'явилися через раму та внаслідок використання – в оправі кольори втратили свою інтенсивність, що свідчить про деградацію чутливого кольорового шару («Костел св. Антонія Падуанського»). Дрібні авторські робочі ляпки фарбою, ідентичною до фарбового шару на картині, та іншими фарбами (ймовірно, олійними), можливо, з'явилися ще в процесі роботи мисткині («Саксонський сад», «Пейзаж»). Зовсім інший характер мають вологі плями, помітні на зображенні, – або поодинокі («Саксонський сад»), або численні («Костел св. Антонія Падуанського»).

Звороти цих робіт Мар'ї Корсак були запилюжені, містили сліди фарби та примітки олівцем («Саксонський сад», «Пейзаж», «Костел св. Антонія Падуанського») або

inadequate materials and manners of fixing, the restoration of this method in the conservation and restoration process was ruled out.

The course of conservation and restoration work

The surface of the objects required wiping away the layer of dust, which has an adverse impact not only on the clarity of the painting, but also on the state of conservation of its matter, as it contains detrimental components, among others fungal spores, that can contribute to a microbiological infection under favourable conditions. An analysis of microbiological purity and potential disinfection account for a significant element of the conservation work. A selection of an adequate method of cleaning requires carrying out relevant trials. Tests analysing resistance of painted layers and substrates to selected methods of dry mechanical cleaning. In *Saxon Garden* painting, the greatest degree of stability was shown by areas presenting different gloss that the rest of the palette: in the sky (blue, white, violet), the Temple of Vesta (white), swans (white), a yellow dress (sunset yellow), grass (green) as well as blouses and dresses (blue). Green and grey areas have turned out partially, while brown areas completely unstable. In the *Landscape* painting, blue areas of the sky, red areas (dress) and sunset yellow areas (grass) turned out stable, while white in the sky area, green (grass), brown (trees) and red (flowers, roof) showed instability (Photo 19). In the *Church of St Anthony of Padua* painting, all painted layers demonstrated extreme sensitivity to mechanical action due to considerable degree of damage. Basically, the matte parts showed a tendency to pulverise and fall off. The glossy parts demonstrated better stability. Presumably, local application or addition of paint with a different bond in these areas not only resulted in different gloss, but also better adhesion to the substrate.

Surfaces of faces and reverses were mechanically cleaned using brushes with soft bristles, microfibre cloths and latex sponges, applying non-sulphuric rubber, scalpels or glass fibre only locally to remove layered contamination (metabolic products of

ручкою («Саксонський сад», «Пейзаж»), сигнатури («Саксонський сад», «Пейзаж»), а також печатки, завдяки яким можна було дізнатися, через чиї руки проходила картина («Пейзаж»). На зворотному боці об'єктів були помітні сліди невміло виконаного різного роду ремонту: коли окремі розриви підклеювалися паперовим скотчем із рельєфною поверхнею («Саксонський сад») або коли малюнок намертво наклеїли на плиту ДВП – приклад невдалої направи численних розривів і деформацій основи («Костел св. Антонія Падуанського»). На лицьових частинах були помітні сліди ретуші, – в деяких випадках, ймовірно, авторської («Саксонський сад») або зробленої пізніше («Костел св. Антонія Падуанського»).

Перелічені вище пошкодження спричинені не тільки використанням цих творів, а й значною мірою – низькою якістю картону, який з часом став крихким, розсипчастим і пожовклим. Також суттєву роль в цьому відіграли використані матеріали та сама техніка роботи художниці, в якій товсто нанесені фарбові шари з часом почали місцями обсипатися та відпадати. Стан творів конче вимагав проведення консерваційно-реставраційних заходів (насамперед для стабілізації структури) та відновлення їхньої експозиційної цінності, з особливою увагою до ретушування в місцях пошкодження фарбового шару. Ступінь консерваційного втручання в оригінальний авторський візуальний шар музейники проконсультували й узгодили з власником, при цьому вирішили, зокрема, залишити сітку дрібних тріщин, проколів від кнопок та забруднень фарбами, ідентифікованими як студійні, – адже це сліди роботи мисткині і мовчазні свідки історії цих творів.

Зовсім інший підхід консерватори застосували до обрамлення картини з приватної колекції («Костел св. Антонія Падуанського»), яку необхідно було вилучити з рами, а потім відокремити від вторинної основи. Однак через те, що свого часу тут використано вкрай непридатні матеріали та застосовано невідповідні способи кріплення, з процесу консервації й реставрації такі заходи були виключені.

invertebrates, remains of glue from stickers etc.) (Photo 20). Spot stains of white substance in the water part were removed (*Saxon Garden*). Patches of paint on the reverse sides of *Saxon Garden* and *Landscape* paintings were not removed. The cleaning allowed restoring luminosity and brightness of the original paintings (Photo 21).

A separate issue was to detach and clean the reverse side of the *Church of St Anthony of Padua* object. What required a particularly broad scope of work was mechanical detachment of the carton substrate of the painting from the fibreboard, with which the former was entwined across large areas. Subsequent bond layers were removed by means of knives and scalpels. Paper adhesive tapes and textile patches covered with strong, active bond of a yellow colour and resiny smell posed a considerable hindrance (Photo 22). The placement of tapes along the perimeter and far and wide across the object turned out to be the cause of substrate deformations and related damage to the painted layer. Removal of degraded bond turned out to be possible using a dry method including scalpels, pointed spatulas and, locally, sandpaper.

The painted layer required intervention due to diverse and far-reaching damage. The application of the broadly understood tempera as the painting medium triggered the need to limit or eliminate water-based treatments. Resistance tests of the colour layer to selected solvents demonstrated sensitivity to water and resistance to ethyl and isopropyl alcohol. Consolidation of selected areas showing traces of damage was performed on a low-pressure table by applying bond dissolved in ethanol (hydroxypropyl cellulose) by means of a brush (Photo 23). In particularly weakened places the treatment was repeated several times. Additionally, at the retouching stage the consolidating agent coating functioned as an inter-layer insulating the original layer. The bonding retouch was performed by means of watercolours and dry pastels and, locally, by means of paster crayons as well (in *Landscape* and *Church of St Anthony of Padua*) (Photo 24, 25).

The works include a substrate made of machine-produced carton, probably containing cellulose pulp with a potential addition of wood pulp. The specificity of this type of material, the observed

Процес консервації та реставрації

Потрібно було очистити поверхню об'єктів від шару пилюки, який негативно впливає не лише на відчитання картини, але й на стан збереженості її матерії, оскільки містить шкідливі компоненти, зокрема спори грибків, які за сприятливих умов можуть викликати розвиток мікробіологічної інфекції. Важливими етапами роботи, які передують власне консервації, є аналіз того, наскільки картина чиста в мікробіологічному плані, та можливе проведення дезінфекції. Вибір відповідного методу очищення вимагає проведення відповідних тестів. Консерватори провели тест на те, наскільки стійкі до обраних методів сухого механічного очищення фарбовий шар та основа. На картині «Саксонський сад» найбільш стійкими виявилися ділянки, які відблискували іншим полиском, ніж решта палітри: фрагменти неба (блакить, фіолет, білий колір), храм Вести (білий), лебеді (білий), жовта сукня (жовтий), трава (зелень) та блакить блузок і суконь. Зелені та сірі барви виявилися дещо нестабільні, а коричневі – повністю нестабільні. На «Пейзажі» стійкими були блакить неба, червоний колір (сукня) і жовтий (трава), а нестійкими – білий колір неба, зелень (трава), коричневий колір (дерева) і червоний (квіти, дах) (Фот. 19). На об'єкті «Костел св. Антонія Падуанського» всі художні шари виявилися надзвичайно вразливими до механічних дій – тому що вони були добряче понищені. Матові частини були більш податливі на запилюження і відповідно більше обсипалися. Блискучі частини виявилися більш стійкими. Імовірно, місцеве використання або додавання фарби з іншою зв'язувальною речовиною на цих ділянках спричинило не тільки появу іншого блиску, але й кращу прикріпленість до основи.

На поверхнях лицьової та зворотної сторін музейники провели сухе механічне очищення за допомогою пензлів із м'якими ворсинами, серветок із мікрофібри та латексних губок і лише де-не-де вони використовували ґумки без сірки, скальпелі або скловолокна, щоб видалити накопичений бруд (продукти життєдіяльності безхребетних, залишки клею від

degree of damage and the pH test performed demonstrated that the substrates were highly acidified and degraded and that they required a deacidification treatment. Deacidification was performed by means of an anhydrous method.

Due to a number of damaged areas across the substrates, it was necessary to conduct repairs and local structural reinforcement. Scarce tears were glued, weakened fragments at the edges and on the corners were reinforced, then small carton deficits were supplemented using Japanese paper of different basis weight and appropriately pigmented cotton cellulose pulp as well as purified wheat starch glue. Deficits in the form of small holes, which can constitute an element of the author's workshop, were not supplemented. Neither were former tapes ("goosebump tapes") removed, except for the ones that prevented new repairs in an appropriate manner (*Saxon Garden*).

Straightening of the substrates was performed in two stages. Initially, the objects were stabilised through the controlled moisturisation of the object and, subsequently, by tensing them with margins (Photo 26). Next, the straightening was performed (using controlled moisturisation as well), this time applying pressing methods using soft, felt spacers protecting three-dimensional parts of the painted layer (*Saxon Garden* and *Landscape*). As regards *Church of St Anthony of Padua,* a decision was made to introduce a straightening method that combined two previous methods – tensing with margins and pressing. Obtaining a full straightening effect turned out impossible due to entrenched and irreversible changes to the carton substrate due to the previous incorrect fixing.

The conservation documentation, containing a photographic and descriptive report on the state of conservation of objects prior to and after the conservation process, assumptions behind the conservation and restoration, programme and course of work form an inseparable part of the conservation and restoration process. An important element of documentation is the place where a conservator defines recommendations for a user (collection owner or custodian) on the shoulders of whom the responsibility for the objects will rest. In the case of objects on a paper substrate,

наклейок тощо) (Фот. 20). Видалено теж точкові заплямлення білою речовиною на фрагментах із водою («Саксонський сад»). Сліди фарби на звороті картин «Саксонський сад» та «Пейзаж» не видаляли. Завдяки очищенню оригінальні зображення знову стали світлими і яскравими (Фот. 21).

Окремою проблемою виявився демонтаж та очищення зворотньої сторони твору «Костел св. Антонія Падуанського». Особливо великої роботи вимагало його механічне від'єднання від плити ДВП, з якою картонна основа картини була з'єднана на великих ділянках. За допомогою ножів і скальпелів реставратори поступово знімали шари зв'язувальної речовини. Чималою проблемою були паперові клейкі стрічки та текстильний пластир, вкриті міцною, активною зв'язувальною речовиною жовтого кольору зі смолистим запахом (Фот. 22). Розподіл підклеєних фрагментів по периметру, а також вздовж і впоперек об'єкта спричинило деформацію основи, що в результаті пошкодило фарбовий шар. Попсуту зв'язувальну речовину вдалося усунути насухо за допомогою скальпелів, шпателів із гострими кінцями і де-не-де – наждачного паперу.

Фарбовий шар мав різноманітні значні пошкодження, тому в нього потрібно було проникнути. Оскільки художниця використовувала темперу (в її широкому розумінні) як допоміжну малярську сполуку, довелося обмежити або й повністю відмовитися від обробки водою. Тести на стійкість фарбового шару до вибраних розчинників показали чутливість до води і стійкість до етилового та ізопропілового спирту. Консолідування вибраних ділянок, які мали ознаки пошкодження, проводилася на столі низького тиску: за допомогою пензля наносилася зв'язувальна речовина, розчинена в етанолі (гідроксипропілцелюлоза) (Фот. 23). В особливо ослаблених ділянках обробку провели кілька разів. Шар закріплювача на етапі ретуші додатково діяв як прошарок, який ізолював від оригіналу. Скріплювальний ретуш виконано аквареллю та сухою пастеллю, а подекуди також пастельними олівцями (на об'єктах «Пейзаж» та «Костел св. Антонія Падуанського») (Фот. 24, 25).

the fundamental requirement is the stability of temperature and humidity. Fluctuations of parameters have a negative impact on the matter of historic objects and can lead to undesired changes in the preservation status of both the sensitive painted layer and its carrier. Taking account of the condition of the objects prior to conservation, their protection against mechanical damage and adverse influence of the environment – dust, airborne particles or daylight – is no less significant. This function is to be performed by adequate protective packaging or frame. Objects from the collection of the National Ethnographic Museum received individual jackets made of acid-free paper with alkaline reserve, insulating them to a certain degree from external factors during museum storage. The privately owned object has been prepared for re-framing. Due to the increase in the object's dimensions (as a result of the straightening of the edges previously folded onto the sides of the board used for fixing in the original frame), The former frame covered the composition to a considerable extent, including the author's signature. The object received a new wooden frame with a glass pane fitted with filters to prevent ultraviolet and infrared radiation. An adequate distance preventing direct contact between the surface of the face and the pane was introduced, while the reverse side was protected with an additional layer of cardboard.

Conclusions

During the conservation and restoration of three works of art on a paper substrate by Maria Korsak, the challenges were related to several aspects resulting from the sole production technique and technology. Due to high degree of sensitivity of the painted layer, the treatments had to be carried out using anhydrous techniques, which considerably limited the available measures and made the process more complicated. Mechanical sensitivity of the painted layer, its fragility and tendency to detach, forced the selection of a safe consolidating agent that would perform its function without simultaneously causing a change in the character of the

Основу робіт Мар'ї Корсак становить картон машинного виробництва, який, ймовірно, містить маси целюлози з можливим додаванням деревної маси. Специфіка цього виду матеріалу і помітні пошкодження, а також проведені pH-тести показали, що основи були сильно окислені і понищені, тож потрібно було провести розкислювальну обробку. Розкислення проводилося методом без застосування води.

Через низку пошкоджень основи довелося провести направу і місцями структурне зміцнення. Кілька розривів заклеєно, ослаблені ділянки по краях і в кутах укріплено, а невеликі втрати картону доповнено за допомогою японського паперу різної щільності і відповідно пофарбованої бавовняної маси та клейстеру з очищеного пшеничного крохмалю. Втрати у формі невеликих дірочок, які могли постати в процесі роботи художниці, реставратори не зашпаровували. Також вони не видаляли текстильний пластир, яким колись місцями було заклеєно основу, за винятком тих частин, що стояли на заваді належному проведенню нових реставраційних робіт («Саксонський сад»).

Вирівнювання основ проводили у два етапи. Спочатку об'єкти стабілізували, обережно зволожуючи, і потім – натягуючи краї (Фот. 26). Згодом їх вирівнювали (також обережно зволожуючи), цього разу за допомогою методів притискання і з використанням м'яких повстяних прокладок, які захищають тривимірні частини фарбового шару («Саксонський сад» і «Пейзаж»). У випадку з картиною «Костел св. Антонія Падуанського» вирішили застосувати метод вирівнювання, який поєднував дві попередні техніки – натягнення країв із одночасним використанням методів притискання. Проте через довготривалі та незворотні зміни в картонній основі внаслідок попереднього неправильного монтажу, не вдалося досягнути ефекту цілковитого вирівнювання.

Невід'ємною частиною консерваційно-реставраційного процесу є документація, до якої належить фотографічний та описовий звіт про стан об'єктів до і після консервації, прави-

surface. Another issue was the reconstruction of the painted layer, which had to be performed using a technique that offered the greatest reversibility possible, at the same time reflecting the original texture and gloss.

Maria Korsak composed the world presented in her paintings from details. A penetrating and long overview allows noticing their abundance and discovering their mutual connections. The conservation and restoration process offers just such a possibility.

The artist's determination is stunning, as it seems that she painted despite all circumstances. Her love of painting enabled her to paint incessantly, in spite of numerous signals transmitted by her environment. The seriousness of character and technical routine did not dampen the emotions clearly visible in her paintings. It is where the power and magnetism of Maria Korsak's paintings lies.

Bibliography

- Doerner Max, 1975, *Materiały malarskie i ich zastosowanie*, Warszawa: Arkady.
- Jackowski Aleksander, 1995, *Sztuka zwana naiwną. Zarys encyklopedyczny twórczości w Polsce*, Warszawa: Wydawnictwo Krupski i S-ka.
- Kozakiewicz Stefan (ed.), 1976, *Słownik terminologiczny sztuk pięknych*, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Sobucki Władysław, 2013, *Konserwacja papieru. Zagadnienie chemiczne*, Warszawa: Biblioteka Narodowa.
- Sobucki Władysław, Jeżewska Elżbieta, 2015, *Wiedza o papierze dla konserwatorów zbiorów*, Warszawa: Biblioteka Narodowa.
- Szymczyk Maciej, 2007, *Polski przemysł papierniczy 1945–1989*, Duszniki-Zdrój: Muzeum Papiernictwa.
- Ślesiński Władysław, 1984, *Techniki malarskie. Spoiwa organiczne*, Warszawa: Arkady.
- *Wystawa obrazów Marii Korsak* [exhibition invitation], 1966, Warszawa: Kordegarda, (https://zacheta.art.pl/public/upload/mediateka/pdf/581c4f9271202.pdf, access: 09.2023).
- Zimmerer Ludwig, 2013, *Zaproszenie do wnętrza*, "Dwutygodnik.com", no. 112 (https://www.dwutygodnik.com/artykul/4644-zaproszenie-do-wnetrza.html, access: 09.2023).

ла консервації та реставрації, програма та хід робіт. Важливою частиною документації є рекомендації, що їх консерватор адресує користувачу (власнику або куратору колекції), на плечі якого ляже відповідальність за об'єкти. Якщо йдеться про об'єкти на паперовій основі, то головною вимогою є сталість температури та вологості. Коливання параметрів негативно впливають на матеріал пам'яток і можуть призвести до небажаних змін – як у чутливому фарбовому шарі, так і в основі. Беручи до уваги стан об'єктів перед консервацією, не менш важливо захистити їх від механічних пошкоджень та негативного впливу навколишнього середовища – пилу, забруднення із повітря чи денного світла. Цю функцію має виконувати відповідне захисне упакування або рама. Предмети з колекції Державного етнографічного музею обгорнені безкислотним папером із лужним запасом, що під час зберігання в музейній колекції певною мірою ізолює їх від зовнішніх впливів. Об'єкт, що перебуває у приватній власності, підготовлений до нового обрамлення. У процесі консервації загнуті на боки краї плити, яка використовувалася для кріплення в оригінальній рамі, випрямили, внаслідок чого збільшилися розміри об'єкта, тож удруге використати ту саму раму неможливо. Стара рама значною мірою закривала композицію, зокрема авторський підпис. Об'єкт оправили в нову дерев'яну раму зі склом, що має фільтри, які відбивають ультрафіолетове та інфрачервоне випромінювання. Щоб поверхня об'єкта не мала прямого контакту зі склом, між ними витримано відповідну відстань. Зворот захищено додатковим шаром картону.

Висновки

Найбільш проблемні моменти в процесі консервації та реставрації трьох творів на папері Мар'ї Корсак були пов'язані з технікою та технологією виконання. Через особливу делікатність фарбового шару обробку доводилося проводити безводними методами, що, безумовно, обмежувало спектр

можливостей і ускладнювало сам процес. Податливість фарбового шару до механічних пошкоджень, його крихкість і схильність відшаровуватися зумовили необхідність підібрати безпечний закріплювач, який би виконував свою функцію, не впливаючи на поверхню. Окреме питання – реконструкція фарбового шару. Її потрібно було виконати в максимально зворотній техніці, передаючи фактуру та блиск, які ідентичні оригіналу.

Мар'я Корсак вибудовувала світ своїх картин з окремих деталей. Якщо уважно і довго розглядати її твори, можна помітити множинність цих деталей і вловити їхній взаємозв'язок. Власне таку можливість дає процес консервації та реставрації.

Вражає велика цілеспрямованість мисткині, яка малювала всупереч обставинам. Завдяки своїй неймовірній любові до живопису Мар'я Корсак не втомлювалася творити попри часто несхвальні думки, які лунали від її близьких. Ані серйозність характеру художниці, ані рутина її художнього ремесла не заглушили емоцій, які чітко простежуються в її творах. У них укорінена сила і магнетизм картин Мар'ї Корсак.

Бібліографія

- Doerner Max, 1975, *Materiały malarskie i ich zastosowanie*, Warszawa: Arkady.
- Jackowski Aleksander, 1995, *Sztuka zwana naiwną. Zarys encyklopedyczny twórczości w Polsce*, Warszawa: Wydawnictwo Krupski i S-ka.
- Kozakiewicz Stefan (ред.), 1976, *Słownik terminologiczny sztuk pięknych*, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Sobucki Władysław, 2013, *Konserwacja papieru. Zagadnienie chemiczne*, Warszawa: Biblioteka Narodowa.
- Sobucki Władysław, Jeżewska Elżbieta, 2015, *Wiedza o papierze dla konserwatorów zbiorów*, Warszawa: Biblioteka Narodowa.
- Szymczyk Maciej, 2007, *Polski przemysł papierniczy 1945–1989*, Duszniki-Zdrój: Muzeum Papiernictwa.
- Ślesiński Władysław, 1984, *Techniki malarskie. Spoiwa organiczne*, Warszawa: Arkady.
- *Wystawa obrazów Marii Korsak* [запрошення на виставку], 1966, Warszawa: Kordegarda, https://zacheta.art.pl/public/upload/mediateka/pdf/581c4f9271202.pdf (доступ: вересень 2023).
- Zimmerer Ludwig, 2013, *Zaproszenie do wnętrza*, «Dwutygodnik.com», № 112, https://www.dwutygodnik.com/artykul/4644-zaproszenie-do-wnetrza.html (доступ: вересень 2023).

Magdalena Borkowska

O KONSERWACJI I ZABEZPIECZANIU DZIEŁ PAPIEROWYCH LEOKADII PŁONKOWEJ

Wystawa czasowa „Malarki warszawskie. Szkice ze sztuki zwanej naiwną" stała się okazją do przeprowadzenia prac konserwatorskich i zabezpieczających przy kolekcji rysunków Leokadii Płonkowej ze zbiorów Państwowego Muzeum Etnograficznego w Warszawie. Pośród kilkudziesięciu dzieł artystki znajdują się rysunki wykonane węglem, ołówkiem, tuszem, ale i kolorowe prace olejne i temperowe, których podłoże również stanowi papier.

Każda konserwacja (niezależnie od specjalizacji) wymaga od konserwatora dzieł sztuki opracowania indywidualnie dostosowanego do obiektu projektu prac, w zgodzie z etyką i najnowszą wiedzą konserwatorską. Podstawą programu prac jest określenie stanu zachowania dzieła sztuki wraz z rozpoznaniem przyczyn powstania zniszczeń, ale także dokładna analiza techniki i materiałów, z których powstało dzieło oraz określenie jego funkcji – pierwotnej i obecnej. Dlatego tak ważna jest wymiana wiedzy pomiędzy opiekunem kolekcji a konserwatorem na temat wyjątkowych, indywidualnych cech obiektu. Poprawne odczytanie dzieła pozwala określić liczbę i stopień możliwych do wykonania bezpiecznych zabiegów. Można powiedzieć, że w praktyce to obiekt dyktuje warunki działań konserwatorskich.

Czynniki niszczące papierowe zabytki dzielą się na dwie zasadnicze grupy: wewnętrzne, na przykład niskiej jakości skład masy papierowej, błędy technologiczne na etapie produkcji, dobór mediów rysunkowych lub malarskich, oraz zewnętrzne: niestabilne warunki środowiskowe, dostęp światła, działanie szkodników i mikroorganizmów, zanieczyszczenia czy bardzo istotny czynnik ludzki. Brak świadomości użytkowników dzieła sztuki może powodować trwałe uszkodzenia w całej jego strukturze. Niewłaściwe i nieostrożne obchodzenie się z obiektami, brak odpowiednich zabezpieczeń, obwolut czy opraw, długotrwała ekspozycja to tylko niektóre przykłady złych praktyk. Zawsze należy pamiętać, że wszelkie uszkodzenia i zmiany chemiczne są zazwyczaj nieodwracalne, a sam proces konserwacji potrafi je jedynie zniwelować lub spowolnić, nigdy cofnąć. Dlatego też pierwszym krokiem do świadomego dbania o kolekcję jest prawidłowe zabezpieczenie dzieł i obiektów zabytkowych.

Wykonane na słabej jakości papierach i kartonach XX-wiecznych prace Leokadii Płonkowej uległy mocnemu zakwaszeniu[1], które objawia się pogorszeniem właściwości mechanicznych podłoża oraz zmianą kolorystyczną (najczęściej jest to zażółcenie, a nawet zbrązowienie). Osłabienie struktury papieru przy nieostrożnym

1

Studio works by Leokadia Płonkowa with visible wrinkles, creases, tears and minor losses of the paper substrate. Condition prior to restoration. Photo by M. Borkowska

Prace studyjne Leokadii Płonkowej z widocznymi zagnieceniami, załamaniami, przedarciami oraz drobnymi ubytkami papierowego podłoża. Stan przed konserwacją. Fot. M. Borkowska

Студійні роботи Лєокадії Плонкової з помітними заломами, складками, розривами та незначними пошкодженнями паперової основи. Стан до консервації. Фот. М. Борковська

2

An example of supplementation of the paper substrate in the lower left corner and lining of the tear on the lower edge of *A Figure with Fruit* drawing by Leokadia Płonkowa. Condition prior to conservation (on the left) and after conservation (on the right).
Photo by M. Borkowska

Przykład uzupełnienia papierowego podłoża w lewym dolnym narożniku oraz podklejenia przedarcia na dolnej krawędzi pracy *Postać z owocami* Leokadii Płonkowej. Stan przed konserwacją (po lewej stronie) oraz po konserwacji (po prawej stronie).
Fot. M. Borkowska

Приклад доповнення паперової основи в лівому нижньому куті та підклеювання розриву на нижньому краю твору «Постать з фруктами» Леокадії Плонкової. Стан до консервації (ліворуч) та після консервації (праворуч).
Фот. М. Борковська

obchodzeniu się z dziełem może powodować załamania, przedarcia i ubytki, najczęściej przy krawędziach arkusza.

Dobrym przykładem obrazującym te zniszczenia są prace studyjne Leokadii Płonkowej. Dwie postacie kobiece rysowane kolejno ołówkiem i węglem wykonano na dość cienkich arkuszach lekko brązowego, maszynowego papieru o wymiarach 73 × 50 cm. Na wszystkich krawędziach obu rysunków widoczne są drobne przedarcia (niektóre z załamaniami fragmentów papieru), ukośne zagniecenia oraz drobne ubytki podłoża. Naprawa uszkodzeń mechanicznych ma ogromne znaczenie dla stabilności obiektu. Osłabione, rozwarstwione miejsca w łatwy sposób mogą ulec dalszym zniszczeniom. Przedarcia papieru mogą pogłębiać się w trakcie manipulowania obiektem, zaś osłabione miejsca mogą stać się ubytkami, które oddzielone od obiektu łatwo zagubić.

Uszkodzenia mechaniczne naprawiane są poprzez podklejenia i uzupełnienia. Najczęściej stosuje się długowłókniste bibuły lub papiery japońskie, które przy odpowiednim doborze koloru optycznie scalają się z oryginalnym podłożem. Do uzupełnień ubytków konserwator wykorzystuje gotowy papier bezkwasowy lub wylewa masę papierową w maszynie do czerpania lub na stole niskociśnieniowym. Własnoręczne wykonanie papieru pozwala idealnie dopasować odcień i grubość uzupełnienia. Konserwatorskie masy papierowe produkowane są z czystych włókien celulozowych, głównie bawełnianych, które podobnie jak materiały naturalne, doskonale nadają się do barwienia barwnikami[2].

Zgodnie z zasadami kleje stosowane w konserwacji muszą być neutralne i odwracalne, czyli możliwe do usunięcia w sposób nieinwazyjny dla obiektu. Do wykonywania wszelkiego rodzaju sklejeń podłoży papierowych, kartonowych, tekturowych powszechnie używa się klajstru, czyli kleju skrobiowego. Współcześnie jest przygotowywany z oczyszczonej skrobi (na przykład pszennej lub ryżowej) przy użyciu wody destylowanej, która gwarantuje neutralność[3] kleju wobec papieru.

Bardzo ważnym etapem prac konserwatorskich jest oczyszczanie obiektu z zabrudzeń powierzchniowych. Ze względu na porowatą strukturę papieru niektóre rodzaje zanieczyszczeń wnikają w niego na stałe. Zabieg oczyszczania najczęściej odbywa się w sposób mechaniczny[4], przy użyciu między innymi gumek konserwatorskich o różnych strukturach i stopniach twardości, sztyftu z włókna szklanego, skalpela, pędzli, tkaniny z mikrofibry. Dobór narzędzi jest zawsze podyktowany rodzajem i stanem zachowania papierowego podłoża oraz techniką wykonania obiektu. Samo oczyszczenie dzieła sztuki może przynieść spektakularne efekty, jednak musi być wykonane umiejętnie, z pełną ostrożnością wobec oryginalnej materii. Brak doświadczenia, nieuwaga czy nieodpowiedni dobór narzędzi mogą spowodować nieodwracalne uszkodzenie obiektu oraz utratę warstwy rysunkowej czy malarskiej dzieła.

Zagniecenia i sfalowania, zwane też deformacjami, niweluje się na etapie prostowania. Zabieg ten można wykonać na różne sposoby, przy użyciu prasy introligatorskiej, obciążników, ścisków ręcznych czy stolarskich. Dobór metody zależy oczywiście od rodzaju obiektu, techniki wykonania, stopnia zniszczeń, a także od efektu, jaki konserwator postanowi uzyskać zgodnie z celem konserwacji i jej założeniami. Niestety, efekt prostowania papieru może być krótkotrwały, jeśli nie zapewni się stabilnych i optymalnych warunków przechowywania lub ekspozycji po konserwacji. Porowata struktura papieru przy podwyższonej wilgotności względnej powietrza chłonie parę wodną, która może przywrócić dawne sfalowania lub zapoczątkować nowe deformacje.

Zabytkowe obiekty zarówno przed, jak i po konserwacji należy zabezpieczać przed ewentualnymi uszkodzeniami. Dzieła na podłożach papierowych najlepiej zamontować w tekturowym passe-partout, które na potrzeby ekspozycji można włożyć w ramę ze szkłem. Zaletą takiego rozwiązania jest łatwość manipulowania obiektem, bez dotykania jego krawędzi i bez większego ryzyka spowodowania uszkodzeń mechanicznych. Prawidłowo wykonane passe-partout składa się z okna i pleców, do których przytwierdzony jest papierowy obiekt. Bardzo ważne, aby obie tektury (okno i plecy) były bezkwasowe, dobrej jakości, najlepiej

3

An example set of conservation tools and materials for cleaning paper substrates. Photo by M. Borkowska

Przykładowy zestaw narzędzi i materiałów konserwatorskich do oczyszczania papierowych podłoży. Fot. M. Borkowska

Один із наборів консерваційних інструментів та матеріалів для очищення паперової основи. Фот. М. Борковська

4

Leokadia Płonkowa's *Husband's Portrait* in the initial frame (on the left) and visible stains on the glass from the inside, during cleaning. Photo by M. Borkowska

Rysunek Leokadii Płonkowej *Portret męża* w pierwotnej oprawie (po lewej) oraz widoczne zabrudzenia na szybie od wewnątrz, w trakcie oczyszczania. Fot. M. Borkowska

Малюнок Лєокадії Плонкової «Портрет чоловіка» в оригінальній рамці (ліворуч) і помітні забруднення на склі зсередини, під час процесу очищення. Фот. М. Борковська

5

The drawing removed from the frame, with a visible discolouration on the margins caused by direct contact with acidified paper (on the left), and the condition after conservation, in a refreshed frame (on the right). Photo by M. Borkowska

Zdemontowany rysunek z widocznym przebarwieniem na marginesach spowodowanym bezpośrednim kontaktem z zakwaszonym papierem (po lewej) oraz stan po konserwacji, w odświeżonej oprawie (po prawej). Fot. M. Borkowska

Демонтований малюнок із помітними змінами кольору на краях, спричиненими прямим контактом з окисленим папером (ліворуч) та стан після консервації, у відновленій рамці (праворуч). Фот. М. Борковська

muzealnej[5]. Z kolei montaż obiektu może być wykonany na dwa sposoby: papierowe zawiaski klejone przy użyciu kleju skrobiowego lub suchy montaż – bez użycia kleju, z wykorzystaniem na przykład narożników z papieru lub specjalnej folii poliestrowej. Należy zaznaczyć, że przyklejanie do obiektu wszelkiego rodzaju taśm samoprzylepnych dostępnych na rynku jest działaniem szkodliwym i nieodwracalnym[6].

Rysunek Leokadii Płonkowej *Portret męża* był pierwotnie oprawiony w drewnianą ramkę o prostym profilu. Z czasem obiekt uległ zabrudzeniu, szczególnie widocznym na szybie. Kartonowe passe-partout mocno pożółkło i sfalowało. Bezpośredni kontakt rysunku z kwaśnym kartonem spowodował wyraźne przebarwienie na marginesach. W trakcie prac zabezpieczających rysunek zdemontowano, oczyszczono mechanicznie i odkwaszono bezwodnym roztworem alkalicznym. Stare passe-partout zastąpiono nowym, wykonanym z bezkwasowych tektur muzealnych, które chronią obiekt od lica i od odwrocia. Szyba po oczyszczeniu mieszaniną wody destylowanej z alkoholem etylowym została uszczelniona bezkwasową, papierową taśmą, która ochroni obiekt przed zakurzeniem. Od odwrocia włożono dodatkową warstwę tektury bezkwasowej, którą również oklejono bezkwasową taśmą papierową z klejem aktywowanym wodą[7].

Innym sposobem zabezpieczenia dzieł na podłożach papierowych jest ich opakowanie i przechowywanie w bezkwasowych, papierowych lub tekturowych obwolutach, kopertach, fastykułach, teczkach czy pudłach[8]. Idealnie, jeśli opakowania są dostosowane do formatu dzieł. Jeśli przechowujemy zespół obiektów, muszą być one oddzielone od siebie papierem przekładkowym lub papierem bezkwasowym[9]. Dodatkowa przekładka zabezpiecza warstwę rysunkową przed rozcieraniem i powodowaniem zabrudzeń na sąsiednim obiekcie. Ponadto papiery, które są zakwaszone, nie będą na siebie negatywnie oddziaływać. W takim przypadku warto zastosować papiery buforowane, posiadające tak zwaną rezerwę alkaliczną[10], która w pewnym stopniu będzie neutralizować kwaśny odczyn oryginalnego papieru. Im lepszej jakości są materiały ochronne do przechowywania, tym dłużej w sposób bezpieczny dla zbiorów będą spełniać swoją funkcję.

Podsumowując, działania konserwatorskie podjęte przy zespole dzieł Leokadii Płonkowej na podłożach papierowych przygotowały i zabezpieczyły prace przeznaczone na wystawę czasową. Wykonano następujące zabiegi: oczyszczanie powierzchniowe i odkwaszanie, podklejanie przedarć i uzupełnianie ubytków, prostowanie (w wymagających tego przypadkach) oraz zabezpieczenie obiektów poprzez montaż w passe-partout lub umieszczenie w ochronnych obwolutach.

Dzieła sztuki prezentowane na wystawach często muszą przejść długą drogę, zanim ukażą się oczom zwiedzających. Tworzenie ekspozycji to nie tylko włożenie obiektów w ramy czy ułożenie ich w gablotach. Jeszcze przed wytypowaniem obiektów należy je obejrzeć, ocenić ich stan zachowania, wybrać sposób prezentacji. Niektórym dziełom może wystarczyć jedynie oczyszczenie lub oprawa, a niektóre będą wymagały pełnej konserwacji. Ponadto przygotowanie przestrzeni wystawienniczej, zoptymalizowanie klimatu, ustawienie świateł, profesjonalny montaż, nadzór osób pilnujących – to wszystko ma bezpośredni wpływ na bezpieczeństwo obiektów. Opieka nad zbiorami muzealnymi wymaga zaangażowania wielu osób, nie tylko konserwatorów czy opiekunów kolekcji. To niekończąca się praca, nadrzędny cel każdego muzealnika i każdej muzealniczki: zachowanie obiektów zabytkowych w jak najlepszym stanie na kolejne lata.

Bibliografia

- Folga-Januszewska Dorota (red.), 2007, *Konserwacja zapobiegawcza w muzeach*, Warszawa: Krajowy Ośrodek Badań i Dokumentacji Zabytków.
- „Notes Konserwatorski", czasopismo Biblioteki Narodowej.
- Okrągła Dorota (red.), b. d. [2013], *Zasady postępowania z obiektami zabytkowymi na podłożu papierowym*, seria „Ochrona Zbiorów", Warszawa–Kraków: Narodowy Instytut Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów, Muzeum Narodowe w Krakowie.

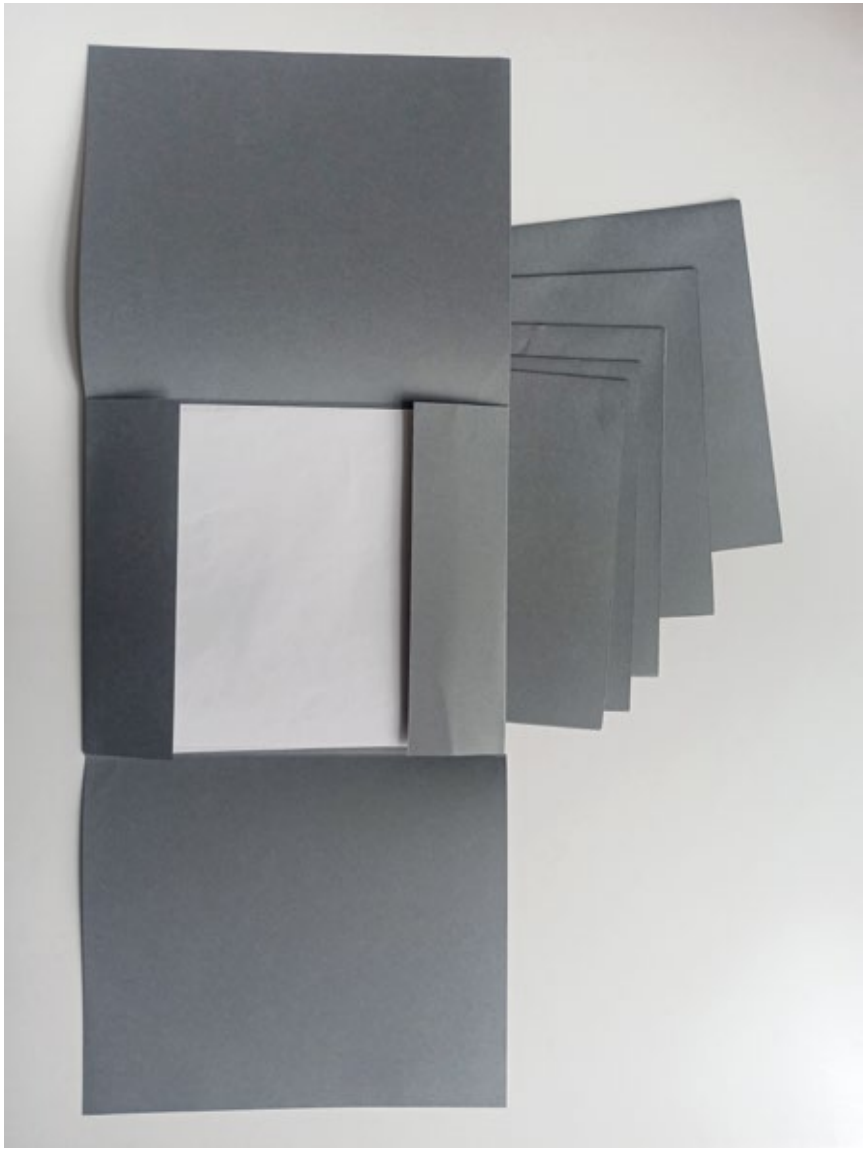
Magdalena Borkowska

6

A group of sketches and drawings by Leokadia Płonkowa stored one on top of another, before repackaging into acid-free jackets. Photo by M. Borkowska

Zespół szkiców i rysunków Leokadii Płonkowej przechowywanych bezpośrednio na sobie, przed przepakowaniem w bezkwasowe obwoluty. Fot. M. Borkowska

Набір шкіців та малюнків Лєокадії Плонкової, які зберігалися безпосередньо один на одному, до того, як їх перепакували в безкислотні обгортки. Фот. М. Борковська



7

Example acid-free jackets with four wings together with interleaving paper. Photo by M. Borkowska

Przykładowe obwoluty bezkwasowe z czterema skrzydełkami wraz z papierami przekładkowymi. Fot. M. Borkowska

Приклад безкислотної обгортки з чотирма крилами та проміжними паперами. Фот. М. Борковська

- Sobucki Władysław, 2013, *Konserwacja papieru. Zagadnienie chemiczne*, Warszawa: Biblioteka Narodowa.
- Sobucki Władysław, Jeżewska Elżbieta, 2015, *Wiedza o papierze dla konserwatorów zbiorów*, Warszawa: Biblioteka Narodowa.

1 — Zjawisko zakwaszenia papieru występuje na skutek działania kilku czynników: naturalnego starzenia się celulozy, obecności substancji kwaśnych w składzie papieru (na przykład ścier drzewny, kwaśne kleje) oraz działania substancji kwaśnych z zewnątrz (pochodzących z powietrza) lub materiałów będących w kontakcie z dziełem, na przykład kwaśnej tektury, płyty pilśniowej. Katalizatorem tego destrukcyjnego zjawiska są złe warunki przechowywania (zmienna, niewłaściwa wilgotność i temperatura powietrza), działanie światła, zanieczyszczenia i inne. Zakwaszenie zabytkowych papierów jest jednym z największych problemów konserwatorskich. Zabieg neutralizacji substancji kwaśnych w papierze nazywany jest odkwaszaniem i uznawany za najważniejszy etap prac konserwatorskich.

2 — Barwniki stosowane do celów konserwatorskich muszą charakteryzować się dobrą światłotrwałością. W praktyce oznacza to, że barwiona masa z czasem nie ulegnie odbarwieniu w wyniku działania światła (na przykład podczas ekspozycji dzieła).

3 — Neutralne chemicznie materiały stosowane w konserwacji wykazują dobre właściwości starzeniowe i nie posiadają żadnych szkodliwych substancji czy związków, które mogłyby wchodzić w reakcje z obiektem. Przykładem destruktywnych związków chemicznych mogą być związki chloru, siarki, azotu, żelaza, które z czasem utleniają się i zakwaszają papier lub powodują jego korozję.

4 — W konserwacji papieru stosuje się także oczyszczanie chemiczne z użyciem na przykład rozpuszczalników i ich mieszanin, niskoprocentowych roztworów soli kwasów tłuszczowych, żeli wodnych i rozpuszczalnikowych czy zaczerpniętych z tradycji japońskiej wodorostów funori.

5 — Często passe-partout wykonane w zakładach ramiarskich nie spełniają tej normy, obiekty od odwrocia najczęściej zabezpieczane są zwykłymi tekturami (szarymi, falistymi), które w dłuższej perspektywie mają szkodliwy wpływ na papier. Najgorszą sytuacją jest bezpośrednie umieszczenie obiektu na płycie pilśniowej – to niedopuszczalne w oprawach obiektów zabytkowych.

6 — Taśmy samoprzylepne, w tym produkty nazywane przez producentów „taśmami konserwatorskimi", starzeją się, a ich klej z czasem migruje w strukturę papieru, tworząc trudną do usunięcia, sztywną, ciemną plamę. Usuwanie taśm samoprzylepnych z powierzchni papieru najczęściej grozi uszkodzeniem wierzchniej warstwy, a nawet ubytkiem.

7 — Stosowane do zaklejania ram bezkwasowe, papierowe taśmy z klejami aktywowanymi wodą mają lepsze właściwości starzeniowe niż taśmy z aktywnymi klejami syntetycznymi, które z czasem trwale wnikają w strukturę tektury czy drewnianej ramy. Ponadto tracą siłę klejenia i z czasem odpadają. Stosowanie możliwie najlepszych jakościowo materiałów jest szczególnie ważne przy oprawie dzieł sztuki, zarówno do ekspozycji, jak i do przechowywania.

8 — Ważne, aby materiały do przechowania obiektów zabytkowych były przepuszczalne, czyli umożliwiały cyrkulację powietrza. Z tego względu nie zaleca się stosowania folii, plastikowych koszulek, torebek, w których łatwiej może dojść do rozwoju mikroorganizmów i powstania plam pleśniowych na obiektach.

9 — Do przechowywania cennych obiektów należy używać papierów zgodnymi z normami ISO 9706:1994 oraz ISO 16245:2009 lub z atestem PAT (Photographic Activity Test), którym oznacza się materiały bezpieczne dla fotografii.

10 — Rezerwa alkaliczna powstaje w wyniku dodania do masy papierowej związków zasadowych, na przykład węglanu wapnia. Podnosi odczyn papieru, dzięki czemu jest on bardziej odporny na zakwaszenie i dłużej będzie neutralizować kwaśne związki pochodzące z papieru.

Magdalena Borkowska

ON CONSERVATION AND PRESERVATION OF LEOKADIA PŁONKOWA'S WORKS OF ART ON PAPER

Маґдалєна Борковська

ПРО КОНСЕРВАЦІЮ ТА ЗБЕРІГАННЯ ТВОРІВ ЛЄОКАДІЇ ПЛОНКОВОЇ, ВИКОНАНИХ НА ПАПЕРІ

The temporary exhibition "Warsaw Painters. Sketches From the Art Called Naive" offered an opportunity to perform conservation and preservation work focused on drawings by Leokadia Płonkowa from the collection of the National Museum of Ethnography in Warsaw. Several dozen works created by the artist include drawings in charcoal, pencil and ink as well as colourful oil and tempera paintings on a paper substrate.

Each conservation work (regardless of specialisation) requires the art conservator to develop a work plan that is tailored to the object, in accordance with the conservation ethics and recent knowledge. The basis for the work plan is to determine the state of conservation of a work of art together with the identification of causes for damage, but also to carry out a detailed analysis of techniques and materials used to create the object of art and to define its function – both initial and current. That is why the exchange of information between a collection custodian and a conservator on the unique, individual features of the object is so important. Correct reading of the art piece allows determining the number and degree of feasible and safe conservation treatments. One might say that in practice it is the object that sets the conditions for the conservator's actions.

Тимчасова виставка «Варшавські художниці. Шкіци мистецтва, яке називають наївним» – чудова нагода, щоб провести роботи з консервації та захисту колекції малюнків Лєокадії Плонкової, яка зберігається в фондах Державного етнографічного музею у Варшаві. Серед кількох десятків робіт художниці – малюнки на папері, виконані вугіллям, простим олівцем, тушем, а також кольорові олійні та темперні роботи.

Будь-яка консервація (незалежно від спеціалізації) вимагає від консерватора мистецьких творів індивідуального підходу до об'єкта, передбаченого робочим проєктом, – відповідно до етики та найсучаснішої інформації з царини консервації. Ключові моменти робочої програми: визначити стан мистецький твору, з'ясувати причини пошкоджень, + ретельно проаналізувати техніки і матеріали, в яких і з яких створено об'єкт, окреслити його функції – первинну і ту, яку він виконує зараз. Ось чому так важливо, щоб куратор колекції та консерватор обмінювалися інформацією про унікальні, індивідуальні риси твору. Завдяки правильному прочитанню твору можна визначити кількість і ступінь можливих безпечних дій, які потрібно провести. Можна

We can divide agents damaging paper artefacts into two basic groups: internal, for example, low-quality composition of the paper pulp, technological errors in the production phase, selection of drawing or painting media; and external: unstable environmental conditions, intrusion of light, pests and microorganisms, contamination and the very important human factor. Lack of awareness of a work of art on the part of users can lead to permanent damage to its entire structure. Incorrect and careless handling of objects, lack of appropriate protection, dust jackets or frames as well as long-term exposure to light are but a few examples of bad practices. One needs to always remember that all sorts of damage and chemical changes are usually irreversible, and that the conservation process itself can only mitigate or decelerate, but never undo them. That is why the first step toward taking informed care of a collection is to properly secure works of art and historic artefacts.

The works of Leokadia Płonkowa, created on low-quality paper and carton from the 20th century, have been subject to high acidification,[1] which manifests itself in deterioration of mechanical properties of the substrate and a change in colour (most frequently yellowing or browning). If handled carelessly, the structural weakening of paper may lead to creases, splits and defects, most commonly at the sheet edges.

Studio works by Leokadia Płonkowa serve as a good demonstration of this type of damage. Two female figures drawn in pencil and charcoal, respectively, were made on relatively thin sheets of slightly brown office paper with dimensions of 73 × 50 cm. Slight tears (some with creases of paper fragments), diagonal wrinkles and minor substrate losses are visible on all edges of both drawings. Repairing mechanical damage is of immense significance for the stability of the object. Weakened, delaminated areas can easily succumb to further damage. Tears of paper can extend while manipulating the object, whereas the weakened spots can become even thinner, therefore easy to lose if separated from the object.

Mechanical damage is repaired through lining and supplementing. Most often long-fibre tissue paper or Japanese paper,

сказати, що в практичній частині саме об'єкт диктує, якими будуть консерваційні заходи.

Існує дві основні групи чинників, які руйнують паперові пам'ятки: внутрішні (наприклад, неякісний склад паперової маси, технологічні помилки на етапі виробництва, невідповідний вибір засобів малювання чи фарбування) та зовнішні (нестабільні умови середовища, вплив світла, дія шкідників та мікроорганізмів, забруднення, а ще дуже важливий людський фактор). Недостатня обізнаність користувачів може спричинити незворотні пошкодження в усій структурі мистецького твору. Невідповідне та недбале поводження з об'єктами, відсутність належного захисту, обгортки або обрамлення, довготривала експозиція – це лише окремі приклади поганих практик. Потрібно завжди пам'ятати, що будь-які пошкодження та хімічні зміни зазвичай незворотні і сам процес консервації може їх хіба що нівелювати або сповільнити, але він ніколи не відновить об'єкт до стану, який був до цих змін. Тому перший крок до свідомого догляду за колекцією – належно захистити твори та історичні об'єкти.

Роботи Лєокадії Плонкової, виконані на неякісному папері та картоні, зазнали сильного окислення[1], що проявилося у погіршенні механічних властивостей основи та зміні кольористики (вона пожовтіла або навіть покоричневіла). Через ослаблену структуру паперу при необережному поводженні з твором можуть утворюватися складки, розриви та відшарування – зазвичай по краях аркуша.

Студійні роботи Лєокадії Плонкової – промовистий приклад таких процесів руйнування. Дві жіночі постаті, послідовно намальовані олівцем і вугіллям, виконані на досить тонких аркушах світло-коричневого машинного паперу розміром 73 × 50 см. Краї обох малюнків ледь понадривані (деякі із загнутими частинками паперу), помітні теж скісні згини і невеличкі недостачі основи. Усунення механічних пошкоджень дуже сприяє тому, щоб об'єкт залишався стабільним. Цілком імовірно, шо ослаблені, розшаровані ділянки будуть і надалі легко руйнуватися. Розриви паперу можуть

which together with a proper selection of colour, optically merge with the original substrate, is used. To supplement thinned areas, a conservator uses readymade acid-free paper or pours paper pulp to a paper-making machine or onto a low-pressure table. Handmade production of paper allows an ideal adjustment of shade and thickness of the supplement. Paper pulps earmarked for conservation purposes are made of pure cellulose fibres, mainly cotton, which – similarly as natural materials – are perfectly suitable for applying dyes.[2]

According to the rules, glues applied in conservation treatments must be neutral and reversible, i.e. non-invasively removable. Starch glue is commonly used to perform all types of bonding of paper, carton and cardboard substrates. Nowadays, it is made of purified starch (e.g. of wheat or rice) using distilled water that guarantees neutrality[3] of glue toward paper.

Removing surface dirt from the object is a very important phase of conservation work. Due to the its porous structure, some types of contamination penetrate into paper permanently. Most commonly, the cleaning treatment takes place mechanically[4] using, among others, erasers with different structures and hardness levels, fibreglass pins, scalpels, brushes and microfibre fabrics. The selection of tools is always triggered by the type and state of conservation of the paper substrate as well as the technique used to produce the object. The sole cleaning of a piece of art may bring about spectacular effects, but it must be performed skilfully, with full care for the original matter. Lack of experience, inattention or selection of inappropriate tools may cause irreversible damage to the object and the loss of drawn or painted layer of an art piece.

Creases and undulations, also known as deformations, are eliminated in the straightening phase. This treatment can be performed in various ways, using bookbinding press, weights, manual or carpentry clamps. The selection of a method obviously depends on the type of an object, production technique, degree of damage and the effect the conservator wishes to achieve in line with the objective and assumptions of the conservation process. Unfortunately, the paper straightening effect may be short-

поглиблюватися під час маніпуляцій з об'єктом, а ослаблені ділянки – відірватися і відповідно легко загубитися.

Усунути механічні пошкодження можна шляхом підклеювання та доповнення відсутніх елементів. Зазвичай при цьому використовують довговолокнистий цигарковий папір або японський папір, який при правильному підборі кольору оптично зливається з оригінальною основою. Для доповнення відсутніх фрагментів консерватор використовує готовий безкислотний папір або виливає паперову масу на витяжній машині чи столі низького тиску. Завдяки власноруч виготовленому паперу можна ідеально підібрати відтінок і товщину елемента-доповнювача. Паперова маса для консервації виготовляється з чистих целюлозних волокон, переважно бавовняних, які, як і натуральні матеріали, ідеально підходять для фарбування за допомогою барвників[2].

За всіма правилами, клеї, які використовуються в процесі консервації, повинні бути нейтральні та «зі зворотньою дією», себто такі, які можна видалити неінвазивним для об'єкта способом. Для всіх видів склеювання паперової, картонної та тектурної основи зазвичай використовують клейстер, себто крохмальний клей. Сьогодні його виробляють з очищеного крохмалю (наприклад, пшеничного або рисового) з використанням дистильованої води, що гарантує нейтральність[3] клею щодо паперу.

Дуже важливим етапом консерваційних робіт є очищення об'єкта від поверхневих забруднень. Через пористу структуру паперу деякі види забруднень проникають у нього назавжди. Очищення зазвичай проводять механічно[4], використовуючи, зокрема, консерваційні ґумки різної структури і ступеня твердості, скловолоконні палички, скальпелі, щітки і тканину з мікрофібри. Вибір інструментів завжди обумовлений видом і станом збереження паперової основи та технікою виконання об'єкта. Одне лише очищення мистецького твору може дати вражаючі результати, але воно має бути виконане вміло й дуже обережно щодо оригінальної матерії. Відсутність досвіду, неуважність або неправильний вибір інструментів можуть завдати непоправної шкоди

lasting if stable and optimal post-conservation storage or display conditions are not ensured. At increased relative air humidity, the porous structure of paper absorbs steam, which can bring back previous undulations or trigger new deformations.

Both prior to and after the conservation treatment, historic objects must be protected against potential damage. Works on paper substrates should be fixed to a cardboard passe-partout, which can be inserted into a frame with glass for exhibition purposes. The advantage of such a solution is that it provides easy manipulation of the object without the need to touch its edges and thus eliminating the risk of causing mechanical damage. A properly made passe-partout consists of a window and a back board to which the paper object is fixed. It is of utmost importance that both cardboard sheets (window and back) do not contain any acid and are of good quality – the museum display quality at best.[5] When it comes to fixing the object, it can be performed in two ways: applying paper hinges attached by means of starch glue or through dry fixing – without glue, using, for example, paper corners or a special polyester foil. It should be emphasised that attaching any sorts of adhesive tapes available on the market brings about a detrimental and irreversible effect.[6]

Leokadia Płonkowa's *Picture of the Husband* was initially inserted in a wooden frame with a straight profile. Over time, the object became soiled, which is particularly evident on the glass. The carboard passe-partout has become undulated and yellowed. Direct contact of the drawing with acidic cardboard caused visible discolouration on the margins. During the conservation work, the drawing was separated from the frame, mechanically cleaned and deacidified using an anhydrous alkaline solution. The old passe-partout was replaced with a new one, made of acid-free museum-quality cardboard that protects the object on both the obverse and reverse sides. After being cleaned with a mixture of distilled water with ethyl alcohol, the glass was sealed with an acid-free paper tape that protects the object from dust. An additional layer of acid-free cardboard was inserted on the reverse side and acid-free paper tape with water-activated glue was also attached.[7]

об'єкту і призвести до втрати рисункового або фарбового шару твору.

Згини і складки, які також називають деформаціями, усуваються на етапі випрямлення. Це можна зробити різними способами, використовуючи палітурний прес, вантажі, ручні або столярні затискачі. Вибір методу залежить, звичайно, від типу об'єкта, техніки виконання, ступеня пошкодження, а також результату, якого консерватор хоче досягти відповідно до мети консервації та її завдань. На жаль, ефект випрямленого паперу може бути нетривалим – якщо після консервації не забезпечити стабільні та оптимальні умови зберігання або експонування. Пориста структура паперу при підвищеній відносній вологості повітря поглинає водяну пару, яка може відновити колишню хвилястість або спричинити нові деформації.

Пам'ятні об'єкти і до, і після консервації повинні бути захищені від можливих пошкоджень. Роботи на паперовій основі найкраще зафіксувати в картонному паспарту, який для виставкових цілей можна вставити в раму зі склом. Перевага такого рішення полягає в тому, що об'єктом можна легко маніпулювати, не торкаючись його країв і без особливого ризику завдати механічних пошкоджень. Правильно виготовлений паспарту складається з віконечка та задньої частини, до якої кріпиться паперовий об'єкт. Дуже важливо, щоб обидва картони (вікно й основа) були безкислотними, хорошої якості, бажано музейної[5]. Зафіксувати об'єкт можна двома способами: за допомогою паперових петель, які приклеюються крохмальним клеєм, або сухого кріплення – без клею, але із застосуванням, наприклад, паперових кутиків або спеціальної поліестерової плівки. Варто зазначити, що наклеювання на об'єкт будь-якого типу клейкої стрічки, доступної на ринку, шкідливе і непоправне[6].

Малюнок Лєокадії Плонкової «Портрет чоловіка» спочатку був обрамлений у просту дерев'яну рамку. З часом об'єкт забруднився, що особливо помітно на склі. Картонний паспарту сильно пожовк і став хвилястим. Безпосередній контакт малюнка з кислотним картоном спричинив помітні

Another method of protecting works of art on paper substrates is wrapping them up and storing in acid-free paper or cardboard jackets, envelopes, fascicles, folders or boxes.[8] Preferably, the packaging should be adapted to the format of the art piece. When storing a group of objects, they must be separated from one another by interleaving paper or acid-free paper.[9] An additional insert protects the drawn layer from rubbing and causing stains on the adjacent object. Moreover, acidified sheets of paper will not have an adverse impact on one another. In such a case it is worth applying buffered paper featuring the so-called alkaline reserve,[10] which to a certain degree will neutralise the acidity of the original sheet of paper. The higher the quality of protective materials for storage purposes, the longer they will perform their function in a manner that is safe for collections.

Summing up, conservation activities focused on the group of works by Leokadia Płonkowa created on the paper substrate have contributed to the preparation and protection of the works earmarked for display during the temporary exhibition. The following treatments were performed: surface cleaning and deacidification, lining tears and supplementing losses, straightening (where required) and protecting the objects through fixing to a passe-partout or inserting in protective jackets.

Works of art displayed at exhibitions must come a long way before they are presented to viewers. Creating an exhibition does not consist solely in framing the objects or placing them in display cases. Prior to selecting individual items, they must be inspected, their state of conservation must be verified and the method of their presentation must be chosen. Some works only require cleaning or framing, while other require full restoration. Moreover, the preparation of the exhibition space, optimisation of the climate, setting the lighting, professional mounting and supervision have direct influence on the security of objects. Taking care of museum collections requires involvement of numerous persons, not only conservators or custodians. It is a never-ending work and an overarching aim for each museum employee: to preserve historic objects in the best possible condition for the years to come.

зміни кольору на полях. У процесі робіт консерватори демонтували малюнок, механічно його очистили і розкислили безводним лужним розчином. Старий паспарту замінили новим, виготовленим із безкислотного музейного картону, який захищає об'єкт і з лицьового, і зі зворотного боку. Скло очистили сумішшю дистильованої води та етанолу і заклеїли безкислотною паперовою клейкою стрічкою, яка захищатиме об'єкт від пилу. Зі зворотного боку вставили додатковий шар безкислотного картону, який також заклеїли безкислотною паперовою стрічкою з водоактивованим клеєм[7].

Ще один спосіб захистити твори на паперових основах – запакувати їх і зберігати в безкислотних паперових або картонних обгортках, конвертах, швидкозшивачах, папках або коробках[8]. В ідеалі упаковка повинна відповідати формату робіт. Якщо ми зберігаємо групу об'єктів, вони мають бути відокремлені один від одного перекладним або безкислотним папером[9]. Додатковий роздільник захищає шар малюнка від розтирання і забруднення сусіднього об'єкта. Крім того, папери, які вже окислилися, не будуть негативно впливати один на одного. У цьому випадку бажано використовувати буферні папери, які мають так званий лужний резерв[10], що певною мірою нейтралізує кислотну реакцію з оригінальним папером. Чим краща якість захисних матеріалів зберігання, тим вони довше виконуватимуть свою захисну функцію.

Таким чином, у результаті консервації творів на паперових основах авторства Лєокадії Плонкової ці роботи були підготовлені до показу на тимчасовій виставці та забезпечені. Консерватори провели такі заходи: поверхнево очистили та розкислили твір, заклеїли розриви та заповнили втрачені фрагменти, вирівняли (за необхідності) та захистили об'єкти шляхом монтажу в паспарту або обгорнення їх захисним матеріалом.

Представлені на виставках мистецькі твори нерідко мають пройти довгий шлях, перш ніж з'явитися перед очима публіки. Створити експозицію – це не просто помістити об'єкти в рами або розставити їх у вітринах. Перш ніж віді-

Bibliography
- Folga-Januszewska Dorota (ed.), 2007, *Konserwacja zapobiegawcza w muzeach*, Warszawa: Krajowy Ośrodek Badań i Dokumentacji Zabytków.
- "Notes Konserwatorski", academic journal National Library of Poland.
- Okrągła Dorota (red.), no date [2013], *Zasady postępowania z obiektami zabytkowymi na podłożu papierowym*, series "Ochrona Zbiorów", Warszawa–Kraków: Narodowy Instytut Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów, Muzeum Narodowe w Krakowie.
- Sobucki Władysław, 2013, *Konserwacja papieru. Zagadnienie chemiczne*, Warszawa: Biblioteka Narodowa.
- Sobucki Władysław, Jeżewska Elżbieta, 2015, *Wiedza o papierze dla konserwatorów zbiorów*, Warszawa: Biblioteka Narodowa.

1 — Paper acidification occurs as a result of a number of agents: natural ageing of cellulose, presence of acidic substances in the paper composition (for example, mechanical wood pulp, acidic glues) and action of external acidic substances (present in the air) or materials in contact with an art piece, for example acidic cardboard or fibreboard. Poor storage conditions (variable, improper humidity and air temperature), light, contamination and other factors act as a catalyst for this destructive phenomenon. Acidification of historic sheets of paper is one of the greatest problems faced by conservators. Neutralisation of acidic substances in paper is called deacidification and is considered the most important stage of the conservation work.
2 — Dyes for conservation purposes must demonstrate good lightfastness. In practice, it means that a dyed mass will not be subject to discolouring over time due to the exposure to light (for example, while displaying the work of art).
3 — Chemically neutral materials used in conservation display good ageing properties and do not contain any harmful substances or compounds that could react with the object. Examples of destructive chemical compounds include chlorine, sulphur, nitrogen and iron compounds that oxidise over time and acidify paper or cause its corrosion.
4 — The conservation of paper also uses technical cleaning methods which apply, for example, solvents and their mixtures, low-volume fatty acid salts solutions, water and solvent gels or *funori* seaweeds drawn from the Japanese tradition.
5 — It is often that passe-partouts produced by framing manufacturers do not meet this standard, as on the reverse side the objects are often secured by ordinary cardboard (grey, corrugated), which has a harmful effect on paper in the longer perspective. Direct attachment of the object to a fibreboard is the worst solution and is considered unacceptable when it comes to framing historic objects.

Magdalena Borkowska

брати об'єкти, їх потрібно оглянути, оцінити, в якому вони стані, та вирішити, як найкраще їх презентувати. Деякі мистецькі твори достатньо почистити або помістити їх у рами, а щодо деяких потрібно провести повну консервацію. Крім того, підготовка виставкового простору, оптимізація клімату, розташування освітлення, професійний монтаж, нагляд охоронців – усе це безпосередньо пов'язане із безпекою об'єктів. Догляд за музейними колекціями вимагає залучення багатьох людей, не лише консерваторів чи кураторів колекції. Це робота без кінця-краю, а головна мета кожного музейника і музейниці – зберегти пам'ятні об'єкти в якнайкращому стані на довгі роки.

Бібліографія
- Folga-Januszewska Dorota (ред.), 2007, *Konserwacja zapobiegawcza w muzeach*, Warszawa: Krajowy Ośrodek Badań i Dokumentacji Zabytków.
- «Notes Konserwatorski», журнал Національної бібліотеки.
- Okrągła Dorota (ред.), б.д. [2013], *Zasady postępowania z obiektami zabytkowymi na podłożu papierowym*, серія «Ochrona Zbiorów», Warszawa–Kraków: Narodowy Instytut Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów, Muzeum Narodowe w Krakowie.
- Sobucki Władysław, 2013, *Konserwacja papieru. Zagadnienie chemiczne*, Warszawa: Biblioteka Narodowa.
- Sobucki Władysław, Jeżewska Elżbieta, 2015, *Wiedza o papierze dla konserwatorów zbiorów*, Warszawa: Biblioteka Narodowa.

1 — До окислення паперу можуть призвести кілька факторів: природнє старіння целюлози, наявність кислотних речовин у складі паперу (наприклад, деревна маса, кислотні клеї) та зовнішня дія кислотних речовин (які потрапляють із повітря) або матеріалів, що контактують із твором, наприклад, окислений картон, плита ДВП. Каталізаторами цього руйнівного явища є погані умови зберігання (змінна, невідповідна вологість і температура повітря), вплив світла, забруднення тощо. Окислення паперових пам'яток – одна з найбільших консерваційних проблем. Процедура нейтралізації кислотних речовин у папері називається розкисленням і вважається найважливішим етапом консерваційних робіт.
2 — Барвники, які використовуються в процесі консервації, повинні мати хорошу світлостійкість. На практиці це означає, що забарвлена

Маґдалєна Борковська

6 — Adhesive tapes, including products named 'conservation tapes' by manufacturers, are subject to ageing and the glue used starts migrating into the paper structure over time, causing hardly removable, stiff and dark stains. Removal of adhesive tapes from the paper surface most often poses a risk of damaging or even thinning the surface layer.
7 — Acid-free, paper tapes with water-activated glues used to sealing frames display better ageing properties than tapes with active synthetic glues, which durably penetrate the cardboard structure or wooden frame over time. Moreover, they gradually lose their adhesive properties and fall off. The application of top-quality materials, if possible, is particularly important in framing works of art, both for exhibition and storage purposes.
8 — What is important is that the materials used for storing historic objects are permeable, i.e. allow air circulation. Therefore, foil, plastic sleeves and bags should not be used, as they facilitate the development of microorganisms and emergence of mould stains on the objects.
9 — Paper compliant with ISO 9706:1994 and ISO 16245:2009 or the Photographic Activity Test certificate, used to mark photograph-safe materials, should be used for storing valuable objects.
10 — The alkaline reserve is formed as a result of adding alkaline compounds, such as calcium carbonate, to the paper pulp. It increases pH of paper, owing to which it is more resistant to acidification and will neutralise acidic compounds originating from paper for a longer time.

Magdalena Borkowska

маса з часом не втратить свого кольору під впливом світла (наприклад, під час експонування твору).
3 — Хімічно нейтральні матеріали, що використовуються в процесі консервації, мають хороші антивікові властивості і не містять шкідливих речовин або сполук, які могли б вступити в реакцію з об'єктом. Руйнівними хімічними сполуками, до прикладу, є сполуки хлору, сірки, азоту, заліза, які з часом окислюються і відповідно окислюють папір або спричинюють його корозію.
4 — При консервації паперу також застосовують хімічне очищення, наприклад, за допомогою розчинників та їхніх сумішей, низькопроцентних розчинів солей жирних кислот, водних та розчинних гелів або морських водоростей фунорі, запозичених з японської традиції.
5 — Часто паспарту, виготовлені у закладах обрамлення, не відповідають цьому стандарту, об'єкти зі зворотного боку зазвичай захищені звичайним картоном (сірим, гофрованим), що в довгостроковій перспективі згубно впливає на папір. Найгірша ситуація – коли об'єкт розміщено безпосередньо на плиті ДВП. Це неприпустимо при обрамленні пам'яток.
6 — Клейкі стрічки, зокрема ті, які виробники називають «консерваційними стрічками», з часом старіють, і їхній клей проникає в структуру паперу, утворюючи жорстку темну пляму, яку важко видалити. Видалення клейких стрічок із поверхні паперу може пошкодити верхній шар або навіть відірвати якийсь фрагмент.
7 — Безкислотні паперові стрічки з водно-активованим клеєм, які використовуються для заклеювання рамок, мають кращі властивості проти старіння, ніж стрічки з активними синтетичними клеями, які згодом проникають у структуру картонної або дерев'яної рами. Крім того, з часом вони втрачають свою клейку міцність і відпадають. При обрамленні творів мистецтва (і для експонування, і для зберігання) дуже важливо використовувати матеріали найкращої якості.
8 — Важливо, щоб матеріали, в яких зберігаються пам'ятки, були повітропроникними, тобто дозволяли повітрю циркулювати. Тому не рекомендується використовувати фольгу, поліетиленові файли та пакети, в яких легко розвиваються мікроорганізми і від яких утворюються плісняві плями.
9 — Для зберігання цінних об'єктів потрібно використовувати папір, що відповідає стандартам ISO 9706:1994 та ISO 16245:2009 або сертифікату PAT (Photographic Activity Test), який позначає матеріали, безпечні для фотографії.
10 — Лужний резерв створюється шляхом додавання до паперової маси лужних сполук, таких як карбонат кальцію. Він підвищує рівень pH паперу, роблячи його більш стійким до окислення і видовжуючи час нейтралізації кислотних сполук, що походять із паперу.

Маґдалєна Борковська

Marianna Koźmińska

NOTY KATALOGOWE

ŁUCJA MICKIEWICZ

Scena nad stawem, 1964, haft kolorowy na płótnie, 47 × 33 cm, PME 27071 (przekaz Ministerstwa Kultury i Sztuki)

Pejzaż wielki, 1958, haft kolorowy na płótnie, 97 × 138 cm, PME 27072 (przekaz Ministerstwa Kultury i Sztuki)

Scena nad stawem, 1962, haft kolorowy na jedwabiu, 22 × 23 cm, PME 27073 (przekaz Ministerstwa Kultury i Sztuki)

Na wystawie rzeźb X. Dunikowskiego, ok. 1965, haft kolorowy na tiulu, 30 × 32,5 cm, PME 37171 (zakup od autorki)

Nabożeństwo poranne, ok. 1965, haft kolorowy na tiulu, 27,5 × 30 cm, PME 37172 (zakup od autorki)

Pejzaż, niedatowany, haft kolorowy na płótnie, 67 × 84 cm, PME 60649 (zakup od osoby prywatnej)

Cztery postacie w parku, niedatowany, haft kolorowy na płótnie, 21 × 26 cm, PME 60650 (zakup od osoby prywatnej)

Pejzaż, niedatowany, haft kolorowy na płótnie, 30 × 38 cm, PME 60651 (zakup od osoby prywatnej)

Obraz, lata 60.–70. XX w., haft kolorowy na tkaninie satynowej, 23,5 × 29,5 cm, PME 60900 (zakup od osoby prywatnej)

Chłopiec i dziewczyna, 1963, haft kolorowy na płótnie, 22 × 35 cm, PME dep. 4430 (depozyt osoby prywatnej)

Wakacje, 1964, haft kolorowy na płótnie, 42 × 40 cm, PME dep. 4431 (depozyt osoby prywatnej)

Pejzaż, 1963, haft kolorowy na płótnie, 21,2 × 23,3 cm, PME dep. 4432 (depozyt osoby prywatnej)

HALINA WALICKA

Wiatr, niedatowany, olej na płótnie, 80 × 60 cm, PME 35065 (zakup)

Czerwony pokój, niedatowany, olej na płótnie, 50 × 60 cm, PME 35066 (zakup)

Niespodziewany wiatr, 1973, olej na płótnie, 75,5 × 60,4 cm, PME 38759 (zakup od autorki)

Kwiat paproci, 1973, olej na płótnie, 55 × 70 cm, PME 40666 (zakup od autorki)

Pożegnanie, 1974, olej na płótnie, 56 × 46 cm, PME 41089 (zakup od autorki)

Obraz, II poł. XX w., olej na płótnie, 65 × 45 cm, PME 60413 (dar od krewnego malarki)

Obraz, II poł. XX w., olej na sklejce (?), 50 × 35 cm, PME 60414 (dar od krewnego malarki)

Obraz, 1967, olej na sklejce (?), 38,5 × 60 cm, PME 60415 (dar od krewnego malarki)

Obraz, II poł. XX w., olej na płótnie, 55 × 44,5 cm, PME 60416 (dar od krewnego malarki)

Puste wnętrze, 1977, olej na płótnie, 55 × 45 cm, PME 60417 (dar od krewnego malarki)

Obraz, 1970, olej na płótnie, 79,8 × 49,8 cm, PME 60418 (dar od krewnego malarki)

Obraz, II poł. XX w., olej na płótnie, 54,5 × 70 cm, PME 60419 (dar od krewnego malarki)

Obraz, II poł. XX w., olej na płótnie, 50 × 70 cm, PME 60420 (dar od krewnego malarki)

Obraz, II poł. XX w., olej na płycie pilśniowej, 45 × 60 cm, PME 60421 (dar od krewnego malarki)

Obraz, II poł. XX w., olej na płótnie, 55 × 45 cm, PME 60422 (dar od krewnego malarki)

Obraz, II poł. XX w., olej na płótnie, 50 × 70 cm, PME 60423 (dar od krewnego malarki)

Obraz, 1968, olej na płótnie, 72,2 × 40 cm, PME 60424 (dar od krewnego malarki)

Obraz, 1968, olej na płótnie, 50 × 65 cm, PME 60425 (dar od krewnego malarki)

Obraz, II poł. XX w., olej na płótnie, 57,5 × 40 cm, PME 60426 (dar od krewnego malarki)

Obraz, II poł. XX w., olej na płótnie, 75 × 42 cm, PME 60427 (dar od krewnego malarki)

Obraz, II poł. XX w., olej na płótnie, 49 × 59,5 cm, PME 60428 (dar od krewnego malarki)

Dama z lichtarzem, 1972, olej na płótnie, 55 × 45 cm, PME dep. 4333 (depozyt osoby prywatnej)

MARIA KORSAK

Ogród Saski, 1963, tempera na kartonie, 61 × 70 cm, PME 26696 (zakup)

Wieś, 1963, tempera na kartonie, 41,5 × 70,5 cm, PME 26697 (zakup)

Wilanów, 1964, olej na płótnie, 57 × 94 cm, PME 27067 (przekaz Ministerstwa Kultury i Sztuki)

Adam i Ewa, 1965, olej, tempera na płótnie, 59 × 80 cm, PME 27068 (przekaz Ministerstwa Kultury i Sztuki)

Karnawał, 1959, olej, tempera na płótnie, 62 × 82 cm, PME 27546 (zakup z wystawy „Inni. Od Nikifora do Głowackiej")

Wianki, 1963, tempera na płótnie, 59,9 × 86 cm, PME 27547 (zakup z wystawy „Inni. Od Nikifora do Głowackiej")

Wieś za rzeką, 1965, olej na płótnie 80 × 60 cm, PME 27548 (zakup z wystawy „Inni. Od Nikifora do Głowackiej")

Kościół św. Marcina, 1969, tempera na płótnie, 83 × 52 cm, PME 34331 (zakup od autorki)

Park Ujazdowski, 1969, tempera na płótnie, 71 × 97 cm, PME 34332 (zakup od autorki)

Chopin, 1969, tempera na płótnie, 63 × 88 cm, PME 34333 (zakup od autorki)

Jesień, 1969, olej na płótnie, 90 × 120 cm,
PME 34383 (zakup z wystawy)

Wesele, 1969, olej na płótnie, 73 × 102 cm,
PME 34384 (zakup z wystawy)

Pejzaż, przed 1970, tempera na kartonie, 67 × 51 cm,
PME 34460 (zakup)

Nowe Miasto w Warszawie, 1970, tempera na płótnie, 60 × 89 cm,
PME 35234 (zakup z wystawy)

Wrzos z brzozami, 1970, olej na płótnie, 74,5 × 96,6 cm,
PME 35235 (zakup z wystawy)

Wieś z krówkami, 1970, tempera na płótnie, 75 × 97 cm,
PME 35239 (zakup z wystawy)

Ślub w cerkwi, 1976, olej na płótnie, 89,5 × 119 cm,
PME 40667 (zakup od autorki)

Pejzaż letni, 1980 (?), olej na płótnie, 54 × 65 cm,
PME 43268 (zakup)

Autoportret, 1981, olej na płótnie, 73 × 54 cm,
PME 44672 (zakup od autorki)

Dom Szymanowskiego, 1982, tempera na płótnie, 54,5 × 72,8 cm,
PME 44673 (zakup od autorki)

Park, 1964, olej na płótnie, 59 × 85 cm,
PME 49377 (zakup)

Kościół św. Antoniego Padewskiego w Warszawie, ok. 1970,
tempera, gwasz na kartonie, 65,8 × 90,3 cm,
PME 60760 (zakup od osoby prywatnej)

JANINA FANDREY

Sad w zimie, 1975, olej na płótnie, 49,5 × 59,5 cm,
PME 40096 (zakup od autorki)

Głogi, ok. 1975, olej na płycie pilśniowej, 53 × 63 cm,
PME 40097 (zakup od autorki)

Ogród różany, ok. 1975, olej na płycie pilśniowej, 48,5 × 56,7 cm,
PME 40098 (zakup od autorki)

Kwitnące drzewa, ok. 1976, olej na płótnie, 56 × 64 cm,
PME 40991 (zakup od autorki)

Dzikie róże, ok. 1980, olej na płótnie, 48,5 × 59 cm,
PME 42982 (zakup od autorki)

Kwiaty pod lasem, ok. 1980, olej na płótnie, 44 × 55 cm,
PME 42983 (zakup od autorki)

Polna droga, ok. 1980, olej na płótnie, 45,5 × 56,5 cm,
PME 42984 (zakup od autorki)

LEOKADIA PŁONKOWA

Matka Boska Krynicka, 1960, olej, tempera na szkle, 40 × 30,5 cm,
PME 27083 (przekaz Ministerstwa Kultury i Sztuki)

Święty Jan Chrzciciel, 1961, olej, tempera na szkle, 40 × 30,5 cm,
PME 27084 (przekaz Ministerstwa Kultury i Sztuki)

Święty Józef z lilią, 1962, olej, tempera na szkle, 30 × 36 cm,
PME 27085 (przekaz Ministerstwa Kultury i Sztuki)

Święty Józef z kwiatami, 1964, olej, bibuła, folia aluminiowa,
suszone owoce róży na sklejce, 38,5 × 30,3 cm,
PME 27086 (przekaz Ministerstwa Kultury i Sztuki)

Róże, 1965, olej na desce, 53 × 40 cm,
PME 27087 (przekaz Ministerstwa Kultury i Sztuki)

Nikifor, 1974, olej na desce, 53 × 40 cm,
PME 38673 (zakup od autorki)

Kwiaciarka, 1974, olej na desce, 53 × 40 cm,
PME 38674 (zakup od autorki)

Święty Jan Chrzciciel, niedatowany, olej na sklejce, 38 × 31 cm,
PME 38675 (zakup od autorki)

Kazimierz nad Wisłą, 1978, olej, tempera, lakier na płycie, 50 × 70 cm,
PME 42332 (zakup od autorki)

Upadek pod krzyżem, 1964, olej na szkle, 41,3 × 34,5 cm,
PME 52015 (dar od autorki – spadek)

Kobieta z dziećmi, niedatowany, olej, tempera na szkle, 50 × 36,5 cm,
PME 52016 (dar od autorki – spadek)

Aniołek, 1964, olej, tempera na szkle, 18 × 13,5 cm,
PME 52017 (dar od autorki – spadek)

Matka Boska z Dzieciątkiem, niedatowany, olej, werniks (?),
złota farba na sklejce, 42 × 35 cm,
PME 52018 (dar od autorki – spadek)

Święta z dwojgiem dzieci, niedatowany,
olej, werniks (?) na sklejce, 35 × 24 cm,
PME 52019 (dar od autorki – spadek)

Archanioł, 1971, olej, złota farba, tempera na sklejce, 38,5 × 31 cm,
PME 52020 (dar od autorki – spadek)

Martwa natura z fiołkami, niedatowany, tempera na tekturze, 18,5 × 15 cm,
PME 52021 (dar od autorki – spadek)

Martwa natura z owocami i kwiatami, niedatowany,
olej, tempera na desce paździerzowej, 50 × 41 cm,
PME 52022 (dar od autorki – spadek)

Muzykanci, 1959, olej, tempera na szkle, 30 × 39,5 cm,
PME 52023 (dar od autorki – spadek)

Święty Franciszek, niedatowany,
olej, tempera, złota farba na sklejce, 38 × 28 cm,
PME 52024 (dar od autorki – spadek)

Portret Mariana Tomaszewskiego, niedatowany,
tempera na tekturze, 33 × 38,5 cm,
PME 52025 (dar od autorki – spadek)

Święty Piotr, niedatowany, olej, tempera na szkle, 33 × 24 cm,
PME 52026 (dar od autorki – spadek)

Ucieczka do Egiptu przed gniewem Heroda, niedatowany,
olej, farby wodne, tempera na desce, 30 × 34 cm,
PME 52027 (dar od autorki – spadek)

Boże Narodzenie, niedatowany,
olej, złota farba, tempera na desce, 33 × 30 cm,

PME 52028 (dar od autorki – spadek)

Święty Józef z Dzieciątkiem, niedatowany,
olej, tempera, złota farba na szkle, 35 × 27 cm,
PME 52029 (dar od autorki – spadek)

Święty Franciszek z Asyżu, niedatowany,
olej, tempera na szkle, 35,5 × 26,5 cm,
PME 52030 (dar od autorki – spadek)

Aniołowie grający, niedatowany,
olej, tempera na szkle, 30 × 21 cm,
PME 52031 (dar od autorki – spadek)

Święty, niedatowany, olej, tempera na szkle, 29,5 × 21 cm,
PME 52032 (dar od autorki – spadek)

Michał Archanioł, niedatowany, olej, tempera na szkle, 34 × 25 cm,
PME 52033 (dar od autorki – spadek)

Matka Boska z Dzieciątkiem, przed 1992, olej, tempera na szkle, 35 × 25 cm,
PME 52034 (dar od autorki – spadek)

Święty Franciszek z Asyżu, niedatowany,
olej, tempera na szkle, 35,5 × 27,5 cm,
PME 52035 (dar od autorki – spadek)

Anioł, 1958, olej, tempera na szkle, 15,5 × 10,5 cm,
PME 52036 (dar od autorki – spadek)

Anioł, 1958, olej, tempera na szkle, 15,5 × 10,5 cm,
PME 52037 (dar od autorki – spadek)

Święty siedzący, niedatowany, olej, tempera na szkle, 34 × 27 cm,
PME 52038 (dar od autorki – spadek)

Kopernik, niedatowany, olej, tempera na płycie paździerzowej, 50 × 45 cm,
PME 52039 (dar od autorki – spadek)

Święty Piotr, 1959, olej, tempera na szkle, 29,5 × 21 cm,
PME 52040 (dar od autorki – spadek)

Regina Poloniae, przed 1945 (?),
olej, tempera, srebrna farba na blasze aluminiowej, 20,5 × 15,5 cm,
PME 52041 (dar od autorki – spadek)

Madonna z aniołami, niedatowany, olej, tempera na szkle, 29,5 × 20,5 cm,
PME 52042 (dar od autorki – spadek)

Święty Franciszek nad sadem, 1959, olej, tempera na szkle, 31 × 21,5 cm,
PME 52043 (dar od autorki – spadek)

Kwiaciarka, 1961, olej, tempera na szkle, 40 × 30 cm,
PME 52044 (dar od autorki – spadek)

Święty Piotr, przed 1992, olej, tempera na szkle, 34 × 25 cm,
PME 52045 (dar od autorki – spadek)

Święty Paweł, niedatowany, olej, tempera na szkle, 33,5 × 24,5 cm,
PME 52046 (dar od autorki – spadek)

Święty zadumany, 1959, olej, tempera na szkle, 29,5 × 20,5 cm,
PME 52047 (dar od autorki – spadek)

Świątek Frasobliwy, 1958, olej, tempera na szkle, 21 × 15 cm,
PME 52048 (dar od autorki – spadek)

Święty Roch, 1958, olej, tempera na szkle, 18 × 13 cm,
PME 52049 (dar od autorki – spadek)

Madonna płacząca, 1958, olej, tempera na szkle, 18,5 × 13,5 cm,
PME 52050 (dar od autorki – spadek)

Trzy święte, niedatowany, olej, tempera na sklejce, 18 × 13 cm,
PME 52051 (dar od autorki – spadek)

Święty modlący się, 1958, olej, tempera na szkle, 14,5 × 9,5 cm,
PME 52052 (dar od autorki – spadek)

Chrystus Frasobliwy, niedatowany, olej, tempera na szkle, 15,5 × 21 cm,
PME 52053 (dar od autorki – spadek)

Panna Maryja, niedatowany, olej, tempera, złota farba na papierze, 42 × 30 cm,
PME 52054 (dar od autorki – spadek)

Portret męża, 1956, piórko na papierze, 43 × 37 cm,
PME 52055 (dar od autorki – spadek)

Święty z ptaszkiem, niedatowany, olej, złota farba na tekturze, 38 × 17 cm,
PME 52056 (dar od autorki – spadek)

Kobieta z owocami, niedatowany, olej, tempera na płycie, 50 × 35 cm,
PME 52057 (dar od autorki – spadek)

Wiosna, niedatowany, olej, tempera na płycie paździerzowej, 50 × 35 cm,
PME 52058 (dar od autorki – spadek)

Święta Rodzina / Wiosenne kwiaty (dwustronny), niedatowany,
olej, tempera, złota farba na sklejce, 38 × 28 cm,
PME 52059 (dar od autorki – spadek)

Święty Pankracy, 1959, olej, tempera na szkle, 29,5 × 21 cm,
PME 52060 (dar od autorki – spadek)

Frasobliwy, niedatowany, olej, tempera, złota farba na szkle, 16 × 12 cm,
PME 52061 (dar od autorki – spadek)

Matka Boska Ostrobramska (malatura na odwrocie ryngrafu),
niedatowany, olej na stopie cynowym, śr. 13 cm,
PME 52062 (dar od autorki – spadek)

Popiersie Pana Jezusa, niedatowany,
kawałki folii aluminiowej, olej, tempera na szkle, 30,5 × 21 cm,
PME 52063 (dar od autorki – spadek)

Słoneczniki, niedatowany, farby wodne na papierze, 50 × 38 cm,
PME 52064 (dar od autorki – spadek)

Kompozycja abstrakcyjna, niedatowany,
tempera na papierze fotograficznym, 16 × 23 cm,
PME 52065 (dar od autorki – spadek)

Kompozycja abstrakcyjna, niedatowany,
tempera na papierze fotograficznym, 16 × 23 cm,
PME 52066 (dar od autorki – spadek)

Wesoła kompozycja, niedatowany,
tempera na papierze fotograficznym, 23 × 16 cm,
PME 52067 (dar od autorki – spadek)

Kompozycja abstrakcyjna, niedatowany,
tempera na papierze fotograficznym, 23 × 16 cm,
PME 52068 (dar od autorki – spadek)

Kompozycja abstrakcyjna, niedatowany,
tempera na papierze fotograficznym, 23 × 16 cm,
PME 52069 (dar od autorki – spadek)

Wiosna, niedatowany, tempera na papierze fotograficznym, 16 × 23 cm,
PME 52070 (dar od autorki – spadek)

Radośnie, niedatowany, tempera na papierze fotograficznym, 16 × 23 cm,
PME 52071 (dar od autorki – spadek)

Smuteczki, niedatowany, tempera na papierze fotograficznym, 16 × 23 cm,
PME 52072 (dar od autorki – spadek)

Kompozycja abstrakcyjna, niedatowany,
tempera na papierze fotograficznym, 23 × 16 cm,
PME 52073 (dar od autorki – spadek)

Kompozycja abstrakcyjna, niedatowany,
tempera na papierze fotograficznym, 23 × 16 cm,
PME 52074 (dar od autorki – spadek)

Poddasze, niedatowany, tempera na papierze, 29 × 21 cm,
PME 52075 (dar od autorki – spadek)

Stary nagrobek, niedatowany, tempera na papierze, 29 × 21 cm,
PME 52076 (dar od autorki – spadek)

To dobrze, kiedy ma się spokój na stare lata – powiedziały wrony,
niedatowany, tempera na papierze, 29 × 22 cm,
PME 52077 (dar od autorki – spadek)

Stara latarnia, niedatowany, tempera na papierze, 29 × 22 cm,
PME 52078 (dar od autorki – spadek)

Syrena, niedatowany, tempera na papierze, 29 × 22 cm,
PME 52079 (dar od autorki – spadek)

Pióro i kałamarz, niedatowany, tempera na papierze, 29 × 22 cm,
PME 52080 (dar od autorki – spadek)

Królowa śniegu, niedatowany, tempera na papierze, 29 × 22 cm,
PME 52081 (dar od autorki – spadek)

Dziewczynka z zapałkami, niedatowany, tempera na papierze, 22 × 29 cm,
PME 52082 (dar od autorki – spadek)

Krzew róży i ślimak, niedatowany, tempera na papierze, 29 × 22 cm,
PME 52083 (dar od autorki – spadek)

Anioł, niedatowany, tempera, srebrna i złota farba na papierze, 29 × 22 cm,
PME 52084 (dar od autorki – spadek)

Motyl szuka żony, niedatowany, tempera na papierze, 29 × 22 cm,
PME 52085 (dar od autorki – spadek)

Calineczka, niedatowany, tempera na papierze, 29 × 22 cm,
PME 52086 (dar od autorki – spadek)

Wiosna, niedatowany, olej, tempera na kartonie, 35 × 25 cm,
PME 52087 (dar od autorki – spadek)

Koncert mistrza Sarabandy, niedatowany, tempera na kartonie, 35 × 25 cm,
PME 52088 (dar od autorki – spadek)

Marysia Gęsiareczka, niedatowany,
tempera, srebrna farba na kartonie, 25 × 35 cm,
PME 52089 (dar od autorki – spadek)

Przedwiośnie. Marysia zostaje sierotą, niedatowany,
olej, tempera, srebrna i złota farba na kartonie, 25 × 35 cm,
PME 52090 (dar od autorki – spadek)

Powrócimy wiosną, 1996, tempera, srebrna farba na papierze, 25 × 35 cm,
PME 52091 (dar od autorki – spadek)

Czy prosić zielarkę o pomoc dla Półpanka?, niedatowany,
olej, tempera na kartonie, 25 × 35 cm,
PME 52092 (dar od autorki – spadek)

Krasnoludki w lesie, niedatowany, olej, tempera na kartonie, 25 × 35 cm,
PME 52093 (dar od autorki – spadek)

Zima. Krasnoludki w swojej grocie, niedatowany,
olej, tempera na kartonie, 25 × 35 cm,
PME 52094 (dar od autorki – spadek)

Na targu, niedatowany, olej, tempera na kartonie, 35 × 51 cm,
PME 52095 (dar od autorki – spadek)

Smażenie powideł, niedatowany, olej, tempera na kartonie, 35 × 50 cm,
PME 52096 (dar od autorki – spadek)

Święty Krzysztof z Jezusem, niedatowany,
olej, tempera na papierze, 43 × 31 cm,
PME 52097 (dar od autorki – spadek)

Wjazd do Jerozolimy, niedatowany,
olej, tempera, złota farba na papierze, 43 × 31 cm,
PME 52098 (dar od autorki – spadek)

Bukiet z kwiatów, niedatowany,
olej, tempera, złota farba na papierze, 43 × 31 cm,
PME 52099 (dar od autorki – spadek)

Radość (praca studyjna), niedatowany, tempera na papierze, 21 × 29,5 cm,
PME 52100 (dar od autorki – spadek)

Namiętność (praca studyjna), niedatowany, tempera na papierze, 21 × 30 cm,
PME 52101 (dar od autorki – spadek)

Praca studyjna, niedatowany, tempera na papierze, 21 × 29 cm,
PME 52102 (dar od autorki – spadek)

Druty na ścianie w świetle księżyca (praca studyjna), 1956,
tempera na papierze, 29,5 × 42 cm,
PME 52103 (dar od autorki – spadek)

Praca studyjna, niedatowany, tempera na kartonie, 29,5 × 31 cm,
PME 52104 (dar od autorki – spadek)

Praca studyjna, niedatowany, olej na papierze, 27 × 25 cm,
PME 52105 (dar od autorki – spadek)

Praca studyjna, niedatowany, kredka, tusz na kartonie, 26,5 × 24,5 cm,
PME 52106 (dar od autorki – spadek)

Leśny dziad I (praca studyjna), 1956, akwarela na papierze, 25 × 21 cm,
PME 52107 (dar od autorki – spadek)

Leśny dziad II (praca studyjna), 1956, akwarela na papierze, 25 × 21 cm,
PME 52108 (dar od autorki – spadek)

Praca studyjna, niedatowany, tempera na papierze, 28 × 42 cm,
PME 52109 (dar od autorki – spadek)

Praca studyjna, niedatowany, tempera na kartonie, 34 × 49 cm,
PME 52110 (dar od autorki – spadek)

Praca studyjna, niedatowany, tempera na papierze, 49 × 42 cm,
PME 52111 (dar od autorki – spadek)

Praca studyjna, niedatowany, tempera na papierze, 42 × 30 cm,
PME 52112 (dar od autorki – spadek)

Praca studyjna, niedatowany, ołówek, tempera na papierze, 74 × 62 cm,
PME 52113 (dar od autorki – spadek)

Praca studyjna, niedatowany, ołówek, tempera na kartonie, 70,5 × 50 cm,
PME 52114 (dar od autorki – spadek)

Adam Mickiewicz 1798–1855 (praca studyjna), niedatowany, piórko (?),
tempera na kartonie, 44,5 × 50,5 cm,
PME 52115 (dar od autorki – spadek)

Na święto. Skrzypek na dachu (praca studyjna), niedatowany, piórko,
tempera na kartonie, 35 × 25 cm,
PME 52116 (dar od autorki – spadek)

Gdzie indziej poczekajmy na Mesjasza (praca studyjna), niedatowany,
tempera na kartonie, 33 × 24,5 cm,
PME 52117 (dar od autorki – spadek)

Narzeczeni (praca studyjna), niedatowany,
olej, tempera na kartonie, 45 × 35 cm,
PME 52118 (dar od autorki – spadek)

Praca studyjna, niedatowany, ołówek, węgiel na papierze, 73 × 50 cm,
PME 52119 (dar od autorki – spadek)

Praca studyjna, niedatowany, ołówek na papierze, 73 × 50 cm,
PME 52120 (dar od autorki – spadek)

Praca studyjna, niedatowany, węgiel na papierze, 65,5 × 49 cm,
PME 52121 (dar od autorki – spadek)

Praca studyjna, 1956, węgiel na kartonie, 61 × 46 cm,
PME 52122 (dar od autorki – spadek)

Praca studyjna, niedatowany, węgiel na papierze, 40 × 28 cm,
PME 52123 (dar od autorki – spadek)

Praca studyjna, 1956, węgiel na papierze, 53,5 × 44,5 cm,
PME 52124 (dar od autorki – spadek)

Aniołowie grający (praca studyjna), niedatowany,
tempera na papierze, 100 × 70 cm,
PME 52125 (dar od autorki – spadek)

Matka Boska Częstochowska, niedatowany, olej, tempera na szkle, 12 × 9 cm,
PME 52126 (dar od autorki – spadek)

Fragment architektury, niedatowany, zaprawa klejowo-kredowa, olej, złota
farba, sfakturowana tkanina na tekturze, 70 × 48 cm,
PME 52127 (dar od autorki – spadek)

Siedzący mężczyzna, 1956, tusz, akwarela na papierze, 27 × 20 cm,
PME 52128 (dar od autorki – spadek)

Abstrakcja, niedatowany, olej na tekturze, 45 × 63 cm,
PME 52129 (dar od autorki – spadek)

Abstrakcja, niedatowany, kreda, olej, piasek na tekturze, 50 × 26 cm,
PME 52130 (dar od autorki – spadek)

Motyle, niedatowany, tempera na kartonie, 43 × 61 cm,
PME 52131 (dar od autorki – spadek)

Postać z owocami, niedatowany, olej, tempera na kartonie, 37 × 55 cm,
PME 52132 (dar od autorki – spadek)

Teka ze szkicami koncepcyjnymi, 1960, akwarela, tusz, długopis, węgiel oraz
pisak na kartonie lub bibule,
PME 52133/1–48 (dar od autorki – spadek)

Pracownia Prof. M.T., niedatowany, tempera na kartonie, 35,5 × 50,5 cm,
PME 52134 (dar od autorki – spadek)

Jabłko (praca studyjna), 1966, tusz na kartonie, 33 × 25 cm,
PME 52135 (dar od autorki – spadek)

Gruszka (praca studyjna), niedatowany,
tempera, tusz na kartonie, 31 × 24,5 cm,
PME 52136 (dar od autorki – spadek)

Owad (praca studyjna), 1956, tusz na kartonie, 33,3 × 23 cm,
PME 52137 (dar od autorki – spadek)

Gruszka II (praca studyjna), niedatowany, tusz na kartonie, 29 × 43 cm,
PME 52138 (dar od autorki – spadek)

Liść (praca studyjna), 1966, tempera, tusz na kartonie, 33 × 24,7 cm,
PME 52139 (dar od autorki – spadek)

Kompozycja (praca studyjna), 1971, tusz na kartonie, 35 × 24,7 cm,
PME 52140 (dar od autorki – spadek)

Konary (praca studyjna), niedatowany, ołówek, tusz na kartonie, 50 × 35 cm,
PME 52141 (dar od autorki – spadek)

Ścięte drzewo (praca studyjna), niedatowany, tusz na kartonie, 50 × 35,5 cm,
PME 52142 (dar od autorki – spadek)

Muszla (praca studyjna), 1966, tusz na kartonie, 35 × 24,7 cm,
PME 52143 (dar od autorki – spadek)

Siedząca kobieta (praca studyjna), niedatowany,
tusz na kartonie, 42,5 × 38,5 cm,
PME 52144 (dar od autorki – spadek)

Zimowa wiązanka (praca studyjna), niedatowany,
tusz na kartonie, 42 × 30 cm,
PME 52145 (dar od autorki – spadek)

Słonecznik (praca studyjna), 1973, tusz na kartonie, 35 × 50 cm,
PME 52146 (dar od autorki – spadek)

Kwiat (praca studyjna), 1972, tusz na kartonie, 50 × 35 cm,
PME 52147 (dar od autorki – spadek)

Błękitny hiacynt (praca studyjna), niedatowany, tusz na kartonie, 50 × 35 cm,
PME 52148 (dar od autorki – spadek)

Praca studyjna, niedatowany, tusz na kartonie, 33 × 50 cm,
PME 52149 (dar od autorki – spadek)

Ogrodniczka, niedatowany, akwarela, tusz na papierze, 30 × 42 cm,
PME 52150 (dar od autorki – spadek)

Stół wielkanocny, niedatowany, akwarela, tusz na papierze, 30 × 42 cm,
PME 52151 (dar od autorki – spadek)

MAGDALENA SHUMMER

Larry Hagmann, 1984, farby olejne na płycie pilśniowej, 60 × 34,5 cm,
PME 57631 (dar od autorki)

Dwa koty na plaży, 1999, farby olejne na płycie pilśniowej, 49,5 × 39,5 cm,
PME 57632 (dar od autorki)

Obiad kotów, 2003, farby olejne na płycie pilśniowej, 53 × 63 cm,
PME 57633 (dar od autorki)

Pijaczki, 2006, farby olejne na płycie pilśniowej, 63 × 77,5 cm,
PME 57634 (dar od autorki)

Na spacerze, 2020, farby olejne na płycie pilśniowej, 31 × 61 cm,
PME 60114 (zakup od autorki)

Na dywaniku, 2020, farby olejne na papierze bawełnianym, 35 × 40 cm,
PME 60115 (zakup od autorki)

Krokodyl – wycinanka z blachy, 1998,
farby olejne na blasze rdzewnej, ok. 41 × 122 cm,
PME 60116 (zakup od autorki)

Mandryl – wycinanka z blachy, 1986,
farby olejne na blasze rdzewnej, ok. 44 × 59 cm,
PME 60117 (zakup od autorki)

Kameleon – wycinanka z blachy, 2001,
farby olejne na blasze rdzewnej, ok. 28 × 44 cm,
PME 60118 (zakup od autorki)

Mysz – wycinanka z blachy, 1999,
farby olejne na blasze rdzewnej, ok. 17 × 28 cm,
PME 60119 (zakup od autorki)

Arka Noego, 1998,
farby olejne na płycie pilśniowej, 58,5 × 79,5 cm,
PME 60219 (zakup od autorki)

Świnka – wycinanka z blachy, 1996,
farby olejne na blasze rdzewnej, 49 × 41 cm,
PME 60220 (zakup od autorki)

Krowa – wycinanka z blachy, 2020,
farby olejne na blasze rdzewnej, 34,5 × 44 cm,
PME 60285 (dar od autorki)

Dwa ptaki z raju, 1986,
farby olejne na płycie pilśniowej, 30,5 × 25,5 cm,
PME 60711 (zakup od autorki)

Brigitte Bardot ze zwierzętami, 1988,
farby olejne na płycie pilśniowej, 45 × 60 cm,
PME 60712 (zakup od autorki)

Fangor, 1968, farby olejne na płótnie, 77 × 61 cm,
PME 60713 (zakup od autorki)

Spotkanie Amazonek, 1968, farby olejne na płycie pilśniowej, 30,5 × 40,5 cm,
PME 60714 (zakup od autorki)

Zakochani na jeziorze, 2009, farby olejne na płycie pilśniowej, 57,5 × 68 cm,
PME 60715 (zakup od autorki)

Mabel, 1986, farby olejne na płycie pilśniowej, 61,5 × 76,5 cm,
PME 60716 (zakup od autorki)

Jelenie pod Paryżem, 2012, farby olejne na płycie pilśniowej, 42 × 39 cm,
PME 60717 (zakup od autorki)

Pod tęczą, 2022, farby olejne na płycie pilśniowej, 40 × 30 cm,
PME 60718 (zakup od autorki)

Piekło, 2021, farby olejne na płótnie, 40 × 50 cm,
PME 60888 (zakup od autorki)

Zegar, 2021, farby olejne na płycie pilśniowej, 40 × 60 cm,
PME 60889 (zakup od autorki)

Arka Noego, 2022, farby olejne na płycie pilśniowej, 60,5 × 70 cm,
PME (zakup od autorki)

ANNA TENGLI-TRUCHEL

Arka Noego, 2005, akryl na płótnie, 39,5 × 26 cm,
PME 55380 (zakup od autorki)

Historia olimpiady, 2004, akryl na płótnie, 44,5 × 37 cm,
PME 55381 (zakup od autorki)

Nasz początek, 2004, akryl na płótnie, 39,5 × 120 cm,
PME 55382 (zakup od autorki)

Jeśli nie chcesz mojej zguby, krokodyla daj mi luby, 2013,
akryl na płótnie, 40 × 30 cm,
PME 60946 (zakup od autorki)

Pod Zamkiem, 2012, akryl na płótnie, 27 × 41 cm,
PME 60947 (zakup od autorki)

W Warszawie, 2012, akryl na płótnie, 33 × 24 cm,
PME 60948 (zakup od autorki)

Piosenka o stolycy, 2012, akryl na płótnie, 40 × 30 cm,
PME 60949 (zakup od autorki)

Oczekiwanie, 2012, akryl na płótnie, 40 × 120 cm,
PME 60950 (zakup od autorki)

Królowa, 2020, akryl na płótnie, 24 × 18 cm,
PME 60951 (zakup od autorki)

Król, 2020, akryl na płótnie, 24 × 18 cm,
PME 60952 (zakup od autorki)

Marianna Koźmińska

CATALOG NOTES

Маріанна Козьмінська

ПРИМІТКИ ДО КАТАЛОГУ

ŁUCJA MICKIEWICZ

Scene at a Pond, 1964, colourful embroidery on canvas, 47 × 33 cm,
PME 27071 (offering of the Ministry of Culture and Art)

Great Landscape, 1958, colourful embroidery on canvas, 97 × 138 cm,
PME 27072 (offering of the Ministry of Culture and Art)

Scene at a Pond, 1962, colourful embroidery on silk, 22 × 23 cm,
PME 27073 (offering of the Ministry of Culture and Art)

At the Exhibition of X. Dunikowski's Sculptures, ca. 1965,
colourful embroidery on tulle, 30 × 32.5 cm,
PME 37171 (purchase from the author)

Morning Service, ca. 1965, colourful embroidery on tulle, 27.5 × 30 cm,
PME 37172 (purchase from the author)

Landscape, undated, colourful embroidery on canvas, 67 × 84 cm,
PME 60649 (purchase from a private collector)

Four Figures in the Park, undated, colourful embroidery on canvas, 21 × 26 cm,
PME 60650 (purchase from a private collector)

Landscape, undated, colourful embroidery on canvas, 30 × 38 cm,
PME 60651 (purchase from a private collector)

Painting, 1960s–1970s, colourful embroidery on satin, 23.5 × 29.5 cm,
PME 60900 (purchase from a private person)

Boy and girl, 1963, colourful embroidery on canvas, 22 × 35 cm,
PME dep. 4430 (deposit)

Holidays, 1964, colourful embroidery on canvas, 42 × 40 cm,
PME dep. 4431 (deposit)

Landscape, 1963, colourful embroidery on canvas, 21.2 × 23.3 cm,
PME dep. 4432 (deposit)

HALINA WALICKA

Wind, undated, oil on canvas, 80 × 60 cm,
PME 35065 (purchase)

Red Room, undated, oil on canvas, 50 × 60 cm,
PME 35066 (purchase)

Unexpected Wind, 1973, oil on canvas, 75.5 × 60.4 cm,
PME 38759 (purchase from the author)

Flower of a Fen, 1973, oil on canvas, 55 × 70 cm,
PME 40666 (purchase from the author)

Farewell, 1974, oil on canvas, 56 × 46 cm,
PME 41089 (purchase from the author)

Painting, 2nd half of the 20th century, oil on canvas, 65 × 45 cm,
PME 60413 (gift from the painter's relative)

Painting, 2nd half of the 20th century, oil on plywood (?), 50 × 35 cm,
PME 60414 (gift from the painter's relative)

Painting, 1967, oil on plywood (?), 38.5 × 60 cm,
PME 60415 (gift from the painter's relative)

Painting, 2nd half of the 20th century, oil on canvas, 55 × 44.5 cm,
PME 60416 (gift from the painter's relative)

Marianna Koźmińska

ЛУЦІЯ МІЦКЕВИЧ

Сцена над ставком, 1964, кольорове гаптування на полотні, 47 × 33 см,
PME 27071 (передало Міністерство культури і мистецтва)

Великий пейзаж, 1958, кольорове гаптування на полотні, 97 × 138 см,
PME 27072 (передало Міністерство культури і мистецтва)

Сцена над ставом, 1962, кольорове гаптування на шовку, 22 × 23 см,
PME 27073 (передало Міністерство культури і мистецтва)

На виставці скульптур Кс. Дуніковського, бл. 1965,
кольорове гаптування на тюлю, 30 × 32,5 см,
PME 37171 (куплено в авторки)

Ранкове богослужіння, бл. 1965,
кольорове гаптування на тюлю, 27,5 × 30 см,
PME 37172 (куплено в авторки)

Пейзаж, без дати, кольорове гаптування на полотні, 67 × 84 см,
PME 60649 (куплено в приватної особи)

Чотири фігури в парку,
без дати, кольорове гаптування на полотні, 21 × 26 см,
PME 60650 (куплено в приватної особи)

Пейзаж, без дати, кольорове гаптування на полотні, 30 × 38 см,
PME 60651 (куплено в приватної особи)

Картина, 60–70-ті рр. XX ст.,
кольорове гаптування на сатину, 23,5 × 29,5 см,
PME 60900 (куплено в приватної особи)

Хлопець і дівчина, 1963, кольорове гаптування на полотні, 22 × 35 см,
PME деп. 4430 (депозит приватної особи)

Відпустка, 1964, кольорове гаптування на полотні, 42 × 40 см,
PME деп. 4431 (депозит приватної особи)

Пейзаж, 1963, кольорове гаптування на полотні, 21,2 × 23,3 см,
PME деп. 4432 (депозит приватної особи)

ГАЛІНА ВАЛІЦЬКА

Вітер, без дати, олія на полотні, 80 × 60 см,
PME 35065 (куплено)

Червона кімната, без дати, олія на полотні, 50 × 60 см,
PME 35066 (куплено)

Несподіваний вітер, 1973, олія на полотні, 75,5 × 60,4 см,
PME 38759 (куплено в авторки)

Цвіт папороті, 1973, олія на полотні, 55 × 70 см,
PME 40666 (куплено в авторки)

Прощання, 1974, олія на полотні, 56 × 46 см,
PME 41089 (куплено в авторки)

Картина, друга пол. XX ст., олія на полотні, 65 × 45 см,
PME 60413 (дар від родича художниці)

Картина, друга пол. XX ст., олія на фанері (?), 50 × 35 см,
PME 60414 (дар від родича художниці)

Картина, 1967, олія на фанері (?), 38,5 × 60 см,
PME 60415 (дар від родича художниці)

Маріанна Козьмінська

Empty Interior, 1977, oil on canvas, 55 × 45 cm,
PME 60417 (gift from the painter's relative)

Painting, 1970, oil on canvas, 79.8 × 49.8 cm,
PME 60418 (gift from the painter's relative)

Painting, 2nd half of the 20th century, oil on canvas, 54.5 × 70 cm,
PME 60419 (gift from the painter's relative)

Painting, 2nd half of the 20th century, oil on canvas, 50 × 70 cm,
PME 60420 (gift from the painter's relative)

Painting, 2nd half of the 20th century, oil on fibreboard, 45 × 60 cm,
PME 60421 (gift from the painter's relative)

Painting, 2nd half of the 20th century, oil on canvas, 55 × 45 cm,
PME 60422 (gift from the painter's relative)

Painting, 2nd half of the 20th century, oil on canvas, 50 × 70 cm,
PME 60423 (gift from the painter's relative)

Painting, 1968, oil on canvas, 72.2 × 40 cm,
PME 60424 (gift from the painter's relative)

Painting, 1968, oil on canvas, 50 × 65 cm,
PME 60425 (gift from the painter's relative)

Painting, 2nd half of the 20th century, oil on canvas, 57.5 × 40 cm,
PME 60426 (gift from the painter's relative)

Painting, 2nd half of the 20th century, oil on canvas, 75 × 42 cm,
PME 60427 (gift from the painter's relative)

Painting, 2nd half of the 20th century, oil on canvas, 49 × 59.5 cm,
PME 60428 (gift from the painter's relative)

Lady with a candlestick, 1972, oil on canvas, 55 × 45 cm,
PME dep. 4333 (deposit)

MARIA KORSAK

Saxon Garden, 1963, tempera on cardboard, 61 × 70 cm,
PME 26696 (purchase)

Village, 1963, tempera on cardboard, 41.5 × 70.5 cm,
PME 26697 (purchase)

Wilanów, 1964, oil on canvas, 57 × 94 cm,
PME 27067 (offering of the Ministry of Culture and Art)

Adam and Eve, 1965, oil, tempera on canvas, 59 × 80 cm,
PME 27068 (offering of the Ministry of Culture and Art)

Carnival, 1959, oil, tempera on canvas, 62 × 82 cm,
PME 27546 (purchase from the exhibition "Others. From Nikifor to Głowacka")

Wreaths, 1963, tempera on canvas, 59.9 × 86 cm,
PME 27547 (purchase from the exhibition "Others. From Nikifor to Głowacka")

Village across the River, 1965, oil on canvas, 80 × 60 cm,
PME 27548 (purchase from the exhibition "Others. From Nikifor to Głowacka")

Church of Saint Martin, 1969, tempera on canvas, 83 × 52 cm,
PME 34331 (purchase from the author)

Картина, друга пол. XX ст., олія на полотні, 55 × 44,5 см,
PME 60416 (дар від родича художниці)

Порожній інтер'єр, 1977, олія на полотні, 55 × 45 см,
PME 60417 (дар від родича художниці)

Картина, 1970, олія на полотні, 79,8 × 49,8 см,
PME 60418 (дар від родича художниці)

Картина, друга пол. XX ст., олія на полотні, 54,5 × 70 см,
PME 60419 (дар від родича художниці)

Картина, друга пол. XX ст., олія на полотні, 50 × 70 см,
PME 60420 (дар від родича художниці)

Картина, друга пол. XX ст., олія на деревоволокнистій плиті, 45 × 60 см,
PME 60421 (дар від родича художниці)

Картина, друга пол. XX ст., олія на полотні, 55 × 45 см,
PME 60422 (дар від родича художниці)

Картина, друга пол. XX ст., олія на полотні, 50 × 70 см,
PME 60423 (дар від родича художниці)

Картина, 1968, олія на полотні, 72,2 × 40 см,
PME 60424 (дар від родича художниці)

Картина, 1968, олія на полотні, 50 × 65 см,
PME 60425 (дар від родича художниці)

Картина, друга пол. XX ст., олія на полотні, 57,5 × 40 см,
PME 60426 (дар від родича художниці)

Картина, друга пол. XX ст., олія на полотні, 75 × 42 см,
PME 60427 (дар від родича художниці)

Картина, друга пол. XX ст., олія на полотні, 49 × 59,5 см,
PME 60428 (дар від родича художниці)

Дама з підсвічником, 1972, олія на полотні, 55 × 45 см,
PME деп. 4333 (депозит приватної особи)

МАР'Я КОРСАК

Саксонський сад, 1963, темпера на картоні, 61 × 70 см,
PME 26696 (куплено)

Село, 1963, темпера на картоні, 41,5 × 70,5 см,
PME 26697 (куплено)

Вілянув, 1964, олія на полотні, 57 × 94 см,
PME 27067 (передало Міністерство культури і мистецтва)

Адам і Єва, 1965, олія, темпера на полотні, 59 × 80 см,
PME 27068 (передало Міністерство культури і мистецтва)

Карнавал, 1959, олія, темпера на полотні, 62 × 82 см,
PME 27546 (куплено на виставці «Інші. Від Никифора до Ґловацької»)

Свято пускання вінків, 1963, темпера на полотні, 59,9 × 86 см,
PME 27547 (куплено на виставці «Інші. Від Никифора до Ґловацької»)

Село за рікою, 1965, олія на полотні 80 × 60 см,
PME 27548 (куплено на виставці «Інші. Від Никифора до Ґловацької»)

Костел св. Марціна, 1969, темпера на полотні, 83 × 52 см,
PME 34331 (куплено в авторки)

Ujazdów Park, 1969, tempera on canvas, 71 × 97 cm,
PME 34332 (purchase from the author)

Chopin, 1969, tempera on canvas, 63 × 88 cm,
PME 34333 (purchase from the author)

Autumn, 1969, oil on canvas, 90 × 120 cm,
PME 34383 (purchase from an exhibition)

Wedding, 1969, oil on canvas, 73 × 102 cm,
PME 34384 (purchase from an exhibition)

Landscape, pre-1970, tempera on cardboard, 67 × 51 cm,
PME 34460 (purchase)

New City in Warsaw, 1970, oil on canvas, 60 × 89 cm,
PME 35234 (purchase from an exhibition)

Heather with birches, 1970, oil on canvas, 74.5 × 96.6 cm,
PME 35235 (purchase from an exhibition)

Village with Small Cows, 1970, tempera on canvas, 75 × 97 cm,
PME 35239 (purchase from an exhibition)

Marriage Ceremony in an Orthodox Church Building, 1976,
oil on canvas, 89.5 × 119 cm,
PME 40667 (purchase from the author)

Summer Landscape, 1980 (?), oil on canvas, 54 × 65 cm,
PME 43268 (purchase)

Self-Portrait, 1981, oil on canvas, 73 × 54 cm,
PME 44672 (purchase from the author)

Szymanowski's House, 1982, tempera on canvas, 54.5 × 72.8 cm,
PME 44673 (purchase from the author)

Park, 1964, oil on canvas, 59 × 85 cm,
PME 49377 (purchase)

Church of Saint Anthony of Padua in Warsaw, ca. 1970,
tempera, gouache on cardboard, 65.8 × 90.3 cm,
PME 60760 (purchase from a private collector)

JANINA FANDREY

Orchard in Winter, 1975, oil on canvas, 49.5 × 59.5 cm,
PME 40096 (purchase from the author)

Hawthorns, ca. 1975, oil on fibreboard, 53 × 63 cm,
PME 40097 (purchase from the author)

Rose Garden, ca. 1975, oil on fibreboard, 48.5 × 56.7 cm,
PME 40098 (purchase from the author)

Flowering Trees, ca. 1976, oil on canvas, 56 × 64 cm,
PME 40991 (purchase from the author)

Wild Roses, ca. 1980, oil on canvas, 48.5 × 59 cm,
PME 42982 (purchase from the author)

Flowers at the Forest, ca. 1980, oil on canvas, 44 × 55 cm,
PME 42983 (purchase from the author)

Field Road, ca. 1980, oil on canvas, 45.5 × 56.5 cm,
PME 42984 (purchase from the author)

Уяздовський парк, 1969, темпера на полотні, 71 × 97 см,
PME 34332 (куплено в авторки)

Шопен, 1969, темпера на полотні, 63 × 88 см,
PME 34333 (куплено в авторки)

Осінь, 1969, олія на полотні, 90 × 120 см,
PME 34383 (куплено на виставці)

Весілля, 1969, олія на полотні, 73 × 102 см,
PME 34384 (куплено на виставці)

Пейзаж, до 1970, темпера на картоні, 67 × 51 см,
PME 34460 (куплено)

Нове Місто у Варшаві, 1970, темпера на полотні, 60 × 89 см,
PME 35234 (куплено на виставці)

Верес і берези, 1970, олія на полотні, 74,5 × 96,6 см,
PME 35235 (куплено на виставці)

Село з корівками, 1970, темпера на полотні, 75 × 97 см,
PME 35239 (куплено на виставці)

Шлюб у церкві, 1976, олія на полотні, 89,5 × 119 см,
PME 40667 (куплено в авторки)

Літній пейзаж, 1980 (?), олія на полотні, 54 × 65 см,
PME 43268 (куплено)

Автопортрет, 1981, олія на полотні, 73 × 54 см,
PME 44672 (куплено в авторки)

Дім Шимановського, 1982, темпера на полотні, 54,5 × 72,8 см,
PME 44673 (куплено в авторки)

Парк, 1964, олія на полотні, 59 × 85 см,
PME 49377 (куплено)

Костел св. Антонія Падуанського у Варшаві, бл. 1970,
темпера, гуаш на картоні, 65,8 × 90,3 см,
PME 60760 (куплено в приватної особи)

ЯНІНА ФАНДРЕЙ

Сад узимку, 1975, олія на полотні, 49,5 × 59,5 см,
PME 40096 (куплено в авторки)

Глід, бл. 1975, олія на деревоволокнистій плиті, 53 × 63 см,
PME 40097 (куплено в авторки)

Трояндовий сад, бл. 1975,
олія на деревоволокнистій плиті, 48,5 × 56,7 см,
PME 40098 (куплено в авторки)

Квітучі дерева, бл. 1976, олія на полотні, 56 × 64 см,
PME 40991 (куплено в авторки)

Дика ружа, бл. 1980, олія на полотні, 48,5 × 59 см,
PME 42982 (куплено в авторки)

Квіти на узліссі, бл. 1980, олія на полотні, 44 × 55 см,
PME 42983 (куплено в авторки)

Польова дорога, бл. 1980, олія на полотні, 45,5 × 56,5 см,
PME 42984 (куплено в авторки)

LEOKADIA PŁONKOWA

Our Lady of Krynica, 1960, oil, tempera on glass, 40 × 30.5 cm,
PME 27083 (offering of the Ministry of Culture and Art)

Saint John the Baptist, 1961, oil, tempera on glass, 40 × 30.5 cm,
PME 27084 (offering of the Ministry of Culture and Art)

Saint Joseph with a Lily, 1962, oil, tempera on glass, 30 × 36 cm,
PME 27085 (offering of the Ministry of Culture and Art)

Saint Joseph with Flowers, 1964,
oil, tissue paper, aluminium foil, dried rose hips on plywood, 38.5 × 30.3 cm,
PME 27086 (offering of the Ministry of Culture and Art)

Roses, 1965, oil on board, 53 × 40 cm,
PME 27087 (offering of the Ministry of Culture and Art)

Nikifor, 1974, oil on board, 53 × 40 cm,
PME 38673 (purchase from the author)

Flower Seller, 1974, oil on board, 53 × 40 cm,
PME 38674 (purchase from the author)

Saint John the Baptist, undated, oil on plywood, 38 × 31 cm,
PME 38675 (purchase from the author)

Kazimierz nad Wisłą [Kazimierz Dolny], 1978,
oil, tempera, varnish on board, 50 × 70 cm,
PME 42332 (purchase from the author)

Falling Under the Cross, 1964, oil on plywood, 41.3 × 34.5 cm,
PME 52015 (author's gift – legacy)

Woman with Children, undated, oil, tempera on glass, 50 × 36.5 cm,
PME 52016 (author's gift – legacy)

Small Angel, 1964, oil, tempera on glass, 18 × 13.5 cm,
PME 52017 (author's gift – legacy)

Mother of God with the Child, undated,
oil, varnish (?), gold paint on plywood, 42 × 35 cm,
PME 52018 (author's gift – legacy)

Saint with Two Children, undated, oil, varnish (?) on plywood, 35 × 24 cm,
PME 52019 (author's gift – legacy)

Archangel, 1971, oil, gold paint, tempera on plywood, 38.5 × 31 cm,
PME 52020 (author's gift – legacy)

Still Life with Violets, undated, tempera on cardboard, 18.5 × 15 cm,
PME 52021 (author's gift – legacy)

Still Life with Fruits and Flowers, undated,
oil, tempera on harl board, 50 × 41 cm,
PME 52022 (author's gift – legacy)

Musicians, 1959, oil, tempera on glass, 30 × 39.5 cm,
PME 52023 (author's gift – legacy)

Saint Francis, undated, oil, tempera, gold paint on plywood, 38 × 28 cm,
PME 52024 (author's gift – legacy)

Portrait of Marian Tomaszewski, undated,
tempera on cardboard, 33 × 38.5 cm,
PME 52025 (author's gift – legacy)

Saint Peter, undated, oil, tempera on glass, 33 × 24 cm,
PME 52026 (author's gift – legacy)

ЛЄОКАДІЯ ПЛОНКОВА

Матір Божа Криницька, 1960, олія, темпера на склі, 40 × 30,5 см,
PME 27083 (передало Міністерство культури і мистецтва)

Святий Іван Хреститель, 1961, олія, темпера на склі, 40 × 30,5 см,
PME 27084 (передало Міністерство культури і мистецтва)

Святий Йосип з лілією, 1962, олія, темпера на склі, 30 × 36 см,
PME 27085 (передало Міністерство культури і мистецтва)

Святий Йосип з квітами, 1964, олія, цигарковий папір, алюмінієва
фольга, засушені плоди шипшини на фанері, 38,5 × 30,3 см,
PME 27086 (передало Міністерство культури і мистецтва)

Троянди, 1965, олія на дошці, 53 × 40 см,
PME 27087 (передало Міністерство культури і мистецтва)

Никифор, 1974, олія на дошці, 53 × 40 см,
PME 38673 (куплено в авторки)

Квіткарка, 1974, олія на дошці, 53 × 40 см,
PME 38674 (куплено в авторки)

Святий Іван Хреститель, без дати, олія на фанері, 38 × 31 см,
PME 38675 (куплено в авторки)

Казімєж на Віслі, 1978, олія, темпера, лак на плиті, 50 × 70 см,
PME 42332 (куплено в авторки)

Падіння під хрестом, 1964, олія на фанері, 41,3 × 34,5 см,
PME 52015 (дар авторки – передано в спадок)

Жінка з дітьми, без дати, олія, темпера на склі, 50 × 36,5 см,
PME 52016 (дар авторки – у спадок)

Ангелик, 1964, олія, темпера на склі, 18 × 13,5 см,
PME 52017 (дар авторки – у спадок)

Божа Матір з Дитятком, без дати,
олія, вернікс (?), золота фарба на фанері, 42 × 35 см,
PME 52018 (дар авторки – у спадок)

Свята з двійком дітей, без дати, олія, вернікс (?) на фанері, 35 × 24 см,
PME 52019 (дар авторки – у спадок)

Архангел, 1971, олія, золота фарба, темпера на фанері, 38,5 × 31 см,
PME 52020 (дар авторки – у спадок)

Натюрморт з фіалками, без дати, темпера на тектурі, 18,5 × 15 см,
PME 52021 (дар авторки – у спадок)

Натюрморт з фруктами і квітами,
без дати, олія, темпера на деревній плиті, 50 × 41 см,
PME 52022 (дар авторки – у спадок)

Музиканти, 1959, олія, темпера на склі, 30 × 39,5 см,
PME 52023 (дар авторки – у спадок)

Святий Франциск, без дати,
олія, темпера, золота фарба на фанері, 38 × 28 см,
PME 52024 (дар авторки – у спадок)

Портрет Мар'яна Томашевського,
без дати, темпера на тектурі, 33 × 38,5 см,
PME 52025 (дар авторки – у спадок)

Святий Петро, без дати, олія, темпера на склі, 33 × 24 см,
PME 52026 (дар авторки – у спадок)

Escape to Egypt from Herod's anger, undated,
oil, watercolours, tempera on board, 30 × 34 cm,
PME 52027 (author's gift – legacy)

Christmas, undated, oil, gold paint, tempera on board, 33 × 30 cm,
PME 52028 (author's gift – legacy)

Saint Joseph with the Child, undated,
oil, tempera, gold paint on glass, 35 × 27 cm,
PME 52029 (author's gift – legacy)

Saint Francis of Assisi, undated, oil, tempera on glass, 35.5 × 26.5 cm,
PME 52030 (author's gift – legacy)

Playing Angels, undated, oil, tempera on glass, 30 × 21 cm,
PME 52031 (author's gift – legacy)

Saint, undated, oil, tempera on glass, 29.5 × 21 cm,
PME 52032 (author's gift – legacy)

Michael Archangel, undated, oil, tempera on glass, 34 × 25 cm,
PME 52033 (author's gift – legacy)

Mother of God with the Child, before 1992, oil, tempera on glass, 35 × 25 cm,
PME 52034 (author's gift – legacy)

Saint Francis from Assisi, undated, oil, tempera on glass, 35.5 × 27.5 cm,
PME 52035 (author's gift – legacy)

Angel, 1958, oil, tempera on glass, 15.5 × 10.5 cm,
PME 52036 (author's gift – legacy)

Angel, 1958, oil, tempera on glass, 15.5 × 10.5 cm,
PME 52037 (author's gift – legacy)

Sitting Saint, undated, oil, tempera on glass, 34 × 27 cm,
PME 52038 (author's gift – legacy)

Copernicus, undated, oil, tempera on harl board, 50 × 45 cm,
PME 52039 (author's gift – legacy)

Saint Peter, 1959, oil, tempera on glass, 29.5 × 21 cm,
PME 52040 (author's gift – legacy)

Regina Poloniae, before 1945 (?),
oil, tempera on aluminium sheet, 20.5 × 15.5 cm,
PME 52041 (author's gift – legacy)

Madonna with Angles, undated, oil, tempera on glass, 29.5 × 20.5 cm,
PME 52042 (author's gift – legacy)

Saint Francis over an Orchard, 1959, oil, tempera on glass, 31 × 21.5 cm,
PME 52043 (author's gift – legacy)

Flower Seller, 1961, oil, tempera on glass, 40 × 30 cm,
PME 52044 (author's gift – legacy)

Saint Peter, prior 1992, oil, tempera on glass, 34 × 25 cm,
PME 52045 (author's gift – legacy)

Saint Paul, undated, oil, tempera on glass, 33.5 × 24.5 cm,
PME 52046 (author's gift – legacy)

Pensive Saint, 1959, oil, tempera on glass, 29.5 × 20.5 cm,
PME 52047 (author's gift – legacy)

Sorrowful Świątek, 1958, oil, tempera on glass, 21 × 15 cm,
PME 52048 (author's gift – legacy)

Marianna Koźmińska

Втеча до Єгипту від розгніваного Ірода, без дати,
олія, водяні фарби, темпера на дошці, 30 × 34 см,
PME 52027 (дар авторки – у спадок)

Різдво, без дати, олія, золота фарба, темпера на дошці, 33 × 30 см,
PME 52028 (дар авторки – у спадок)

Святий Йосип з Дитятком, без дати,
олія, темпера, золота фарба на склі, 35 × 27 см,
PME 52029 (дар авторки – у спадок)

Святий Франциск Ассізький, без дати, олія,
темпера на склі, 35,5 × 26,5 см,
PME 52030 (дар авторки – у спадок)

Ангели грають, без дати, олія, темпера на склі, 30 × 21 см,
PME 52031 (дар авторки – у спадок)

Святий, без дати, олія, темпера на склі, 29,5 × 21 см,
PME 52032 (дар авторки – у спадок)

Архангел Михаїл, без дати, олія, темпера на склі, 34 × 25 см,
PME 52033 (дар авторки – у спадок)

Божа Матір з Дитятком, до 1992, олія, темпера на склі, 35 × 25 см,
PME 52034 (дар авторки – у спадок)

Святий Франциск Ассізький, без дати, олія, темпера на склі, 35,5 × 27,5 см,
PME 52035 (дар авторки – у спадок)

Ангел, 1958, олія, темпера на склі, 15,5 × 10,5 см,
PME 52036 (дар авторки – у спадок)

Ангел, 1958, олія, темпера на склі, 15,5 × 10,5 см,
PME 52037 (дар авторки – у спадок)

Святий, що сидить, без дати, олія, темпера на склі, 34 × 27 см,
PME 52038 (дар авторки – у спадок)

Коперник, без дати, олія, темпера на дерев'яній плиті, 50 × 45 см,
PME 52039 (дар авторки – у спадок)

Святий Петро, 1959, олія, темпера на склі, 29,5 × 21 см,
PME 52040 (дар авторки – у спадок)

Regina Poloniae, до 1945 (?),
олія, темпера, срібна фарба на алюмінієвій блясі, 20,5 × 15,5 см,
PME 52041 (дар авторки – у спадок)

Мадонна з ангелами, без дати, олія, темпера на склі, 29,5 × 20,5 см,
PME 52042 (дар авторки – у спадок)

Святий Франциск над садом, 1959, олія, темпера на склі, 31 × 21,5 см,
PME 52043 (дар авторки – у спадок)

Квіткарка, 1961, олія, темпера на склі, 40 × 30 см,
PME 52044 (дар авторки – у спадок)

Святий Петро, до 1992, олія, темпера на склі, 34 × 25 см,
PME 52045 (дар авторки – у спадок)

Святий Павло, без дати, олія, темпера на склі, 33,5 × 24,5 см,
PME 52046 (дар авторки – у спадок)

Замислений святий, 1959, олія, темпера на склі, 29,5 × 20,5 см,
PME 52047 (дар авторки – у спадок)

Скорботна скульптура, 1958, олія, темпера на склі, 21 × 15 см,
PME 52048 (дар авторки – у спадок)

Маріанна Козьмінська

Saint Roch, 1958, oil, tempera on glass, 18 × 13 cm,
PME 52049 (author's gift – legacy)

Crying Madonna, 1958, oil, tempera on glass, 18.5 × 13.5 cm,
PME 52050 (author's gift – legacy)

Three Saints, undated, oil, tempera on plywood, 18 × 13 cm,
PME 52051 (author's gift – legacy)

Praying Saint, 1958, oil, tempera on glass, 14.5 × 9.5 cm,
PME 52052 (author's gift – legacy)

Pensive Christ, undated, oil, tempera on glass, 15.5 × 21 cm,
PME 52053 (author's gift – legacy)

Virgin Mary, undated, oil, tempera, golden paint on paper, 42 × 30 cm,
PME 52054 (author's gift – legacy)

Husband's Portrait, 1956, feather on paper, 43 × 37 cm,
PME 52055 (author's gift – legacy)

Saint with a Small Bird, undated, oil, gold paint on cardboard, 38 × 17 cm,
PME 52056 (author's gift – legacy)

Woman with Fruits, undated, oil, tempera on board, 50 × 35 cm,
PME 52057 (author's gift – legacy)

Spring, undated, oil, tempera on harl board, 50 × 35 cm,
PME 52058 (author's gift – legacy)

Holy Family / Spring Flowers (double-sided), undated,
oil, tempera, gold paint on plywood, 38 × 28 cm,
PME 52059 (author's gift – legacy)

Saint Pancras, 1959, oil, tempera on glass, 29.5 × 21 cm,
PME 52060 (author's gift – legacy)

Sorrowful Man, undated, oil, tempera, gold paint on glass, 16 × 12 cm,
PME 52061 (author's gift – legacy)

Our Lady of the Gate of Dawn (painting on the reverse of a gorget), undated,
oil on tin alloy, dia 13 cm,
PME 52062 (author's gift – legacy)

Bust of Lord Jesus, undated,
pieces of aluminium foil, oil, tempera on glass, 30.5 × 21 cm,
PME 52063 (author's gift – legacy)

Sunflowers, undated, watercolours on paper, 50 × 38 cm,
PME 52064 (author's gift – legacy)

Abstract Composition, undated, tempera on photographic paper, 16 × 23 cm,
PME 52065 (author's gift – legacy)

Abstract Composition, undated, tempera on photographic paper, 16 × 23 cm,
PME 52066 (author's gift – legacy)

Jolly composition, undated, tempera on photographic paper, 23 × 16 cm,
PME 52067 (author's gift – legacy)

Abstract Composition, undated, tempera on photographic paper, 23 × 16 cm,
PME 52068 (author's gift – legacy)

Abstract Composition, undated, tempera on photographic paper, 23 × 16 cm,
PME 52069 (author's gift – legacy)

Spring, undated, tempera on photographic paper, 16 × 23 cm,
PME 52070 (author's gift – legacy)

Святий Рох, 1958, олія, темпера на склі, 18 × 13 см,
PME 52049 (дар авторки – у спадок)

Мадонна, що плаче, 1958, олія, темпера на склі, 18,5 × 13,5 см,
PME 52050 (дар авторки – у спадок)

Троє святих, без дати, олія, темпера на фанері, 18 × 13 см,
PME 52051 (дар авторки – у спадок)

Святий, що молиться, 1958, олія, темпера на склі, 14,5 × 9,5 см,
PME 52052 (дар авторки – у спадок)

Скорботний Христос, без дати, олія, темпера на склі, 15,5 × 21 см,
PME 52053 (дар авторки – у спадок)

Діва Марія, без дати, олія, темпера, золота фарба на папері, 42 × 30 см,
PME 52054 (дар авторки – у спадок)

Портрет чоловіка, 1956, перо на папері, 43 × 37 см,
PME 52055 (дар авторки – у спадок)

Святий з пташкою, без дати, олія, золота фарба на тектурі, 38 × 17 см,
PME 52056 (дар авторки – у спадок)

Жінка з фруктами, без дати, олія, темпера на плиті, 50 × 35 см,
PME 52057 (дар авторки – у спадок)

Весна, без дати, олія, темпера на дерев'яній плиті, 50 × 35 см,
PME 52058 (дар авторки – у спадок)

Свята родина / Весняні квіти (двосторонній),
без дати, олія, темпера, золота фарба на фанері, 38 × 28 см,
PME 52059 (дар авторки – у спадок)

Святий Панкратій, 1959, олія, темпера на склі, 29,5 × 21 см,
PME 52060 (дар авторки – у спадок)

Скорботний, без дати, олія, темпера, золота фарба на склі, 16 × 12 см,
PME 52061 (дар авторки – у спадок)

Матір Божа Остробрамська (малюнок на звороті ринграфу),
без дати, олія на олов'яному сплаві, діаметр 13 см,
PME 52062 (дар авторки – у спадок)

Погруддя Господа Ісуса, без дати, шматки алюмінієвої фольги,
олія, темпера на склі, 30,5 × 21 см,
PME 52063 (дар авторки – у спадок)

Соняшники, без дати, водяні фарби на папері, 50 × 38 см,
PME 52064 (дар авторки – у спадок)

Абстрактна композиція, без дати, темпера на фотопапері, 16 × 23 см,
PME 52065 (дар авторки – у спадок)

Абстрактна композиція, без дати, темпера на фотопапері, 16 × 23 см,
PME 52066 (дар авторки – у спадок)

Весела композиція, без дати, темпера на фотопапері, 23 × 16 см,
PME 52067 (дар авторки – у спадок)

Абстрактна композиція, без дати, темпера на фотопапері, 23 × 16 см,
PME 52068 (дар авторки – у спадок)

Абстрактна композиція, без дати, темпера на фотопапері, 23 × 16 см,
PME 52069 (дар авторки – у спадок)

Весна, без дати, темпера на фотопапері, 16 × 23 см,
PME 52070 (дар авторки – у спадок)

Joyfully, undated, tempera on photographic paper, 16 × 23 cm,
PME 52071 (author's gift – legacy)

Little Sorrows, undated, tempera on photographic paper, 16 × 23 cm,
PME 52072 (author's gift – legacy)

Abstract Composition, undated, tempera on photographic paper, 23 × 16 cm,
PME 52073 (author's gift – legacy)

Abstract Composition, undated, tempera on photographic paper, 23 × 16 cm,
PME 52074 (author's gift – legacy)

Attic, undated, tempera on paper, 29 × 21 cm,
PME 52075 (author's gift – legacy)

Old Tombstone, undated, tempera on paper, 29 × 21 cm,
PME 52076 (author's gift – legacy)

It's Good to Have Peace in the Old Age – Said the Crows, undated,
tempera on paper, 29 × 22 cm,
PME 52077 (author's gift – legacy)

Old Lantern, undated, tempera on paper, 29 × 22 cm,
PME 52078 (author's gift – legacy)

Siren, undated, tempera on paper, 29 × 22 cm,
PME 52079 (author's gift – legacy)

Pen and Inkpot, undated, tempera on paper, 29 × 22 cm,
PME 52080 (author's gift – legacy)

Snow Queen, undated, tempera on paper, 29 × 22 cm,
PME 52081 (author's gift – legacy)

Girl with Matches, undated, tempera on paper, 22 × 29 cm,
PME 52082 (author's gift – legacy)

Rose Bush and Snail, undated, tempera on paper, 29 × 22 cm,
PME 52083 (author's gift – legacy)

Angel, undated, tempera, silver and gold paint on paper, 29 × 22 cm,
PME 52084 (author's gift – legacy)

Butterfly Looks for a Wife, undated, tempera on paper, 29 × 22 cm,
PME 52085 (author's gift – legacy)

Thumbelina, undated, tempera on paper, 29 × 22 cm,
PME 52086 (author's gift – legacy)

Spring, undated, oil, tempera on cardboard, 35 × 25 cm,
PME 52087 (author's gift – legacy)

Concert of the Master Sarabanda, undated, tempera on cardboard, 35 × 25 cm,
PME 52088 (author's gift – legacy)

Mary, the Goose Girl, undated, tempera, silver paint on cardboard, 25 × 35 cm,
PME 52089 (author's gift – legacy)

Early Spring. Marysia Becomes an Orphan, undated,
oil, tempera, silver and gold paint on cardboard, 25 × 35 cm,
PME 52090 (author's gift – legacy)

We Will Come Back in the Spring, 1996,
tempera, silver paint on paper, 25 × 35 cm,
PME 52091 (author's gift – legacy)

Do We Ask a Herbalist for help for Półpanek?, undated,
oil, tempera on cardboard, 25 × 35 cm,
PME 52092 (author's gift – legacy)

Marianna Koźmińska

Радощі, без дати, темпера на фотопапері, 16 × 23 см,
PME 52071 (дар авторки – у спадок)

Жалощі, без дати, темпера на фотопапері, 16 × 23 см,
PME 52072 (дар авторки – у спадок)

Абстрактна композиція, без дати, темпера на фотопапері, 23 × 16 см,
PME 52073 (дар авторки – у спадок)

Абстрактна композиція, без дати, темпера на фотопапері, 23 × 16 см,
PME 52074 (дар авторки – у спадок)

Піддашшя, без дати, темпера на папері, 29 × 21 см,
PME 52075 (дар авторки – у спадок)

Старий надгробок, без дати, темпера на папері, 29 × 21 см,
PME 52076 (дар авторки – у спадок)

Добре, коли старі літа минають в спокої – сказали ворони,
без дати, темпера на папері, 29 × 22 см,
PME 52077 (дар авторки – у спадок)

Старий ліхтар, без дати, темпера на папері, 29 × 22 см,
PME 52078 (дар авторки – у спадок)

Русалка, без дати, темпера на папері, 29 × 22 см,
PME 52079 (дар авторки – у спадок)

Перо і каламар, без дати, темпера на папері, 29 × 22 см,
PME 52080 (дар авторки – у спадок)

Снігова королева, без дати, темпера на папері, 29 × 22 см,
PME 52081 (дар авторки – у спадок)

Дівчинка з сірниками, без дати, темпера на папері, 22 × 29 см,
PME 52082 (дар авторки – у спадок)

Трояндовий кущ і равлик, без дати, темпера на папері, 29 × 22 см,
PME 52083 (дар авторки – у спадок)

Ангел, без дати, темпера, срібна і золота фарби на папері, 29 × 22 см,
PME 52084 (дар авторки – у спадок)

Метелик шукає дружину, без дати, темпера на папері, 29 × 22 см,
PME 52085 (дар авторки – у спадок)

Дюймовочка, без дати, темпера на папері, 29 × 22 см,
PME 52086 (дар авторки – у спадок)

Весна, без дати, олія, темпера на картоні, 35 × 25 см,
PME 52087 (дар авторки – у спадок)

Концерт майстра сарабанди, без дати, темпера на картоні, 35 × 25 см,
PME 52088 (дар авторки – у спадок)

Марися Пастушка Гусей, без дати,
темпера, срібна фарба на картоні, 25 × 35 см,
PME 52089 (дар авторки – у спадок)

Надходить весна. Марися стає сиротою, без дати,
олія, темпера, срібна і золота фарби на картоні, 25 × 35 см,
PME 52090 (дар авторки – у спадок)

Ми повернемося навесні, 1996, темпера, срібна фарба на папері, 25 × 35 см,
PME 52091 (дар авторки – у спадок)

Чи просити в знахарки допомоги для Напівпанка?, без дати, олія,
темпера на картоні, 25 × 35 см,
PME 52092 (дар авторки – у спадок)

Маріанна Козьмінська

Dwarfs in a Forest, undated, oil, tempera on paper, 25 × 35 cm,
PME 52093 (author's gift – legacy)

Winter. Dwarfs in Their Grotto, undated, oil, tempera on cardboard, 25 × 35 cm,
PME 52094 (author's gift – legacy)

At the Market, undated, oil, tempera on cardboard, 35 × 51 cm,
PME 52095 (author's gift – legacy)

Frying of Jam, undated, oil, tempera on cardboard, 35 × 50 cm,
PME 52096 (author's gift – legacy)

Saint Christopher with Jesus, undated, oil, tempera on paper, 43 × 31 cm,
PME 52097 (author's gift – legacy)

Entry into Jerusalem, undated, oil, tempera, gold paint on paper, 43 × 31 cm,
PME 52098 (author's gift – legacy)

Bouquet of Flowers, undated, oil, tempera, gold paint on cardboard, 43 × 31 cm,
PME 52099 (author's gift – legacy)

Joy (studio work), undated, tempera on paper, 21 × 29.5 cm,
PME 52100 (author's gift – legacy)

Passion (studio work), undated, tempera on paper, 21 × 30 cm,
PME 52101 (author's gift – legacy)

Studio Work, undated, tempera on paper, 21 × 29 cm,
PME 52102 (author's gift – legacy)

Wires on the Wall in the Moonlight (studio work), 1956,
tempera on paper, 29.5 × 42 cm,
PME 52103 (author's gift – legacy)

Studio Work, undated, tempera on paper, 29.5 × 31 cm,
PME 52104 (author's gift – legacy)

Studio Work, undated, oil on paper, 27 × 25 cm,
PME 52105 (author's gift – legacy)

Studio Work, undated, crayon, ink on cardboard, 26.5 × 24.5 cm,
PME 52106 (author's gift – legacy)

Forest Old Man I (studio work), 1956, watercolour on paper, 25 × 21 cm,
PME 52107 (author's gift – legacy)

Forest Old Man II (studio work), 1956, watercolour on paper, 25 × 21 cm,
PME 52108 (author's gift – legacy)

Studio Work, undated, tempera on paper, 28 × 42 cm,
PME 52109 (author's gift – legacy)

Studio Work, undated, tempera on cardboard, 34 × 49 cm,
PME 52110 (author's gift – legacy)

Studio Work, undated, tempera on paper, 49 × 42 cm,
PME 52111 (author's gift – legacy)

Studio Work, undated, tempera on paper, 42 × 30 cm,
PME 52112 (author's gift – legacy)

Studio Work, undated, pencil, tempera on paper, 74 × 62 cm,
PME 52113 (author's gift – legacy)

Studio Work, undated, pencil, tempera on cardboard, 70.5 × 50 cm,
PME 52114 (author's gift – legacy)

Adam Mickiewicz 1798–1855 (studio work), undated,
feather (?), tempera on cardboard, 44.5 × 50.5 cm,
PME 52115 (author's gift – legacy)

Гноми в лісі, без дати, олія, темпера на картоні, 25 × 35 см,
PME 52093 (дар авторки – у спадок)

Зима. Гноми у своєму гроті, без дати, олія, темпера на картоні, 25 × 35 см,
PME 52094 (дар авторки – у спадок)

На ярмарку, без дати, олія, темпера на картоні, 35 × 51 см,
PME 52095 (дар авторки – у спадок)

Смаження повидла, без дати, олія, темпера на картоні, 35 × 50 см,
PME 52096 (дар авторки – у спадок)

Святий Кшиштоф з Ісусом, без дати, олія, темпера на папері, 43 × 31 см,
PME 52097 (дар авторки – у спадок)

В'їзд у Єрусалим, без дати,
олія, темпера, золота фарба на папері, 43 × 31 см,
PME 52098 (дар авторки – у спадок)

Букет квітів, без дати, олія, темпера, золота фарба на картоні, 43 × 31 см,
PME 52099 (дар авторки – у спадок)

Радість (студійна робота), без дати, темпера на папері, 21 × 29,5 см,
PME 52100 (дар авторки – у спадок)

Пристрасть (студійна робота), без дати, темпера на папері, 21 × 30 см,
PME 52101 (дар авторки – у спадок)

Студійна робота, без дати, темпера на папері, 21 × 29 см,
PME 52102 (дар авторки – у спадок)

Дроти на стіні у місячному відсвіті (студійна робота), 1956,
темпера на папері, 29,5 × 42 см,
PME 52103 (дар авторки – у спадок)

Студійна робота, без дати, темпера на картоні, 29,5 × 31 см,
PME 52104 (дар авторки – у спадок)

Студійна робота, без дати, олія на папері, 27 × 25 см,
PME 52105 (дар авторки – у спадок)

Студійна робота, без дати, кольорові олівці, туш на картоні, 26,5 × 24,5 см,
PME 52106 (дар авторки – у спадок)

Лісовик I (студійна робота), 1956, акварель на папері, 25 × 21 см,
PME 52107 (дар авторки – у спадок)

Лісовик II (студійна робота), 1956, акварель на папері, 25 × 21 см,
PME 52108 (дар авторки – у спадок)

Студійна робота, без дати, темпера на папері, 28 × 42 см,
PME 52109 (дар авторки – у спадок)

Студійна робота, без дати, темпера на картоні, 34 × 49 см,
PME 52110 (дар авторки – у спадок)

Студійна робота, без дати, темпера на папері, 49 × 42 см,
PME 52111 (дар авторки – у спадок)

Студійна робота, без дати, темпера на папері, 42 × 30 см,
PME 52112 (дар авторки – у спадок)

Студійна робота, без дати, простий олівець,
темпера на папері, 74 × 62 см,
PME 52113 (дар авторки – у спадок)

Студійна робота, без дати, простий олівець,
темпера на картоні, 70,5 × 50 см,
PME 52114 (дар авторки – у спадок)

For a Holiday. Fiddler on the Roof (studio work), undated, feather, tempera on cardboard, 35 × 25 cm, PME 52116 (author's gift – legacy)

Let us Wait for the Messiah Somewhere Else (studio work), undated, tempera on cardboard, 33 × 24.5 cm, PME 52117 (author's gift – legacy)

Bride and Groom (studio work), undated, oil, tempera on cardboard, 45 × 35 cm, PME 52118 (author's gift – legacy)

Studio Work, undated, pencil, charcoal on paper, 73 × 50 cm, PME 52119 (author's gift – legacy)

Studio Work, undated, pencil on paper, 73 × 50 cm, PME 52120 (author's gift – legacy)

Studio Work, undated, charcoal on paper, 65.5 × 49 cm, PME 52121 (author's gift – legacy)

Studio Work, 1956, charcoal on cardboard, 61 × 46 cm, PME 52122 (author's gift – legacy)

Studio Work, undated, charcoal on paper, 40 × 28 cm, PME 52123 (author's gift – legacy)

Studio Work, 1956, charcoal on paper, 53.5 × 44.5 cm, PME 52124 (author's gift – legacy)

Playing Angels (studio work), undated, oil, tempera on glass, 100 × 70 cm, PME 52125 (author's gift – legacy)

Our Lady of Częstochowa, undated, oil, tempera on glass, 12 × 9 cm, PME 52126 (author's gift – legacy)

Fragment of Architecture, undated, glue and chalk mortar, oil, gold paint, textured fabric on cardboard, 70 × 48 cm, PME 52127 (author's gift – legacy)

Sitting Man, 1956, ink, watercolour on paper, 27 × 20 cm, PME 52128 (author's gift – legacy)

Abstraction, undated, oil on cardboard, 45 × 63 cm, PME 52129 (author's gift – legacy)

Abstraction, undated, chalk, oil, sand on cardboard, 50 × 26 cm, PME 52130 (author's gift – legacy)

Butterflies, undated, tempera on cardboard, 43 × 61 cm, PME 52131 (author's gift – legacy)

Figure with Fruits, undated, oil, tempera on cardboard, 37 × 55 cm, PME 52132 (author's gift – legacy)

Portfolio with conceptual sketches, May 1960, watercolour, ink, ballpoint pen, charcoal, felt-tip pen on cardboard or tissue paper, PME 52133/1–48 (author's gift – legacy)

Studio of Prof. M.T., undated, tempera on cardboard, 35.5 × 50.5 cm, PME 52134 (author's gift – legacy)

Apple (studio work), undated, ink on cardboard, 33 × 25 cm, PME 52135 (author's gift – legacy)

Pear (studio work), undated, tempera, ink on cardboard, 31 × 24.5 cm, PME 52136 (author's gift – legacy)

Insect (studio work), undated, ink on cardboard, 33.3 × 23 cm, PME 52137 (author's gift – legacy)

Marianna Koźmińska

Адам Міцкевич 1798–1855 (студійна робота), без дати, перо (?), темпера на картоні, 44,5 × 50,5 см, PME 52115 (дар авторки – у спадок)

На свято. Скрипаль на даху (студійна робота), без дати, перо, темпера на картоні, 35 × 25 см, PME 52116 (дар авторки – у спадок)

Почекаймо на Месію деінде (студійна робота), без дати, темпера на картоні, 33 × 24,5 см, PME 52117 (дар авторки – у спадок)

Наречені (студійна робота), без дати, олія, темпера на картоні, 45 × 35 см, PME 52118 (дар авторки – у спадок)

Студійна робота, без дати, простий олівець, вугілля на папері, 73 × 50 см, PME 52119 (дар авторки – у спадок)

Студійна робота, без дати, простий олівець на папері, 73 × 50 см, PME 52120 (дар авторки – у спадок)

Студійна робота, без дати, вугілля на папері, 65,5 × 49 см, PME 52121 (дар авторки – у спадок)

Студійна робота, 1956, вугілля на картоні, 61 × 46 см, PME 52122 (дар авторки – у спадок)

Студійна робота, без дати, вугілля на папері, 40 × 28 см, PME 52123 (дар авторки – у спадок)

Студійна робота, 1956, вугілля на папері, 53,5 × 44,5 см, PME 52124 (дар авторки – у спадок)

Ангели грають (студійна робота), без дати, темпера на папері, 100 × 70 см, PME 52125 (дар авторки – у спадок)

Матір Божа Ченстоховська, без дати, олія, темпера на склі, 12 × 9 см, PME 52126 (дар авторки – у спадок)

Фрагмент архітектури, без дати, клейово-крейдяний розчин, олія, золота фарба, фактурна тканина на тектурі, 70 × 48 см, PME 52127 (дар авторки – у спадок)

Чоловік, що сидить, 1956, туш, акварель на папері, 27 × 20 см, PME 52128 (дар авторки – у спадок)

Абстракція, без дати, олія на тектурі, 45 × 63 см, PME 52129 (дар авторки – у спадок)

Абстракція, без дати, крейда, олія, пісок на тектурі, 50 × 26 см, PME 52130 (дар авторки – у спадок)

Метелики, без дати, темпера на картоні, 43 × 61 см, PME 52131 (дар авторки – у спадок)

Постать з фруктами, без дати, олія, темпера на картоні, 37 × 55 см, PME 52132 (дар авторки – у спадок)

Папка з концептуальними ескізами, 1960, акварель, туш, кулькова ручка, вугілля та ручка на картоні чи цигарковому папері, PME 52133/1–48 (дар авторки – у спадок)

Майстерня проф. М.Т., без дати, темпера на картоні, 35,5 × 50,5 см, PME 52134 (дар авторки – у спадок)

Яблуко (студійна робота), 1966, туш на картоні, 33 × 25 см, PME 52135 (дар авторки – у спадок)

Маріанна Козьмінська

Pear II (studio work), undated, ink on cardboard, 29 × 43 cm,
PME 52138 (author's gift – legacy)

Leaf (studio work), 1966, tempera, ink on cardboard, 33 × 24.7 cm,
PME 52139 (author's gift – legacy)

Composition (studio work), 1971, ink on cardboard, 35 × 24.7 cm,
PME 52140 (author's gift – legacy)

Limbs (studio work), undated, ink, pencil on cardboard, 50 × 35 cm,
PME 52141 (author's gift – legacy)

Felled Tree (studio work), undated, ink on cardboard, 50 × 35.5 cm,
PME 52142 (author's gift – legacy)

Seashell (studio work), undated, ink on cardboard, 35 × 24.7 cm,
PME 52143 (author's gift – legacy)

Sitting Woman (studio work), undated, ink on cardboard, 42.5 × 38.5 cm,
PME 52144 (author's gift – legacy)

Winter Bouquet (studio work), undated, ink on cardboard, 42 × 30 cm,
PME 52145 (author's gift – legacy)

Sunflower (studio work), 1973, ink on cardboard, 35 × 50 cm,
PME 52146 (author's gift – legacy)

Flower (studio work), 1972, ink on cardboard, 50 × 35 cm,
PME 52147 (author's gift – legacy)

Sky Blue Hyacinth (studio work), undated, ink on cardboard, 50 × 35 cm,
PME 52148 (author's gift – legacy)

Drawing (studio work), undated, ink on cardboard, 33 × 50 cm,
PME 52149 (author's gift – legacy)

Gardener, undated, watercolour, ink on paper, 30 × 42 cm,
PME 52150 (author's gift – legacy)

Easter Table, undated, watercolour, ink on paper, 30 × 42 cm,
PME 52151 (author's gift – legacy)

MAGDALENA SHUMMER

Larry Hagmann, 1984, oil paints on fibreboard, 60 × 34.5 cm,
PME 57631 (author's gift)

Two Cats on the Beach, 1999, oil paints on fibreboard, 49.5 × 39.5 cm,
PME 57632 (author's gift)

Cats' Dinner, 2003, oil paints on fibreboard, 53 × 63 cm,
PME 57633 (author's gift)

Drunkards, 2006, oil paints on fibreboard, 63 × 77.5 cm,
PME 57634 (author's gift)

On a Walk, 2020, oil paints on fibreboard, 31 × 61 cm,
PME 60114 (purchase from the author)

On a Rug, 2020, oil paints on cotton paper, 35 × 40 cm,
PME 60115 (purchase from the author)

Crocodile – sheet metal cutout, 1998,
oil paints on rust sheet metal, ca.41 × 122 cm,
PME 60116 (purchase from the author)

Mandrill – sheet metal cutout, 1986,
oil paints on rust sheet metal, ca.44 × 59 cm,
PME 60117 (purchase from the author)

Грушка (студійна робота), без дати, темпера, туш на картоні, 31 × 24,5 см,
PME 52136 (дар авторки – у спадок)

Комаха (студійна робота), 1956, туш на картоні, 33,3 × 23 см,
PME 52137 (дар авторки – у спадок)

Грушка II (студійна робота), без дати, туш на картоні, 29 × 43 см,
PME 52138 (дар авторки – у спадок)

Листок (студійна робота), 1966, темпера, туш на картоні, 33 × 24,7 см,
PME 52139 (дар авторки – у спадок)

Композиція (студійна робота), 1971, туш на картоні, 35 × 24,7 см,
PME 52140 (дар авторки – у спадок)

Галуззя (студійна робота), без дати, простий олівець,
туш на картоні, 50 × 35 см,
PME 52141 (дар авторки – у спадок)

Стяте дерево (студійна робота), без дати, туш на картоні, 50 × 35,5 см,
PME 52142 (дар авторки – у спадок)

Мушля (студійна робота), 1966, туш на картоні, 35 × 24,7 см,
PME 52143 (дар авторки – у спадок)

Жінка, що сидить (студійна робота),
без дати, туш на картоні, 42,5 × 38,5 см,
PME 52144 (дар авторки – у спадок)

Зимовий жмут (студійна робота), без дати, туш на картоні, 42 × 30 см,
PME 52145 (дар авторки – у спадок)

Соняшник (студійна робота), 1973, туш на картоні, 35 × 50 см,
PME 52146 (дар авторки – у спадок)

Квітка (студійна робота), 1972, туш на картоні, 50 × 35 см,
PME 52147 (дар авторки – у спадок)

Блакитний гіацинт (студійна робота), без дати, туш на картоні, 50 × 35 см,
PME 52148 (дар авторки – у спадок)

Студійна робота, без дати, туш на картоні, 33 × 50 см,
PME 52149 (дар авторки – у спадок)

Садівниця, без дати, акварель, туш на папері, 30 × 42 см,
PME 52150 (дар авторки – у спадок)

Великодній стіл, без дати, акварель, туш на папері, 30 × 42 см,
PME 52151 (дар авторки – у спадок)

МАҐДАЛЄНА ШУММЕР

Ларрі Гегмен, 1984, олійні фарби на деревоволокнистій плиті, 60 × 34,5 см,
PME 57631 (дар авторки)

Два коти на пляжі, 1999,
олійні фарби на деревоволокнистій плиті, 49,5 × 39,5 см,
PME 57632 (дар авторки)

Котячий обід, 2003, олійні фарби на деревоволокнистій плиті, 53 × 63 см,
PME 57633 (дар авторки)

П'янички, 2006, олійні фарби на деревоволокнистій плиті, 63 × 77,5 см,
PME 57634 (дар авторки)

На прогулянці, 2020, олійні фарби на деревоволокнистій плиті, 31 × 61 см,
PME 60114 (куплено в авторки)

Chameleon – sheet metal cutout, 2001,
oil paints on rust sheet metal, ca.28 × 44 cm,
PME 60118 (purchase from the author)

Mouse – sheet metal cutout, 1999,
oil paints on rust sheet metal, ca.17 × 28 cm,
PME 60119 (purchase from the author)

Noah's Ark, 1998, oil paints on fibreboard, 58.5 × 79.5 cm,
PME 60219 (purchase from the author)

Piggy – sheet metal cutout, 1996, oil paints on rust sheet metal, 49 × 41 cm,
PME 60220 (purchase from the author)

Cow – sheet metal cutout, 2020, oil paints on rust sheet metal, 34.5 × 44 cm,
PME 60285 (author's gift)

Two Birds to Paradise, 1986, oil paints on fibreboard, 30.5 × 25.5 cm,
PME 60711 (purchase from the author)

Brigitte Bardot with Animals, 1988, oil paints on fibreboard, 45 × 60 cm,
PME 60712 (purchase from the author)

Fangor, 1968, oil paints on canvas, 77 × 61 cm,
PME 60713 (purchase from the author)

Meeting of Amazons, 1968, oil paints on fibreboard, 30.5 × 40.5 cm,
PME 60714 (purchase from the author)

Lovers on the Lake, 2009, oil paints on fibreboard, 57.5 × 68 cm,
PME 60715 (purchase from the author)

Mabel, 1986, oil paints on fibreboard, 61.5 × 76.5 cm,
PME 60716 (purchase from the author)

Deer near Paris, 2012, oil paints on fibreboard, 42 × 39 cm,
PME 60717 (purchase from the author)

Under the Rainbow, 2022, oil paints on fibreboard, 40 × 30 cm,
PME 60718 (purchase from the author)

Hell, 2021, oil paints on canvas, 40 × 50 cm,
PME 60888 (purchase from the author)

Clock, 2021, oil paints on fibreboard, 40 × 60 cm,
PME 60889 (purchase from the author)

Noah's Ark, 2022, oil paints on fibreboard, 60.5 × 70 cm,
PME (purchase from the author)

ANNA TENGLI-TRUCHEL

Noah's Ark, 2005, acrylic on canvas, 39.5 × 26 cm,
PME 55380 (purchase from the author)

History of the Olympics, 2004, acrylic on canvas, 44.5 × 37 cm,
PME 55381 (purchase from the author)

Our Beginning, 2004, acrylic on canvas, 39.5 × 120 cm,
PME 55382 (purchase from the author)

If you don't want me to die Rustle me up a crocodlie, 2013,
acrylic on canvas, 40 × 30 cm,
PME 60946 (purchase from the author)

Under the Royal Castle, 2012, acrylic on canvas, 27 × 41 cm,
PME 60947 (purchase from the author)

На килимку, 2020, олійні фарби на бавовняному папері, 35 × 40 см,
PME 60115 (куплено в авторки)

Крокодил – витинанка з бляхи, 1998,
олійні фарби на іржавій блясі, бл. 41 × 122 см,
PME 60116 (куплено в авторки)

Мандрил – витинанка з бляхи, 1986,
олійні фарби на іржавій блясі, бл. 44 × 59 см,
PME 60117 (куплено в авторки)

Хамелеон – витинанка з бляхи, 2001,
олійні фарби на іржавій блясі, бл. 28 × 44 см,
PME 60118 (куплено в авторки)

Миша – витинанка з бляхи, 1999,
олійні фарби на іржавій блясі, бл. 17 × 28 см,
PME 60119 (куплено в авторки)

Ноїв ковчег, 1998, олійні фарби на деревоволокнистій плиті, 58,5 × 79,5 см,
PME 60219 (куплено в авторки)

Свинка – витинанка з бляхи, 1996, олійні фарби на іржавій блясі, 49 × 41 см,
PME 60220 (куплено в авторки)

Корова – витинанка з бляхи, 2020,
олійні фарби на іржавій блясі, 34,5 × 44 см,
PME 60285 (дар авторки)

Два птахи з раю, 1986,
олійні фарби на деревоволокнистій плиті, 30,5 × 25,5 см,
PME 60711 (куплено в авторки)

Бріджит Бардо з тваринами, 1988,
олійні фарби на деревоволокнистій плиті, 45 × 60 см,
PME 60712 (куплено в авторки)

Фанґор, 1968, олійні фарби на полотні, 77 × 61 см,
PME 60713 (куплено в авторки)

Зустріч амазонок, 1968,
олійні фарби на деревоволокнистій плиті, 30,5 × 40,5 см,
PME 60714 (куплено в авторки)

Закохані на озері, 2009,
олійні фарби на деревоволокнистій плиті, 57,5 × 68 см,
PME 60715 (куплено в авторки)

Мейбел, 1986, олійні фарби на деревоволокнистій плиті, 61,5 × 76,5 см,
PME 60716 (куплено в авторки)

Олені під Парижем, 2012,
олійні фарби на деревоволокнистій плиті, 42 × 39 см,
PME 60717 (куплено в авторки)

Під веселкою, 2022, олійні фарби на деревоволокнистій плиті, 40 × 30 см,
PME 60718 (куплено в авторки)

Пекло, 2021, олійні фарби на полотні, 40 × 50 см,
PME 60888 (куплено в авторки)

Годинник, 2021, олійні фарби на деревоволокнистій плиті, 40 × 60 см,
PME 60889 (куплено в авторки)

Ноїв ковчег, 2022, олійні фарби на деревоволокнистій плиті, 60,5 × 70 см,
PME (куплено в авторки)

In Warsaw, 2010, acrylic on canvas, 33 × 24 cm,
PME 60948 (purchase from the author)

Song about the Capital city, 2018, acrylic on canvas, 40 × 30 cm,
PME 60949 (purchase from the author)

Expectancy, 2012, acrylic on canvas, 40 × 120 cm,
PME 60950 (purchase from the author)

Queen, 2020, acrylic on canvas, 24 × 18 cm,
PME 60951 (purchase from the author)

King, 2020, acrylic on canvas, 24 × 18 cm,
PME 60952 (purchase from the author)

АННА ТЕНҐЛІ-ТРУХЕЛЬ

Ноїв ковчег, 2005, акрил на полотні, 39,5 × 26 см,
PME 55380 (куплено в авторки)

Історія олімпіади, 2004, акрил на полотні, 44,5 × 37 см,
PME 55381 (куплено в авторки)

Наш початок, 2004, акрил на полотні, 39,5 × 120 см,
PME 55382 (куплено в авторки)

Якщо я тобі ще мила, знайди мені крокодила, 2013,
акрил на полотні, 40 × 30 см,
PME 60946 (куплено в авторки)

Під Замком, 2012, акрил на полотні, 27 × 41 см,
PME 60947 (куплено в авторки)

У Варшаві, 2010, акрил на полотні, 33 × 24 см,
PME 60948 (куплено в авторки)

Пісенька про столицю, 2018, акрил на полотні, 40 × 30 см,
PME 60949 (куплено в авторки)

Очікування, 2012, акрил на полотні, 40 × 120 см,
PME 60950 (куплено в авторки)

Королева, 2020, акрил на полотні, 24 × 18 см,
PME 60951 (куплено в авторки)

Король, 2020, акрил на полотні, 24 × 18 см,
PME 60952 (куплено в авторки)

ISBN 978-83-88654-23-7