MALARKI WARSZAWSKIE

Katalog zbiorów Państwowego Muzeum Etnograficznego w Warszawie

MALARKI WARSZAWSKIE

MALARKI WARSZAWSKIE.
KATALOG ZBIORÓW PAŃSTWOWEGO
MUZEUM ETNOGRAFICZNEGO
W WARSZAWIE

Koncepcja

Alicja Mironiuk Nikolska
Marianna Koźmińska

Autorki

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

Edward Koprowski
Krzysztof Towstjenko

Redakcja językowa i korekta

Jacek Błach
Marta Elas

Redakcja merytoryczna

Jadwiga Migdał
Alicja Mironiuk Nikolska
Marianna Koźmińska

Tłumaczenie na język angielski

Dariusz Rudziński
Grzegorz Stompor

Tłumaczenie na język ukraiński

Natalia Tkaczyk

Współpraca

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

Projekt graficzny i skład

Elipsy: Kamila Schinwelska,
Marcin Gwiazdowski

Katalog złożono krojami

Merriweather, Open Sans i TT Cottons

Druk

Zakład Poligraficzny Sindruk

Wydawca

Państwowe Muzeum Etnograficzne
w Warszawie, 2024

ISBN 978-83-88654-24-4

Na okładce

Anna Tengli-Truchel, Piosenka o stolycy,
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

WSTĘP
Magdalena Wróblewska
8

PASJA TWORZENIA. KILKA SŁÓW
O SZTUCE ZWANEJ NAIWNĄ
Jadwiga Migdał
12

KOLEKCJA POLSKIEJ SZTUKI
NIEPROFESJONALNEJ W PAŃSTWOWYM
MUZEUM ETNOGRAFICZNYM
W WARSZAWIE
Alicja Mironiuk Nikolska
29

TWÓRCZOŚĆ DWUKROTNIE WZIĘTA
W NAWIAS
Ewa Klekot
34

ARTE + TERAPIA
Grażyna Borowik
44

ŁUCJA MICKIEWICZ. BEZLIK SPLĄTAŃ
Krystyna Tomasik
52

HALINA WALICKA: „LUBIĘ KAŻDY
OBRAZ, PÓKI GO MALUJĘ”
Magdalena Halina Góralska
73

MARIA KORSAK: „TO JAKAŚ PASJA JEST
TO MALOWANIE”
Marianna Koźmińska
119

JANINY FANDREY IMPRESJONIZM
NIEPROFESJONALNY, CZYLI
WSPOMNIENIA MALOWANE KOLOREM
Anita Broda
157

NAIWNO-POETYCKA WYOBRAŹNIA
LEOKADII PŁONKOWEJ
Alicja Mironiuk Nikolska
171

POETYCKI ŚWIAT W MALARSTWIE
MAGDALENY SHUMMER
Joanna Kalinowska
377

„LUBIĘ COŚ NIEOCZYWISTEGO”.
Z ANNĄ TENGLI-TRUCHEL ROZMAWIA
AMUDENA RUTKOWSKA
Amudena Rutkowska, Anna Tengli-Truchel
413

WARSZTAT MARII KORSAK
W KONTEKŚCIE
KONSERWACJI-RESTAURACJI PRAC
NA PAPIERZE
Dorota Dzik-Kruszelnicka, Zofia Koss
434

O KONSERWACJI
I ZABEZPIECZANIU DZIEŁ PAPIEROWYCH
LEOKADII PŁONKOWEJ
Magdalena Borkowska
470

NOTY KATALOGOWE
Marianna Koźmińska
483

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.

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
XVI
XV
XIV
XI
IX
VIII
IV
III
Tenpi

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.

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 kłopot- liwość, 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 niedoścignionym 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 określ- onej 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".

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 pro- zdrowotnego, 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 arte-terapii 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 arte-terapeutycznych – 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.

ŁUCJA MICKIEWICZ

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

1

2

3

4

5

6

7

8

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 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 wyko-nywała, 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.
- Olga Tokarczuk, 2020, *Czuły narrator*, Warszawa: Wydawnictwo Literackie.

1

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

2

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

3

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

4

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

5

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

6

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

7

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

8

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

9

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

10

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

PME 60650

11

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

12

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

HALINA WALICKA

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 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

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

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 cenioną 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 wyhodowany 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.

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

Zdjęcie z archiwum rodzinnego

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.

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

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

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.

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

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 właś-nie 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 wyciąg- nąć 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 niepodleg- łościowego 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.

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.

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.

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.

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.

1

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

2

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

3

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

4

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

5

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

6

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

7

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

8

Obraz, II poł. XX w., olej na płótnie,
54,5 × 70 cm,
PME 60419

9

Obraz, II poł. XX w.,
olej na płycie pilśniowej, 45 × 60 cm,
PME 60421

10

Obraz, II poł. XX w., olej na płótnie,
50 × 70 cm,
PME 60420

11

Obraz, II poł. XX w., olej na płótnie,
65 × 45 cm,
PME 60413

12

Kwiat paproci, 1973, olej na płótnie,
55 × 70 cm,
PME 40666

13

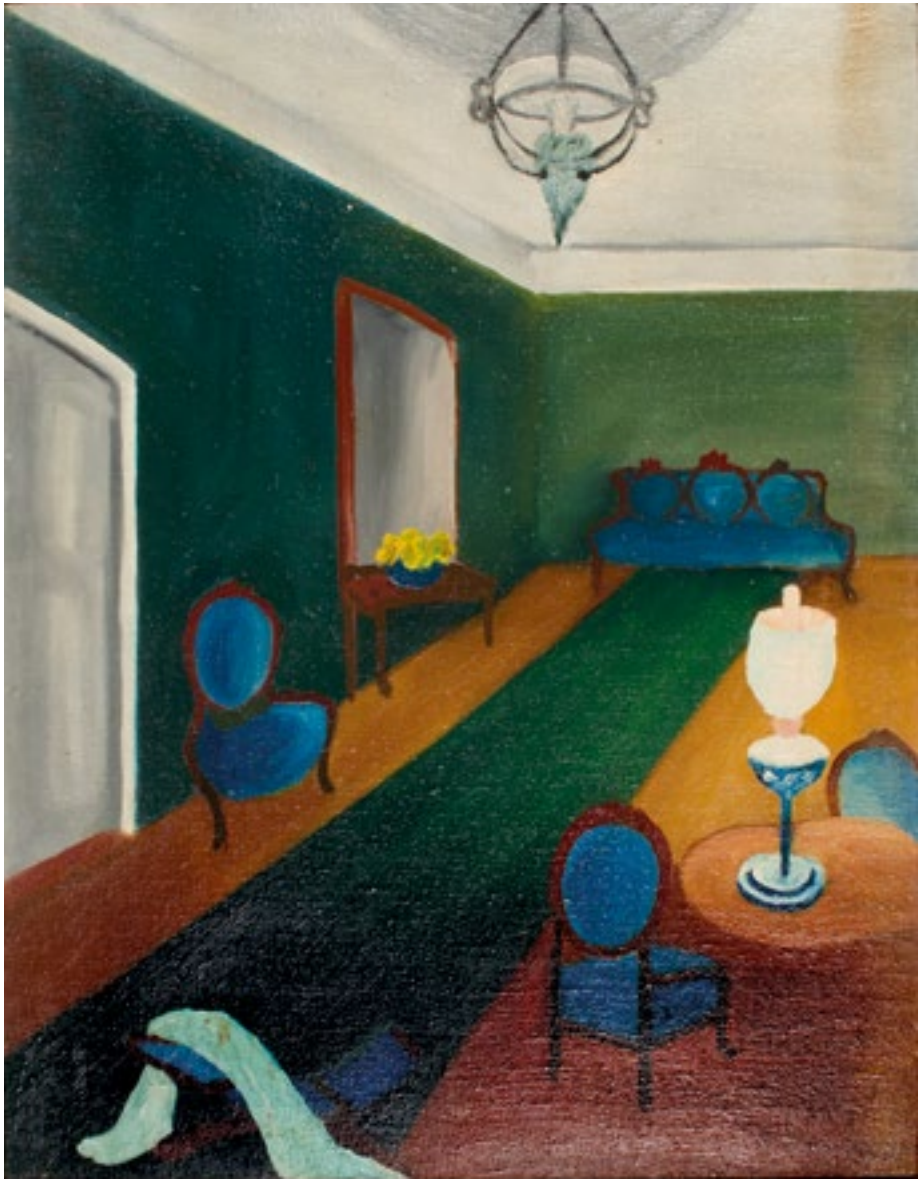
Niespodziany wiatr, 1973, olej na płótnie,
75,5 × 60,4 cm,
PME 38759

14

Obraz, II poł. XX w., olej na płótnie,
50 × 70 cm,
PME 60423

15

Obraz, II poł. XX w., olej na płótnie,
55 × 45 cm,
PME 60422



16

Puste wnętrze, 1977, olej na płótnie,
55 × 45 cm,
PME 60417

17

Obraz, 1970, olej na płótnie, 79,8 × 49,8 cm,
PME 60418

18

Czerwony pokój, niedatowany, olej na płótnie, 50 × 60 cm,

PME 35066

19

Dama z lichtarzem, 1972, olej na płótnie,
55 × 45 cm,
PME dep. 4333

20

Pożegnanie, 1974, olej na płótnie,
56 × 46 cm,
PME 41089

21

Wiatr, niedatowany, olej na płótnie,
80 × 60 cm,
PME 35065

22

Obraz, II poł. XX w., olej na płótnie,
55 × 44,5 cm,
PME 60416

MARIA KORSAK

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

Maria Korsak, 1974.
Ze zbiorów Państwowego Muzeum
Etnograficznego w Warszawie,
Arch. PME N. 1179/4. Fot. L. Trojanowski

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 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 — Klimient 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.

1

Autoportret, 1981, olej na płótnie,
73 × 54 cm,
PME 44672

2

Ogród Saski, 1963, tempera na kartonie,
61 × 70 cm,
PME 26696

3

Wilanów, 1964, olej na płótnie, 57 × 94 cm,
PME 27067

4

Park Ujazdowski, 1969, tempera na płótnie,
71 × 97 cm,
PME 34332

5

Chopin, 1969, tempera na płótnie,
63 × 88 cm,
PME 34333

6

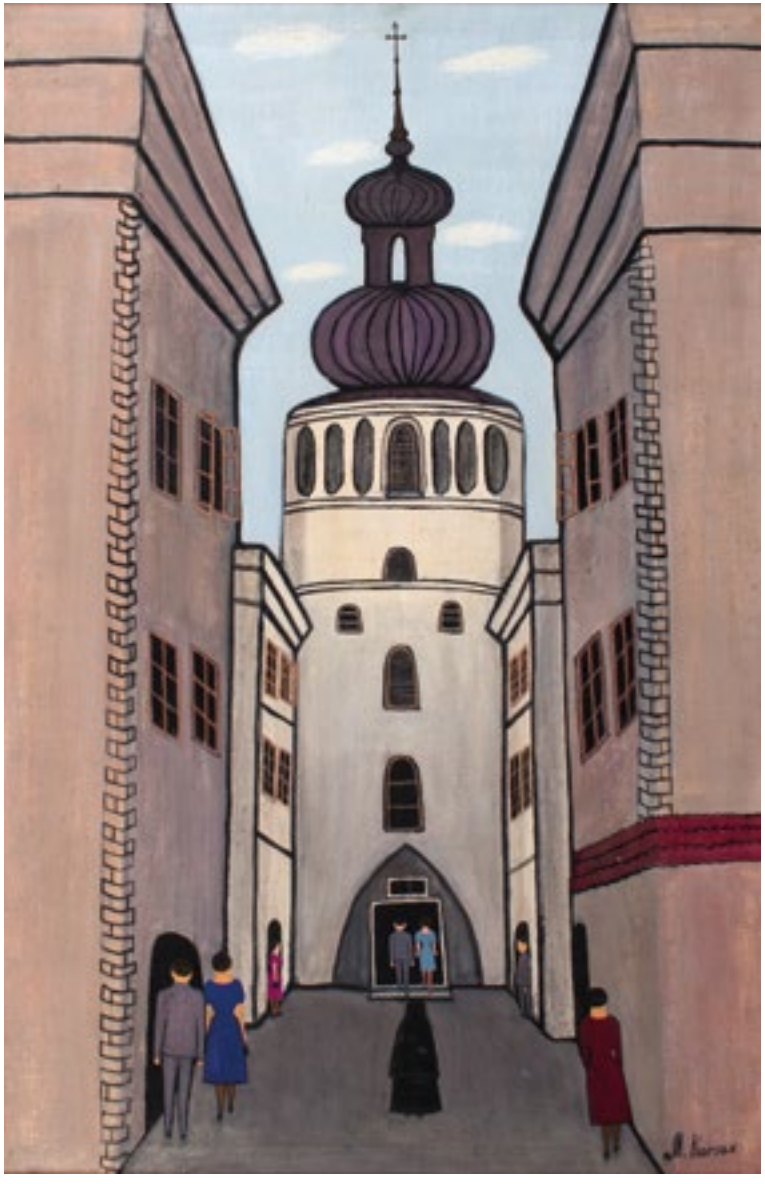
Park, 1964, olej na płótnie, 59 × 85 cm,
PME 49377

7

Kościół św. Antoniego Padewskiego
w Warszawie, ok. 1970, tempera, gwasz na
kartonie, 65,8 × 90,3 cm,
PME 60760

8

Nowe Miasto w Warszawie, 1970, tempera
na płótnie, 60 × 89 cm,
PME 35234



9

Kościół św. Marcina, 1969,
tempera na płótnie, 83 × 52 cm,
PME 34331

10

Wieś, 1963, tempera na kartonie,
41,5 × 70,5 cm,
PME 26697

11

Wieś za rzeką, 1965, olej na płótnie,
80 × 60 cm,
PME 27548

12

Wieś z krówkami, 1970, tempera na płótnie,
75 × 97 cm,
PME 35239

13

Pejzaż letni, 1980 (?), olej na płótnie,
54 × 65 cm,
PME 43268

14

Dom Szymanowskiego, 1982, tempera na
płótnie, 54,5 × 72,8 cm,
PME 44673

15

Pejzaż, przed 1970, tempera na kartonie,
67 × 51 cm,
PME 34460

16

Wrzos z brzozami, 1970, olej na płótnie,
74,5 × 96,6 cm,
PME 35235

17

Jesień, 1969, olej na płótnie, 90 × 120 cm,
PME 34383

18

Adam i Ewa, 1965, olej, tempera na płótnie,
59 × 80 cm,
PME 27068

19

Wianki, 1963, tempera na płótnie,
59,9 × 86 cm,
PME 27547

20

Ślub w cerkwi, 1976, olej na płótnie,
89,5 × 119 cm,
PME 40667

21

Wesele, 1969, olej na płótnie, 73 × 102 cm,
PME 34384

22

Karnawał, 1959, olej, tempera na płótnie,
62 × 82 cm,
PME 27546

JANINA FANDREY

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 przeświturają 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.

1

Kwitnące drzewa, ok. 1976, olej na płótnie,
56 × 64 cm,
PME 40991

2

Polna droga, ok. 1980, olej na płótnie,
45,5 × 56,5 cm,
PME 42984

3

Ogród różany, ok. 1975, olej na płycie pilśniowej, 48,5 × 56,7 cm, PME 40098

4

Dzikie róże, ok. 1980, olej na płótnie,
48,5 × 59 cm,
PME 42982

5

Kwiaty pod lasem, ok. 1980, olej na płótnie,
44 × 55 cm,
PME 42983

6

Głogi, ok. 1975, olej na płycie pilśniowej,
53 × 63 cm,
PME 40097

7

Sad w zimie, 1975, olej na płótnie,
49,5 × 59,5 cm,
PME 40096

LEOKADIA PŁONKOWA

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 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 Tat- rzańskim 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.

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.

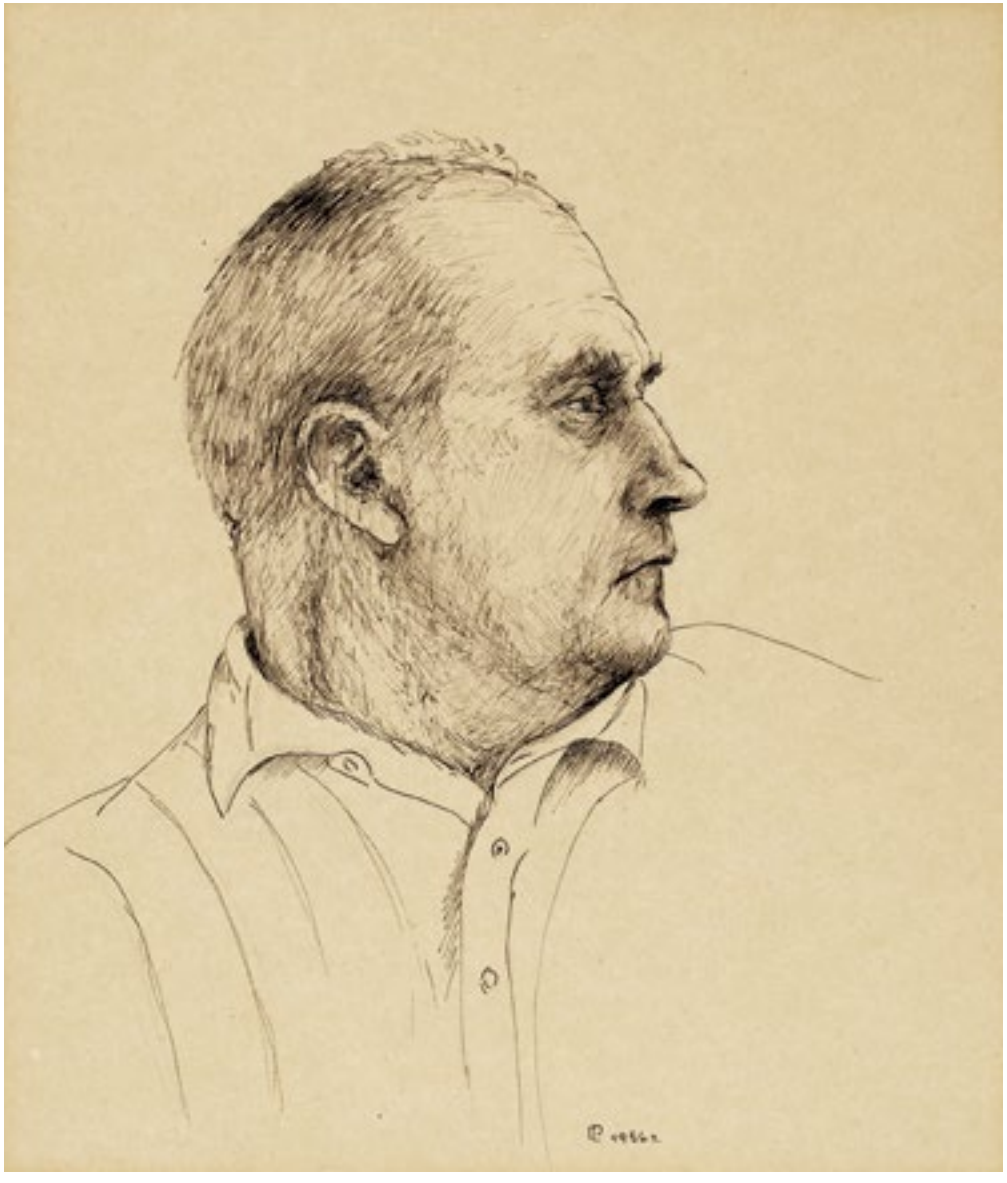
Źródła archiwalne
Materiały archiwalne, Dział Informacji Naukowej Państwowego
Muzeum Etnograficznego w Warszawie, Spuścizna Leokadii Płonkowej
(Arch. PME, Sp. L.P.):
- Arch. PME, Sp. L.P. dokumenty o twórcy, blok I.
- Arch. PME, Sp. L.P. dokumenty o twórczości, blok II.
- Arch. PME, Sp. L.P. korespondencja 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).

KAZIMIERZ NAD WIS

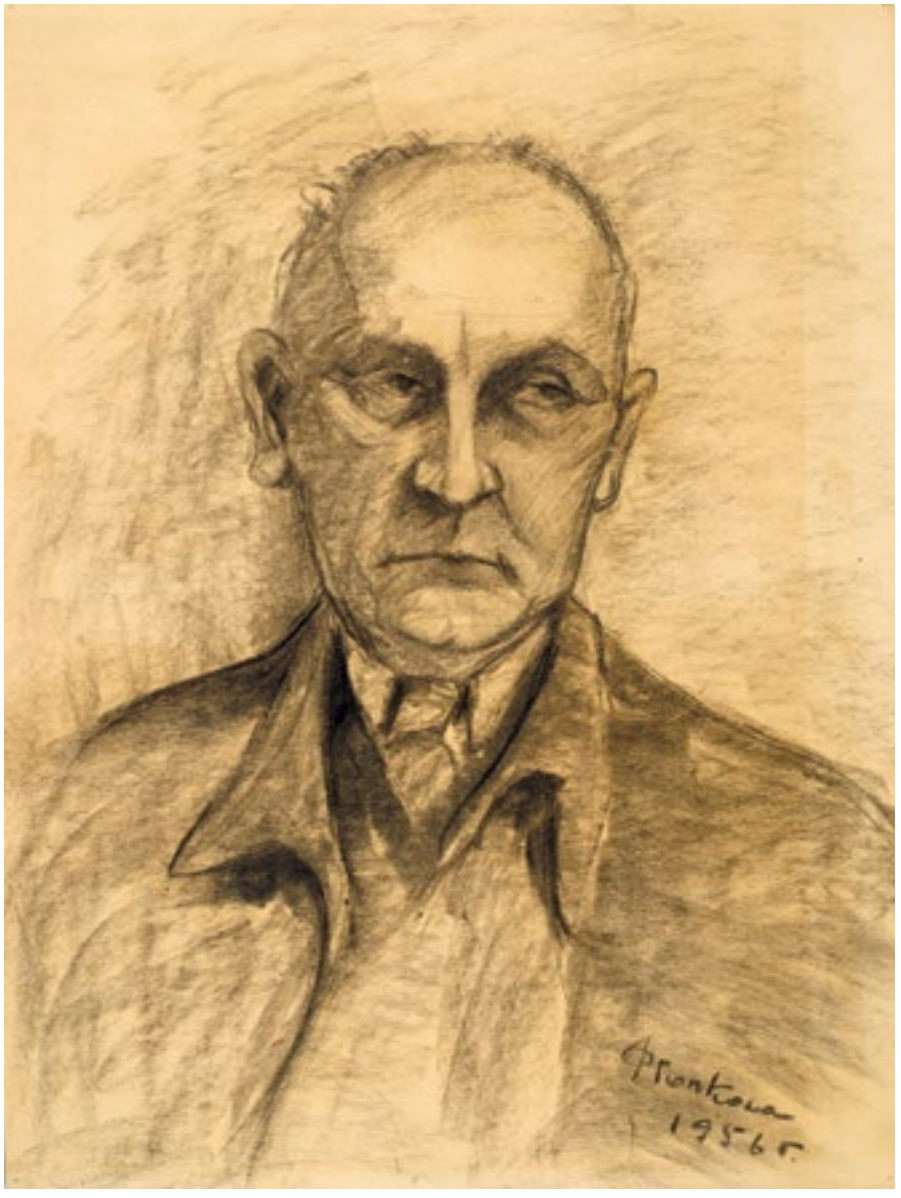
1

Praca studyjna, niedatowany,
węgiel na papierze, 65,5 × 49 cm,
PME 52121



2

Portret męża, 1956, piórko na papierze,
43 × 37 cm,
PME 52055



3

Praca studyjna, 1956, węgiel na kartonie,
61 × 46 cm,
PME 52122

4

Praca studyjna, 1956, węgiel na papierze,
53,5 × 44,5 cm,
PME 52124

5

Praca studyjna, niedatowany, ołówek na papierze, 73 × 50 cm,
PME 52120

6

Praca studyjna, niedatowany, ołówek,
węgiel na papierze, 73 × 50 cm, PME 52119

7

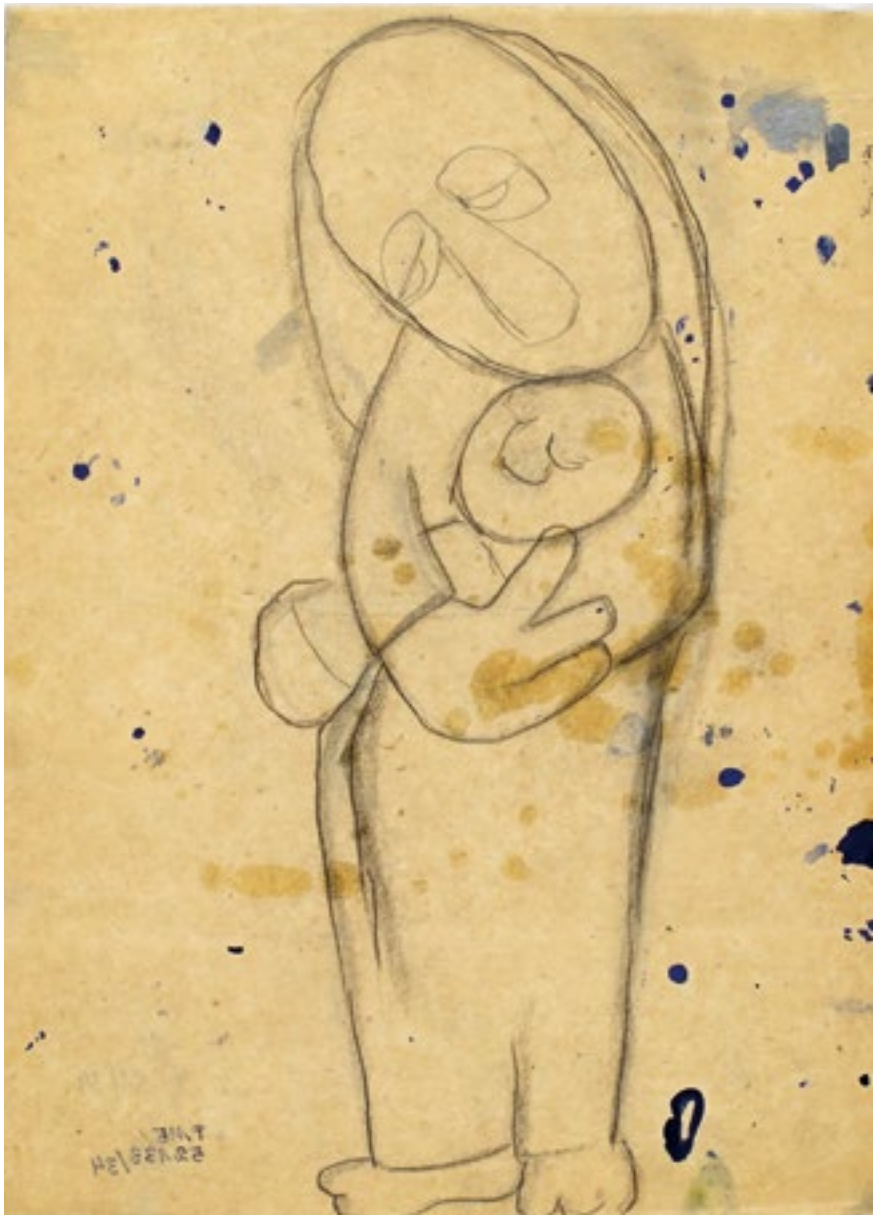
Pracownia Prof. M.T., niedatowany, tempera
na kartonie, 35,5 × 50,5 cm,
PME 52134

8

Portret Mariana Tomaszewskiego, niedatowany,
tempera na tekturze, 33 × 38,5 cm,
PME 52025

9

Szkic do obrazu na szkle, 1960, ołówek
kopiowy na kalce, 29,3 × 20,5 cm,
PME 52133/1–48/12



10

Szkic do obrazu na szkle, 1960, ołówek na bibułce, 29,2 × 20,5 cm,
PME 52133/1–48/34

11

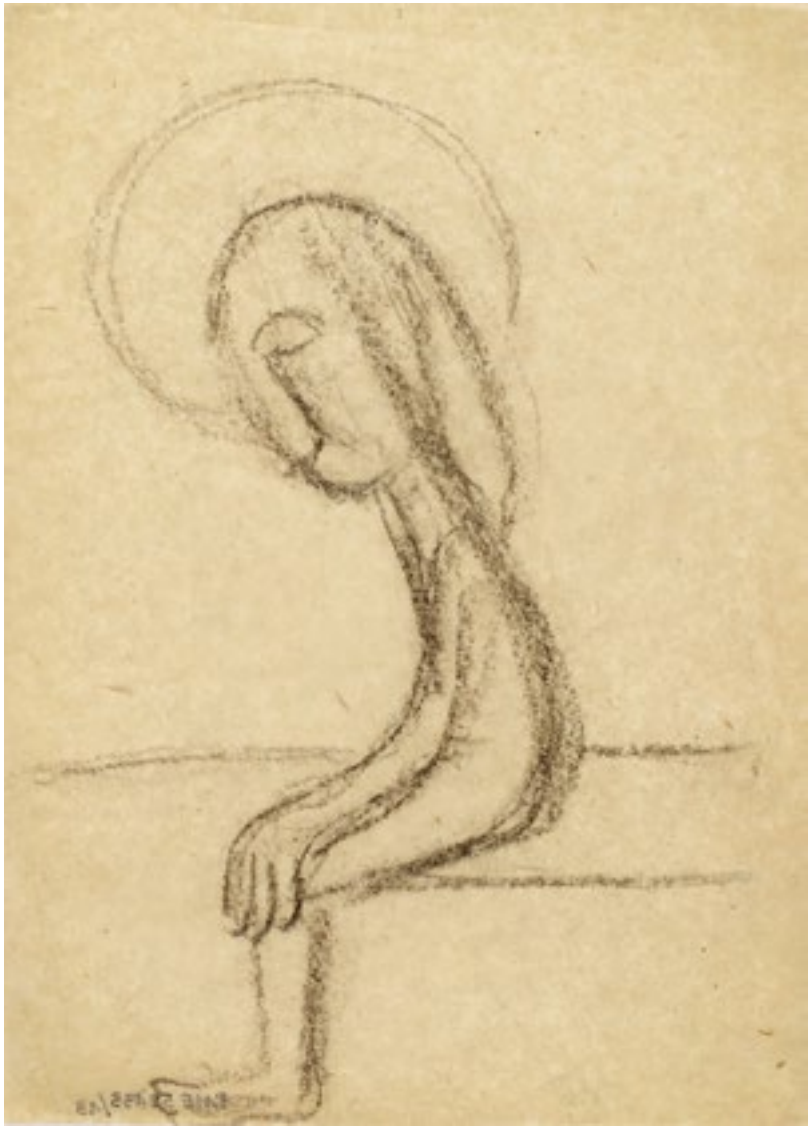
Szkic do obrazu na szkle, 1960, ołówek na bibułce, 29,4 × 20,7 cm, PME 52133/1–48/40

12

Szkic do obrazu na szkle, 1960, ołówek na papierze, 20,4 × 14,4 cm,
PME 52133/1–48/33

13

Szkic do obrazu na szkle, 1960, ołówek,
kredka na bibułce,
20,4 × 14,7 cm,
PME 52133/1–48/26



14

Szkic do obrazu na szkle, 1960, kredka/
węgiel na bibułce,
29,1 × 20,5 cm,
PME 52133/1–48/13

15

Szkic do obrazu na szkle, 1960, ołówek,
węgiel na bibułce,
21 × 25 cm,
PME 52133/1–48/10

16

Szkic do obrazu na szkle, 1960, ołówek,
węgiel, tusz na bibułce,
29,2 × 20,5 cm,
PME 52133/1–48/30

17

Szkic do obrazu na szkle, 1960, ołówek,
węgiel na papierze, 29,4 × 20,5 cm,
PME 52133/1–48/21

18

Szkic do obrazu na szkle, 1960, ołówek,
węgiel na papierze, 29,3 × 20,5 cm,
PME 52133/1–48/41

19

Szkic do obrazu na szkle, 1960, ołówek,
węgiel na bibułce,
29,3 × 20,6 cm,
PME 52133/1–48/4

20

Szkic do obrazu na szkle, 1960, ołówek,
węgiel na bibułce,
29,3 × 20,4 cm,
PME 52133/1–48/31

21

Szkic do obrazu na szkle, 1960, ołówek,
węgiel na papierze, 12 × 9 cm,
PME 52133/1–48/20

22

Szkic do obrazu na szkle, 1960, ołówek,
węgiel na papierze, 29,2 × 20,4 cm,
PME 52133/1–48/46

23

Szkic do obrazu na szkle, 1960, ołówek,
tusz, węgiel na papierze, 29,3 × 20,5 cm,
PME 52133/1–48/45

24

Szkic do obrazu na szkle, 1960, węgiel na
bibułce, 20,5 × 28,8 cm,
PME 52133/1–48/7

25

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

26

Szkic do obrazu na szkle, 1960, węgiel
na papierze, 20,6 × 29,6 cm,
PME 52133/1–48/38

27

Szkic do obrazu na szkle, 1960, ołówek, węgiel
na bibułce,
13 × 18 cm,
PME 52133/1–48/39

28

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

29

Szkic do obrazu na szkle, 1960, ołówek,
tempera (?) na papierze, 29,5 × 21 cm,
PME 52133/1–48/47

30

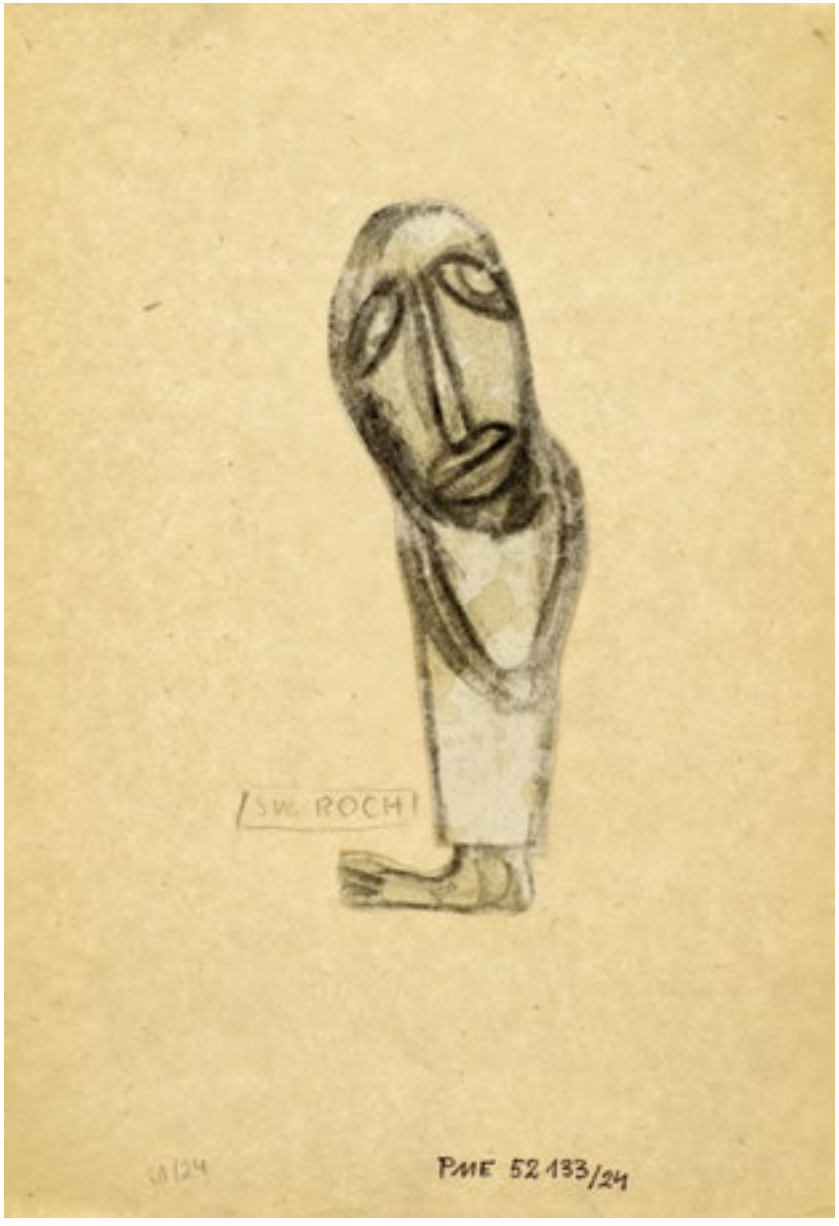
Szkic do obrazu na szkle, 1960, niebieski
tusz na bibułce, 12 × 7,7 cm,
PME 52133/1–48/17

31

Szkic do obrazu na szkle, 1960, ołówek na papierze, 22 × 14,4 cm,
PME 52133/1–48/9

32

Święty Franciszek nad sadem, 1959, olej,
tempera na szkle, 31 × 21,5 cm,
PME 52043



33

Szkic do obrazu na szkle, 1960, ołówek,
węgiel na papierze, 29,4 × 20,6 cm,
PME 52133/1–48/24

34

Święty Roch, 1958, olej, tempera na szkle,
18 × 13 cm,
PME 52049

35

Szkic do obrazu na szkle, 1960, ołówek, tusz
na bibułce, 10,7 × 5,3 cm,
PME 52133/1–48/22

36

Święty modlący się, 1958, olej, tempera na szkle, 14,5 × 9,5 cm,
PME 52052

37

Szkic do obrazu na szkle, 1960, ołówek na bibułce, 20,4 × 14,7 cm,
PME 52133/1–48/23

38

Madonna płacząca, 1958, olej, tempera na szkle, 18,5 × 13,5 cm,
PME 52050

39

Szkic do obrazu na szkle, 1960, ołówek na
bibułce, 29,3 × 20,3 cm,
PME 52133/1–48/5

40

Święty Pankracy, 1959, olej, tempera na szkle, 29,5 × 21 cm,
PME 52060

41

Szkic do obrazu na szkle, 1960, ołówek na
bibułce, 29,3 × 20,5 cm,
PME 52133/1–48/32

42

Święty zadumany, 1959, olej, tempera na szkle, 29,5 × 20,5 cm,
PME 52047

43

Szkic do obrazu na szkle, 1960, ołówek,
węgiel na bibułce,
29,3 × 20,6 cm,
PME 52133/1–48/25

44

Madonna z aniołami, niedatowany, olej,
tempera na szkle, 29,5 × 20,5 cm,
PME 52042

45

Szkic do obrazu na szkle, 1960, ołówek na kalce, 29,1 × 20,5 cm,
PME 52133/1–48/16

46

Aniołowie grający (praca studyjna), niedatowany,
tempera na papierze, 100 × 70 cm,
PME 52125

47

Aniołowie grający, niedatowany, olej,
tempera na szkle, 30 × 21 cm,
PME 52031

48

Szkic do obrazu na szkle, 1960, ołówek,
węgiel na papierze, 20,7 × 15,1 cm,
PME 52133/1–48/15

49

Świątek Frasobliwy, 1958, olej, tempera na
szkle, 21 × 15 cm,
PME 52048

50

Szkic do obrazu na szkle, 1960, czarny tusz
na bibułce, 18 × 12 cm,
PME 52133/1–48/6

51

Frasobliwy, niedatowany, olej, tempera,
złota farba na szkle, 16 × 12 cm,
PME 52061

52

Szkic do obrazu na szkle, 1960, ołówek,
akwarela na papierze, 18,3 × 13,2 cm,
PME 52133/1–48/14

53

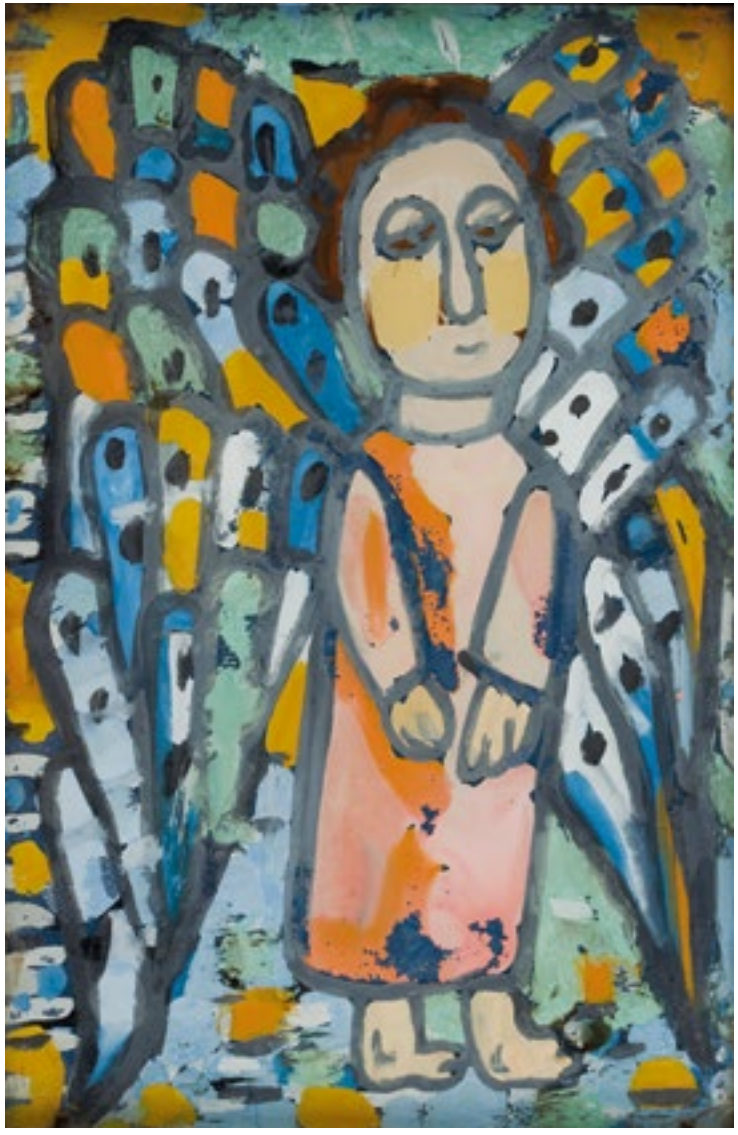
Święty Jan Chrzciciel, 1961, olej, tempera na szkle, 40 × 30,5 cm,
PME 27084

54

Szkic do obrazu na szkle, 1960, akwarela na papierze, 29,5 × 20,7 cm,
PME 52133/1–48/37

55

Anioł, 1958, olej, tempera na szkle,
15,5 × 10,5 cm,
PME 52037



56

Anioł, 1958, olej, tempera na szkle,
15,5 × 10,5 cm,
PME 52036

57

Szkic do obrazu na szkle, 1960, ołówek,
czarna farba na bibułce,
12,9 × 8,7 cm,
PME 52133/1–48/18

58

Matka Boska Częstochowska, niedatowany,
olej, tempera na szkle, 12 × 9 cm,
PME 52126

59

Michał Archanioł, niedatowany, olej,
tempera na szkle, 34 × 25 cm,
PME 52033

60

Święty Józef z lilią, 1962, olej, tempera na szkle, 30 × 36 cm,
PME 27085

61

Święty Józef z Dzieciątkiem, niedatowany, olej,
tempera, złota farba na szkle, 35 × 27 cm,
PME 52029

62

Matka Boska Krynicka, 1960, olej, tempera
na szkle, 40 × 30,5 cm,
PME 27083

63

Święty Franciszek z Asyżu, niedatowany,
olej, tempera na szkle, 35,5 × 27,5 cm,
PME 52035

64

Matka Boska z Dzieciątkiem, przed 1992,
olej, tempera na szkle, 35 × 25 cm,
PME 52034

65

Święty siedzący, niedatowany, olej, tempera
na szkle, 34 × 27 cm,
PME 52038

66

Święty Piotr, przed 1992, olej, tempera na szkle, 34 × 25 cm,
PME 52045

67

Święty, niedatowany, olej, tempera na szkle,
29,5 × 21 cm,
PME 52032

68

Święty Piotr, 1959, olej, tempera na szkle,
29,5 × 21 cm,
PME 52040

69

Aniołek, 1964, olej, tempera na szkle,
18 × 13,5 cm,
PME 52017

70

Święty Franciszek z Asyżu, niedatowany,
olej, tempera na szkle, 35,5 × 26,5 cm,
PME 52030

71

Święty Piotr, niedatowany, olej, tempera na
szkle, 33 × 24 cm,
PME 52026

72

Święty Paweł, niedatowany, olej, tempera
na szkle, 33,5 × 24,5 cm,
PME 52046

73

Chrystus Frasobliwy, niedatowany, olej,
tempera na szkle, 15,5 × 21 cm,
PME 52053

74

Popiersie Pana Jezusa, niedatowany,
kawałki folii aluminiowej, olej, tempera na
szkle, 30,5 × 21 cm,
PME 52063

75

Szkic do obrazu na szkle, 1960, ołówek/
węgiel na papierze, 20,7 × 14,6 cm,
PME 52133/1–48/27

76

Święty z ptaszkiem, niedatowany, olej, złota farba na tekturze, 38 × 17 cm,
PME 52056

77

Szkic do obrazu na szkle, 1960, ołówek,
węgiel na papierze, 29,2 × 20,6 cm,
PME 52133/1–48/42

78

Święta z dwojgiem dzieci, niedatowany, olej,
werniks (?) na sklejce, 35 × 24 cm,
PME 52019

79

Szkic do obrazu na szkle, 1960, ołówek,
węgiel na papierze, 29,3 × 20,7 cm,
PME 52133/1–48/35

80

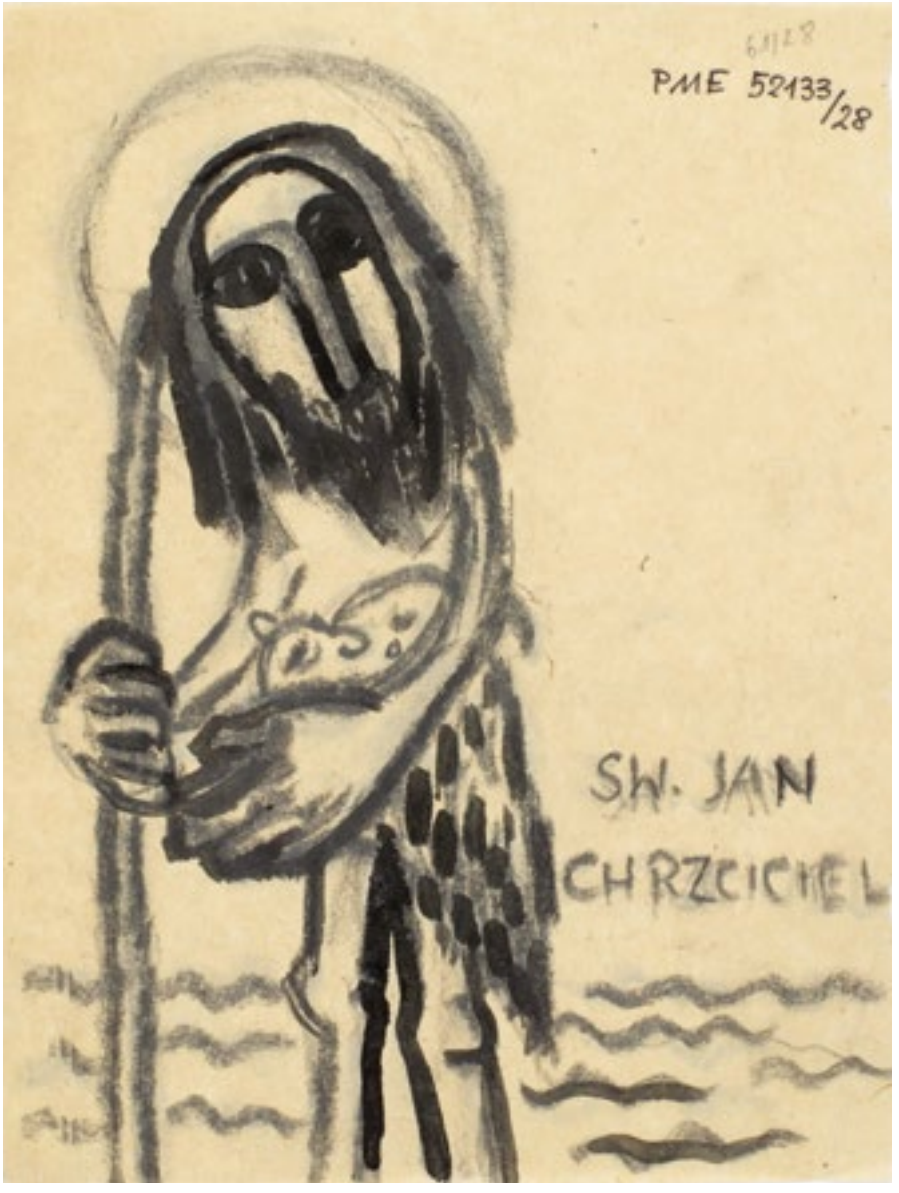
Matka Boska z Dzieciątkiem, niedatowany,
olej, werniks (?), złota farba na sklejce,
42 × 35 cm,
PME 52018

81

Szkic do obrazu na szkle, 1960, ołówek,
węgiel na papierze, 18 × 13 cm,
PME 52133/1–48/19

82

Trzy święte, niedatowany, olej, tempera na sklejce, 18 × 13 cm,
PME 52051



83

Szkic do obrazu na szkle, 1960, ołówek, tusz
na bibułce, 20,1 × 14,7 cm,
PME 52133/1–48/28

84

Święty Jan Chrzciciel, niedatowany, olej na dykcie, 38 × 31 cm,
PME 38675

85

Upadek pod krzyżem, 1964, olej na sklejce,
41,3 × 34,5 cm,
PME 52015

86

Święty Franciszek, niedatowany, olej,
tempera, złota farba na sklejce, 38 × 28 cm,
PME 52024

87

Archanioł, 1971, olej, złota farba, tempera
na sklejce, 38,5 × 31 cm,
PME 52020

88

Święty Józef z kwiatami, 1964, olej, bibuła, folia aluminiowa, suszone owoce róży na sklejce, 38,5 × 30,3 cm,
PME 27086

89 A

Święta Rodzina / Wiosenne kwiaty
(dwustronny), niedatowany, olej, tempera,
złota farba na sklejce, 38 × 28 cm,
PME 52059

89 B

Wiosenne kwiaty / Święta Rodzina
(dwustronny), niedatowany, olej, tempera,
złota farba na sklejce, 38 × 28 cm,
PME 52059

90

Wjazd do Jerozolimy, niedatowany,
olej, tempera, złota farba na papierze,
43 × 31 cm,
PME 52098

91

Panna Maryja, niedatowany, olej, tempera,
złota farba na papierze, 42 × 30 cm,
PME 52054

92

Święty Krzysztof z Jezusem, niedatowany,
olej, tempera na papierze, 43 × 31 cm,
PME 52097

93

Boże Narodzenie, niedatowany, olej, złota farba, tempera na desce, 33 × 30 cm, PME 52028

94

Ucieczka do Egiptu przed gniewem Heroda,
niedatowany, olej, farby wodne, tempera na
desce, 30 × 34 cm,
PME 52027

95

Matka Boska Ostrobramska (malatura
na odwrocie ryngrafu), niedatowany, olej na
stopie cynowym, śr. 13 cm,
PME 52062

96

Regina Poloniae, przed 1945 (?), olej, tempera, srebrna farba na blasze aluminiowej, 20,5 × 15,5 cm, PME 52041

97

Szkic do obrazu na szkle, 1960, ołówek,
węgiel na papierze, 29,1 × 20,6 cm,
PME 52133/1–48/43

98

Szkic do obrazu na szkle, 1960, ołówek/
węgiel na papierze, 29,1 × 20,6 cm,
PME 52133/1–48/29

99

Szkic do obrazu na szkle, 1960, ołówek,
węgiel na papierze, 29,1 × 20,5 cm,
PME 52133/1–48/44

100

Szkic do obrazu na szkle, 1960, ołówek,
węgiel na papierze, 29,4 × 20,7 cm,
PME 52133/1–48/36

101

Praca studyjna, niedatowany, węgiel na papierze, 40 × 28 cm,
PME 52123

102

Kompozycja (praca studyjna), 1971, tusz na kartonie, 35 × 24,7 cm,
PME 52140

103

Siedząca kobieta (praca studyjna),
niedatowany, tusz na kartonie, 42,5 × 38,5 cm,
PME 52144

104

Siedzący mężczyzna, 1956, tusz, akwarela
na papierze, 27 × 20 cm,
PME 52128

105

Praca studyjna, niedatowany, ołówek,
tempera na kartonie, 70,5 × 50 cm,
PME 52114

106

Kobieta z dziećmi, niedatowany, olej,
tempera na szkle, 50 × 36,5 cm,
PME 52016

107

Muzykanci, 1959, olej, tempera na szkle,
30 × 39,5 cm,
PME 52023

108

Kopernik, niedatowany, olej, tempera na
płycie paździerzowej, 50 × 45 cm,
PME 52039

109

Nikifor, 1974, olej na desce, 53 × 40 cm,
PME 38673

110

Szkic do obrazu na szkle, 1960, ołówek,
węgiel na papierze, 41,7 × 29,4 cm,
PME 52133/1–48/48

111

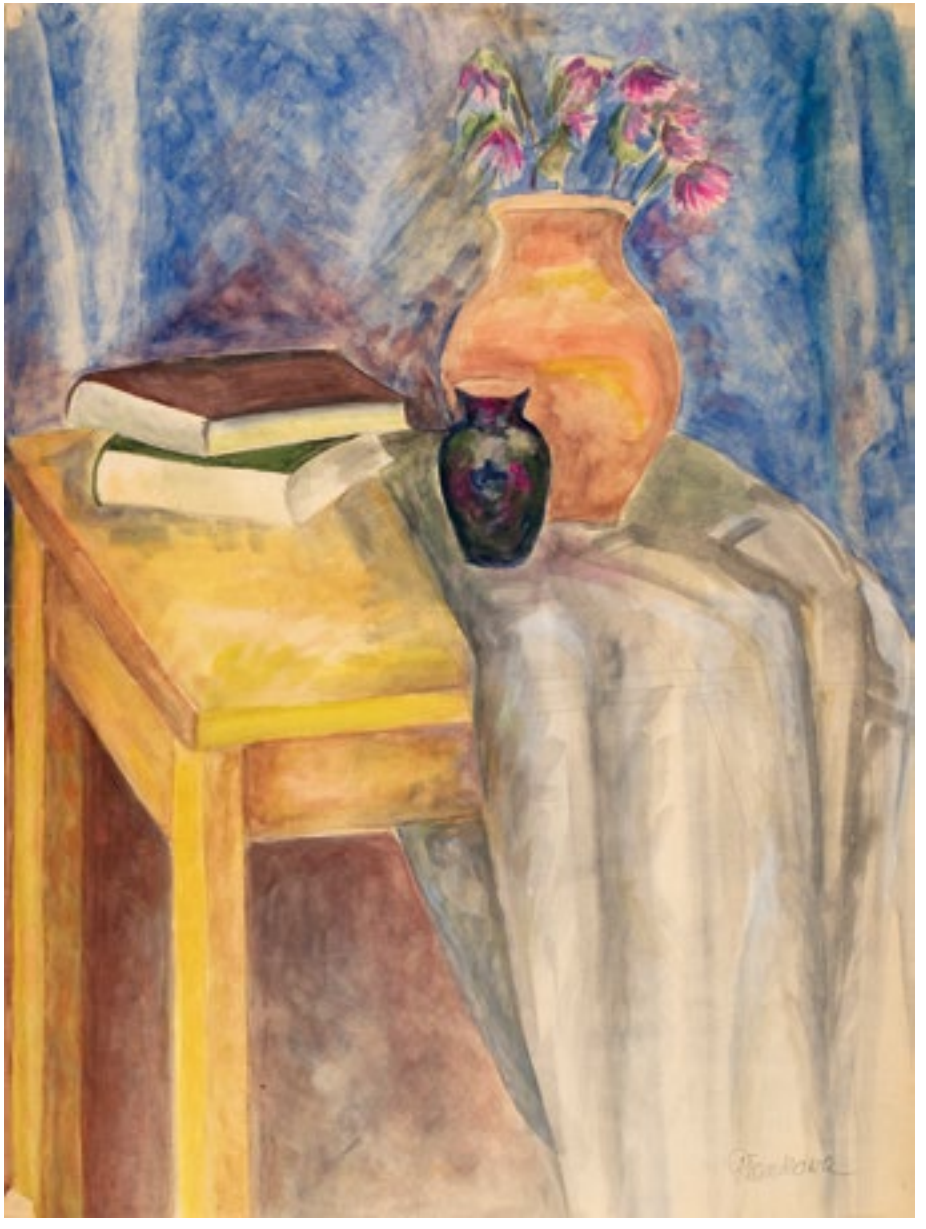
Praca studyjna, niedatowany, tempera na papierze, 42 × 30 cm,
PME 52112

112

Praca studyjna, niedatowany, tempera na papierze, 28 × 42 cm,
PME 52109

113

Praca studyjna, niedatowany, tempera na papierze, 49 × 42 cm,
PME 52111



114

Praca studyjna, niedatowany, ołówek,
tempera na papierze, 74 × 62 cm,
PME 52113

115

Praca studyjna, niedatowany, tempera na kartonie, 34 × 49 cm,
PME 52110

116

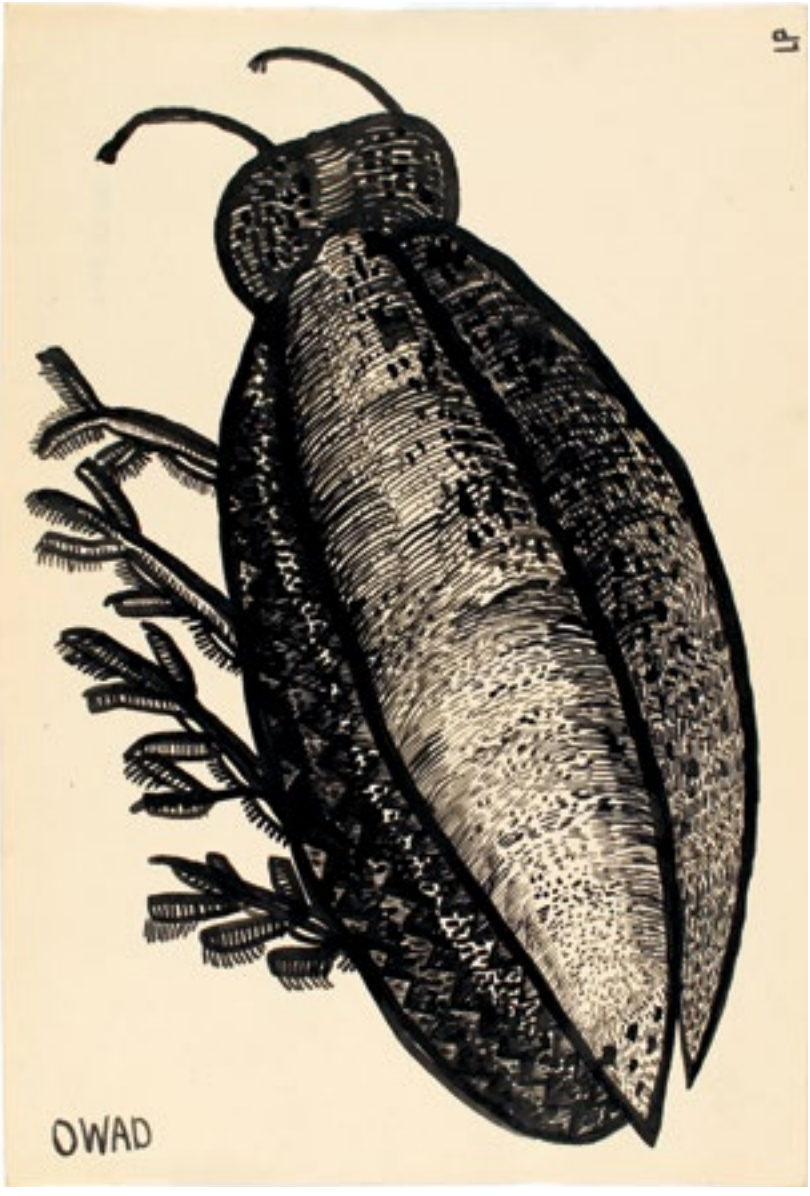
Martwa natura z fiołkami, niedatowany,
tempera na tekturze, 18,5 × 15 cm,
PME 52021

117

Martwa natura z owocami i kwiatami,
niedatowany, olej, tempera na desce
paździerzowej, 50 × 41 cm,
PME 52022

118

Muszla (praca studyjna), 1966, tusz na kartonie, 35 × 24,7 cm,
PME 52143



119

Owad (praca studyjna), 1956, tusz na kartonie, 33,3 × 23 cm,
PME 52137

120

Ścięte drzewo (praca studyjna), niedatowany,
tusz na kartonie, 50 × 35,5 cm,
PME 52142

121

Konary (praca studyjna), niedatowany,
ołówek, tusz na kartonie, 50 × 35 cm,
PME 52141

122

Praca studyjna, niedatowany, tusz na kartonie, 33 × 50 cm,
PME 52149

123

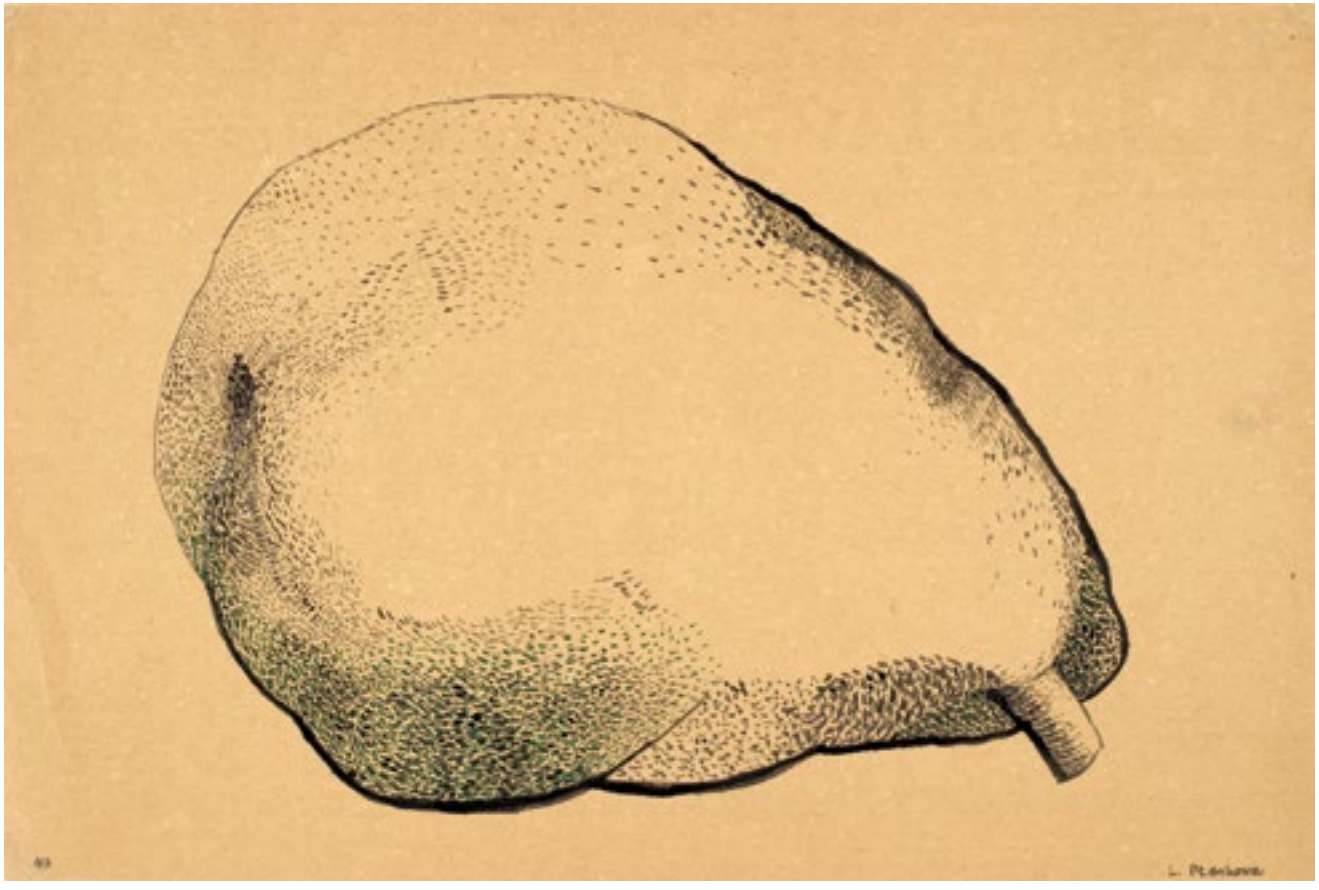
Liść (praca studyjna), 1966, tempera, tusz
na kartonie, 33 × 24,7 cm,
PME 52139

124

Jabłko (praca studyjna), 1966, tusz na kartonie, 33 × 25 cm,
PME 52135

125

Gruszka (praca studyjna), niedatowany,
tempera, tusz na kartonie, 31 × 24,5 cm,
PME 52136



126

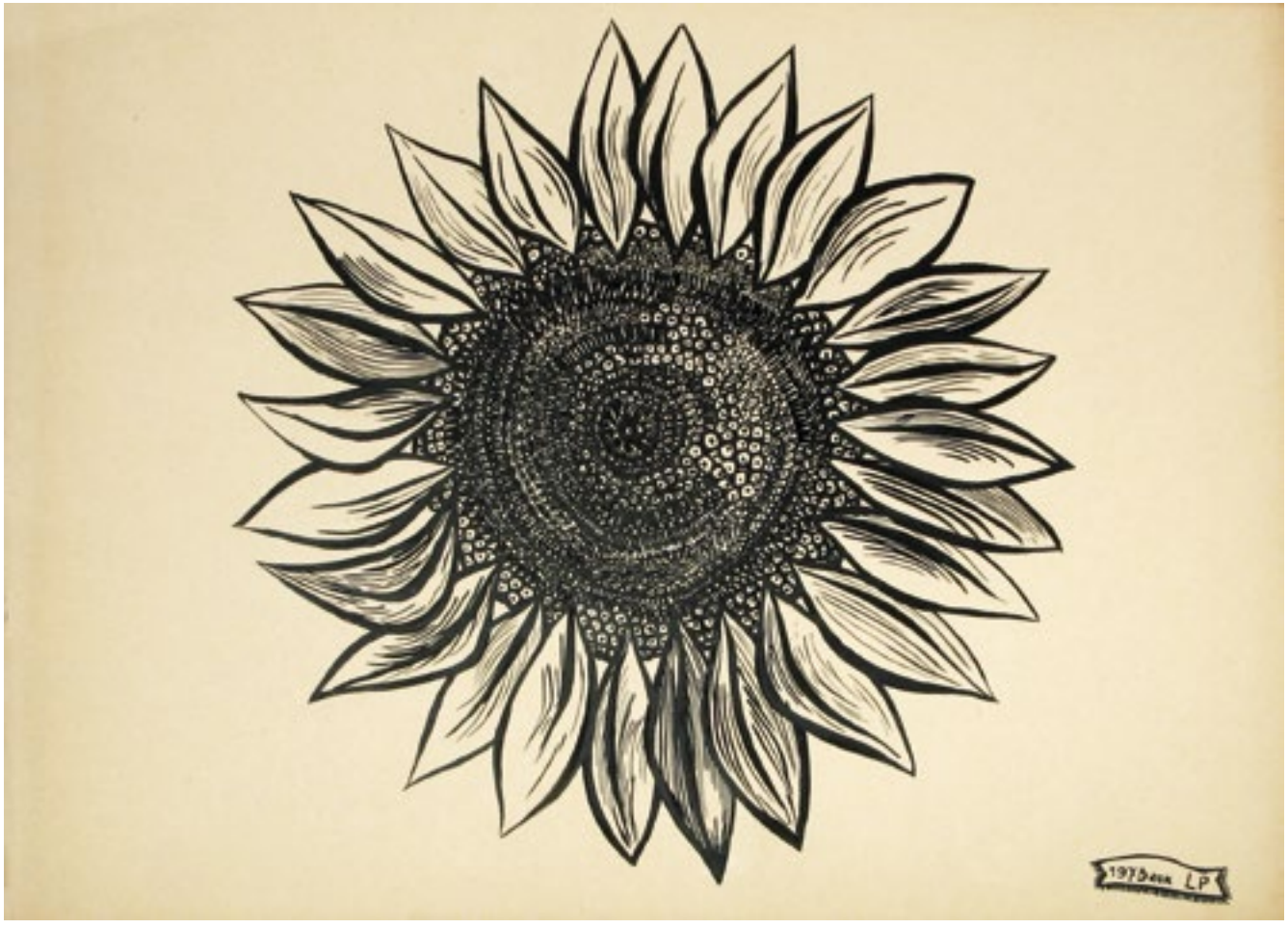
Gruszka II (praca studyjna), niedatowany,
tusz na kartonie, 29 × 43 cm,
PME 52138

127

Błękitny hiacynt (praca studyjna),
niedatowany, tusz na kartonie, 50 × 35 cm,
PME 52148

128

Kwiat (praca studyjna), 1972, tusz na kartonie, 50 × 35 cm,
PME 52147



129

Słonecznik (praca studyjna), 1973, tusz na kartonie, 35 × 50 cm,
PME 52146

130

Ogrodniczka, niedatowany, akwarela, tusz
na papierze, 30 × 42 cm,
PME 52150

131

Zimowa wiązanka (praca studyjna),
niedatowany, tusz na kartonie, 42 × 30 cm,
PME 52145

132

Bukiet z kwiatów, niedatowany, olej, tempera,
złota farba na papierze, 43 × 31 cm,
PME 52099

133

Motyle, niedatowany, tempera na kartonie,
43 × 61 cm,
PME 52131

134

Róże, 1965, olej na desce, 53 × 40 cm,
PME 27087

135

Słoneczniki, niedatowany, farby wodne na papierze, 50 × 38 cm,
PME 52064

136

Kwiaciarka, 1961, olej, tempera na szkle,
40 × 30 cm,
PME 52044

137

Kwiaciarka, 1974, olej na desce, 53 × 40 cm,
PME 38674

138

Wiosna, niedatowany, olej, tempera na kartonie, 35 × 25 cm,
PME 52087

139

Wiosna, niedatowany, olej, tempera na płycie
paździerzowej, 50 × 35 cm,
PME 52058

140

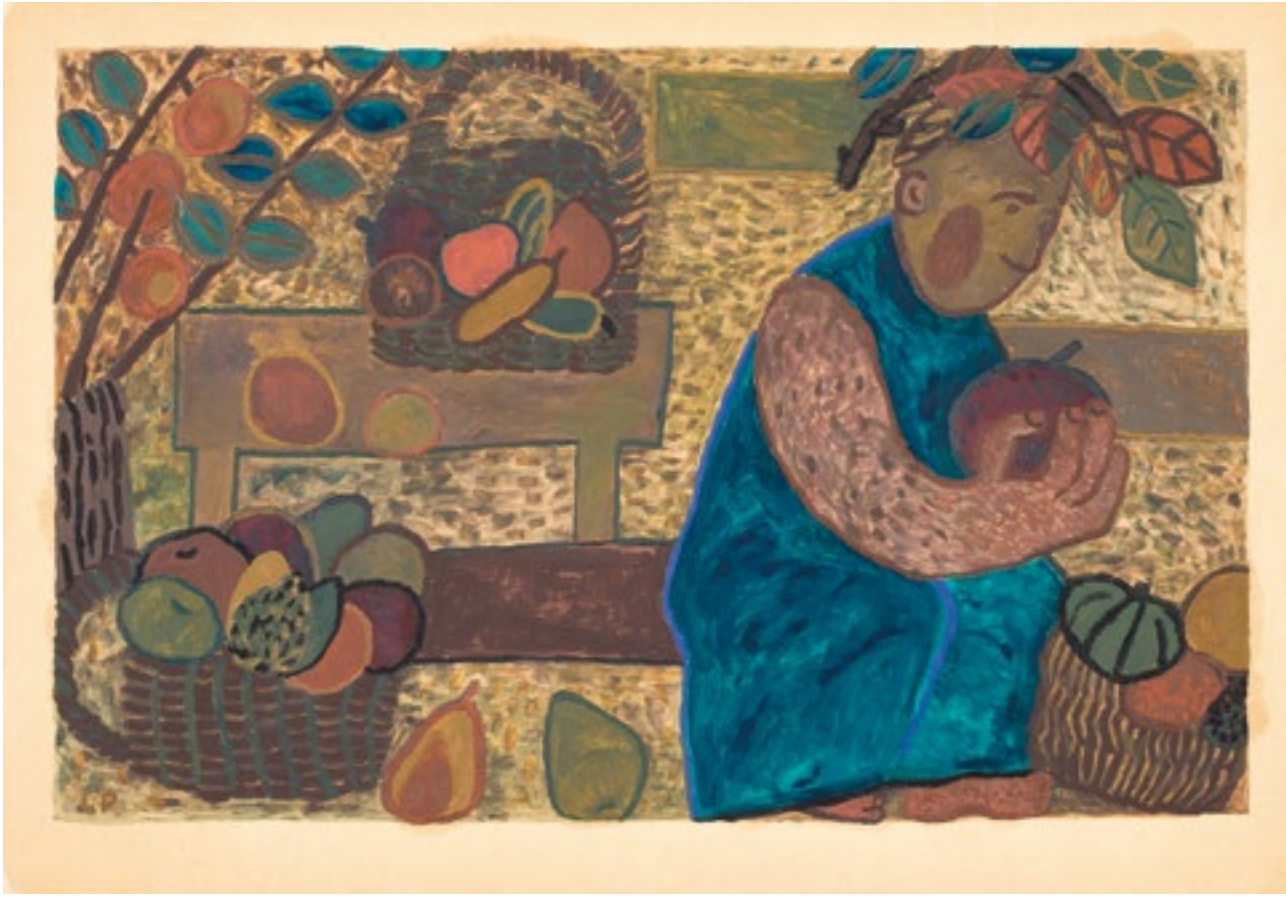
Kobieta z owocami, niedatowany, olej,
tempera na płycie, 50 × 35 cm,
PME 52057

141

Na targu, niedatowany, olej, tempera
na kartonie, 35 × 51 cm,
PME 52095

142

Smażenie powideł, niedatowany, olej,
tempera na kartonie, 35 × 50 cm,
PME 52096



143

Postać z owocami, niedatowany, olej,
tempera na kartonie, 37 × 55 cm,
PME 52132

144

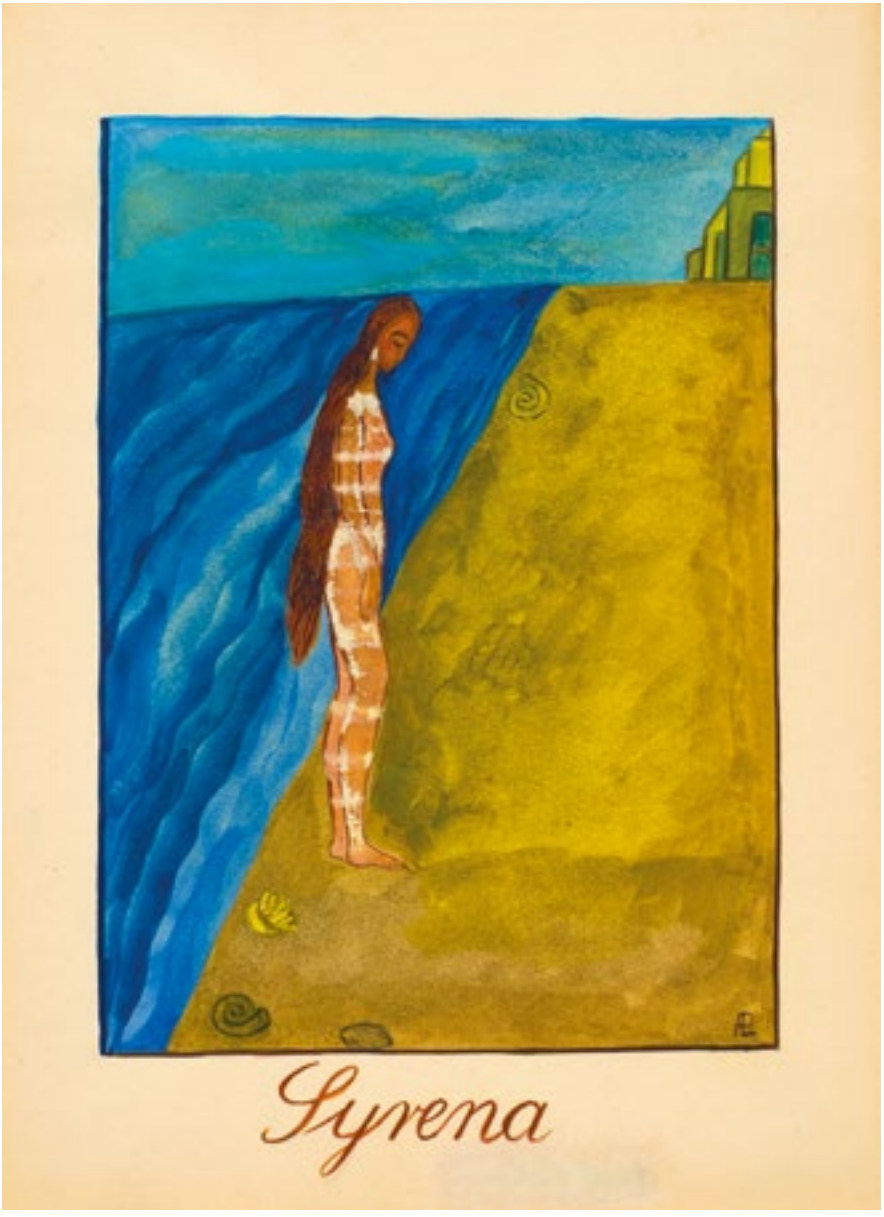
Królowa śniegu, niedatowany, tempera na papierze, 29 × 22 cm,
PME 52081

145

Calineczka, niedatowany, tempera na papierze, 29 × 22 cm,
PME 52086

146

Dziewczynka z zapałkami, niedatowany,
tempera na papierze, 22 × 29 cm,
PME 52082



147

Syrena, niedatowany, tempera na papierze,
29 × 22 cm,
PME 52079

148

Stara latarnia, niedatowany, tempera na papierze, 29 × 22 cm,
PME 52078

149

To dobrze, kiedy ma się spokój na stare lata
– powiedziały wrony, niedatowany, tempera
na papierze, 29 × 22 cm,
PME 52077

150

Stary nagrobek, niedatowany, tempera na papierze, 29 × 21 cm,
PME 52076

151

Pióro i kałamarz, niedatowany, tempera na papierze, 29 × 22 cm,
PME 52080

152

Krzew róży i ślimak, niedatowany, tempera
na papierze, 29 × 22 cm,
PME 52083

153

Poddasze, niedatowany, tempera na papierze, 29 × 21 cm,
PME 52075

154

Motyl szuka żony, niedatowany, tempera na papierze, 29 × 22 cm,
PME 52085

155

Anioł, niedatowany, tempera, srebrna i złota
farba na papierze, 29 × 22 cm,
PME 52084

156

Koncert mistrza Sarabandy, niedatowany,
tempera na kartonie, 35 × 25 cm,
PME 52088

157

Marysia Gęsiareczka, niedatowany, tempera,
srebrna farba na kartonie, 25 × 35 cm,
PME 52089

158

Przedwiośnie. Marysia zostaje sierotą,
niedatowany, olej, tempera, srebrna i złota
farba na kartonie, 25 × 35 cm,
PME 52090

159

Krasnoludki w lesie, niedatowany, olej,
tempera na kartonie, 25 × 35 cm,
PME 52093

160

Czy prosić zielarkę o pomoc dla Półpanka?,
niedatowany, olej, tempera na kartonie,
25 × 35 cm,
PME 52092

161

Powrócimy wiosną, 1996, tempera,
srebrna farba na papierze, 25 × 35 cm,
PME 52091

162

Zima. Krasnoludki w swojej grocie, niedatowany,
olej, tempera na kartonie, 25 × 35 cm,
PME 52094

163

Gdzie indziej poczekajmy na Mesjasza
(praca studyjna), niedatowany, tempera na
kartonie, 33 × 24,5 cm,
PME 52117

164

Na święto. Skrzypek na dachu
(praca studyjna), niedatowany, piórko,
tempera na kartonie, 35 × 25 cm,
PME 52116

165

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

166

Narzeczeni (praca studyjna), niedatowany,
olej, tempera na kartonie, 45 × 35 cm,
PME 52118

167

Szkic z cyklu „Skrzypek na dachu”, 1960,
piórko, akwarela na papierze, 21 × 15 cm,
PME 52133/1–48/2

168

Szkic z cyklu „Skrzypek na dachu", 1960,
czarno-biało-fioletowa akwarela na
papierze, 21 × 21 cm,
PME 52133/1–48/3

169

Wiosna, niedatowany, tempera na papierze
fotograficznym, 16 × 23 cm,
PME 52070

170

Smuteczki, niedatowany, tempera
na papierze fotograficznym, 16 × 23 cm,
PME 52072

171

Radośnie, niedatowany, tempera
na papierze fotograficznym, 16 × 23 cm,
PME 52071

172

Wesoła kompozycja, niedatowany, tempera
na papierze fotograficznym, 23 × 16 cm,
PME 52067

173

Radość (praca studyjna), niedatowany,
tempera na papierze, 21 × 29,5 cm,
PME 52100

174

Namiętność (praca studyjna), niedatowany,
tempera na papierze, 21 × 30 cm,
PME 52101

175

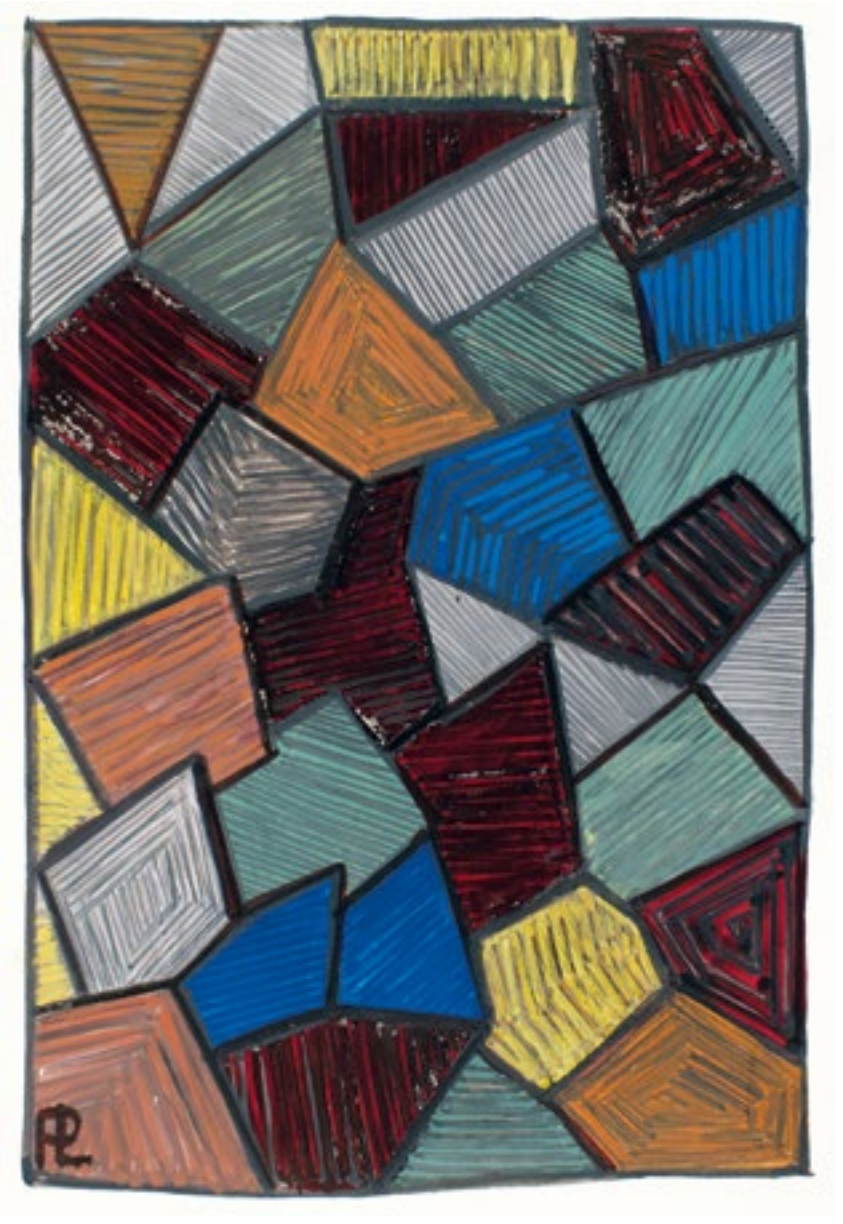
Kompozycja abstrakcyjna, niedatowany, tempera
na papierze fotograficznym, 23 × 16 cm,
PME 52068

176

Kompozycja abstrakcyjna, niedatowany,
tempera na papierze fotograficznym, 23 × 16 cm,
PME 52074

177

Kompozycja abstrakcyjna, niedatowany,
tempera na papierze fotograficznym, 16 × 23 cm,
PME 52065



178

Kompozycja abstrakcyjna, niedatowany,
tempera na papierze fotograficznym, 23 × 16 cm,
PME 52069

179

Kompozycja abstrakcyjna, niedatowany, tempera
na papierze fotograficznym, 16 × 23 cm,
PME 52066

180

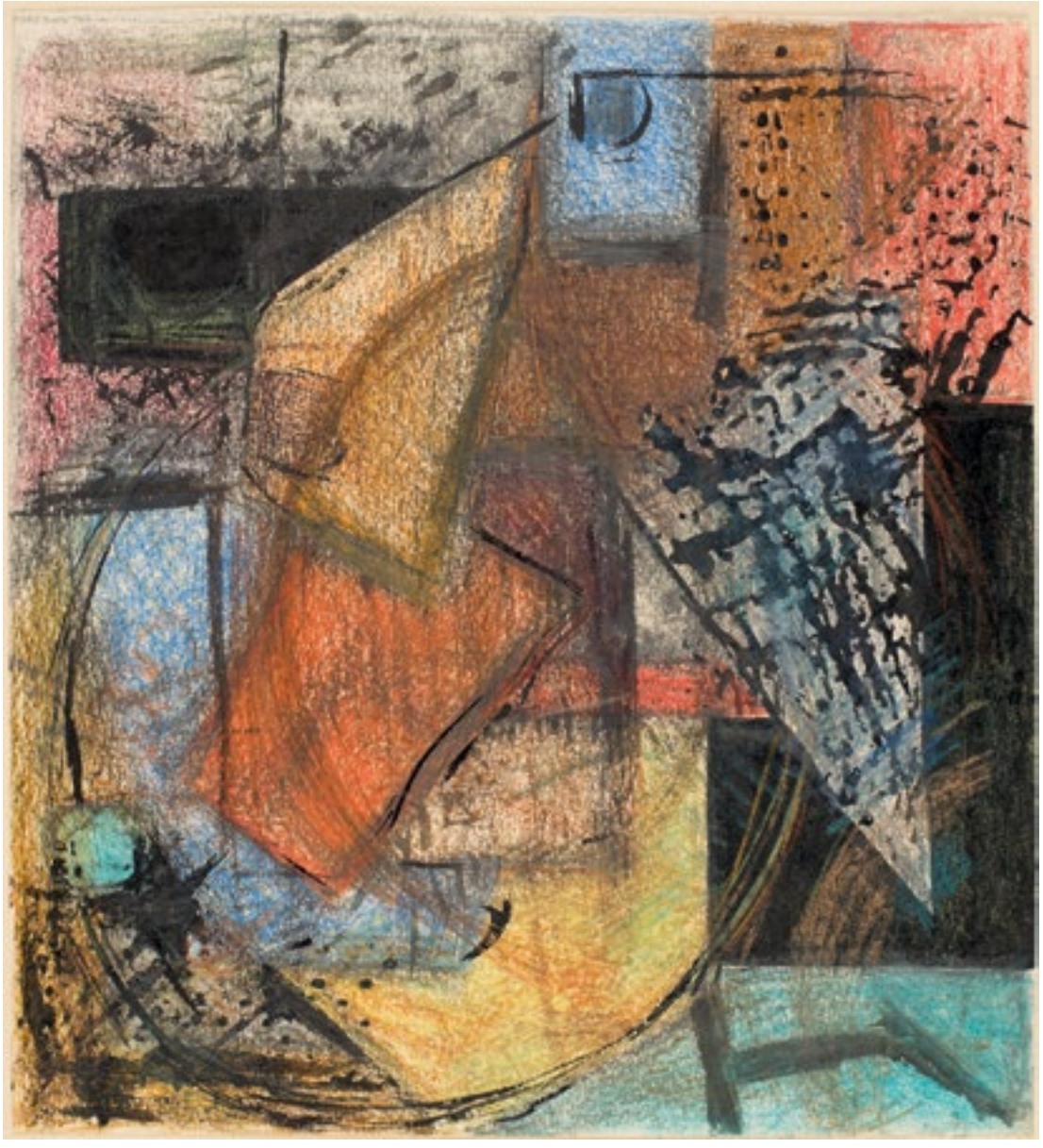
Kompozycja abstrakcyjna, niedatowany, tempera
na papierze fotograficznym, 23 × 16 cm,
PME 52073

181

Praca studyjna, niedatowany, tempera na kartonie, 29,5 × 31 cm,
PME 52104

182

Praca studyjna, niedatowany, olej na papierze, 27 × 25 cm,
PME 52105



183

Praca studyjna, niedatowany, kredka, tusz
na kartonie, 26,5 × 24,5 cm, PME 52106

184

Abstrakcja, niedatowany, olej na tekturze,
45 × 63 cm,
PME 52129

185

Abstrakcja, niedatowany, kreda, olej, piasek
na tekturze, 50 × 26 cm,
PME 52130

186

Fragment architektury, niedatowany,
zaprawa klejowo-kredowa, olej, złota farba,
sfakturowana tkanina na tekturze, 70 × 48 cm,
PME 52127

187

Stół wielkanocny, niedatowany, akwarela,
tusz na papierze, 30 × 42 cm,
PME 52151

188

Leśny dziad I (praca studyjna), 1956,
akwarela na papierze, 25 × 21 cm,
PME 52107

189

Leśny dziad II (praca studyjna), 1956,
akwarela na papierze, 25 × 21 cm,
PME 52108

190

Druty na ścianie w świetle księżyca
(praca studyjna), 1956, tempera
na papierze, 29,5 × 42 cm,
PME 52103

191

Praca studyjna, niedatowany, tempera na papierze, 21 × 29 cm,
PME 52102

192

Adam Mickiewicz 1798–1855
(praca studyjna), niedatowany, piórko (?),
tempera na kartonie, 44,5 × 50,5 cm,
PME 52115

193

Kazimierz nad Wisłą, 1978, olej, tempera,
lakier na płycie, 50 × 70 cm,
PME 42332

MAGDALENA SHUMMER

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.

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 (Fa- bjanowska 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.

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
- 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.

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/.

1

Mysz – wycinanka z blachy, 1999, farby olejne na blasze rdzewnej, ok. 17 × 28 cm, PME 60119

2

Kameleon – wycinanka z blachy, 2001, farby olejne na blasze rdzewnej, ok. 28 × 44 cm, PME 60118

3

Mandryl – wycinanka z blachy, 1986, farby olejne na blasze rdzewnej, ok. 44 × 59 cm, PME 60117

4

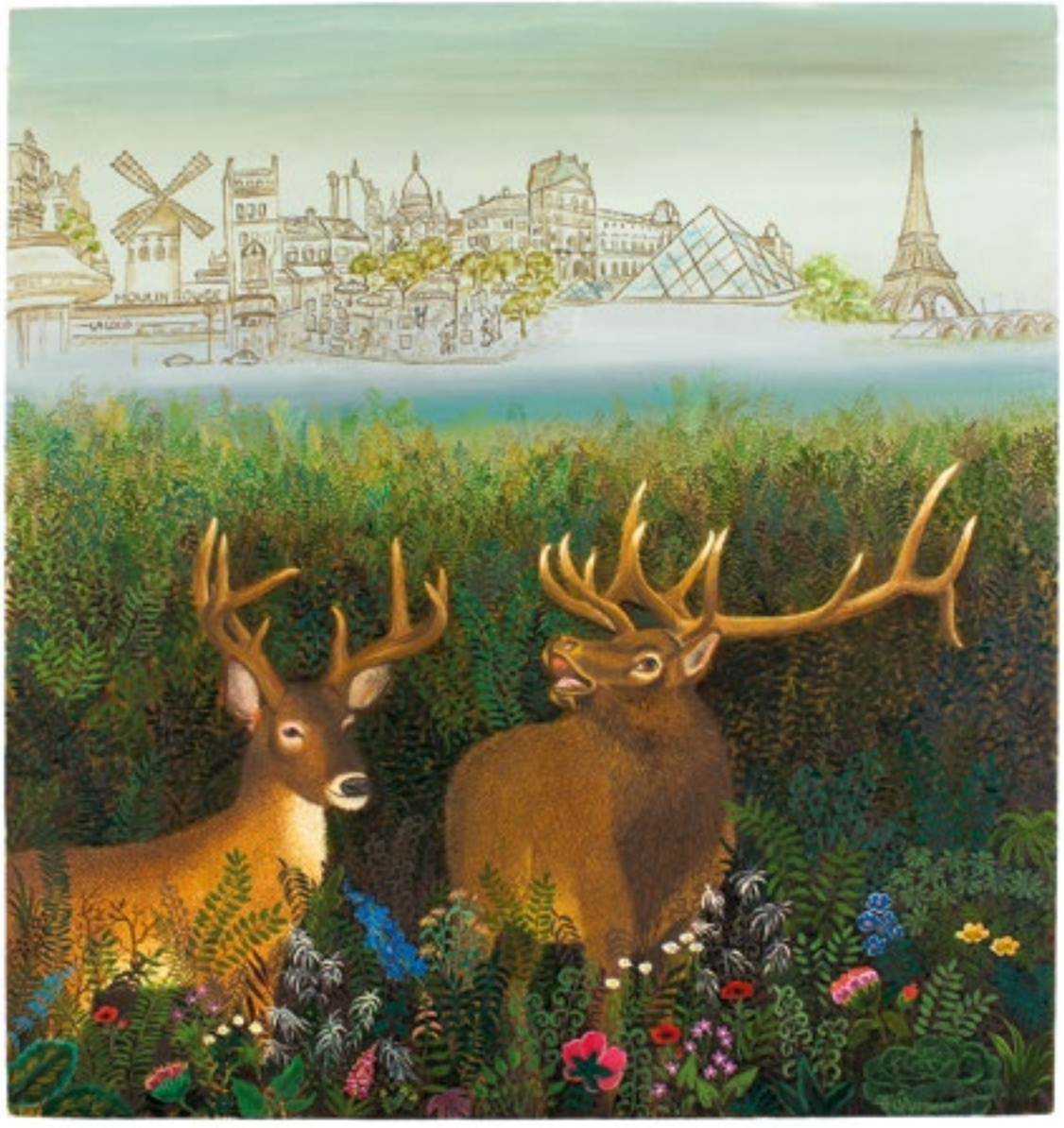
Świnka – wycinanka z blachy, 1996,
farby olejne na blasze rdzewnej, 49 × 41 cm,
PME 60220

5

Krokodyl – wycinanka z blachy, 1998, farby olejne na blasze rdzewnej, ok. 41 × 122 cm, PME 60116

6

Krowa – wycinanka z blachy, 2020, farby olejne na blasze rdzewnej, 34,5 × 44 cm, PME 60285



7

Jelenie pod Paryżem, 2012, farby olejne
na płycie pilśniowej, 42 × 39 cm,
PME 60717

8

Arka Noego, 1998, farby olejne
na płycie pilśniowej, 58,5 × 79,5 cm,
PME 60219

9

Dwa koty na plaży, 1999, farby olejne
na płycie pilśniowej, 49,5 × 39,5 cm,
PME 57632

10

Obiad kotów, 2003, farby olejne na płycie
pilśniowej, 53 × 63 cm,
PME 57633

11

Na dywaniku, 2020, farby olejne na papierze bawełnianym, 35 × 40 cm,
PME 60115

12

Na spacerze, 2020, farby olejne na płycie
pilśniowej, 31 × 61 cm,
PME 60114

13

Dwa ptaki z raju, 1986, farby olejne
na płycie pilśniowej, 30,5 × 25,5 cm,
PME 60711

14

Spotkanie Amazonek, 1968, farby olejne na płycie pilśniowej, 30,5 × 40,5 cm, PME 60714

15

Zakochani na jeziorze, 2009, farby olejne
na płycie pilśniowej, 57,5 × 68 cm,
PME 60715

16

Pijaczki, 2006, farby olejne na płycie
pilśniowej, 63 × 77,5 cm,
PME 57634

17

Brigitte Bardot ze zwierzętami, 1988, farby
olejne na płycie pilśniowej, 45 × 60 cm,
PME 60712

18

Larry Hagmann, 1984, farby olejne na płycie
pilśniowej, 60 × 34,5 cm,
PME 57631

19

Mabel, 1986, farby olejne na płycie
pilśniowej, 61,5 × 76,5 cm,
PME 60716

20

Fangor, 1968, farby olejne na płótnie,
77 × 61 cm,
PME 60713

21

Piekło, 2021, farby olejne na płótnie,
40 × 50 cm,
PME 60888

22

Pod tęczą, 2022, farby olejne na płótnie,
40 × 30 cm,
PME 60718

23

Zegar, 2021, farby olejne na płycie pilśniowej,
40 × 60 cm,
PME 60889

ANNA TENGLI-TRUCHEL

„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?

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

Anna Tengli-Truchel w trakcie malowania,
2023. Fot. P. Walczak

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. Póź-niej 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.

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.

W trakcie malowania, 2023.
Fot. P. Walczak

1

Piosenka o stolycy, 2018, akryl na płótnie,
40 × 30 cm,
PME 60949

2

Pod Zamkiem, 2012, akryl na płótnie,
27 × 41 cm,
PME 60947

3

Oczekiwanie, 2012, akryl na płótnie,
40 × 120 cm,
PME 60950

4

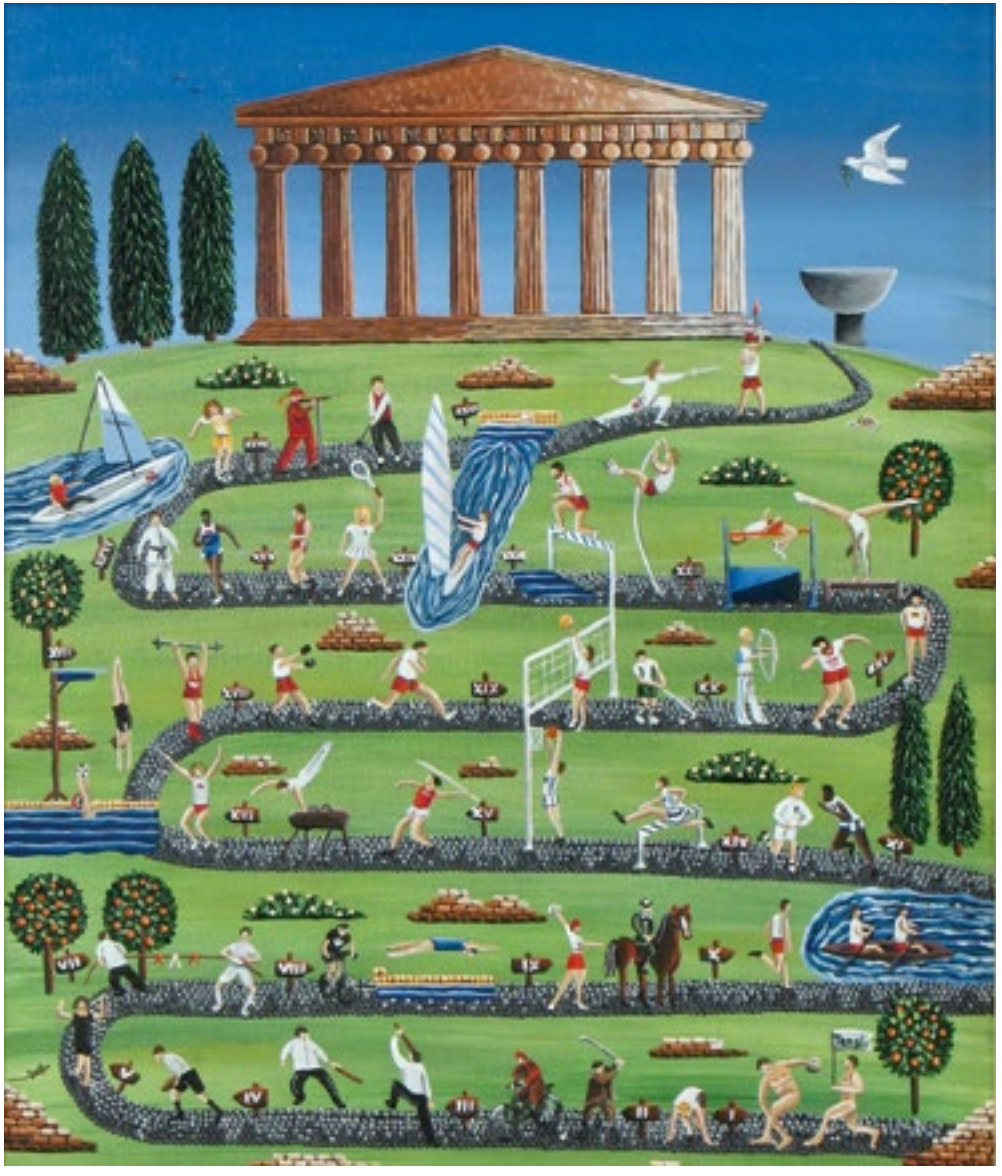
Jeśli nie chcesz mojej zguby, krokodyla daj mi luby, 2013, akryl na płótnie, 40 × 30 cm, PME 60946

5

W Warszawie, 2010, akryl na płótnie,
33 × 24 cm,
PME 60948

6

Nasz początek, 2004, akryl na płótnie,
39,5 × 120 cm,
PME 55382



7

Historia olimpiady, 2004, akryl na płótnie,
44,5 × 37 cm,
PME 55381

8

Arka Noego, 2005, akryl na płótnie,
39,5 × 26 cm,
PME 55380

9

Królowa, 2020, akryl na płótnie, 24 × 18 cm,
PME 60951

10

Król, 2020, akryl na płótnie, 24 × 18 cm,
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).

1

Ogród Saski, lico przed konserwacją.
Fot. Z. Koss,
D. Dzik-Kruszelnicka

2

Pejzaż, lico przed konserwacją.
Fot. Z. Koss,
D. Dzik-Kruszelnicka

3

Kościół św. Antoniego Padewskiego,
lico przed konserwacją. Fot. Z. Koss,
D. Dzik-Kruszelnicka

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.

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

4

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

5

Ogród Saski, fragment lica przed konserwacją.
Trójwymiarowa struktura farby,
przedarcie podłoża. Fot. Z. Koss,
D. Dzik-Kruszelnicka

6

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

7

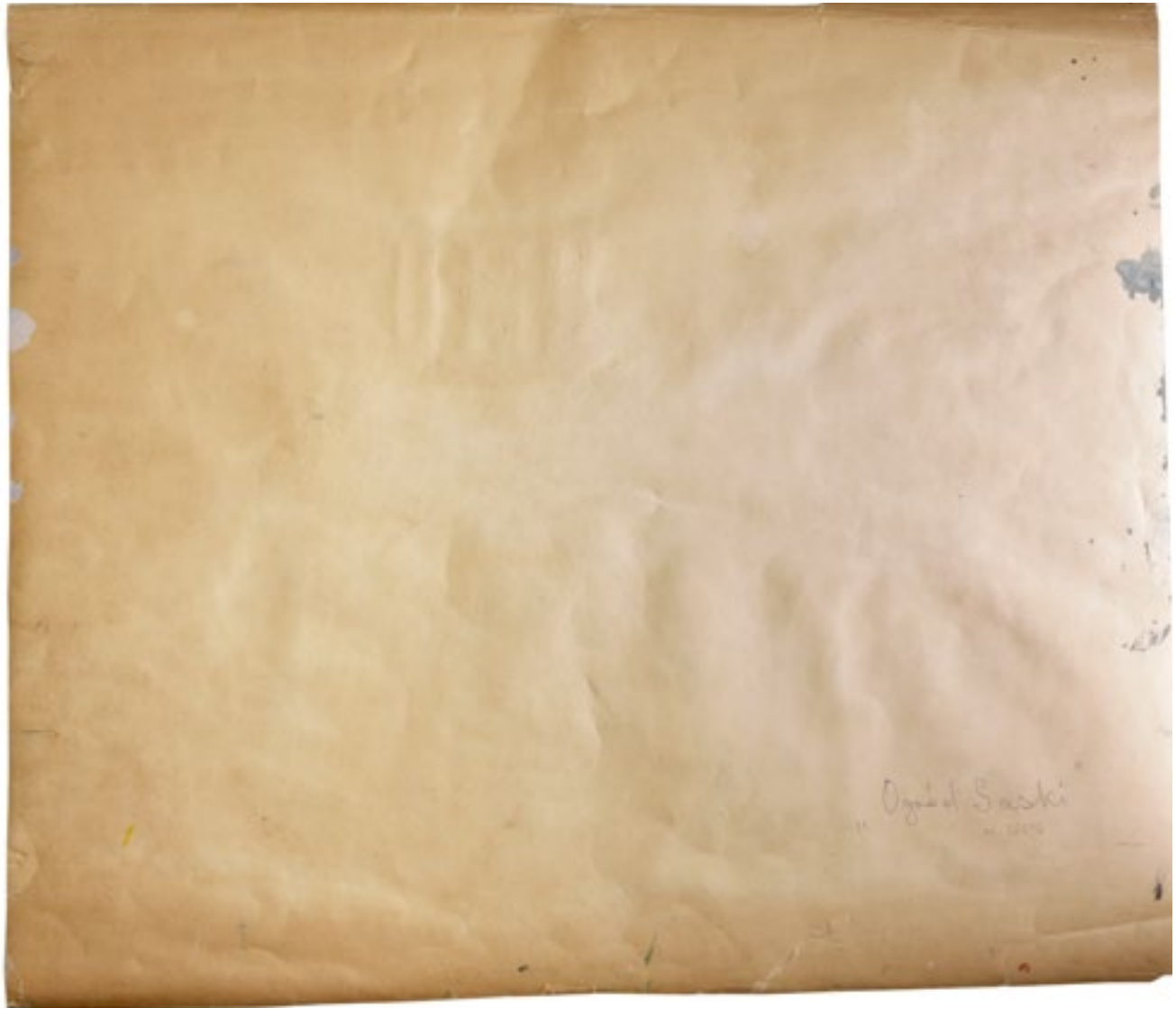
Pejzaż, fragment lica przed konserwacją. Charakterystyczny sposób budowania obrazu oraz zanieczyszczenie w postaci włosa wklejonego w warstwę malarską. Fot. Z. Koss, D. Dzik-Kruszelnicka

8

Ogród Saski, fragment lica przed konserwacją. Zróżnicowany połysk powierzchni. Fot. Z. Koss, D. Dzik-Kruszelnicka

9

Kościół św. Antoniego Padewskiego,
fragment lica przed konserwacją.
Zanieczyszczenie w postaci włosa wklejonego
w warstwę malarską. Fot. Z. Koss,
D. Dzik-Kruszelnicka

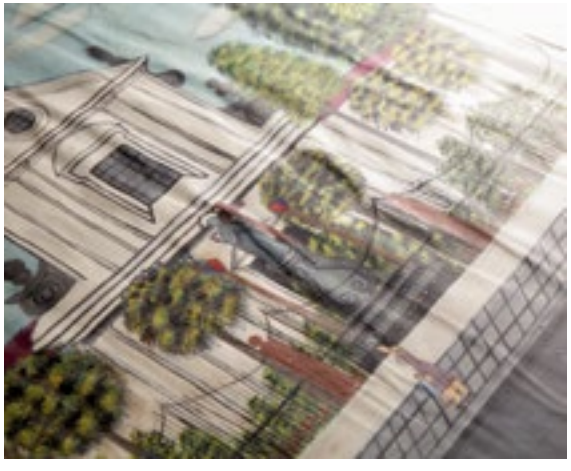


10

Ogród Saski, odwrocie
przed konserwacją. Lokalne odkształcenia
i przebarwienia podłoża. Fot. Z. Koss,
D. Dzik-Kruszelnicka

11

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



12

Kościół św. Antoniego Padewskiego, przed konserwacją. Silne odkształcenia podłoża widoczne w świetle bocznym. Fot. Z. Koss, D. Dzik-Kruszelnicka

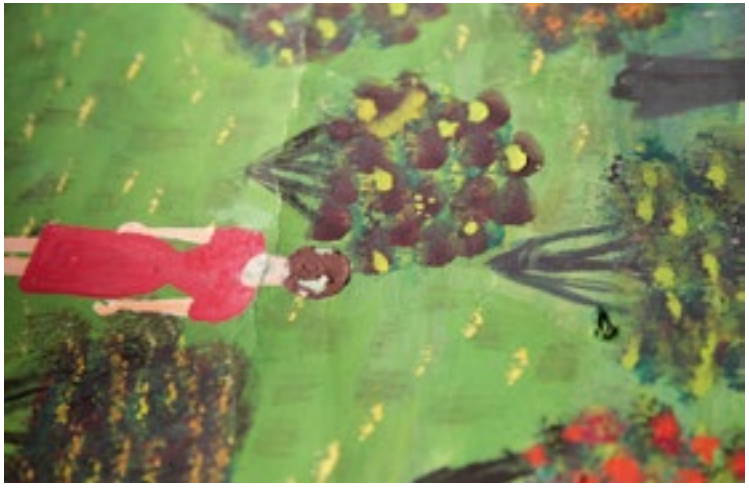
13
Ogród Saski, fragment lica przed konserwacją.
Przedarcia i rozwarstwienia podłoża oraz
ubytki warstwy malarskiej.
Fot. Z. Koss, D. Dzik-Kruszelnicka

14

Pejzaż, fragment lica przed konserwacją.
Siatka załamań i zagnieceń struktury podłoża
z wykruszeniami warstwy malarskiej.
Fot. Z. Koss, D. Dzik-Kruszelnicka

15

Ogród Saski, fragment lica przed konserwacją. 40-krotne powiększenie. Widoczny sposób opracowywania detalu oraz spękania warstwy malarskiej (krakelury).
Fot. Z. Koss, D. Dzik-Kruszelnicka



A

B

16

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

A

B

17

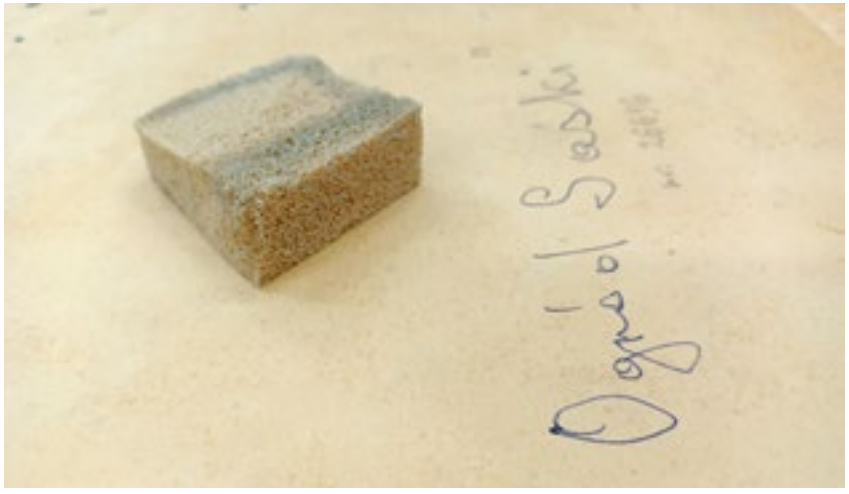
Kościół św. Antoniego Padewskiego, fragment lica przed konserwacją. Widoczny sposób opracowywania detalu oraz spękania i wykruszenia warstwy malarskiej. Fot. Z. Koss, D. Dzik-Kruszelnicka

18

Pejzaż, fragment lica przed konserwacją.
W świetle bocznym widoczne przedarcia
i odkształcenia podłoża przy krawędzi.
Fot. Z. Koss, D. Dzik-Kruszelnicka

19

Pejzaż, fragment lica. Próby odporności
warstwy malarskiej. Fot. Z. Koss,
D. Dzik-Kruszelnicka



20

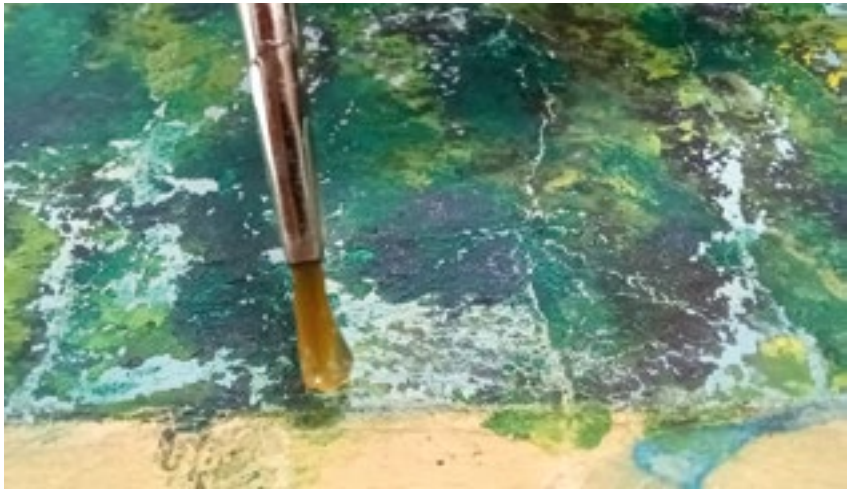
Ogród Saski, fragment odwrocia.
Powierzchniowe oczyszczanie podłoża.
Fot. Z. Koss, D. Dzik-Kruszelnicka

21

Ogród Saski, fragment lica w trakcie
konserwacji. Efekty oczyszczania powierzchni.
Fot. Z. Koss, D. Dzik-Kruszelnicka

22

Kościół św. Antoniego Padewskiego, demontaż obiektu z wtórnego nośnika (płyty pilśniowej). Fot. Z. Koss, D. Dzik-Kruszelnicka

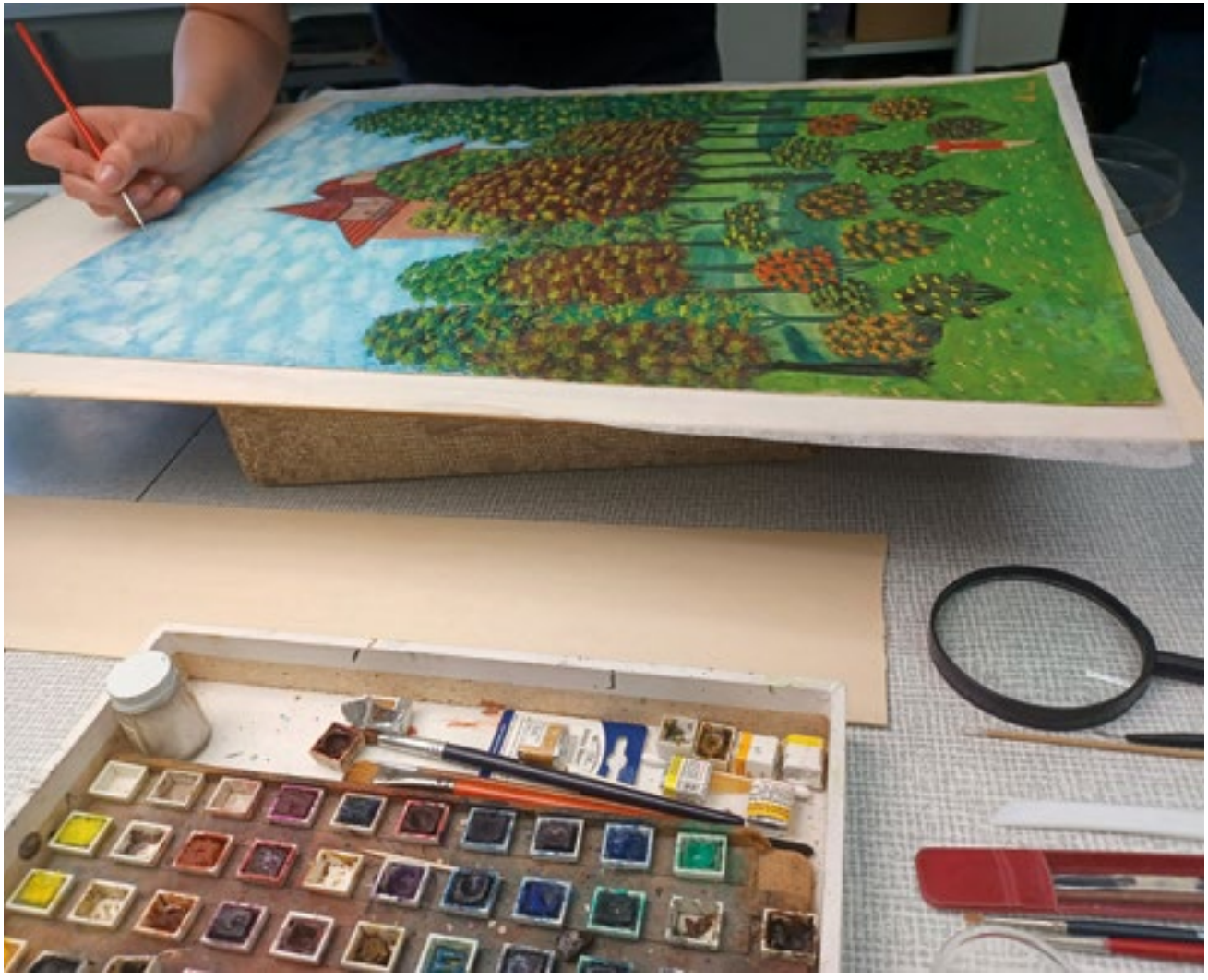


23

Pejzaż, fragment lica przed konserwacją. Konsolidacja warstwy malarskiej. Fot. Z. Koss, D. Dzik-Kruszelnicka

24

Pejzaż, fragment lica
przed konserwacją. Retusz. Fot. Z. Koss,
D. Dzik-Kruszelnicka



25

Pejzaż, fragment lica
przed konserwacją. Retusz. Fot. Z. Koss,
D. Dzik-Kruszelnicka

26

Pejzaż, w trakcie konserwacji.
Prostowanie powierzchni. Fot. Z. Koss,
D. Dzik-Kruszelnicka

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 noś- nika (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*).

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).

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

1

Prace studyjne Leokadii Płonkowej
z widocznymi zagnieceniami, załamaniami,
przedarciami oraz drobnymi ubytkami
papierowego podłoża. Stan przed
konserwacją. Fot. M. Borkowska

2

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

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 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

3

Przykładowy zestaw narzędzi i materiałów konserwatorskich do oczyszczania papierowych podłoży. Fot. M. Borkowska

4

Rysunek Leokadii Płonkowej *Portret męża* w pierwotnej oprawie (po lewej) oraz widoczne zabrudzenia na szybie od wewnątrz, w trakcie oczyszczania. Fot. M. Borkowska

5

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

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 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

6

Zespół szkiców i rysunków Leokadii Płonkowej
przechowywanych bezpośrednio na sobie,
przed przepakowaniem w bezkwasowe
obwoluty. Fot. M. Borkowska

7

Przykładowe obwoluty bezkwasowe
z czterema skrzydełkami wraz z papierami
przekładkowymi. Fot. M. Borkowska

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.
- 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.

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 październierzowej, 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 październierzowej, 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)