

DWISIE



DWIE DUSZE TWÓRCY LUDOWEGO
THE TWO SOULS OF THE FOLK ARTIST

WARSZAWA 2025

3

Ewa Klekot

Dlaczego wiejskie tkaczki wytwarzały
dwa różne rodzaje tkanin...

11

Amudena Rutkowska

Jaka była rola muzeum etnograficznego
w kształtowaniu się koncepcji
sztuki ludowej...

17

Ilustracje

PL

EN

17

Illustrations

39

Ewa Klekot

Why did rural weavers produce two
different kinds of textiles...

48

Amudena Rutkowska

What was the role of the ethnographic
museum in the development
of the folk art concept...

Dlaczego wiejskie tkaczki wytwarzały dwa różne rodzaje tkanin, nazywając te przeznaczone do miasta „ludowymi”, a te sprzedawane na wsi określając jako „swoje”? Dlaczego polskojęzyczna prasa międzywojennego Gdańska nazywała „glinianymi gratami” ceramikę z warsztatu Neclów, która dziś uchodzi za symbol kaszubskiej sztuki ludowej? Co to znaczy, że twórca ludowy ma dwie dusze?

„Dwie dusze twórcy ludowego” to wystawa o tym, że dzieło sztuki ludowej ma zawsze dwóch autorów: tego, który wykonał je na wsi, i tego, który na wieś przyjechał i uznał je za ludowe. Zachwycony estetyczną atrakcyjnością świata wsi, egzotycznego dla mieszkańców miast, przybysz nie tylko szukał tego, co uważał za malownicze czy pełne pierwotnej siły, ale też często udzielał instrukcji i pokazywał wiejskim wytwórcom, co uważa za piękne - bo ludowe. W tej inteligencko-chłopskiej relacji rodziła się *figura twórcy ludowego*. To przeciwieństwo nowoczesnego artysty: skrępowanego wyuczonymi konwencjami i podejmującego świadome wybory stylistyczne, także po to, żeby się od tych konwencji wyzwolić. To człowiek, dla którego „stylistyczny prymitywizm” nie jest wyborem artystycznym, ale „naturalnym” efektem warunków egzystencji.

Mit ludowej twórczości, który pobudzał wyobraźnię artystów awangardowych, szybko jednak zaczął pękać w szwach. „Dwie dusze” to koncept, który miał pomóc połączyć romantyczny fantazmat z rzeczywistością wytwarzania sztuki ludowej w Polsce Ludowej.

Autorem sformułowania jest Aleksander Jackowski, jeden z najbardziej znaczących współtwórców sztuki ludowej drugiej połowy XX wieku. Za pomocą metafory „dwóch dusz” opisywał on w 1975 roku sytuację, w której „wielu współczesnych twórców ludowych wyznaje równocześnie dwie estetyki. Jedną - na użytek własny, drugą - gdy z jakiegoś powodu ma wrócić do form tradycyjnych”¹. „Dwie dusze” to sposób poradzenia sobie z faktem, że wiejski artysta okazuje się jednak dokonywać świadomych wyborów stylistycznych; że - jak pisał Jackowski - ludowa twórczyni Ewelina Pęksowa „mieszka w domu świadomie stylizowanym na ludowo. Na ścianach wiszą obrazy na szkle przez nią malowane - ale i kopie bizantyjskich ikon, które wykonała na podstawie radzieckich albumów. Kiedy trzeba, chodzi Pęksowa w stroju ludowym, mówi gwarą (choć na co dzień jej nie używa) - dzieci wychowała na inteligentów świadomych swego pochodzenia, związanych z kulturą góralską, umiejących i gonty wystrugać, i co trzeba w domu zrobić. Sama czyta dobrą literaturę, jest po prostu inteligentną góralką, jakich teraz coraz więcej na Podhalu”².

¹ Aleksander Jackowski, *Sztuka ludowa - relikt czy wartość żywa?*, „Polska Sztuka Ludowa”, t. 29 (1975), nr 3, s. 140.

² Tamże, s. 140-141.

Zestawiając słowa i rzeczy, wystawa pokazuje składowe mitu ludowej twórczości oraz sposoby jego tworzenia i podtrzymywania. Słowa i rzeczy, bo częścią wystawy oprócz eksponatów są też cytaty zaczerpnięte z wypowiedzi współ(wy)twórców figury twórcy ludowego. Długie trwanie tego mitu wskazuje, że był on - a może nadal jest - potrzebny wielu aktorom społecznym w polu polskiej kultury. Wystawa, choć koncentruje się na czasach PRL, wskazuje na ciągłość mitu twórczości ludowej, zakorzenionego z jednej strony w romantycznej wizji ludu jako zbiorowego twórcy, a z drugiej w fascynacji „siłą ekspresji i prawdą prymitywu”, na której artyści awangardy opierali swoje eksperymenty formalne.

Narracja wystawy prowadzi więc od mechanizmów wykuwania się mitu przez jego wielorakie aktualizacje, w których szybko ujawniają się napięcia i nieporozumienia pomiędzy dwiema grupami jego (wy)twórców: inteligencją określającą normy ludowości w sztuce i chłopskimi autorami artefaktów określanych jako ludowe. Wystawa zajmuje dwie sale: pierwsza z nich stara się ukazać skomplikowany świat relacji między współautorami figury twórcy ludowego, czyli tymi, którzy określali, co jest ludowe, a tymi, którzy byli tak określani. Druga z sal ma skłaniać do refleksji nad rolą kolekcji etnograficznych i muzeów w powielaniu i wzmacnianiu mitu ludowej twórczości, a także nad politycznością wizerunku wsi jako malowniczego świata, w którym artystycznie wrażliwy lud, odziany w barwne, paradne stroje, tworzy rzeczy piękne i żyje w ich otoczeniu.

W środkowej części pierwszej sali - jak w oku cyklonu - znajdują się przedmioty, które powstawały jako pierwsze ucieleśnienia mitu twórczości ludowej: łowickie wycinanki autorstwa „dziewcząt pod kierunkiem Anastazyi Pawlinianki”, opatrzone komentarzami księdza Brunona Korczak-Chodorowskiego, który w 1905 roku wydał je w formie albumu; prace Andrzeja Wawry/Jędrzeja Wowry (1864-1937), „beskidzkiego powsinogi” z literackiej ballady Emila Zegadłowicza; obrazy na szkle Heleny Roj-Kozłowskiej (1899-1955), uczestniczki pierwszego kursu malowania na szkle dla zakopiańczyków, zorganizowanego na przełomie 1946 i 1947 roku z inicjatywy Wydziału Sztuki Ludowej Ministerstwa Kultury i Sztuki; oraz ceramika z warsztatu Neclów w Chmielnie.

Obchodząc duży, umieszczony na środku sali ekspozytor, można obejrzeć obiekty, którym towarzyszą komentarze zwracające uwagę na relacje między wiejskim wytwórcą a inteligenckim „odkrywcą” ludowości, a w istocie jej współtwórcą. Wyjątkiem są wycinanki opatrzone przez zbieracza tekstami własnej produkcji, przy których komentarz wydaje się zbędny: „Chłop-artysta odtwarzał duszę po swojemu... nagle... - jak czuł... Stąd ta szczerłość... Chwytał, co miał pod ręką... byle jak najprędzej pozbyć się tego męczącego uczucia - które go napadło... Oddawał bezpośrednio... Tem się tłumaczy to bogactwo motywów - ... takie rzadkie... świeże... żywe... Nic wymuszonego... sztucznego... Bujność władna... wiośniana, przez którą przeciąga dech nieśmiertelności od głębin... z dna Duszy. A jako pierwotna - najbardziej narodowa... Sztuka chłopska - to sztuka

narodowa” (podkreślenia autora)³. Uniesieniem młodopolskiego ludomana towarzyszy naklejona pionowo na kartę albumu wycinanka w formie wstążki, którą wykonała - jak głosi podpis - Nastka Pawlinianka. Inteligencki mecenas, który miał na celu z jednej strony włączenie chłopów w projekt narodowy, a z drugiej - poprawę ich materialnego bytu, potrzebował potężnego mitu.

Mitu, w którym mimo wszelkich przeciwności odnalazła się jednak ostatecznie ceramika z warsztatu Neclów, na którą pomstowała gdańska prasa wydawana po polsku. A sprawa wyglądała tak: Izydor Gulgowski, nauczyciel z Wdzydz, regionalista i kolekcjoner kaszubskich artefaktów ludowych, zaangażowany w popieranie przemysłu ludowego, wpadł na pomysł zorganizowania stoiska z „kaszubską ceramiką chłopską” na jarmarku bożonarodzeniowym w Gdańsku w 1909 roku. Ponieważ zaś współorganizatorem przedsięwzięcia było gdańskie Towarzystwo Sztuk Pięknych, to Necel wykonał ceramikę według wzorów, które gdański malarz Berthold Hellingrath opracował na podstawie dekoracji wiejskich mebli z kolekcji Gulgowskiego oraz haftów zdobiących kaszubskie czepece. Jednak Towarzystwo nosiło w oryginale nazwę Kunstverein, a Hellingrath zupełnie do polskości się nie poczuwał, w związku z czym w kontekście napięć wokół polskości Pomorza wersja kaszubskiej ludowości stworzona przez Hellingratha, Gulgowskiego i Necla -

³ [Bruno] Korczak-Chodorowski, *Wycinanki. Wycinały dziewczęta pod kierunkiem Anastazyi Pawlinianki*, Piotr Laskauer i S-ka, [Warszawa 1905], tabl. V.

dzisiaj jeden z najbardziej rozpoznawalnych symboli sztuki ludowej Kaszub - stała się przedmiotem ataków polskiej prasy wydawanej w Gdańsku⁴.

Wystawa problematyzuje okoliczności i rodzaj relacji, w wyniku której rodzi się twórca ludowy. W wielu wypadkach inteligent pełni w niej rolę „odkrywcy prymitywa”, a potem instruktora, który pragnie wydobyć i wzmocnić „pierwotny, samorodny talent”, „naturalny”, bo nie skrępowany żadną dotychczasową edukacją artystyczną. Tak wyglądała relacja niepiśmiennego rzeźbiarza Wawry z literatem Zegadłowiczem; podobnie pracował ze swymi podopiecznymi Antoni Buszek (malarz z wykształcenia, edukator artystyczny z zamiłowania i przekonań, a fabrykant z zawodu), który był instruktorem Roj-Kozłowskiej, gdy uczyła się malować na szkle. „Człowiek wiejski, jak dziecko - posiada wielką zdolność widzenia wewnętrznego i drugą zdolność przeniesienia tego widzenia na konkretny, dajmy na to, format powierzchni tkaniny, i trzecią zdolność właściwego użycia narzędzia i materiału”⁵ - pisała inna zasłużona dla popierania twórczości ludowej inteligentka i edukatorka, artystka tkaczka Eleonora Plutyńska. Infantyilizacja chłopskich twórców łączyła się z postrzeganiem ich twórczości jako „naturalnej”, bo „ludka barwną przedzą tak, jak ptak buduje

⁴ Por. Edmund Kizik, *Współpraca Izydora Gulgowskiego z gdańskim Kunstverein w roku 1909. U źródeł ceramiki nowokaszubskiej*, „Kwartalnik Historii Kultury Materialnej”, R. XLIII, nr 3/2015, s. 495-510.

⁵ Eleonora Plutyńska, *O starych podwójnych tkaninach Sokółki, Augustowa i Białegostoku i o podwójnych tkaninach współczesnych*, w: *Tkanina polska*, pod red. K. Piwockiego, Arkady, Warszawa 1959, s. 66.

gniazdo”, jak pisał w publikacji poświęconej kilimom psycholog Stefan Szuman⁶, skądinąd szwagier Plutyńskiej. To właśnie tkaczki współpracujące z Plutyńską wykonywały tkaniny w dwóch zupełnie różnych estetykach: „swoje” dla klientów ze wsi i „ludowe” do miasta. Oczywiście w opinii Plutyńskiej tylko „ludowe” realizowały tę „wielką zdolność widzenia wewnętrznego”, o której pisała i dla zachowania której gotowa była podobno domagać się zakazu wprowadzania na wsi radia, ponieważ „«psuło» tradycję ludową i odcinało wiejskich odbiorców od «ludowej produkcji»”⁷.

Tymczasem status twórcy ludowego był na PRL-owskiej wsi na tyle pożądanym, że nierzadko stanowił motywację do podejmowania działalności artystycznej. Umożliwiał on ubieganie się o zapomogi czy renty ze środków ministerialnych, dawał dostęp do Funduszu Rozwoju Twórczości Ludowej, ułatwiał zakup materiałów i narzędzi. W 1972 roku wytwórczość ludową osób prowadzących gospodarstwa rolne zwolniono z podatku dochodowego i obrotowego. O dostępie do tych świadczeń i przywilejów ekonomicznych decydowała ministerialna komisja weryfikacyjna; dawały go także przynależność do Stowarzyszenia Twórców Ludowych i współpraca z Cepelią. Do podejmowania twórczości ludowej mobilizowały też konkursy: „Gdy objeżdżałam wraz z jury chaty biorące udział w konkursie wewnątrz

⁶ Stefan Szuman, *Psychologja twórczości artystycznej ludu. (Kilimkarstwo)*, „Przegląd Warszawski”, R. VI/1925, nr 45, s. 282.

⁷ Cyt. za: Ksawery Piwocki, *Uwagi o zagadnieniu tak zwanej współczesnej sztuki ludowej*, „Polska Sztuka Ludowa”, R. XXIX/1975, nr 3, s. 131.

łowickich, oczom nie chciało się wierzyć [...]. Jarzące się od barw, kwieciste kodry z wycinanek pod powałą, kolorowe bukiety z kwiatów pod obrazami, wspaniałe zielonoszafirowe pająki z wełny i słomy, zwieszające się od pułapu. [...] Czas stanął za kilka tysięcy złotych nagrody” - pisała Janina Orynżyna, zasłużona działaczka na rzecz popierania twórczości ludowej. „Konkursy jednak nie przyczyniły się do powrotu na wieś starej sztuki dekoracyjnej, którą było tak zdumiewająco łatwo wskrzesić. Po otrzymaniu nagrody zawieszano natychmiast z powrotem makatki z jeleniem i napisami w miejsce pajaków i wycinanek sprzedanych do muzeów i na wystawy”⁸. Jak widać, próbując działać zgodnie z własnym gustem, mieszkańcy wsi ryzykowali utratę statusu twórcy ludowego, a malarze i malarki makatek w ogóle nie mieli szansy na jego uzyskanie, ponieważ eksperci od ludowości patrzyli na ich dzieła z obrzydzeniem. Dlatego na wystawie „Dwie dusze twórcy ludowego” makatek z jeleniem nie brakuje i wiszą one obok kolorowych pajaków i barwnych kwiatów z papieru. Koncept „dwóch dusz” wskazuje bowiem z jednej strony, że sztuka ludowa nie istnieje bez inteligentnego udziału i jest konstruktem stworzonym przez miejską inteligencję, a z drugiej - każe pamiętać, że kreatywność artystyczna mieszkańców wsi wykracza daleko poza ramy ludowości.

Ewa Klekot

⁸ Janina Orynżyna, *O sztukę ludową - pamiętnik pracy*, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 1965, s. 92.

Jaka była rola muzeum etnograficznego w kształtowaniu się koncepcji sztuki ludowej? Czy było ono jedynie odbiorcą trendów dominujących w epoce, czy też świadomie je formowało?

Na wystawie podejmujemy próbę krytycznego spojrzenia na politykę kolekcjonowania i prezentowania zbiorów etnograficznych od czasów powojennych do późnych lat PRL-u. Bierzymy przy tym na warsztat obecne Państwowe Muzeum Etnograficzne w Warszawie, któremu w latach 50. XX wieku przypadła rola tak zwanego muzeum centralnego, gromadzącego obiekty pochodzące z terenów całej Polski. Przyglądamy się szczególnie obszarowi sztuki, a właściwie temu, co sztuką w tym okresie nazywano. Druga sala naszej wystawy jest w całości poświęcona tej refleksji.

Osoby wchodzące do tej przestrzeni mogą zauważyć zawieszony na środku sali obiekt. Oto na białym płótnie widnieje naniesiony techniką batikową wizerunek kaczki w żółtawym kolorze. Trudno w pierwszej chwili przypisać to, co się widzi, do jakiegokolwiek kolekcji z tych funkcjonujących w PME. Sztuka?

Rzemiosło? Tkanina dekoracyjna? I faktycznie, przedmiot ten nie znajduje się w inwentarzu muzealiów. Jest obiektem archiwalnym - to „Złota kaczka”, bandera jednej z rzecznych barek, na których muzeum etnograficzne, zwane wówczas Muzeum Kultur Ludowych, a z czasem Muzeum Kultury i Sztuki Ludowej, organizowało „wystawy pływające”. Pochodzi z około 1955 roku, czyli czasu, kiedy w nazwie instytucji pojawiła się „sztuka ludowa”.

Zmiana nazwy nie była zmianą bez znaczenia. Na „Złotej kaczce” aż do 1967 roku prezentowano wystawy odwołujące się swoim scenariuszem do funkcjonującego w tamtym czasie w środowisku etnografów rozumienia sztuki ludowej jako wizualnej reprezentacji kultury wsi trzymającej się niezmiennego kanonu tradycyjnych form - form odpowiadających estetycznym kryteriom badaczy. Skoro więc sztuka przedstawiała kulturę, nie miało znaczenia, czy tę samą wystawę nazwano „Sztuką ludową Podhala”, czy „Kulturą ludową Podhala”. I faktycznie oba te tytuły funkcjonowały wymiennie.

Dla zilustrowania opowieści o pływających wystawach staraliśmy się pokazać symboliczny wybór tych samych obiektów, które kiedyś prezentowano w przestrzeniach owego „muzeum na wodzie”, a które do dzisiaj znajdują się w zbiorach PME. Nie przez przypadek więc znalazł się tu strój podhalański. Jednak dla pełniejszego odbioru tego okresu w historii muzeum warto zapoznać się także z innymi elementami ekspozycji - ówczesnymi zaproszeniami, plakatami czy listą tras, które pokonywała barka w jednym sezonie. I policzyć, ile razy padają tam słowa „sztuka ludowa”!

W tej samej sali nawiązujemy do innej wystawy ze sztuką ludową w tytule, zorganizowanej tym razem na łądzie, w gościnnych przestrzeniach Instytutu Wzornictwa Przemysłowego w 1970 roku. Otwarta z okazji 25-lecia PRL ekspozycja miała charakter podsumowujący powojenny dorobek wiejskiej twórczości. Zestawienie prac współczesnych artystów z dziełami sztuki dawnej miało na celu umocnienie oglądających w przekonaniu o beczasowości sztuki ludowej i ludzie jako autorze zbiorowym. Jednocześnie jednak dodano w warstwie słownej zachętę do spoglądania na te obiekty w nowy sposób - to, co już nie spełnia swojej roli użytkowej, może „od teraz” stanowić elegancką dekorację typowego miejskiego mieszkania.

Mimo delikatnej zmiany kierunku znowu to warstwa estetyczna stała się kryterium oceny. Tym razem jednak oceniającymi byli mieszkańcy wielkich miast, a wyboru dokonywali poprzez nabycie takiego lub innego towaru w sklepach „Cepelii”. Dla zaznaczenia, o jakie towary chodziło, pokazujemy charakterystyczne dla tamtego okresu ludowe wyroby pamiątkarskie: „siwaki”, palemki wielkanocne, łyżniki czy drewniane ptaszki.

Późniejsza zaledwie o kilka lat wystawa „Polska sztuka ludowa na XXX-lecie PRL” proponowała zupełnie inne spojrzenie. Na scenę wkroczył Aleksander Jackowski, badacz sztuki określanej mianem ludowej i tej z pogranicza ludowości, miejskości i „sztuki po prostu”, do której jednak nadal konieczne wydawały się dookreślenia - prymitywna, naiwna, intuicyjna, surowa. Na wystawie

interesowało go jednak pokazanie potrzeby tworzenia jako niezależnej od środowiska artysty i łączącej sztukę przez wielkie S z artystami „Innymi”, jak sam ich nazywał. Prezentował więc między innymi rzeźbiarzy: Józefa Sobotę czy Karola Wójciaka, zwanego Heródkiem, zestawiając ich dzieła z pracami Władysława Hasiora czy Antoniego Kenara i pokazując wspólne pola ich twórczości.

Pokazujemy więc i tutaj rzeźby tych konkretnych twórców, zastanawiając się przy tym, czy rezygnacja z refleksji nad społecznym kontekstem, w którym te prace powstawały, nie uczyniła przekazu wystawy z 1975 roku jednowymiarowym.

Uzupełnieniem tej przestrzeni są obiekty, o których nie wspomniano w katalogu tamtej wystawy, a które na niej się znajdowały. To malowane makatki prezentowane wówczas w aneksie poświęconym sztuce jarmarcznej, o którego istnieniu wiadomo jedynie dzięki wzmiance w notatce prasowej. Muzeum zawdzięcza ten zbiór etnografce i kuratorce Halinie Olędzkiej.

Ta druga część wystawy, odnosząca się do nas samych - muzealników, powstawała ze świadomością pewnego ryzyka, bo oto zbudowaliśmy lustro, w którym przyglądamy się nie tylko poprzednim pokoleniom z etnomuzealnej branży, ale również naszym dzisiejszym wyborom: od zakupu obiektów, poprzez scenariusze wystaw, a skończywszy na wszelkich działaniach współtworzących instytucję, z którą jesteśmy związani. Proponując spojrzenie na dawne

wystawy, zachęcamy więc do refleksji nad współczesnością kolekcji etnograficznych i dzisiejszą kondycją twórczości ludowej.

Amudena Rutkowska



1.

Rzeźby Jana Lamęckiego, na pierwszym planie
„Samotny żeglarz Leonid Teliga”

Jan Lamęcki's sculptures,
with “The Lone Sailor Leonid Teliga” in the foreground

1971, PME 38632, fot. | photo: Przemysław Walczak



2.

Malowanki Felicji Curyłowej
Felicja Curyłowa's paintings

lata 50. XX w. | 1950s, fot. | photo: Przemysław Walczak



3.

Obraz na szkle Eweliny Pęksowej „Królowa Jadwiga - Hojność”
Painting on glass “Queen Jadwiga - Generosity” by Ewelina Pęksowa

1978, PME 42762, fot. | photo: Przemysław Walczak



4.

Tablice z wycinankami z albumu Brunona Korczaka-Chodorowskiego
Folios with cutouts from the album of Bruno Korczak-Chodorowski

1905, fot. | photo: Przemysław Walczak



Tab. V.

Duska ✧ ✧
Pauliniana

Chłop-artysta odmarzał duszę po
swojemu... nagle... — jak czar...
Sęd le szczerość.

Chował co miał pod ręką... byle
jednospędził porządnie się tego męczy-
cego strachu — kłose go napędził.

Odlatował bezpotrzebie...
Tem się stomaczyło bogactwo
motywów... takie rzadkie... toższe...
życie...

Był wystraszonego... straconego...
Bajność wiosna... wiosnienna, przez
którą przelagła dach niecierpielno-
ści od głębi... z dusz,
I jako pierwiastek — najbardziej
narodowa..

Sztuka chłopiska — to sztuka na-
rodowa.

Ona da wzrast sztuka polską...
swoją gest w stylu.

W długie zimowe wieczory — kły-
dy to upiórstwo... zimy... nieobeszczu-
ki poczyna się tuż za ścianami kłęb-
szy ognia, jak przy świętym Złotym,
stęskniona za swym oparzoną —
dzielną słońca z naciekłych barwami
papierów pocmat.

Przedtemem rozwinęciem linii...
trudem nabieżaniem kłębku odwo-
rze najskłodnielące długim stru-
co się jed rozciągnę na duszę, kłębki te
niek podjęcie pod jestem... na rzy-
skach — spękaną smutkiem zalem.

5.

Tablica z wycinanką z albumu Brunona Korczaka-Chodorowskiego
A folio with a cutout from the album of Bruno Korczak-Chodorowski
1905, PME 34912, fot. | photo: Edward Koprowski



6.

Wazon, wyk. Franciszek Necel
A vase produced by Franciszek Necel

PME 12530, fot. | photo: Krzysztof Towstjenko



7.

Obrazy na szkle Heleny Roj-Kozłowskiej,
od lewej
„Uczennice” PME 10300
„Garncarz” PME 24490
„Rafanie lnu” PME 10331

Helena Roj-Kozłowska's paintings on glass,
from left to right:
“Schoolgirls” PME 10300
“A Potter” PME 24490
“Linen-making” PME 10331

lata 50. XX w. | 1950s, fot. | photo: Przemysław Walczak



8.

Tkaniny dwuosnowowe
Double-warp textiles

1903-1958, fot. | photo: Przemysław Walczak



9.

Makatki
Wall hangings

lata 70. XX w. | 1970s, fot. | photo: Przemysław Walczak



10.

Makatki
Wall hangings

lata 60.-80. XX w. | 1960s-1980s, fot. | photo: Przemysław Walczak



11.

Pajaki
"Spider" decorations

lata 50. i 80. XX w. | 1950s and 1980s, fot. | photo: Przemysław Walczak



12.

Pajaki
"Spider" decorations

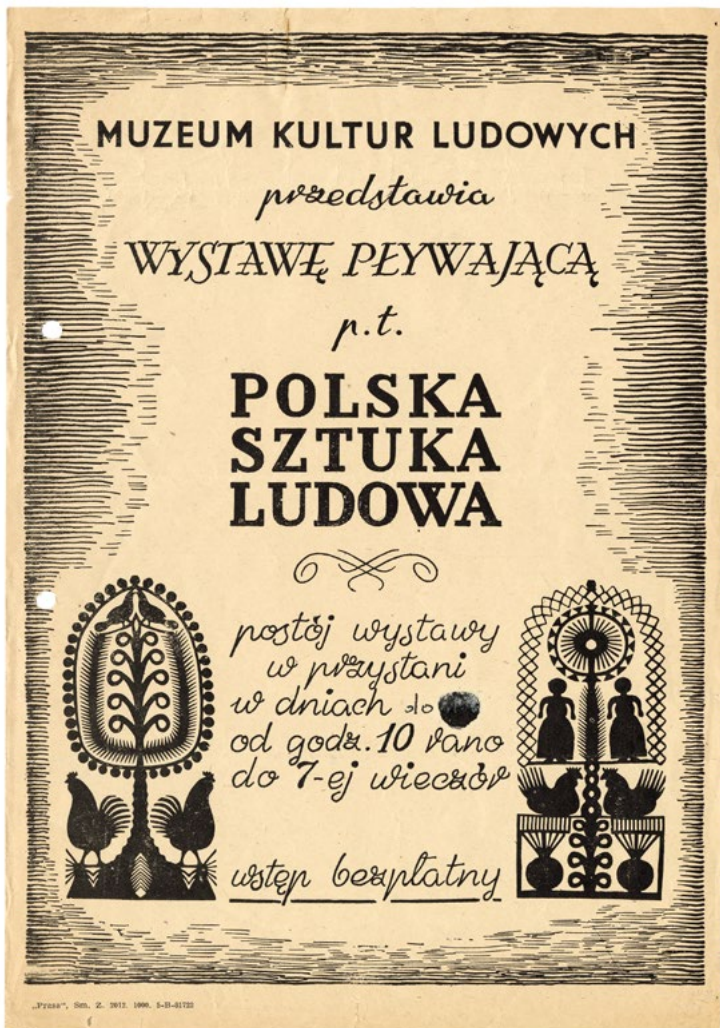
lata 50. i 80. XX w. | 1950s and 1980s, fot. | photo: Przemysław Walczak



13.

Bandera barki „Złota kaczka”
The banner of the "Golden Duck" barge

ok. 1955 | c. 1955, PME Arch. W 329, fot. | photo: Przemysław Walczak



14.

Plakat wystawy pływającej „Polska sztuka ludowa”
 A poster for the “Polish Folk Art” floating exhibition

1954, PME Arch. W 329



15.

Wystawa pływająca
 A floating exhibition
 1956, PME Arch. I 4113, autor nieznan | unknown photographer



16.

Wystawa pływająca
A floating exhibition

1953, PME Arch. N 12, fot. | photo: Bohdan Czarnecki



17.

Wystawa pływająca
A floating exhibition

1954, PME Arch. N 13, fot. | photo: Bohdan Czarnecki



18.

Wystawa pływająca
A floating exhibition

1966, PME Arch. N 429, fot. | photo: Piotr Szacki



19.

Wystawa „Polska sztuka ludowa na 25-lecie PRL”
The exhibition “Polish Folk Art on the 25th Anniversary
of the People’s Republic of Poland”

1970, PME Arch. N 654, fot. | photo: Bohdan Sowilski



20.

Wystawa „Polska sztuka ludowa na 25-lecie PRL”
| The exhibition “Polish Folk Art on the 25th Anniversary
of the People’s Republic of Poland”

1970, PME Arch. N 655, fot. | photo: Bohdan Sowilski



21.

Drewniane ptaszki, wyk. Julian Mentel
Wooden birds carved by Julian Mentel

lata 50. XX w. | 1950s, fot. | photo: Przemysław Walczak



22.

Wystawa „Polska sztuka ludowa na 30-lecie PRL”
The exhibition “Polish Folk Art on the 30th Anniversary
of the People’s Republic of Poland”

PME Arch. N 1316/14, fot. | photo: Bohdan Sowilski



23.

Wystawa „Polska sztuka ludowa na 30-lecie PRL”
The exhibition “Polish Folk Art on the 30th Anniversary
of the People’s Republic of Poland”

PME Arch. N 1316/48, fot. | photo: Lech Trojanowski



24.

Rzeźba w drewnie „Matka Boska”, wyk. Karol Wójciak „Heródek”,
ok. 1968, PME 33071, i katalog wystawy
„Polska sztuka ludowa na 30-lecie PRL”, 1970

The wood sculpture “The Virgin Mary” carved by Karol Wójciak,
called “Heródek”, c. 1968, PME 33071,
and the catalogue for the exhibition “Polish Folk Art
on the 30th Anniversary of the People’s Republic of Poland”, 1970

fot. | photo: Przemysław Walczak

Why did rural weavers produce two different kinds of textiles, calling those destined for the city “folk” and those sold in the countryside “our own”? Why was pottery made by the Necel workshop, today lauded as iconic Kashubian folk art, called “clay junk” by the Polish-language press in interwar Gdańsk? What does it mean that a folk artist has two souls?

“The Two Souls of the Folk Artist” is an exhibition that looks at how a work of folk art always has two creators: the one who produced it in the countryside and the one who came to the countryside and deemed it folk. Captivated by the seemingly exotic aesthetic appeal of the countryside, the outsider sought not only that which was pretty or appeared to be imbued with a primal force. Often, they also gave instructions and demonstrated to the rural creator what was considered beautiful by virtue of being “folk.” Born out of this bourgeois-peasant relationship was the *figure of the folk artist*.

This maker was the antithesis of the modern artist: constrained by learned conventions and undertaking conscious stylistic choices, also in order to free themselves from those very conventions. This was someone for whom “stylistic primitivism” was not an artistic choice but a natural effect of

their existential circumstances. The myth of the folk creator so fertile to the imagination of avant-garde artists quickly began to come apart at the seams. The “two souls” concept was to help reconcile the romantic fantasy with the reality of folk art production in Communist Poland.

The “two souls” notion was coined by Aleksander Jackowski, one of the most significant Polish co-creators of folk art in the second half of the 20th century. He proposed the metaphor in 1975, stating that “[m]any contemporary folk artists confess to having two parallel aesthetics. One for their own purposes and the other for when, for whatever reason, they must return to traditional forms.”¹ The “two souls” is a way to cope with the fact that a rural artist indeed has to make conscious stylistic choices; with the fact that, as Jackowski wrote, the folk creator Ewelina Pęksowa “lives in a house conscientiously styled in the folk manner. Hanging on the walls are paintings on glass made by her - as well as copies of Byzantine icons she painted on the basis of Soviet albums. When it is necessary, Pęksowa goes around in a folk costume and speaks the dialect (though not normally) - she raised her children as intelligentsia members conscious of their roots, with a connection to highlander culture, who know how to carve roof shingles and do other things around the house. She herself reads good literature; simply put,

—
¹ Aleksander Jackowski, “Sztuka ludowa - relikty czy wartość żywa?” *Polska Sztuka Ludowa*, vol. 29 (1975), no. 3, p. 140.

she’s an intelligent highlander, the likes of which there are more and more of in Podhale region.”²

In words and objects, the exhibition reveals the components of the folk art myth, and exposes the means by way of which this myth was created and perpetuated. Words as well as objects because, alongside artefacts, the exhibition quotes the very people who co-created (or perhaps co-fabricated) the folk artist figure. The enduring persistence of this myth indicated that it was, and possibly still is, useful to a range of social actors in the field of Polish culture. Though focussing specifically on the Communist Poland era, the exhibition shows the continuity of the folk art myth, rooted, on the one hand, in the romantic vision of the common people being a collective artistic force, and on the other, in the fascination with the “expressive impact and truth of primitivism” that underpinned the formal experiments of so many avant-garde artists.

The exhibition’s narrative takes us from the mechanisms behind the myth’s formation and through the manifold revisions thereof, which quickly begin to reveal the various tensions and misunderstandings arising between the two groups behind its invention: the intelligentsia setting the folkness norms in art and the rural creators of artefacts described as folk. The exhibition unfolds over two rooms:

—
² *Ibid.*, pp. 140-141.

the first attempts to visualise the complex world of interrelations between the co-creators of the folk artist figure, meaning those who defined what is folk and those who were defined as such. The second room aims to invite reflection on the role of the ethnographic collection and the museum in the folk art myth's perpetuation and intensification, as well as on the politics of the image of the countryside as a picturesque realm in which artistically attuned peoples, clad in colourful festive costumes, create and live amidst lovely things.

In the central part of the first room - as if in the eye of the storm - we find objects being some of the very first manifestations of the folk art myth: Łówicz County cutouts "made by young women under the supervision of Anastazyja Pawlinianka" and outfitted with commentary by Fr. Bruno Korczak-Chodorowski, who in 1905 published them in album form; works by Andrzej Wawro/Jędrzej Wowro (1864-1937), the "Beskid Mountain gadabout" from Emil Zegadłowicz's literary ballad; paintings on glass by Helena Roj-Kozłowska (1899-1955), a participant in the first glass-painting course for Zakopane residents organised in 1946/47 on the initiative of the Ministry of Culture and Art's Folk Art Department; and ceramic wares from the Necel workshop in Chmielno.

Exploring the room's central showcase, visitors can view objects supplied with commentary pointing out the relationship between the rural maker and the educated

"discoverer," who was essentially something of a co-creator. One exception is a set of cutouts that comes with their original collector's own words, in whose case any additional commentary would be redundant: "The peasant-artist recreates his soul in his own way... suddenly... - when he feels it... and herein lies the sincerity... He grabs anything at hand... so as to swiftly relieve the itch that has possessed him... He lets it out directly... and this the reason for the wealth of motifs- ... so unique... fresh... alive... Nothing forced... or contrived... A lushness so mighty... vernal, through which a breath of immortality flows from the depths... from the bottom of the Soul. In being so primal, it is the most national... The peasant's art is the national art"³ [punctuation and bold emphasis by the author]. These ecstatic musings of the Young Poland folk art enthusiast appear next to a ribbon-shaped cutout pasted vertically onto one of the album's pages, created, as the inscription states, by Nastka Pawlinianka. The patronage of the intelligentsia, intended to include the peasants in the national project as well as to improve those very peasants' material situation, certainly required a grand myth to serve its cause.

Despite the many contradictions, this myth also eventually spread to the ceramic wares coming out of the Necel workshop,

³ [Bruno] Korczak-Chodorowski, *Wycinanki. Wycinały dziewczęta pod kierunkiem Anastazyi Pawlinianki* (Piotr Laskauer i S-ka: Warsaw, 1905), pl. V.

whom the Polish language press in Gdańsk had so vehemently derided. It went like this: Izydor Gulgowski, a Wdzydze-based teacher, regional expert, collector of Kashubian folk artefacts and supporter of folk industry, came up with an idea to open a stall with “Kashubian peasant ceramics” at the 1909 Christmas market in Gdańsk. Since the endeavour was co-organised by the Gdańsk Society of Fine Arts, the potter commissioned to produce the ceramics, i.e., Necel, followed designs prepared by the Gdańsk painter Berthold Hellingrath, who took inspiration from the decoration of the rural furniture in Gulgowski’s collection and from embroidery adorning Kashubian bonnets. However, amidst the tensions surrounding the disputed Polishness of the Pomerania region, the fact that the Society had originally been called the Kunstverein and that Hellingrath did not exactly radiate Polishness rendered the version of Kashubian folkness presented by Hellingrath, Gulgowski and Necel a target of ridicule from the Polish-language press in Gdańsk.⁴ Today, Necel ceramics are one of the most recognisable symbols of Kashubian folk art.

The exhibition explores the circumstances and types of relations that gave rise to the folk artist. In many cases, the intellectual plays the part of the primitive’s “discoverer,” and later of an instructor

⁴ Cf. Edmund Kizik, “Współpraca Izydora Gulgowskiego z gdańskim Kunstverein w roku 1909. U źródeł ceramiki nowokaszubskiej,” *Kwartalnik Historii Kultury Materialnej*, vol. XLIII (2015), no. 3, pp. 495-510.

who yearns to tap into and purify a “primal, inherent talent” that is “natural” because it is not constrained by artistic education. That was precisely the kind of relationship existing between the illiterate sculptor Wawro and the writer Zegadłowicz. Also having a similar working dynamic with rural artists was Antoni Buszek (a trained painter, art educator by inspiration and factory owner by profession), who was Roj-Kozłowska’s instructor as she learned the art of painting on glass. “The rural person, like a child, possesses a great skill for inner vision, a second skill for transferring that vision into something concrete, say, a textile surface pattern, and a third skill for proper use of tools and materials,”⁵ wrote another intellectual and educator dedicated to supporting folk art – the textile artist Eleonora Plutyńska. The infantilisation of peasant creators went hand in hand with the perception of their output as something utterly “natural,” since “the folk weave with colourful yarn like the bird builds its nest,” as the psychologist Stefan Szuman, who happened to be Plutyńska’s brother-in-law, declared in a publication about kilim rugs.⁶ It was the weavers who worked with Plutyńska who produced the aforementioned textiles in two completely different aesthetics: called “our own” for buyers in the countryside and “folk” for city people. Of course, in the opinion of Plutyńska, only the “folk”

⁵ Eleonora Plutyńska, “O starych podwójnych tkaninach Sokółki, Augustowa i Białegostoku i o podwójnych tkaninach współczesnych,” in *Tkanina polska*, ed. K. Piwocki (Arkady: Warsaw, 1959), p. 66.

⁶ Stefan Szuman, “Psychologja twórczości artystycznej ludu. (Kilimkarstwo),” *Przegląd Warszawski*, vol. 5 (1925), no. 45, p. 282.

type reflected the “great skill for inner vision.” In fact, she was so determined to preserve that vision that she is said to have banned radio in the village because it “‘spoiled’ folk tradition and cut rural people off from ‘folk production.’”⁷

Yet, at the same time, folk artist status was so desirable in Communist Poland’s countryside that it became a motivation for many to try their hand at making art. The folk artist label opened the door to ministerial subsidies and financial assistance, gave access to the Folk Art Development Fund, and made it easier to purchase materials and tools. In 1972, folk art produced by people working in agriculture was even exempted from income and sales tax. Eligibility for benefits and economic privileges was granted by a ministerial verification committee or came with membership in the Association of Folk Artists and from working with Cepelia [Central Bureau for Folk and Artistic Industry]. Also driving the increased interest in folk art production were contests: “When I and the rest of the jury visited the cottages taking part in the Łowicz interior decoration competition, my eyes couldn’t believe [it]... Floral friezes alive with colour made from cutouts beneath the ceiling, colourful bouquets of flowers under the holy images, wonderful sapphire-green

‘spider’ decorations made from wool and straw hanging from the ceiling planks. [...] Time had stopped for the couple of thousand zloty at stake as prize money,” wrote the ardent folk art advocate Janina Oryńczyna. “The competitions did little to bring back the old decorative artforms, which were so staggeringly easy to resurrect. After the prize money was handed out, wall hangings with a stag and an inscription immediately replaced the ‘spider’ decorations and cutouts, which were sold off to museums and for exhibitions.”⁸ As we see, in trying to follow their own tastes, villagers ran the risk of losing their status as a folk artist. Moreover, painters of wall hangings were by default ineligible for official folk artist status because folk art experts found the artform repugnant. For this reason, in “The Two Souls of the Folk Artist” exhibition there is no shortage of wall hangings showing deer alongside “spider” decorations and colourful paper flowers. After all, while the “two souls” concept shows that folk art cannot exist without the intellectual’s involvement and is a construct devised by the modern urban mind, it also forces us to remember that the artistic creativity of people from the countryside far outgrows the framework of what is considered “folk.”

Ewa Klekot

⁷ Cited after: Ksawery Piwocki, “Uwagi o zagadnieniu tak zwanej współczesnej sztuki ludowej” *Polska Sztuka Ludowa*, vol. XXIX (1975), no. 3, p. 131 “The Two Souls of the Folk Artist”.

⁸ Janina Oryńczyna, *O sztukę ludową – pamiętnik pracy* (Warsaw, 1965), p. 92.

What was the role of the ethnographic museum in the development of the folk art concept? Was it just a recipient of a period's dominant trends or did it consciously steer them?

The exhibition is an attempt to take a critical look at the politics of collecting and presenting ethnographic collections from the postwar years to the late communist period. In this, we examine the case of the current State Ethnographic Museum in Warsaw, which in the 1950s was designated a "central" museum gathering objects from all across Poland. We focus in particular on the field of art, or more specifically, on what was called art in that period. The second room of the exhibition is dedicated in its entirety to such reflection.

Visitors entering the space will notice a particular object suspended in the centre of the room. It is a white canvas with a batik image of a yellowish duck. At first

glance, it is difficult to connect the object to any of the collections residing at the museum. Is it art? A handicraft? A decorative textile? And indeed, it is nowhere to be found in the museum property inventory. This is an archival object - the "Golden Duck" is the banner of one of the river barges on board which the ethnographic museum, known in those days as the Museum of Folk Cultures, and later as the Museum of Folk Culture and Art, organised its "floating exhibitions." It is from around 1955, roughly when the term "folk art" first made its way into the name of our institution.

The name change was not without significance. Until as late as 1967, presented on the Golden Duck were exhibitions whose narrative reflected the then prevalent understanding of folk art as a visual representation of rural culture adhering to an unchanging canon of traditional forms - forms corresponding to the aesthetic criteria of scholars.. Thus, since art represented culture, it made little difference if an exhibition was called "Podhale Region Folk Art" or "Podhale Region Folk Culture." And so it was that the two titles were used interchangeably.

In order to illustrate the story of the floating exhibitions, we have tried to show a symbolic selection of the same objects that were once presented in the "museum on the water" and are now in the State Ethnographic Museum collection.

The inclusion of the Podhale regional costume is therefore no coincidence. Yet, for a fuller picture of this period in the museum's history, it is worthwhile to see some other remnants of those shows - like invitations, posters or lists of the routes travelled by the barge in a season - and to count the number of times the term "folk art" appears therein.

In the exhibition's second room we also hearken back to another exhibition with "folk art" in its title, this time one held on land, in the borrowed space of the Institute of Industrial Design in 1970. Marking the 25th anniversary of communism in Poland, the show was meant as an overview of post-war rural creativity. Its juxtaposition of contemporary works and old art was to strengthen visitors' belief in the timelessness of folk art and in the people being a collective creative force. Yet, the exhibition's text material also encouraged viewers to look at these objects in a new way, stating that things which no longer fulfilled their utilitarian function could "from now on" be used as elegant decorative additions to the typical urbanite flat.

Despite the slight change of direction, the aesthetic aspect was once again the chief criterion for evaluation. This time, however, those doing the evaluating were residents of big cities who made their decision by choosing this or that from a Cepelia store. To identify exactly what

kinds of things we are talking about, the exhibition features a range of folk souvenirs characteristic of that time: clay "siwak" jugs, Easter palm decorations, spoon racks and wooden bird figurines.

The "Folk Art on the 30th Anniversary of the People's Republic of Poland" exhibition following just a few years later proposed an entirely different perspective. Entering the stage was Aleksander Jackowski, a scholar of art described as "folk" and that at the intersection of folkness, urbanity and "art for art's sake," which was, nevertheless, still labelled with qualifiers like "primitive," "naïve," "intuitive," or "raw." In the exhibition, Jackowski was interested in showing the drive to create as something independent from an artist's environment and something that connected capital-A artists with those he dubbed "Other." He thus presented the work of people like the sculptors Józef Sobota and Karol Wójciak, called Heródek, alongside pieces by Władysław Hasiór and Antoni Kenar to show the commonalities between their output.

So, we too show the work of those specific artists, while also asking if doing away with reflection on the social context in which the artworks were made would not have rendered the message of the 1975 exhibition rather one-dimensional.

Supplementing the display are objects that were not mentioned in that exhibition's catalogue but present no less. These are

painted wall hangings shown in a side area dedicated to “village fair art,” whose inclusion is known of solely from a mention in a press write-up. This set of works is today part of the museum’s collection thanks to the ethnographer and curator Halina Olędzka.

The second part of the exhibition, relating to us - museum workers, came about with the awareness of a certain risk. This is because in creating it we have constructed a mirror reflecting not only past generations of people from the ethno-museum field but also our very own present choices: from object purchases, through exhibition scripting, to all of the activities that make up the institution we are part of. In proposing a look at exhibitions from the past, we thus hope to encourage reflection on modern ethnographic collections and on the condition of folk artistry today.

Amudena Rutkowska

Dwie dusze twórcy ludowego
The Two Souls of the Folk Artist

Wystawa ze zbiorów
Państwowego Muzeum
Etnograficznego w Warszawie

Objects from the collection
of the State Ethnographic
Museum in Warsaw

Dyrektorka Państwowego
Muzeum Etnograficznego
w Warszawie
| Director of the State
Ethnographic Museum in Warsaw
Dr Magdalena Wróblewska

Kuratorki
| Curators
Dr hab. Ewa Klekot
(koncepcja i scenariusz
wystawy, teksty | exhibition
concept and script, texts)
Amudena Rutkowska
(koordynacja | coordinator)

Scenografia
| Exhibition design
Maciej Siuda Pracownia
Aleksandra Jankowska-
Głowacka
Adrianna Gruszka
Maciej Siuda

Projekt graficzny
| Graphic design
Jakub de Barbaro

Tłumaczenie
| Translation
Szymon Włoch (ENG)
Natalia Tkaczyk (UKR)

Redakcja i korekta tekstów
| Copyediting and proofreading
Jacek Błach
Marta Elas
Zofia Świrek

Ruch muzealiów
| Artefact movement
Anita Broda
(koordynacja
| coordination)

Teresa Grzelak
Mariusz Pieńkowski
Monika Salamon
Paweł Sałata
Piotr Wojtarski

Opieka konserwatorska
| Conservatorial care
Marcin Burzymowski
Katarzyna Górzyńska
Krystyna Tomasik
Anna Wielechowska-Olszak

Digitalizacja i ruch archiwaliów
| Archival material digitisation and movement
Joanna Bartuszek
Alicja Kobus

Digitalizacja obiektów
| Object digitisation
Edward Koprowski
Krzysztof Towstjenko

Dostępność
| Accessibility
Magdalena Dąbrowska
Natalia Siuchta
(konsultacje
| consultation)

Fundacja Kultury
bez Barier:
Alicja Szurkiewicz
Marlena Florczyk
Paulina Gojtka
(wideoprzewodnik
i informacje w PJM
| video guide and Polish
Sign Language information)

Emilia Piegat
(audiodeskrypcje
| audio descriptions)
Robert Więckowski
(konsultacje
audiodeskrypcji
| audio description
consultation)
Wiktor Kurpiewski
(tyflografiki
| tactile graphics)

Produkcja i logistyka
| Production and logistics
Marta Ancelewska

Zespół ds. technicznych
i współpraca organizacyjna
| Technical team and organisational assistance
Kamila Końska
Łukasz Horbów
Mariusz Horoś
Marcin Kiersnowski
Piotr Maciukiewicz
(multimedia)
Łukasz Malinowski
Tomasz Rychter
Zenon Winnicki

PR i komunikacja
| PR and communication
Łukasz Gackowski
Patrycja Lewandowska
Przemysław Walczak
Paulina Zomer

Program edukacyjny
| Educational programme
Dział Edukacji
| Education
Department

Koordynacja finansowa
| Financial coordination
Kamila Smakulska-Kurek

Podziękowania
| Thanks
Maciej Klimczewski
Weronika Adamska
Joanna Migut
Aleksander Robotycki
Anna Wielechowska-Olszak
Alicja Kobus
Monika Salamon
Beata Kołacińska
Beata Mularska
Marta Skwirowska
Alicja Mironiuk Nikolska
Joanna Machudera-
Szwankowska

Marianna Koźmińska
Justyna Sadkowska-Chodacz
Elwira Melonik

Dwie dusze twórcy ludowego

The Two Souls of the Folk Artist

Publikacja towarzysząca
wystawie „Dwie dusze
twórcy ludowego”
w Państwowym Muzeum
Etnograficznym
w Warszawie

Publication accompanying
the “Two Souls
of the Folk Artist”
exhibition at the
State Ethnographic
Museum in Warsaw

04.11.2024–09.11.2025

Teksty | Texts:
Ewa Klekot
Amudena Rutkowska

Redakcja i korekta | Edited by:
Michał Głuszek

Tłumaczenie | Translation:
Szymon Włoch

Projekt graficzny | Graphic design:
Jakub de Barbaro

Współpraca | Assistance:
Marta Elas

Wydawca | Publisher:
Państwowe Muzeum Etnograficzne w Warszawie

ISBN 978-83-88654-34-3
(wersja elektroniczna / digital edition)

MAZOWSZE.
serce Polski

ZADANIE „DWIE DUSZE TWÓRCY LUDOWEGO” ZOSTAŁO SFINANSOWANE
ZE ŚRODKÓW SAMORZĄDU WOJEWÓDZTWA MAZOWIECKIEGO

Państwowe
Muzeum
Etnograficzne
w Warszawie

