

SZTUKA I KRYTYKA



ART AND CRITICISM

POLSKI INSTYTUT STUDIÓW NAD SZTUKĄ ŚWIATA
POLISH INSTITUTE OF WORLD ART STUDIES

nr 6 (129) czerwiec

2023

SZTUKA I KRYTYKA / ART AND CRITICISM

Komunikat Zarządu

Polskiego Instytutu Studiów nad Sztuką Świata

2023, nr 6 (129) czerwiec

Pod redakcją:

Jerzego Malinowskiego, Grażyny Raj i Marcina Teodorczyka (sekretarz)

**Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata /
Polish Institute of World Art Studies**

Adres redakcji:

00-032 Warszawa, ul. Foksal 11 – 6; 601 31 36 91

biuro@world-art.pl, www.world-art.pl

**Recenzenci: prof. dr hab. Anna Markowska i prof. dr hab. Jan Wiktor
Sienkiewicz**

Projekt okładki: Łukasz Aleksandrowicz

Copyright by Polish Institute of World Art Studies

ISSN 2544-9281

Zarząd prosi o wpłacanie składek i darowizn na konto Instytutu

24 1940 1076 3101 7420 0000 0000

**Członkowie od 1 stycznia 2022 roku płacą 20 zł miesięcznie,
doktoranci, emeryci i renciści 10 zł miesięcznie.**

Miesięcznik oraz publikacje Polskiego Instytutu Studiów nad Sztuką Świata
można nabyć w: siedzibie Instytutu

oraz w Wydawnictwie Tako, ul. Słowackiego 71/5, 87-100 Toruń

tako@tako.biz.pl, www.tako.biz.pl

Spis treści:

RELACJA Z WYDARZEŃ

Joanna Wasilewska, *Jubileusz 50-lecia Muzeum Azji i Pacyfiku im. Andrzeja Wawrzyniaka w Warszawie*

Karolina Krzywicka, *AZJA/PACYFIK/50 LAT. Polskie badania nad kolekcjami pozaeuropejskimi* – konferencja w Muzeum Azji i Pacyfiku 16-17. 06. 2023

Ewa Rykała, Ewa Kosiacka-Beck, *Z natury w kulturze – Jarosław Koziara, artysta plastyk, pedagog publicysta. O spotkaniu w Oddziale Warszawskim SARP*

INFORMACJE

IX Konferencja Sztuki Nowoczesnej *Sztuka amerykańska XX i XXI wieku oraz polsko-amerykańskie relacje artystyczne* – konferencja w Centrum Sztuki Współczesnej w Toruniu 10-12. 10. 2023 (przedłużenie przyjmowania zgłoszeń)

X Spotkanie o Sztuce Orientu *Sztuka buddyjska* – konferencja w Państwowym Muzeum Etnograficznym w Warszawie 26-27. 10. 2023 (przedłużenie przyjmowania zgłoszeń)

Art of the Greek Diaspora – konferencja w Zamościu 9–11. 05. 2024

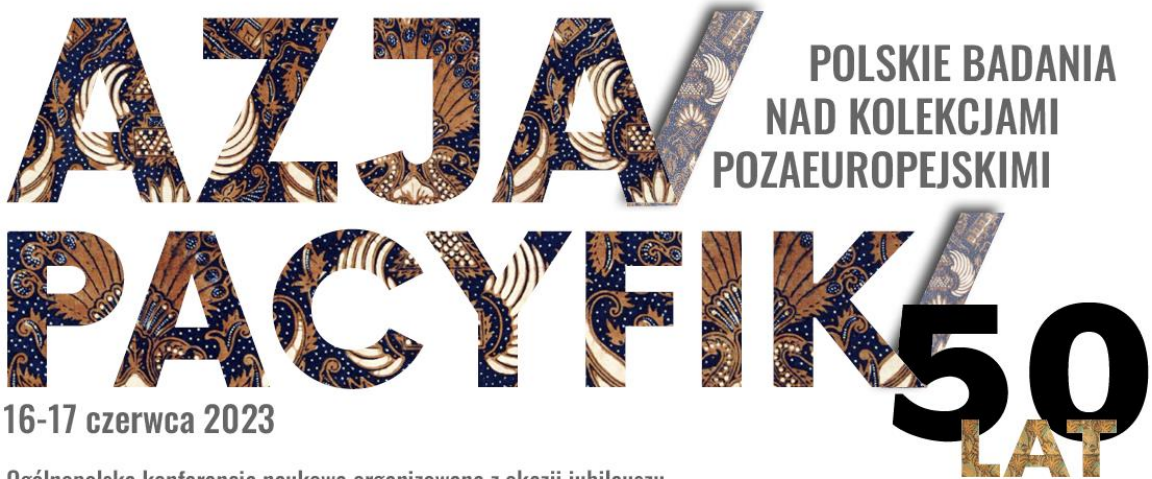
Komunikacja międzykulturowa - Azja i Afryka - studia na Uniwersytecie Warszawskim

„Art of the Orient” – zaproszenie do publikacji

ARTYKUŁY

Anna Katarzyna Maleszko, *O japońskich emaliach*

Krzysztof Z. Cieszkowski, *Francis Bacon: a Bibliographer's Perspective*

RELACJE Z WYDARZEŃ


**POLSKIE BADANIA
NAD KOLEKCJAMI
POZAEUROPEJSKIMI**

16-17 czerwca 2023

Ogólnopolska konferencja naukowa organizowana z okazji jubileuszu
50-lecia Muzeum Azji i Pacyfiku im. Andrzeja Wawrzyniaka w Warszawie



25. Mazowsze

Patronat honorowy:



Patron:



Partner:



Joanna Wasilewska

Jubileusz 50-lecia Muzeum Azji i Pacyfiku im. Andrzeja Wawrzyniaka w Warszawie

Muzeum Azji i Pacyfiku im. Andrzeja Wawrzyniaka świętuje w 2023 roku jubileusz pięćdziesięciolecia. Założone w 1973 roku jako Muzeum Archipelagu Nusantary przez swego obecnego patrona, pozostaje jedynym polskim muzeum o tak określonej specjalizacji, a w ostatnich latach również coraz ważniejszym miejscem dyskusji o zadaniach i perspektywach muzealnictwa.

Konferencja jubileuszowa *AZJA/PACYFIK/50 LAT. Polskie badania nad kolekcjami pozaeuropejskimi* w dniach 16 i 17 czerwca 2023 roku była kolejnym etapem tej dyskusji. Została pomyślana jako spotkanie badaczy pracujących w instytucjach zajmujących się sztuką i kulturą pozaeuropejską, mierzących się ze specyficznymi problemami, a zwłaszcza zagadnieniami z szeroko rozumianego zakresu dekolonizacji. Chociaż Polska nie była bezpośrednio zaangażowana w globalny proces kolonialny, to jednak zmiany we współczesnym muzealnictwie dotyczą także polskich muzeów i

wymagają od polskich badaczy krytycznych postaw i metodologii. Historia polskich kolekcji pozaeuropejskich, sposób ich prezentacji i związanych z nimi narracji podlega teraz wnikliwym badaniom i po części reinterpretacjom.

Ogólnopolski zasięg konferencji pozwolił przyjrzeć się owej specyfice polskich instytucji gromadzących zbiory pozaeuropejskie i wyodrębnić niektóre charakterystyczne obszary. Wzięli w niej udział badacze i badaczki z Muzeum Narodowego w Poznaniu (Oddziału Muzeum Etnograficzne), Muzeum Narodowego w Szczecinie, Państwowego Muzeum Etnograficznego w Warszawie, Muzeum Narodowego w Warszawie, Muzeum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha w Krakowie, Muzeum Okręgowego w Toruniu, Muzeum Narodowego we Wrocławiu, Muzeum Miejskiego w Żorach, Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku, Akademii Sztuk Pięknych im. Jana Matejki w Krakowie, Polskiego Towarzystwa Ludoznawczego i oczywiście goszczącego wydarzenie Muzeum Azji i Pacyfiku. Patronat nad konferencją objął Komitet Narodowy ICOM Polska, a Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata był jej partnerem (część uczestników to członkowie Instytutu).

Wygłoszone referaty układały się w kilka bloków tematycznych, poświęconych historii kolekcji, ich twórcom i kwestiom proveniencyjnym, metodom badań nad obiektami i ich eksponowania, problematyce konserwatorskiej i innym zagadnieniom. Szczególnie cennym aspektem konferencji wydaje się znacząca obecność tematyki konserwacji i restauracji dzieł sztuki. Poświęcone jej prezentacje były umieszczone w kontekście wykraczającym poza kwestie stricte technologiczne, poruszały ważne kwestie kulturowe i etyczne, czy wręcz wyzwania pojawiające się w sytuacji pracy z obiektami pochodzącymi z bardziej odległych od własnego kręgów kulturowych. Zwracano uwagę zarówno na konieczność badań interdyscyplinarnych, jak i międzynarodowych, pozwalających na stosowanie metod i technik różnego pochodzenia. Sama konferencja zyskała dzięki temu wybitnie interdyscyplinarny wymiar.

Wątkiem, który pojawiał się silnie w różnych wymiarach, były kwestie proveniencyjne, powiązane nierzadko z tematyką dekolonizacyjną. Żywią

dyskusję wywołały, przywołane przez kilka prelegentek, przykłady historii kolekcji w Polsce po II wojnie światowej, kiedy to dokonywano na wielką skalę centralizacji zbiorów, nie tylko przenosząc je arbitralnie z muzeów znajdujących się na terenach wcześniej niemieckich, ale i polskich. Pozostaje to wciąż bardzo żywym i angażującym problemem, jednym z wyznaczników polskiej specyfiki kolekcji pozaeuropejskich, do których skomplikowanej historii dołączają dodatkowo migracje w obrębie kraju. Rozpoczęta na forum konferencji dyskusja będzie niewątpliwie kontynuowana. Mówiono również o sposobach tworzenia kolekcji XX-wiecznych, zarówno w okresie międzywojennym, jak i PRL, w tym o ważnych kolekcjonerach polskich, takich jak założyciel Muzeum Azji i Pacyfiku Andrzej Wawrzyniak, Jadwiga Toeplitz-Mrozowska czy Tony Halik.

Konferencja była ożywionym, inspirującym spotkaniem, nie tylko celebrującym ważną rocznicę, ale też istotnym dla dyskusji o polskim muzealnictwie i zbiorach określonego profilu. Organizatorzy będą czynić starania o publikację materiałów pokonferencyjnych.

Karolina Krzywicka

AZJA/PACYFIK/50 LAT. Polskie badania nad kolekcjami pozaeuropejskimi – konferencja

W dniach 16-17 czerwca 2023 roku odbyła się konferencja *AZJA/PACYFIK/50 LAT. Polskie badania nad kolekcjami pozaeuropejskimi*, zorganizowana z okazji Jubileuszu 50-lecia Muzeum Azji i Pacyfiku im. Andrzeja Wawrzyniaka w Warszawie. Konferencja odbyła się we współpracy z Polskim Instytutem Studiów nad Sztuką Świata oraz Komitetem Narodowym ICOM Polska.

Komitet naukowy konferencji tworzyli: dr Joanna Wasilewska, dyrektorka Muzeum Azji i Pacyfiku, prof. dr hab. Jerzy Malinowski, prezes Polskiego Instytutu Studiów nad Sztuką Świata, dr Piotr Rypson, przewodniczący Komitetu Narodowego ICOM Polska, prof. ASP dr. hab. Weronika Liszewska, (Wydział Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki, Akademia Sztuk Pięknych w

Warszawie), Katarzyna Nowak, dyrektorka Muzeum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha w Krakowie, prof. ASP dr hab. Bogna Łakomska, Kierowniczka Zakładu Historii i Teorii Sztuki, Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku oraz dr hab. Joanna Minksztym (Muzeum Etnograficzne w Poznaniu). Sekretarzem konferencji była Karolina Krzywicka (MAiP).

Konferencja była przeznaczona dla badaczy pracujących w instytucjach zajmujących się sztuką i kulturą pozaeuropejską, którzy mierzą się z nowymi, specyficznymi problemami, odrębnymi od tych dotyczących sztuki europejskiej i polskiej. Konferencja miała na celu rozważenie w gronie specjalistów najważniejszych zagadnień z tym związanych. Zasięg ogólnopolski konferencji pozwolił przyrzeć się specyfice polskich instytucji gromadzących zbiory pozaeuropejskie i wyodrębnić ich najważniejsze problemy. Rezultatem obrad jest umiejscowienie polskiej tożsamości kulturowej i tradycji kolekcjonerskiej wśród kolekcji na świecie, wyróżnienie specyfiki typowej dla muzeów polskich, wymiana doświadczeń i wypracowanie wspólnych rozwiązań.

Konferencja stworzyła warunki do dyskusji szczególnie w zakresie etyki pracy muzealników (m.in. pozyskiwania zbiorów, badania proveniencji), metodologii badań sztuki i innych obiektów dziedzictwa pozaeuropejskiego oraz doboru metod konserwatorskich.

Program konferencji obejmował cztery sesje: Historia kolekcji pozaeuropejskich (I), Badania nad obiektami (II), Problematyka konserwatorska (III) oraz Dekolonizacja i inne współczesne problemy muzealnictwa (IV).



Dr Joanna Wasilewska, dyrektorka Muzeum Azji i Pacyfiku



Prof. Jerzy Malinowski, prezes Polskiego Instytutu Studiów nad Sztuką Świata



Dr hab. Anna Styczyńska-Nadolska, Polskie Towarzystwo Ludoznawcze



Karolina Krzywicka, organizatorka konferencji



Uczestnicy konferencji na nowo otwartej wystawie stałej Muzeum Azji i Pacyfiku



Ewa Rykała, Ewa Kosiacka-Beck

Dr inż. arch. kraj. Ewa Rykała i dr inż. arch. kraj. Ewa Kosiacka-Beck,
Katedra Sztuki Krajobrazu Wydziału Inżynierii i Budownictwa SGGW

„Z natury w kulturze – Jarosław Koziara, artysta plastyk, pedagog publicysta”. O spotkaniu w Oddziale Warszawskim SARP.

25 maja 2023 roku, w ramach cyklicznych spotkań w Oddziale Warszawskim SARP z „Twórcą w krajobrazie”, mieliśmy możliwość zapoznania się z działaniami i pracami lubelskiego artysty plastyka Jarosława Koziary, twórcy zajmującego się wieloma dziedzinami sztuk wizualnych, tworzącego niekonwencjonalne i monumentalne projekty artystyczne.



il. 1. Jarosław Koziara na spotkaniu w OW SARP 25 maja 2023. Fot. Magdalena Kazulo-Kleyff

Artysta jest autorem wielu ciekawych prac, a na spotkaniu z licznie przybyłymi gośćmi w SARP-ie na ul. Foksal zaprezentował te związane szczególnie z działaniami w przestrzeni i wpisujące się w twórczość i aktywności sztuki ziemi – polskiego land artu, czy bardziej znanych jako interwencje w świat przyrody.

Prezentowane prace były bardzo różnorodne i ciekawe, wykonane w różnych skalach i o różnym charakterze, w większości wykorzystujące naturalne środowisko i malownicze otwarte przestrzenie. Wiele prac dotyka zarówno przestrzeni miejskiej, szczególnie Lublina i jego Starego Miasta, które stały się głównym tematem, jak i poza nimi – krajobrazu nieurbanizowanego, a także nieużytkowanego. Na warsztat twórczy Jarosław Koziara bierze chociażby tereny upraw, ale w większości też miejsca dzikie, pomijane przez człowieka, które okazują się przestrzeniami o olbrzymim twórczym potencjale, a ich lokalizacja niejednokrotnie pozwala żyć im własnym życiem, co w bardzo wyrafinowany i subtelny sposób dostrzega twórca, nadając wielu miejscom atrakcyjny wygląd, czy może „jakiś” wygląd, wprowadzając w nie nowe tchnienie, sprawiając, że miejsca te ożywają. Swoimi ingerencjami uruchamia wyobraźnię odbiorcy, a nowa kolejna odsłona przestrzeni dostarcza nowych doznań i emocji. Sprawia, że miejsca, które bierze na warsztat, są zapamiętywane.

Prace powstają zazwyczaj z naturalnych, lokalnie występujących materiałów, przez co dzieła wpisują się w kontekst, zwracają też uwagę na naturalne procesy zachodzące w krajobrazie, zmienność dobową i sezonową, co jest charakterystyczne dla land artu.

Wartość wielu prac polega także na tym, że są zmienne i nietrwałe, eteryczne i ulotne, a jedynym utrwaleniem ich zaistnienia w czasie i przestrzeni są fotografie i filmy z wydarzenia.

Twórczość Jarosława Koziary rozwija się i cieszy sporą popularnością również ze względu na to, że w dość wymowny sposób porusza współczesne problemy egzystencjalne, w tym sztuki środowiskowej czy ochrony naturalnego krajobrazu. Udowadnia także, że można za pomocą artystycznych działań w przestrzeni zwracać uwagę na współcześnie gorące problemy społeczne. Siłą przekazu prac jest stosowanie naturalnych

materiałów, korzystanie z potencjału ich kształtu, koloru, faktur czy procesów naturalnej zmienności czy degradacji. Podkreślić też wartość ekologiczny wymiar prac.

W ramach wielu artystycznych przedsięwzięć, w tym z Fundacją Latająca Ryba Artysta zrealizował w latach 2013-2019 Land Art Festiwal, w którym co roku brało udział wielu twórców działających w przestrzeni, ingerując w otaczającą naturę, kreując własną sztukę ziemi.

W czasie prezentacji Autor przeniósł nas w świat swoich działań i własnych interpretacji pojęć. Budując na nowo obiekty krajobrazowe lub poprzez dodatki wplatane w istniejący krajobraz w czasie działań, nadawał miejscom zupełnie inne znaczenia.



il. 2. *Gorejące drzewo* (2019), praca autorstwa Jarosława Koziary na IX Festiwalu Land Artu (źródło: http://landart.lubelskie.pl/landart_realization/drzewo-gorejace, dostęp na 17.06.2023)

Szczególnie interesujące okazały się flagowe projekty twórcy, jak *Amonit* i *Swobodny przepływ*, w których wrażenie robi skala i rozmach, z jakim realizowane są projekty.



il. 3. Jarosław Koziara prezentujący na spotkaniu w OW SARP swoją pracę pt. *Amonit* (2011). Fot. Magdalena Kazulo-Kleyff



il 4. Jarosław Koziara omawia *Swobodny przepływ*, realizację landartu na granicy polsko-ukraińskiej w ramach I Land Art Festiwalu (2011). Fot. Katarzyna Łowicka

Praca o tytule *Amonit* powstawała w rejonie tarasów zalewowych Wisły w sąsiedztwie Kazimierza Dolnego i jego kamieniołomów. To, jak twierdzi Autor, „prehistoryczny amonit usypany z kilkunastu ton wapiennego kruszywa. Forma dosłownie i symbolicznie odnosi się do miejsca i tworzywa, z którego jest wykonana – skorupiaków z niegłębszego dna morskiego”. Autor prezentował kolejne fazy budowy i późniejsze funkcjonowanie obiektu, przez co uświadomił obecnym, że projektowanie dzieł krajobrazowych jest procesem, który trwa w czasie.



il. 5. Jarosław Koziara prezentuje instalację *BABA* (2015) z V Międzynarodowego Land Art Festiwalu zorganizowanego na terenie podlaskiego przełomu Bugu. Fot. Magdalena Kazulo-Kleyff

Praca *Swobodny przepływ* z cyklu *Migracje* ilustruje zjawisko przemieszczania się, pozostawiając przestrzeń własnej interpretacji odbiorcy. Dwie przepływające ryby nanizane na łono urodzajnych ziem na granicy polsko-ukraińskiej stają się wręcz współczesnym symbolem przenikania. Według Autora „praca jest kontynuacją projektów landartowych, realizowanych na granicy polsko-ukraińskiej w ramach działań związanych z ideą zbliżenia dwóch społeczności. [To] forma 200-metrowych ryb, wyorana i obsiana nasionami na pasie granicznym pomiędzy miejscowościami


Horodyszcze (PL) – Wareż (UA)”. Ekspozycja została uwieczniona, jak wiele innych projektów, w formie dokumentacji fotograficznej i filmowej. Tu, podobnie jak przy okazji tworzenia innych projektów, artyście towarzyszą wydarzenia artystyczne – koncerty, wystawy czy w wielu przypadkach działania interakcji człowieka z krajobrazem.

Prezentacja interwencji Jarosława Koziary w krajobraz wśród obecnych spotkała się z bardzo pozytywnym odbiorem, szczególnie istotne było to dla architektów krajobrazu, dla których temat kształtowania krajobrazu i dobrostan człowieka związany z funkcjonowaniem w nim jest podstawą działań.

Organizatorami wydarzenia OW SARP z cyklu „Twórca w krajobrazie” był Oddział Warszawski Stowarzyszenia Architektów Polskich i działająca w nim Sekcja Architektury Krajobrazu OW SARP. Partnerami wydarzenia byli Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata, Katedra Sztuki Krajobrazu z Instytutu Inżynierii Środowiska SGGW oraz Fundacja Latająca Ryba.

Spotkanie moderowała Katarzyna Łowicka, przewodnicząca Sekcji Architektury Krajobrazu OW SARP. Wzięła w nim udział liczna grupa studentów studiów magisterskich kierunku Architektura Krajobrazu na SGGW.

Na stronie internetowej Oddziału Warszawskiego SARP www.sarp.warszawa.pl dostępna jest obszerna relacja fotograficzna ze spotkania z Jarosławem Koziarą.

INFORMACJE

IX KONFERENCJA SZTUKI NOWOCZESNEJ

SZTUKA AMERYKAŃSKA XX I XXI WIEKU

ORAZ

POLSKO-AMERYKAŃSKIE

RELACJE ARTYSTYCZNE

Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata, Katedra Historii Sztuki Nowoczesnej i Pozaeuropejskiej na Wydziale Sztuk Pięknych Uniwersytetu Mikołaja Kopernika oraz Centrum Sztuki Współczesnej „Znaki Czasu” w Toruniu zapraszają do wzięcia udziału w IX Konferencji Sztuki Nowoczesnej „Sztuka amerykańska XX i XXI wieku oraz polsko-amerykańskie relacje artystyczne”, która odbędzie się **w dniach 10-12 października 2023 roku w Toruniu.**

★ Celem konferencji jest przedstawienie polskich badań nad sztuką amerykańską od Armory Show 1913 roku do współczesności, a także nad związkami sztuki polskiej i amerykańskiej. Jej zakres obejmie malarstwo, grafikę, rysunek, rzeźbę, architekturę, fotografię, performance i happening oraz sztukę nowych mediów. Do szczególnie istotnych dla polskich artystów i badaczy zagadnień sztuki USA należą: recepcja awangardy europejskiej od Armory Show; nowojorski dadaizm i surrealizm; amerykańscy artyści w środowiskach europejskiej awangardy (Paryż); emigracja europejskich artystów do USA po 1933 roku; środowiska artystyczne Nowego Jorku, Chicago, San Francisco (i in.); ekspresjonizm abstrakcyjny; modernizm i postmodernizm; pop-art.; konceptualizm; film jako medium; neoekspresjonizm lat 70. i 80.; postkonceptualizm i postmodernizm przełomu XX i XXI w.; nowe media w sztuce amerykańskiej.

Przedmiotem wystąpień będzie także twórczość polskich artystów i działalność polskich instytucji w USA, wymiana wystaw oraz relacje pomiędzy sztuką polską i amerykańską. Istotnym obszarem tematycznym konferencji staną się zagadnienia teorii sztuki i krytyki artystycznej, szkolnictwa i życia artystycznego, muzeów, instytucji sztuki oraz prasy artystycznej.

★ Językami konferencji są polski i angielski.

★ Prosimy o przesłanie tytułów i abstraktów (około połowy strony znormalizowanego maszynopisu) do dnia **30 czerwca 2023 roku** na adres:

konferencjasztukinowoczesnej@gmail.com

★ Decyzja o akceptacji propozycji nastąpi do dnia **15 lipca 2023.**

★ Organizatorzy nie przewidują opłaty konferencyjnej, nie pokrywają kosztów podróży, noclegów i wyżywienia.

★ Rezultatem konferencji będzie wydanie recenzowanej monografii naukowej w języku angielskim w serii „Studia o sztuce nowoczesnej / Studies on modern art”, zawierającej artykuły przesłane przez uczestników w wyznaczonym terminie i zaakceptowane przez Komitet organizacyjny.

★ Komitet organizacyjny: dr Katarzyna Cytlak, dr Małgorzata Geron, prof. Jerzy Malinowski, dr Filip Pręgowski.

Przyjęcia zgłoszeń przedłużone do 31 lipca.



PRACOWNIA STUDIÓW
NAD BUDDYZMEM UW




Budda Amida odwracający głowę,
świątynia Eikan-dō Zenrin-ji w Kioto, XII wiek

Ogólnopolska konferencja naukowa

X Spotkanie o Sztuce Orientu

SZTUKA BUDDYJSKA

Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata
i Pracownia Studiów nad Buddyzmem Wydziału
Orientalistycznego Uniwersytetu Warszawskiego,
we współpracy z Państwowym Muzeum
Etnograficznym w Warszawie organizują
w ramach cyklu „Spotkania o Sztuce Orientu”
jubileuszowe X Spotkanie „Sztuka buddyjska”.

Konferencja odbędzie się w dniach
26–27 października 2023 roku w siedzibie
Państwowego Muzeum Etnograficznego w Warszawie.
Skierowana jest do historyków sztuki i orientalistów,
muzealników i konserwatorów dzieł sztuki,
kulturoznawców i etnologów.

Celem organizowanego X Spotkania o Sztuce Orientu jest ukazanie różnorodności form artystycznych sztuki buddyjskiej i ich ochrony. Dzięki konferencji uczestnicy będą mogli pogłębić znajomość historii sztuki buddyjskiej i poznać kolekcje muzealne w kraju.

Językiem konferencji będzie **język polski**.

Nie przewiduje się pobierania wpisowego od uczestników konferencji.

Zgłoszenia prosimy przesyłać **do 30 czerwca 2023 roku**
na adres mailowy warsaw@world-art.pl

Zgłoszenie powinno zawierać: imię i nazwisko, tytuł lub stopień naukowy, afiliację, tytuł oraz krótkie streszczenie wystąpienia (do 600 znaków ze spacjami).

Przewidywany czas wystąpienia prelegenta: **do 20 min.**

Przygotowane referaty złożą się na **publikację pokonferencyjną**.

Przyjęcia zgłoszeń przedłużone do 31 lipca.

*The Zamość
Academy, Poland*

*in cooperation with the University
of Ostrava, Czech Republic*

*and the Polish Institute of
World Art Studies, Warsaw*

*is organising an
international conference*

ART OF THE



GREEK DIASPORA

9–11 May 2024

Zamość, Poland

In 2024, we will celebrate 535 years since the Greeks settled in Zamość. The planned meeting will be related to creative output of the Greek diaspora throughout Europe. The Fall of Constantinople in particular, triggered a resettlement of the Greeks in many countries and regions outside of Greece proper: Italy, the Balkans, Hungary, Poland, Ukraine, and elsewhere. The comprehensive study of this type of artistic activity is rare in the history of art.

We chose the city of Zamość because the local Greek community became one of the most influential within the Greek diaspora throughout the Polish-Lithuanian Commonwealth.

The City of Zamość, as one of the modern ones, consistently implementing strategic concepts of economic development, was founded by the Chancellor and Grand Hetman of the Crown, Jan Zamoyski, in 1580. Zamość, built on the basis of architectural and urban concepts of the Renaissance architectural theories, was planned and realised by the Italian architect Bernardo Morando. From the very beginning of its functioning, the city became a multi-ethnic and multicultural organism. During that period, Armenians, Greeks, and Italians played the key roles in shaping the economic life of the city.

At the time, consisting mostly of merchant class, the Greeks were the second largest national group after the Armenians. They had received the settlement privilege already in 1589. They were guaranteed all city rights, including access to the city council and offices – more so than in other cities in the Commonwealth.

As Orthodox believers, they had also formed a separate religious community. They obtained a permission to build their own church, dedicated to St. Nicholas, next to the market square. In 1591, just two years after they were granted the privilege of settlement, 12 Greek families lived near the market square, while the total number of Greek merchants and craftsmen may have reached about 100 people. Most of them were located in the western part of the market, next to the Armenian quarter. The Greeks were also associated with the Zamość Academy. Books in Greek were printed in the academic printing house, making it a significant centre of Greek printing in the whole Polish-Lithuanian Commonwealth.

Conference language:
English, French

Paper submissions should be sent by the end of December 2023 to the following address:

WaldemarJozef.Deluga@osu.cz
piotr.kondraciuk@akademiazamojska.edu.pl

The conference programme will be announced in the first week of February 2024. We will inform conference participants and visitors on the convenient travel options to Zamość.

Komunikacja międzykulturowa - Azja i Afryka - studia UW

Komunikacja międzykulturowa - Azja i Afryka studia stacjonarne drugiego stopnia na Wydziale Orientalistycznym Uniwersytetu Warszawskiego

Studia oferują:

- poznanie mechanizmów odpowiedzialnych za porozumiewanie się w różnych kulturach, przede wszystkim w kulturach Azji i Afryki
- zdobycie umiejętności odczytywania obcych kodów kulturowych, tak ważnych w warunkach globalizacji
- przygotowanie do zarządzania zespołami wielokulturowymi i sprawnego poruszania się w środowisku zróżnicowanym kulturowo, minimalizowania zagrożeń wynikających z konfrontacji różnych kultur i dominujących kulturowych stereotypów

Studia adresowane są przede wszystkim do absolwentów kierunków humanistycznych i społecznych.

W programie przewidziano zajęcia z komunikacji i mediów, antropologii, historii i stosunków międzynarodowych Azji i Afryki, dyplomacji i kultury biznesu, prowadzone przez specjalistów – praktyków i wybitnych badaczy UW.

Absolwenci Komunikacji międzykulturowej – Azja i Afryka zdobędą kompetencje niezbędne do pracy w międzynarodowym środowisku – np. w działach human resources, w administracji państwowej, zwłaszcza w tej związanej z polityką zagraniczną, w organizacjach zajmujących się ochroną praw człowieka bądź współpracą międzynarodową w obszarze kultury, edukacji i gospodarki. Mogą znaleźć też dla siebie miejsce w mediach i instytucjach związanych z upowszechnianiem kultury. Z pewnością wyróżnić ich będzie znajomość języków obcych – oferujemy bowiem możliwość nauki japońskiego i arabskiego.

Wymagania i forma rekrutacji

O przyjęcie na pierwszy rok studiów drugiego stopnia mogą ubiegać się osoby z tytułem licencjata, magistra, inżyniera lub równorzędnym wszystkich kierunków humanistycznych i niehumanistycznych uczelni państwowych lub niepaństwowych mających akredytację MEN. W otwartym postępowaniu kwalifikacyjnym pod uwagę będą brane: a) ocena na dyplomie, b) średnia z całego okresu studiów, c) wynik rozmowy kwalifikacyjnej. Rozmowa kwalifikacyjna ma na celu sprawdzenie ogólnej orientacji kandydata w tematach związanych z komunikacją oraz krajami i kulturami Azji i Afryki. Kandydat może w postępowaniu rekrutacyjnym zdobyć maksymalnie 200 pkt.

Zainteresowanych prosimy o kontakt z Komisją rekrutacyjną Wydziału Orientalistycznego: rekrutacja.orient@uw.edu.pl.

Informacje o kierunku studiów są dostępne pod linkiem:

https://irk.uw.edu.pl/pl/offer/PELNE2023/programme/S2-KMAA/?from=field:P_KMAA

a tu wszystkie kierunki terminy rejestracji:

https://irk.uw.edu.pl/pl/offer/PELNE2023/registration/?page=1&page_length=200

Art of the Orient – zaproszenie do publikacji



We would like to invite you to participate in the publication of the new volume of academic journal *Art of the Orient* published in English language by Polish Institute of World Art Studies.

We accept articles in different fields of art and related disciplines (archaeology, history, anthropology, museology etc.) The articles submitted to this journal undergo a double-blind peer review process and are published after editorial approval.

Papers (up to 15,000 words) should be submitted to bogna.lakomska@asp.gda.pl

Abstracts (150 words), references and figure descriptions should be submitted as separate files.

The deadline is 20th of September 2023

Zapraszamy do udziału w publikacji nowego tomu czasopisma naukowego *Art of the Orient* wydawanego w języku angielskim przez Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata.

Przyjmujemy artykuły z różnych dziedzin sztuki i dyscyplin pokrewnych (archeologia, historia, antropologia, muzealnictwo itp.). Artykuły przechodzą proces podwójnej recenzji i są publikowane po akceptacji redakcji.

Teksty (do 15 000 słów) należy nadsyłać na adres bogna.lakomska@asp.gda.pl

Streszczenia (150 słów) i podpisy do ilustracji należy przesyłać w osobnych plikach.

Deadline, to 20 września 2023 roku.

ARTYKUŁY

Anna Katarzyna Maleszko

O japońskich emaliach

Emalia komórkowa jest tą dziedziną rzemiosła artystycznego, która rozwinęła się w Japonii bardzo późno, bo dopiero w XIX wieku. Nie znaczy to bynajmniej, że nie znano wcześniej na Wyspach Japońskich metod zdobienia powierzchni metalowych pastą szklaną. Trzeba jednak pamiętać, że emalierstwo powstało w starożytności nie na Dalekim Wschodzie, lecz w kulturach basenu Morza Śródziemnego i Bliskiego Wschodu, a w Europie jest zaliczane do najstarszych technik rzemiosła artystycznego.

Emalia komórkowa i żłobkowa były znane od początku i tysiąclecia przed Chr. od Turkiestanu, przez obszar Morza Śródziemnego, aż po tereny zamieszkałe przez Celtów, którzy zdobili emalią żłobkową plakietki z brązu. W Grecji od ok. VI wieku przed Chr. z emalii wyrabiano biżuterię; w rzymskiej Galii i Nadrenii używano emalii, wraz z techniką *millefiori* (szkła mozaikowego), do dekorowania końskich uprząży, naczyń, brosz i klamer do pasów. Wysoki poziom techniczny i artystyczny uzyskały wyroby emalierskie, wykonywane głównie w technice komórkowej, w Persji w czasach Sasanidów (III-VII wiek po Chr.). stąd w VI wieku przejęli tę technikę rzemieślnicy z Bizancjum, które w X-XI wieku stało się najważniejszym ośrodkiem emalierstwa. W Europie sztuka emalierska była do X wieku uprawiana głównie w Irlandii i Szkocji, dokąd przynieśli jej znajomość Celtowie, którzy opanowali te ziemie. W XI-XV wiekach nastąpił wspaniały okres emalierstwa w Europie. powstały ośrodki tego rzemiosła, najpierw w Trewirze (X w.), potem w Liège i Maastricht, Kolonii, Hildesheim, Limoges i St. Denis. Złotymi plakietkami z emaliowaną dekoracją ozdabiano okładki ksiąg, szaty i naczynia liturgiczne, a nawet płyty nagrobne. W końcu XIII wieku opracowano emalię przejrzystą, a rozkwit tej techniki przypadł na XVI i XVII

wiek w Niemczech i Czechach. Około XV wieku wynaleziono w Limoges emalię malarską (zwaną również limuzyńską).

W Polsce wyroby emalierskie, zwane emalią siedmiogrodzką, wykonywano w XIV i XV wieku w warsztatach krakowskich, poznańskich i Prusach Królewskich. Emalierami byli głównie cudzoziemcy (Włosi, Francuzi, Niemcy, Węgrzy). Francuzi wprowadzili do warsztatów polskich emalię malowaną, zwaną u nas „robotą francuską”.

Znajomość emalierstwa przywędrowała z Zachodu do Chin i dalej do Japonii. W Chinach była znana już w czasach panowania dynastii Tang (618-907). Zachowane z tego czasu lustro brązowe, przechowywane dziś w Japonii w skarbcu Shōsōin, ma rewers ozdobiony w technice emalii komórkowej. Największy rozwój tej techniki w Chinach przypadł na czasy dynastii Ming, a największa jej świetność to okres dynastii Qing, szczególnie panowanie cesarzy Kangxi (1661-1722), Yongzheng (1723-1735) i Qianlong (1735-1796). Tworzono emalie w trzech technikach – żłobkowej (*champlevé*), komórkowej (*cloisonné*) i malowanej. Formy naczyń bardzo często powtarzały kształty starożytnych rytualnych brązów, powierzchnia była bogato zdobiona motywami roślinnymi z często powtarzaniem motywem stylizowanej wici kwiatowej (lotosowej), wzbogaconej o motywy zwierzęce i figuralne, a także pejzaż. Zwieńczenia i krawędzie zazwyczaj złocono. W technice *champlevé* bardzo często była zdobiona chińska biżuteria. W Kantonie powstał ośrodek chińskiej emalii malowanej, zwanej kantońską, technicznie identycznej z limuzyńską; technika ta została wprowadzona pod koniec XVII wieku za pośrednictwem europejskich misjonarzy, którzy tu rozwinęli ożywioną działalność.

Technika emalierska została przyniesiona z Chin do Japonii w XVII wieku, choć jej początków można się dopatrywać w VII stuleciu za przyczyną niewielkich emaliowanych sześciobocznych plaketek z brązu, które umieszczono jako ozdobę na trumnie dostojnika, odnalezionych w grobowcu Kegoshi w Sakaimura, w okolicach Nary i będących najprawdopodobniej wyrobami nieimportowanymi, ale japońskimi, choć technika ich wytworzenia

wskazuje na wzorowanie się na wyrobach koreańskich¹. Na każdej plakietce jest sześciopłatkowa kwiatowa rozetka, wypełniona emalią o różnych kolorach: złotobrazowym, kremowym, zielonym, brązowym, żółtym. Ponieważ roztopioną emalię wkraplano na podgrzaną metalową powierzchnię przedmiotu, czasami powodowało to nierównomierne wypełnienie wzoru masą szklaną, a sama powierzchnia ozdoby jest nieregularna i wypukła. Koreańska proveniencja takich wyrobów nie dziwi, zważywszy na ożywione kontakty w owym czasie między japońskim dworem w Yamato a arystokracją koreańską. Innym wczesnym zachowanym przykładem zdobienia emalią jest zwierciadło przechowywane w skarbcu Shōsōin, datowane na ok. 756 rok. Było zapewne wykonane w warsztacie pracującym na potrzeby dworu cesarskiego. Odwrocie lustra zdobione jest w technice *cloisonné*, z użyciem złotych i srebrnych drucików tworzących wzór stylizowanego lotosu, emalią nieprzejrzystą i przezroczystą w kolorach ciemnej i jasnej zieleni.

W dużo już późniejszych czasach Sōami (1485-1525), mistrz ceremonii herbaty, używał do ceremonii odbywających się w pałacu Higashiyama naczyń wykonanych w technice emalii; były to m.in. hibachi (piecyk węglowy) i czarki². Nie zmienia to faktu, że przez kolejne stulecia technika emalierska była w Japonii praktycznie nieobecna i powrócono do niej dopiero w XVII wieku. Najpierw Dōnin Hirata I (1591-1646) z Edo rozwinął technikę zdobienia emalią metalowych przedmiotów, ucząc się tej techniki od Koreańczyków. Nowa technika znalazła uznanie w oczach szoguna Ieyasu Tokugawa, który objął Hiratę swoim patronatem. Zachowana broń szoguna z elementami zdobionymi emalią uważana jest za robotę właśnie Hiraty, podobnie jak metalowe, zdobione emalią okucia przesuwanych drzwi w cesarskiej willi Katsura w Kioto. Emalią – głównie czerwoną i zieloną 0150 dekorowane są też metalowe elementy, m.in. uchwyty drzwi w mauzoleum Ieyasu Tokugawa, Tōshōgū, w Nikkō, datowane na 1. połowę XVII wieku (szogun Ieyasu zmarł w 1616).

¹ Por. George Kuwayama, *Shippo, The Art of Enameling in Japan*, katalog wystawy w Los Angeles County Museum of Art, 1987, s. 13-14.

² Ibidem, s. 18.

Rodzina Hirata kontynuowała tradycję wyrobów emalierskich aż do końca XIX wieku, stosując zarówno technikę komórkową, jak i żłobkową. Charakterystyczny dla tego warsztatu sposób zdobienia jelcy mieczowych (*tsuba*) i innych drobnych elementów oprawy miecza polegał na wykładaniu powierzchni małymi plakietkami wykonanymi z barwnej przezrystej emalii nakładanej na srebrne lub złote podłoże, ze złotymi drucikami komórek; plakietki te były wykonywane oddzielnie i następnie przymocowywane do zdobionego przedmiotu.

Wczesne japońskie emalie były więc zdobieniem głównie elementów oprawy broni białej, metalowych uchwytów drzwi, końskiej uprząży. XVII-wieczne wyroby są wykonywane niemal wyłącznie w technice *champlevé*; technikę *cloisonné* stosowano bardzo rzadko. Kolory emalii to zazwyczaj zieleń i brązowa czerwień, czasami też biel i niebieski. Z XVIII wieku pochodzą piękne emaliowane (w technice *champlevé*) plakietki, m.in. nakładki na gwoździe, wykonane do zbudowanego w 1702 roku pałacu Onari-Goten w Edo. Rezydencja należała do księcia Maedy Shōunkō. Dekoracja tych niewielkich plakietek jest finezyjna – przybiera formę koszu z kwiatami, wyraźnie wzorowanych na malarskich kompozycjach *kachōga* ze szkoły Kanō³.

Kontrowersje wśród uczonych budzi określenie czasu, w którym, za sprawą kontaktów z Koreą, zaczęto w technice emalii zdobić również naczynia. Oczywiście chińskie mingowskie naczynia emaliowe były w Japonii, jak można sądzić z zachowanych przekazów pisanych, dobrze znane i importowane od XVII wieku, ale w kraju nie wytwarzano podobnych przedmiotów, przypuszczalnie niepasujących do japońskiego stylu życia i japońskich ceremonii. Przypuszcza się, że w XVII i w XVIII wieku powstały w Japonii nieliczne wybory emalierskie, były to jednak sporadyczne przypadki, a dziś datowanie tych zachowanych obiektów budzi dyskusje⁴.

³ Ibidem, s. 23.

⁴ Takim obiektem jest na przykład dzbanek na wodę (jeden znajduje się w zbiorach londyńskiego Muzeum V&A, drugi w zbiorach tokijskiego Muzeum Narodowego), datowane przez jednych na 2. poł. XIX wieku, przez innych na wiek XVIII.

Po wymuszonej na Japończykach w latach 50. XIX wieku decyzji o rezygnacji z izolacji i otwarciu granic dla przybyszy z zewnątrz, wraz z coraz żywszymi kontaktami z Europą i Stanami Zjednoczonymi, nastąpił bujny rozwój produkcji emalii *cloisonné*, które znalazły entuzjastycznych nabywców na Zachodzie. Eksport japońskich emalii ruszył na dobre w latach 60. XIX stulecia. Na wielkich międzynarodowych wystawach światowych, organizowanych od lat 50. XIX wieku (pierwsza odbyła się w Londynie w 1851) i prezentujących osiągnięcia ze wszystkich dziedzin życia od lat 60. zaczęła brać udział także Japonia i dzięki temu świat mógł poznać wspaniałe osiągnięcia japońskich malarzy i grafików, umiejętności twórców wyrobów z laki, porcelany, brązów, rzeźby w kości słoniowej i emalii. Sztuka japońska po raz pierwszy została zaprezentowana na wystawie światowej w Londynie w 1862 roku. To nagłe „objawienie się” dawniej praktycznie nieznanego świata japońskiej sztuki zaowocowało „japońskim szaleństwem”, które po wspomnianej wystawie w Londynie, a następnie w Paryżu w roku 1867 ogarnęło Europę. W latach 60.-90. XIX wieku organizowano wiele wystaw sztuki japońskiej, powstawały znakomite kolekcje sztuki japońskiej gromadzone przez amerykańskich i europejskich zbieraczy. Wśród kolekcjonowanych wytworów rzemiosła artystycznego nie zabrakło emalii. Była to dziedzina rzemiosła od wieków ceniona przez Europejczyków.

Przypomnijmy pokrótce, na czym polega ta technika i jakie są główne jej odmiany. Emalia to miękkie szkło, w skład którego wchodzi krzemień lub piasek i soda lub potas. Materiały są mieszane ze sobą i wypalane, przez co uzyskuje się niemal przezroczysty, w odcieniu niebieskawym lub zielonkawym, półprodukt nazywany frytą. Materiał ten następnie mieli się, zabarwia tlenkami metali, rozrabia wodą lub klejem, po czym nakłada na przygotowaną uprzednio metalową powierzchnię (zwykle miedź, mosiądz lub brąz, ale także złoto i srebro), a następnie ogrzewa do odpowiedniej temperatury. Dzięki temu procesowi szkło, topiąc się, tworzy powłokę na trwale związaną z podłożem. Przy wykonywaniu rozbudowanej dekoracji proces wypalania trzeba powtarzać, nakładając stopniowo kolejne partie zdobień. Dlatego proces powstawania emaliowanego przedmiotu może czasami trwać bardzo długo, nietrudno też o błąd. Artysta rzemieślnik musi

więc dysponować dużym doświadczeniem i wprawą. Po ostatecznym wypaleniu powierzchnię przedmiotu szlifuje się i poleruje.

W zależności od sposobu nakładania emalii rozróżnia się kilka podstawowych technik emalierskich. Są to:

– emalia komórkowa; w literaturze najczęściej używany jest francuski termin *cloisonné*: na metalowej powierzchni przytwierdza się najpierw motyw dekoracyjny za pomocą przylutowanych lub przyklejonych do podłoża metalowych pasków lub spłaszczonego drutu i powstałe w ten sposób „komórki” (fr. *cloisons*) wypełnia się emalią;

– emalia żłobkowa (*champlevé*): zagłębienia wyżłobione lub wytrybowane w metalowym podłożu wypełnia się emalią, często w jeden rowek nakłada się kilka kolorów;

– *Basse-taille*, po polsku zwana emalią przejrzystą; to wyrafinowana odmiana techniki *champlevé*, polegająca na wykonaniu w metalowym podłożu rytym lub trybowaniem motywu dekoracyjnego i nałożeniu na niego przejrzystej emalii, co sprawia, że motyw dekoracyjny jest przez nią widoczny, a dodatkowy efekt uzyskuje się przez to, że w zależności od wysokości reliefu warstwa emalii jest cieńsza bądź grubsza. Ponieważ metalem najczęściej używanym w tej technice jest srebro lub złoto, blask szlachetnego kruszca wydobywa się na powierzchnię, dając dodatkowy „witrażowy” efekt lśnienia. Po raz pierwszy emalię przejrzystą na srebrze wprowadzono pod koniec XIII wieku we Włoszech;

– *Plique-à-jour*, francuski termin określający technikę, w której celem jest osiągnięcie efektu witrazowego. Pierwszy etap jest taki sam, jak w technice komórkowej, jednak po nałożeniu przejrzystej emalii metalowy korpus jest usuwany, pozostawiając widoczny ornament z drucików, podczas gdy ścianki naczynia są jedynie z emalii.

– emalia malarska (zwana też limuzyńską lub malowaną) polega na malowaniu na metalowym podłożu powleczonym emalią (w europejskim emalierstwie zwykle przejrzystą, w emaliach chińskich nieprzejrzystą) motywu dekoracyjnego różnobarwnymi farbami emaliowanymi i poddaniu wypaleniu.

Wyjaśnienie powodu, dla którego nagle po 1860 roku nastąpił w Japonii rozkwit wytwórstwa metalowych emaliowanych naczyń jest dosyć proste. Rząd japoński po 1868 roku postanowił w szybkim tempie unowocześnić kraj, uprzemysławiając go i wprowadzając zachodnie wynalazki. Zmiany dotknęły rządzącą klasę samurajską, nowe rozporządzenia bowiem zakazywały samurajom noszenia mieczy. Wielka rzesza rzemieślników wytwarzających miecze i ozdobne elementy broni, takie jak jelce i inne drobne metalowe części oprawy miecza (*fuchi, kashira, menuki* itd.) musiała znaleźć nowy sposób na kontynuację działalności. Zaczęli wytwarzać najrozmaitsze przedmioty z metali – odlewane w brązie i zdobione reliefową dekoracją ze szlachetnych metali i stopów, inkrustowane, rytowane, cyzelowane wazy, puzdra, kadzielnice, świeczniki, misy itd. Doskonałość techniczna i piękno tych przedmiotów do dziś budzą zachwyt. Nieco innym rodzajem rzemiosła, ale przecież również związanym z metalem, były wyroby emaliowane.

Japońskie słowo na określenie emalii brzmi *shippō* czyli „siedem skarbów” i słowem tym określano wcześniej szlachetne materiały i kamienie: złoto, srebro, szmaragd, koral, agat, lapis lazuli i muszlę perłową⁵. Trzeba pamiętać, że i w Europie, i w Azji od najdawniejszych czasów metalowe przedmioty były dla ozdoby wysadzane szlachetnymi i półszlachetnymi kamieniami, inkrustowane szlachetnymi metalami i masą perłową. Efekt, jaki dawały zdobienia metali szkłem i barwnymi emaliami budził skojarzenie z inkrustacjami szlachetnymi metalami i kamieniami. Ornament, wszechobecny w emaliach chińskich, złożony z powtarzającego się wzoru romboidalnej formy wpisanej w owal, a będący przedstawieniem monety jako symbolu powodzenia wchodzącym w skład *ba bao* czyli „ośmiu drogocенności”, był również szeroko stosowany w ornamentyce japońskiej i nazywany *shippō*⁶.

⁵ Za G. Irving, *Japanese cloisonné: The Seven Treasures*, V&A, 2006, s. 10; por. też: sir H. Garner, *Chinese and Japanese cloisonné enamels*, London 1962, s. 100.

⁶ „Ośmiu drogocенności”, czy też kosztowności, pojawia się jako emblematy-motywy zdobnicze; są to emblematy chińskiego uczonego (a więc motywy związane z konfucjanizmem) i symbole buddyjskie; jedno i drugie dają razem 16 rozmaitych motywów zdobniczych, pojawiających się przez stulecia na tkaninach, zdobieniach naczyń

Wyroby z lat 70. i 80. różnią się wyraźnie od prac późniejszych, z końca XIX i początku XX wieku. Pierwsi kolekcjonerzy japońskich *cloisonné* popełniali



il. 1 Taca czworoboczna o ściętych narożach zdobiona karpem w potoku, ok. 1860-1870, emalia *cloisonné* na miedzi z kolekcji Ignacego Jana Paderewskiego, zbiory Muzeum Narodowego w Warszawie

błędy, uważając wiele tych wyrobów za przedmioty XVII i XVIII-wieczne. Myliły ich archaizowane kształty i zgaszona kolorystyka emalii, przypominająca dawne wyroby chińskie⁷. Często były to wręcz imitacje wyrobów mingowskich lub qingowskich, co sprawiało, że pierwsi zachodni kolekcjonerzy przypisywali im wczesne pochodzenie (il. 1).

ceramicznych i innych przedmiotach rzemiosła artystycznego. Osiem emblematów uczonego to: perła, litofon (instrument muzyczny), moneta, romb, książki, obraz, róg nosorożca i liść krwawnika; osiem symboli buddyjskich to: ślimak morski, parasol, baldachim, ryba, lotos, koło prawa i nieskończony węzeł (por. Wolfram Eberhard, *Symbole chińskie, słownik*, Kraków 1996).

⁷ Takie błędy w datowaniu popełniał na przykład James Lord Bowes, jeden z pierwszych angielskich entuzjastów japońskich emalii i kolekcjoner, który zgromadził imponującą kolekcję tych wyrobów. Swoją klasyfikację przedstawił w pracy *Japanese Enamels, with Illustrations from the Examples in the Bowes Collection*, Liverpool 1884.

Prawdziwy rozwój japońskiej emalii komórkowej nastąpił jednak dużo później, dzięki Kaji Tsunekichi (1803-1883); to samuraj, który założył w Nagoi (prowincja Owari, obecnie prefektura Aichi) manufakturę wytwarzającą emalie *cloisonné*. Kaji zainteresował się tym rodzajem działalności ze względu na konieczność zwiększenia swoich dochodów, pensja bowiem wypłacana przez rząd nie starczała na godziwe życie. Postanowił więc wytwarzać naczynia wzorowane na chińskich emaliach komórkowych. Przez sześć lat studiował dostępne mu dawne teksty traktujące o tej technice i badał chińskie emalie, korzystając z kupionych w 1832 roku wyrobów. Początkowo wytwarzał niewielkie przedmioty w rodzaju trzonek pędzli, uchwytów, czarek itp., stopniowo dochodząc do umiejętności wykonywania rzeczy o większych wymiarach. Te wczesne prace charakteryzowały się cienkimi ściankami miedzianego korpusu i dominacją zielonego koloru emalii. Około 1838 roku Kaji odważył się na próbę wykonania niewielkiego talerza. Próba zakończyła się sukcesem – powstał dekoracyjny talerz o średnicy ok. 15 cm⁸. Dalej sprawy potoczyły się szybko. Wyroby Kajiego zostały w 1839 roku zaprezentowane na dworze szoguna, gdzie spotkały się z życzliwym przyjęciem, co znacznie ułatwiło artyście dalszą działalność, a Nagoja, następnie Kioto i Tokio stały się trzema największymi i najważniejszymi ośrodkami wytwarzania japońskich emalii *cloisonné*. Kaji używał miedzi na wykonanie korpusu przedmiotu i mosiężnych drucików do tworzenia komórkowego wzoru, a jego emalie charakteryzowały się zgaszoną kolorystyką, z przewagą zieleni, były matowe i nieprzejrzyste; kształt i dekoracje były naśladownictwem wzorów chińskich. Od ok. połowy lat 50. XIX wieku Kaji, opanowawszy dobrze technikę emalii komórkowej, zaczął przyjmować do swojego warsztatu uczniów i od 1858 roku, gdy zagraniczni kupcy coraz liczniej osiedlali się w Jokohamie, wyroby pracowni Kaji Tsunekichiego stały się przedmiotem handlu i eksportu na Zachód. Przedmioty wytwarzane w warsztacie Kaji naśladowały wyroby chińskie i charakteryzowały dużym ciężarem korpusu, zgaszoną kolorystyką grubo kładzionej emalii i gęstą siecią komórek (*cloisons*), tworzących na powierzchni naczynia szczelnie go pokrywający stylizowany ornament. Do

⁸ Por. G. Irving, op. cit., s. 19.

dziś przetrwało niewiele prac, które bez żadnych obaw można przypisać Kaji Tsunekichiemu. Znajdują się one głównie w Nagoi i jej okolicach⁹. W latach 50. XIX wieku Kaji zaczął przyjmować do warsztatu uczniów, którzy tworzyli



il. 2 Takeuchi Chūbei? Naczynie na imbir zdobione pnączem fasoli, Nagoja, ok.1870–1883, emalia *cloisonné* na porcelanie, druciki mosiężne z kolekcji Ignacego Jana Paderewskiego, zbiory Muzeum Narodowego w Warszawie

nowe pokolenia emalierów japońskich. W 1871 roku powstała w Nagoi kompania założona przez Muramatsu Hikoshichi i Tsukamoto Jin'emon

⁹ Ibidem, s. 21.

(starszego brata Kaisuke), a na wystawie światowej w Wiedniu (1873) wyroby tej kompanii zdobyły pierwszą nagrodę.

Uczniowie Hayashiego Shōgōrō, który wyszedł z pracowni Kojiego, stali się nauczycielami wielu najwybitniejszych japońskich mistrzów *cloisonné*, działających w „złotym wieku” tej gałęzi rzemiosła artystycznego. Jednym z wybitnych uczniów Hayashiego był pracujący w Nagoi Tsukamoto Kaisuke (1828-1887). To on około 1868 roku opracował m.in. oryginalną, niespotykaną poza Japonią metodę zdobienia porcelany techniką *cloisonné* (jap. *tōtai shippō*, *jiki shippō*). Metoda ta nie zyskała wielkiej popularności i dość szybko została zarzucona, stąd do dziś zachowało się stosunkowo mało przykładów tego typu wyrobów¹⁰. Porcelanowe wyroby *cloisonné* wykonywali też m.in. Takeuchi Chūbei i Suzuki Seiichirō. Takeuchi Chūbei (czynny ok. 1870-1883) należał do najwybitniejszych rzemieślników emalierów zatrudnionych przez Nihon Shippō Kaisha, czyli Japońską Spółkę Emalii Cloisonné (il. 2).

Uczniem Tsukamoto Kaisuke był inny wybitny emalier, Hayashi Kodenji (1831-1915), którego działalność znacząco wpłynęła na rozwój tej gałęzi rzemiosła artystycznego. W 1862 roku Hayashi założył w Nagoi swój warsztat, w którym wykształcił wielu uczniów. W latach 70. XIX wieku głównym ośrodkiem wytwórstwa emalii *cloisonné* stały się okolice Nagoi, gdzie powstało wiele dużych warsztatów. I tak już w 1871 roku Muramatsu Hikoshichi i Tsukamoto Jiemon (starszy brat Tsukamoty) założyli w Tōshimie (nieopodal Nagoi) firmę „Nagoya Shippō Kaisha” .

W 1875 roku Tsukamoto Kaisuke objął kierownictwo Kompanii Ahrens w Tokio, organizacji założonej przez Niemca Heinricha Ahrensa w ramach rządowego programu modernizacji kraju, opracowanego przez rząd Meiji. W firmie Ahrens głównym chemikiem był Niemiec Gottfried Wagner (1831-1892), który zapoznał Japończyków z nowoczesną technologią emalierską. Wraz z Tsukamoto Kaisuke opracował on wiele innowacyjnych metod, zastosowanych następnie przy wyrobie japońskich *cloisonné*, co umożliwiło

¹⁰ W zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie są trzy naczynia porcelanowe zdobione techniką *cloisonné*.

uzyskanie wysokiej jakości wyrobów, ich zachwycającego blasku i zdobień, głębi i różnorodności barw. Wagner opracował metodę nakładania na metalowy korpus dużych powierzchni emalii bez konieczności tworzenia siatki komórek. Dzięki temu na powierzchni naczyń powstawały duże



il. 3 Namikawa Yasuyuki (1845–1927), Flakon zdobiony rezerwami w kształcie wachlarzy z dekoracją *kachōga*, Kioto, ok. 1890–1900, emalia *cloisonné* na miedzi, technika *yūsen*, srebro, sygnatura: *Kyōto Namikawa* 京都並河, dar Jules'a Henry'ego Blocka, 1935, zbiory Muzeum Narodowego w Warszawie

jednolite tła, na których umieszczany był rozbudowany motyw dekoracyjny tworzony za pomocą komórek, realistyczny, często wręcz malarski, z bogatą tonacją odcieni. W 1878 roku Wagner przeniósł się do Kioto¹¹, gdzie rozpoczął współpracę z Namikawą Yasuyuki (1845-1927), wybitnym emalierem, który w latach 1871-1874 pracował w Kyōto Shippō Kaisha, po

¹¹ W tym samym roku zamknięto tokijską Kompanie Ahrens, a Kaisuke powrócił do Nagoi, gdzie rozpoczął pracę w Nagoya Shippō Kaisha; por. Irving, op. cit. s. 24.

czym otworzył własną pracownię i zaczął wystawiać swoje prace na wielu międzynarodowych wystawach. Dzięki współpracy z Wagnerem opracował ok. 1879 roku charakterystyczną dla swoich wyrobów czarną, półprzezroczystą



il. 4 Namikawa Yasuyuki (1845–1927), Czajniczek zdobiony chryzantemami i motylem, Kioto, ok. 1890–1910, emalia *cloisonné* na miedzi, dekoracja w technice *yūsen* i *shōsen* drucikami złotymi i srebrnymi, srebro, złocenia, sygnatura: Kyōto Namikawa 京都並河, dar Jules’a Henry’ego Blocka, 1935; zbiory Muzeum Narodowego w Warszawie

emalię o niezwykłym blasku i głębi koloru, którą stosował jako tło dla finezyjnych, wielobarwnych motywów dekoracyjnych, zdobiących zazwyczaj niewielkich rozmiarów przedmioty. W latach 90. w wyrobach artysty złote i srebrne druciki „komórek” stają się niezwykle cienkie. Ze zdumiewającą precyzją i zarazem swobodą udaje się artyście za ich pomocą stworzyć

skomplikowany wzór. Zaczyna rezygnować z drobiazgowych ozdobnych bordiur, zastępując je „malarzkimi”, swobodnie kształtowanymi motywami, przypominającymi bardziej pociągnięcia tuszem niż ornament z drucików (il. 3). Swoje prace sygnował zazwyczaj: *Kyōto Namikawa* 京都並河.

Sława Yasuyukiego i piękna jego wyrobów dotarła na Zachód i warsztat mistrza z Kioto był odwiedzany przez wielu podróżników i miłośników japońskiego rzemiosła. W kraju został doceniony przez władze, od których otrzymał tytuł „cesarskiego rzemieślnika” (*Teishitsu Gigei'in*). Gdy w 1915 roku artysta zaprzestał działalności, wkrótce potem zamknięty został także jego warsztat (il. 4).

Wybitnym artystą emalierem był rywal Yasuyukiego, Namikawa Sōsuke (1847-1910)¹². Początkowo pracował dla kompanii w Nagoi, po czym przeniósł się do oddziału tejże kompanii działającej w Tokio. Brał udział w międzynarodowych i krajowych wystawach (w trzeciej krajowej wystawie w Tokio w 1890 r.; w światowej wystawie w Amsterdamie w 1883 r.; w światowej wystawie w Paryżu w 1889 r.). Charakterystycznym stylem, jaki artysta wypracował w swoich wyrobach, było kształtowanie kompozycji zdobiącej powierzchnię wyrobów na sposób malarski, co czynił za pomocą techniki *musen* („bez drucików”), polegającej na wyjmowaniu drucików przed wypaleniem emalii; niekiedy niektóre detale były jednak podkreślone przez zachowane druciki, co określa się terminem *shōsen* („ograniczone druciki”). Obie techniki są niezmiernie trudne, wymagające niewiarygodnej wprost cierpliwości i umiejętności, a przy tym wytrwałości w poprawianiu ewentualnych usterek, o które nie trudno w procesie powstawania dzieła. Opracowując motywy dekoracyjne, Sōsuke tworzył kopie obrazów dawnych mistrzów, ale współpracował też ze współczesnymi malarzami, szczególnie z Watanabe Seitei (1851-1918).

Okolo 1893 roku, świadom swych umiejętności i niezwykłych osiągnięć, sygnując swoje dzieła, zaczął używać pieczęci ze znakami tworzącymi słowo *sakigake* 先駆, czyli „pionier”, wykonanej srebrnymi drucikami (il. 5).

¹² Mimo zbieżności nazwisk Yasuyuki i Sōsuke nie byli ze sobą spokrewnieni.

Następcy Kaji z Nagoi i innych ośrodków, które wkrótce powstały, zaczęli stosować srebrne, potem także złote druciki, wprowadzili też emalie przejrzyste. Stopniowo opracowywali niezwykle i niespotykane nigdy wcześniej odmiany techniki *cloisonné*. Emalie nabrały lustrzanego blasku, motywy zdobnicze były realistyczne, a przy tym dekoracyjne, subtelne i



il. 5 Namikawa Sōsuke (1847–1910), Tacka z czapłą i irysami, ok. 1890–1900, emalia *cloisonné*, korpus miedziany, technika *musen* i *shōsen*, sygnatura: „Sakigake” 先駆, dar Jules’a Henry’ego Blocka, 1935, zbiory Muzeum Narodowego w Warszawie

niebywale precyzyjne. Było to zasługą nowego pokolenia artystów-rzemieślników, którzy w latach ok. 1880-1910 w Nagoi, Kioto i Tokio udoskonalili technikę *cloisonné* (il. 6). Wspomniane lata uważane są za „złoty wiek” w historii japońskiej emalii. Działały w tym czasie setki warsztatów, których wyroby przeznaczone były prawie wyłącznie na eksport, ponieważ w



il. 6 Hayakawa Kamejirō (Hayakawa Kamesaburō, czynny ok. 1880-1912?), Flakon zdobiony wizerunkiem siewek nad morzem, Nagoja, przed 1912, emalia *cloisonné* na miedzi, na dnie sygnatura: Hayakawa zō (tsukuru) 早川造「る」; dar Jules'a Henry'ego Blocka, 1935, zbiory Muzeum Narodowego w Warszawie

kraju wyroby te nie miały większego zbytu. Z licznych wytwórni działających w okolicach Nagoi do najważniejszych należała kompania Andō, założona

przez Andō Jubei. W latach 1881-1897 głównym mistrzem był tam Kaji Satarō (1859-1923), wnuk Kaji Tsunekichiego), a po nim Kawade Shibatarō (1856-1921?), dzięki któremu wprowadzono najrozmaitsze innowacje przy wytwarzaniu emalii. Jedną z najistotniejszych nowości było wprowadzenie techniki zwanej po japońsku *moriage* (niektórzy badacze przypisują jej



il. 7 Flakon zdobiony motywem ptaków, kwitnącej wiśni, lilii, goździków, dzwonków i innych kwiatów, Inaba, Kioto, ok. 1890–1900, emalia *cloisonné* na miedzi, technika *yūsen*, druciki srebrne, dar Jules'a Henry'ego Blocka, 1935, zbiory Muzeum Narodowego w Warszawie

wynalezienie emalierowi Hattori Tadasaburō), polegającej na długotrwałym procesie nakładania różnej grubości warstw emalii, co dawało wypukłą, reliefową dekorację. Niektóre wyroby wytwórni Andō, obok marki wytwórni, są sygnowane przez samego Kawade, inne mają tylko markę Kawade; jeszcze

inne, choć są znaczone jedynie marką Andō, niewątpliwie zostały wykonane przez Kawade. Sam artysta opuścił kompanię w 1897 roku i założył własną manufakturę w Kobe, w której wykonywał kopie chińskich emalii na zamówienie przemysłowca Kawasakiego Shōzō.

Znaną w Europie technikę plique-à-jour (jap. *shōtai-jippō*), wprowadzono do Japonii ok. 1900 roku; zwrócił na nią uwagę Andō Jubei na wystawie paryskiej. Wyroby kompanii Andō zostały docenione także przez dwór cesarski, który zamawiał tam wyroby przeznaczone na cesarskie prezenty. Kompania jest jedyną istniejącą do dziś firmą, mającą swoje początki w „złotym wieku” japońskich *cloisonné*.

Inna ważna kompania, Inaba, zakończyła swoją działalność w latach 90. XX wieku. Powstała w Kioto w 1886 roku, założona przez Inabę Isshin (artystyczne imię Nanahō, pisane tymi samymi znakami, co słowo *shippō*). Warsztat, działając wiele dziesięcioleci, wykonywał prace przy użyciu rozmaitych odmian *cloisonné*, w stylu, który był kombinacją stylów innych ośrodków. Dziś warsztat już nie istnieje, natomiast archiwalne dokumenty, wraz z częścią wyposażenia i narzędzi, znajdują się w muzeum w Kioto (Kyōto Bunka Hakubutsukan)¹³ (il. 7).

Wybitnym emalierem był Kawaguchi Bunzaemon (1860-1912), mistrz wyrobów *cloisonné* na korpusie ze srebra. Pracował w Nagoi, początkowo w technice *ginbari*, to znaczy umieszczania na miedzianym korpusie naczynia cienkiej srebrnej folii, którą następnie pokrywa się przezroczystą emalią (folia jest zazwyczaj drobno puncowana w gęste groszkowanie, przypominające rybią łuskę). Tę technikę trudno odróżnić od techniki *base-taille*, w której korpus naczynia jest wykonany ze srebra, a widoczna pod przezroczystą emalią dekoracja rytowana i puncowana jest w srebrnym korpusie. Dlatego artysta pracujący w tej technice musi posiadać umiejętności nie tylko emalierskie, lecz także pracy w metalu. Bunzaemona uważa się za inicjatora emalii *cloisonné* na srebrze. Najbardziej aktywne lata jego działalności przypadły na końcówkę XIX wieku. Swoje prace zazwyczaj sygnował wytłoczonymi na spodzie naczynia dwoma znakami imienia: *Kawaguchi* 川口.

¹³ Por. Irvin, op. cit., s. 28.

W tym samym czasie, co Bunzaemon pracował w technice *ginbari*, a potem *basse taille* inny wybitny artysta *cloisonné*, Kumeno Teitaro. W technice *ginbari* pracowali również artyści z rodu Ota.



il. 8 Wazon zdobiony motywem karpi i pnączami glicynii, Nagoja, okres Taishō, 1912–1924, emalia na miedzi, motyw dekoracyjny w technice *musen*, dar Jules'a Henry'ego Blocka, 1935, zbiory Muzeum Narodowego w Warszawie

W samej Japonii zainteresowanie emaliami *cloisonné* przyszło trochę później, po 1910 roku, kiedy japońskie *shippō-yaki* były na Zachodzie od

dawna z zapalem kolekcjonowane i podziwiane (il. 8). Wczesniej emalie nie budzily wiekszego zainteresowania, totez dzis najlepsze kolekcje tych wyrobów znajduja się w Europie i Stanach Zjednoczonych, a nie w Japonii.



il. 9 Talerz zdobiony albumem z kompozycjami typu *kachōga* i wachlarzem na ornamentalnym tle, Kioto, ok. 1900, emalia *cloisonné* na mosiądzu, złocenia; ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie

W Japonii otwarto w Kioto muzeum (Kiyomizu Sannezaka Museum), w którym pokazywane są emalie *cloisonné* z ośrodków w Kioto i Nagoi.

Po 1896 roku wytwórczość emalierska stała się w Japonii wielką rozgałęzioną produkcją, co spowodowane było ogromnym rozwojem eksportu tych wyrobów na Zachód. Niestety, pociągnęło to za sobą obniżenie jakości wyrobów. W wielu nowo powstałych warsztatach pracownicy nie mieli wysokich kwalifikacji, co sprawiło, że ich prace są często jedynie dalekim echem dzieł sztuki, jakie wyszły z rąk prawdziwych artystów. Nadprodukcja i niska jakość zbiegły się pod sam koniec XIX wieku ze spadkiem zainteresowania u europejskich odbiorców, co w rezultacie doprowadziło do schyłku tej dziedziny rzemiosła. Nie znaczy to jednak, że zanikło ono całkowicie. Działały nadal główne firmy, przede wszystkim Andō i Inaba. W 1957 roku władze uznały technikę emalii *cloisonné* za chronioną własność kulturową. Działalność ujęto w ściśle określone ramy. Wyroby, tradycyjne w technice i formach, są prezentowane na dorocznych wystawach japońskiego rzemiosła (Nihon Dentō Kōgeiten). Jest też niewielka grupa twórców wykonujących dzieła, w których widać poszukiwania nowych form wyrazu i odmian tradycyjnych metod.

Patrząc na wspaniałe wyroby z końca XIX i początków XX stulecia można stwierdzić, że japońska nazwa *cloisonné*, *shippō*, wyjątkowo trafnie oddaje istotę zjawiska, jakie wtedy zaistniało. Są to przedmioty, które możemy nazwać „drogocennymi”, nie tylko ze względu na zastosowane materiały, ale przede wszystkim na maestrię techniczną połączoną z wyrafinowanym smakiem estetycznym (il. 9).

Wybrana bibliografia

Eberhard, Wolfram, *Symbole chińskie, słownik*, Kraków 1996

Garner, Sir Harry, *Chinese and Japanese cloisonné enamels*, London, 1962

Irving, Gregory, *Japanese cloisonné: The Seven Treasures*, V&A, 2006

Kuwayama, George, *Shippo, The Art of Enameling in Japan*, katalog wystawy w Los Angeles County Museum of Art, 1987

Schneider, Frederic T., *The Art of Japanese Cloisonné Enamel. History, Techniques and Artists, 1600 to the Present*, McFarland & Company, 2010

Krzysztof Z. Cieszkowski

Francis Bacon: a Bibliographer's Perspective

[The text below was originally written in 2014, as the introduction to the bibliography which occupied almost the whole of the fifth volume of the publication Francis Bacon: Catalogue Raisonné (London : The Estate of Francis Bacon, 2016), edited by Martin Harrison. Only a part of the text was used in this publication, to my regret, and I am grateful for the opportunity of publishing the whole text, to which I have added some personal observations which would not have been appropriate in a catalogue raisonné, but are nevertheless worth preserving. KZC 2023]

Francis Bacon had a very poor opinion of both bibliographies and bibliographers. “What’s it all for?”, he asked me in 1984, the first time that I met him, having been introduced to him in the offices of Marlborough Fine Art in Albemarle Street by Valerie Beston, the gently insistent guardian of all the tiresome practical aspects of his complex and complicated life. Miss Beston, as she was always referred to (never as “Valerie”), told him that I was compiling a full bibliography for the catalogue of his forthcoming Tate Gallery retrospective (the second) of his paintings, and was working through all the volumes of press-cuttings which she had accumulated for the Marlborough archive over the years. “What is the purpose of it? People should just look at the paintings, that’s all.” He claimed to have no faith in what was said about him in print. “The critics hate me. They have always hated me”, he added¹. Having read through innumerable reviews of his exhibitions, I felt inclined to differ – I had concluded that the opposite was true, that critics in both England and abroad had welcomed and supported him with awestruck, often horrified enthusiasm. But he proceeded to repeat

¹ My journal, Monday 2nd July 1984.

his assertion: "The critics hate me. They have always hated me." To my thinking, the literature seemed overwhelmingly to contradict this opinion. But I didn't argue with him. Very few people ever did.

Miss Beston, quietly efficient and obviously totally dedicated to both her work at Marlborough Fine Art and to her especial charge, had introduced me to him with an expression which I interpreted as one of silent but confident ownership. Only later did I learn that she had devoted the whole of her life – and perhaps even more than that – to Francis Bacon.

I felt understandably in awe of him. He was instantly recognisable, with his broad, strangely asymmetrical face and his strangely archaic, faux-aristocratic drawl, his always-moist lips, and the jet-black hair that hinted at meticulous use of sophisticated hair-dye, but was in fact due entirely to black shoe-polish. I had seen him on occasion at the Tate Gallery, when he came to visit the director there, and was usually dressed in a heavy black or dark brown leather overcoat down to his ankles, a fashion I associated with secret police or the Gestapo. I knew that he lived largely on a diet of oysters and champagne, moving between Wheeler's Restaurant and the Colony Club in Soho, and his eccentric semi-public world, so popular with popular journalists, seemed unimaginable to me.

In a sense, what Francis Bacon thought about bibliographies or critical writings on his work was not my primary consideration. The director of the Tate Gallery, Alan Bowness, had asked the staff of the Tate Gallery Library to prepare thorough, scholarly bibliographies for the catalogues that would accompany future Tate exhibitions of British artists, starting in 1983 with the Peter Blake catalogue, and had proposed that we take as our model the bibliography in the catalogue of the 1980 Joseph Cornell retrospective exhibition at the Museum of Modern Art, New York.² Richard Francis, designated as curator of the Tate's second Francis Bacon retrospective exhibition, asked me to prepare a bibliography for the catalogue, and for the best part of a year I devoted a substantial part of my working-time at the

² 17 Nov. 1980 - 20 Jan. 1981.

Tate Gallery to this bibliography. It was also my first experience using a computer (Richard introduced me to the vagaries of an Apple II), and I worked in his office in the Tate Gallery alongside his assistant on the project, Anne Lutyens-Humfrey, who helped him with the catalogue-entries.

This was to be the second of the three Francis Bacon retrospective exhibitions held at the Tate Gallery, each of which had its own distinguishing features. The first, in May - July 1962, was curated Ronald Alley and its catalogue had an introductory text by John Rothenstein, the director of the Tate ; it was put together with the cooperation of the artist, who was persuaded to allow some of his pre-1939 work to be included. Francis Bacon's brief pre-war career as an artist, sandwiched at the turn of the 1920s and 1930s between his return from Berlin and Paris, and his moderately successful career as a designer of modernist furniture and carpets, was something he preferred to ignore, if he was not able to suppress it entirely. The bibliography was meagre and largely repeated citations available in earlier publications.

By 1985 Bacon's international reputation as one of the world's leading figurative artists was so firmly established that he was able to exert a much greater degree of control on the choice of works in the exhibition, resulting in the expunction of pre-1939 works, and the inclusion of a disproportionate number of recent, weaker and somewhat repetitive works. It is no secret that artists are usually more interested in the work that they are doing at the moment, however weak or repetitive, than in the work they did in the past, however carefully this latter must be sifted and selected in order to give a complete picture of their achievement over the years.

A third retrospective exhibition followed more than two decades later, in September 2008 - January 2009, in Tate Britain, curated by Matthew Gale and Chris Stephens. The curators of this exhibition had an easier task than their predecessors – Francis Bacon had died in 1992, and they were able to select works for the exhibition with few if any restrictions or pressures, and with the cooperation of both the artist's estate and the gallery representing

him. They chose to let the works speak for themselves, with a minimum of critical comment or discussion on their part.

Returning to the 1985 (second) Tate Gallery exhibition, my bibliography³ appeared in its rather strangely proportioned and eccentric, if not unbalanced, catalogue⁴, and I was gratified that it was well-received. In the 1993 edition of his Thames and Hudson monograph on Francis Bacon, the critic John Russell included a bibliographical note, which began with the following short paragraph :

The complete bibliography of an artist who has been in the public eye for more than twenty-five years runs necessarily to many hundreds of items. Many of them are likely to be of a self-generating and repetitive nature: in Bacon's case, especially so. The catalogue of the Bacon retrospective at the Tate Gallery in London (1985) includes a manful attempt [*sic!* – KZC] to grapple with the material *in extenso*.⁵

And David Sylvester, in his 2000 book *Looking back at Francis Bacon*, referred to my effort as an 'intelligent bibliography'⁶. I am grateful for these judgements, but would like to put them in context. I would like to recall some of the circumstances under which the work on that bibliography of almost forty years ago was undertaken, to indicate its shortcomings, which have largely been overlooked, and to define the context within which it was compiled.

I had three great advantages from the start. Firstly, the catalogue raisonné of Bacon's works to date that had been compiled by Ronald Alley in 1964 (with an introduction by John Rothenstein) in connection with the Tate Gallery's first Francis Bacon retrospective exhibition included a thorough

³ pp.239-246.

⁴ The catalogue was originally to have included introductory material and a discussion of each work exhibited, written by the curator, Richard Francis. This was, however, vetoed by the artist himself, and the 1985 catalogue is essentially a picture-book of the Bacon paintings shown at the exhibition, with introductory essays by Dawn Ades and Andrew Forge and a brief "note on technique" by Andrew Durham, together with the severely-reduced bibliography.

⁵ John Russell: *Francis Bacon (revised and updated edition)*. London : Thames and Hudson, 1993 ; p.195.

⁶ David Sylvester: *Looking back at Francis Bacon*. London : Thames & Hudson, 2000 ; p.266.

bibliography up to the time of publication, with all the reviews of individual exhibitions brought together⁷. Secondly, the Tate Library and Archive preserved press-cuttings for Francis Bacon's exhibitions in its collections. Thirdly, and most importantly, I was introduced to Valerie Beston at Marlborough Fine Art, and given access to the files and bound volumes of press-cuttings, photocopies, catalogues and ephemera that had been compiled under her supervision. I spent many afternoons in 1984 in a small back-room, rather bizarrely surrounded by newly-completed and slowly-drying paintings by Frank Auerbach and shelves of sculpted heads by John Davies, working through the bound volumes of material. Miss Beston was endlessly supportive as regards the bibliography, and took the opportunity of introducing me to Francis Bacon when he called at the gallery; I wrote up my meetings with him in my journal, and am now able to retrieve the impressions and memories of those meetings.

I knew how Francis Bacon felt about the paintings that predated his 'Studies for Three Figures at the Base of a Crucifixion'⁸ of c.1944, the work that shocked and disturbed a war-tired London when it was first exhibited at the Lefevre Gallery in April 1945⁹, and I reasoned that my bibliography would be

⁷ Ronald Alley (text), John Rothenstein (introduction) : *Francis Bacon*. London : Thames and Hudson ; New York : Viking Press, 1964 ; bibliography (compiled by Ronald Alley), pp.281-288.

⁸ The indefinite article "a" preceding "Crucifixion" is of vital importance, and any transcription of the title that alters this to the definite article "the", as well as any translation of the title into a language (such as Polish) that does not make use of definite or indefinite articles before nouns, and fails to distinguish between "a Crucifixion" and "the Crucifixion", necessarily falsifies the essential meaning of the title of this great work.
- KZC

⁹ John Russell expressed the overwhelming expectation and feeling in London during the final days and weeks of the Second World War as a sense that "everything was going to be alright, and visitors went to the Lefevre in a spirit of thanksgiving for perils honourably surmounted' (in *Francis Bacon*, Thames & Hudson, World of Art series, 1971, p.10) – instead, he found himself shocked by "images so unrelievedly awful that the mind shut with a snap at the sight of them. Their anatomy was half-human, half-animal, and they were confined in a low-ceilinged, windowless and oddly proportioned space. They could bite, probe, and suck, and had very long eel-like necks, but their functioning in other respects was mysterious. Ears and mouths they had, but two at least of them were sightless." (*ibid.*). The veteran critic Herbert Fuerst wrote that he "was so shocked and disturbed by the Surrealism [*sic*] of Francis Bacon that I was glad to escape from this exhibition. Perhaps it was the red background that made me think of *entrails*, of an anatomy or a vivisection, and feel squeamish." (*Apollo*, vol.41 no.231, May 1948, p.108).

a good opportunity to provide information on the publications that documented this early work, which could not be fully discussed elsewhere. I assumed that Bacon would not look at the published bibliography closely enough to notice that it included everything that I had managed to unearth relating to these pre-1944 works, and in this I was correct. I did not feel that I was in any sense betraying the artist by this strategy – a bibliography often has to distance itself from what the subject would like it to be ; there are more important imperatives than the artist’s own predilections. And I learned over the years subsequent to 1985 that the bibliography served its purpose in directing numerous researchers to pre-1944 material as well as to that on Bacon’s post-1944 works, probably something to which the artist would not have given his approval, had he been made aware of it.

The bibliography I compiled included everything that I thought added to our knowledge of the artist’s work. It was much larger than had been envisaged, and when I printed out the complete version it ran to 170 pages of printout. The catalogue was co-published by Tate Gallery Publishing and Thames and Hudson, and Nikos Stangos, editor at the latter publishers, estimated that the full bibliography would have occupied up 48 pages of the whole catalogue, which was too large a proportion by far. So I was asked to cut it down to just one-sixth of the whole, which was a terrible blow – but there was no alternative.

I reduced the bibliography by eliminating entries that seemed marginal or of lesser importance, by omitting secondary information within entries that I retained, and by abbreviating as much as could be abbreviated. The result was a far from satisfactory one. All the important entries remained (and all the pre-1944 entries, without exception), but in a truncated version, with information that might still have been useful omitted. Thus I eliminated descriptive material, such as the indication that a particular text was a review of a specific exhibition – this alone reduced considerably the usefulness of the entries themselves. I used abbreviations such as “introd.” and “exhib.” in order to save space. By the end of this process of reducing the bulk of the bibliography to one-sixth of the whole I had begun to lose

interest in the result – it was so far from being what I had hoped it would (and could) be. The bibliography that was published in the Tate Gallery’s catalogue was thus a sorry ghost of what I had hoped it would be, and so the positive opinions that were expressed with regard to it were not entirely consoling.

There were also some things that could have been done better, and these were my fault alone. I omitted any reference to the Mannheim version of the 1962 Tate Gallery’s retrospective exhibition, which contained the first appearance of Stephen Spender’s interesting essay on Francis Bacon, simply because I had failed to locate a copy of this catalogue, different in format from the other catalogues that were published for the European tour of the Tate Gallery’s retrospective. I listed the books on Bacon, and also the sections of books, alphabetically by author, thereby losing any sense of the chronology of the publications that have appeared on the artist – in retrospect, I would have retained a chronological order. (Although this is always a debatable point – arrangement by chronology brings together all the writings on a particular exhibition or event, while alphabetical arrangement brings together all the writings by specific individuals, often widely dispersed chronologically. The usefulness of each arrangement depends on the kind of research that is being undertaken.)

I included interviews with Francis Bacon in the “Writings by the artist” section, even though interviews are almost invariably led and structured by the interviewer, not the interviewee, and, I now believe, should not be associated with writings by (or attributed to) the artist. In subsequent bibliographies I arranged interviews with an artist in a section entirely separate from both the “Writings by the artist” and “Writings on the artist” sections.

Although I included Bacon’s short appreciative text in the catalogue of the 1953 exhibition ‘Matthew Smith : paintings from 1909 to 1952’ at the Tate Gallery¹⁰, in the “Writings by the artist” section, I had every reason to believe

¹⁰ ‘Matthew Smith : paintings from 1909 to 1952’, at the Tate Gallery, 3 Sept. - 18 Oct. 1953 ; reprinted in the exhibition catalogue ‘Matthew Smith, 1879-1959 : a loan exhibition’, at

that this text had in fact been written by the art critic David Sylvester, and not by Bacon, but I was constrained from acting on this belief – the piece was signed by Bacon, and the evidence for my belief was secondhand, albeit credible. The bibliographer cannot make factual judgements which cannot be backed up by proof which he is prepared or able to make public.

Further problems awaited the Tate's catalogue. Richard Francis, who had put the exhibition together, wrote an extensive introductory text and compiled substantial catalogue-entries on each of the 125 works that was included in the exhibition, and these were vetoed by the artist, with the result that the curator's name does not even appear in the catalogue - the only intimation of what might have appeared in the catalogue is his text in the small 32-page booklet that was published by the Tate Gallery at the same time as the catalogue (although the draft entries themselves, by Anne Lutyens-Humfrey, are in the Gallery Records of the Tate, at TG 92/477/4 & 5). The Tate Gallery's catalogue is essentially a picture-book, with two fine commissioned essays (by Dawn Ades and Andrew Forge), a brief "note on technique" by Andrew Durham, of the Tate's Conservation Department, and the bibliography (eight pages in double-columns), described misleadingly as "select", a euphemism chosen to indicate that it was not what had been originally envisaged. A paragraph in the introduction to the bibliography stated that

This bibliography represents a selection from a full bibliography, which has more detailed, as well as additional entries. For further details of this, please contact the compiler at the Tate Gallery.¹¹

A copy of the complete 170-page printout was and still is available in the Tate Library at Tate Britain and has been consulted by researchers wanting more information than the published bibliography provides.

Arthur Tooth & Sons, 27 April - 27 May 1976.

¹¹ p.239

The bibliography in the Tate Gallery's 1985 Francis Bacon catalogue was a disappointment to its compiler. In compiling the bibliography for the *Catalogue Raisonné* (2016) I thoroughly revised the uncut version of the 1985 bibliography, and added many items that were omitted at the time, through carelessness or ignorance – it should not be thought that the bibliography in this publication is simply a continuation of the 1985 published version, appending to it material covering the subsequent thirty years.

The experience of compiling two bibliographies of the work of Francis Bacon has been an exhilarating one, particularly since the 2016 bibliography was not constrained by restrictions of space¹². I confess to deriving a quiet joy from noting that, for example, the phrase “bringing home the bacon”¹³ has been used as the title to no fewer than 45 articles or reviews, 40 of them from 1985 or later, to say nothing of countless other culinary or gastronomic puns. I have learned from the titles alone of the pieces that I have listed that Francis Bacon was a Surrealist¹⁴, an Expressionist¹⁵, a Realist¹⁶, a Mannerist¹⁷; an Existentialist painter¹⁸, an Apocalyptic painter¹⁹,

¹² This is not strictly correct. Although the Bibliography occupies 100 pages of volume 5 of the *Catalogue Raisonné*, one useful element was removed from all the entries in the “Writings on the artist” section – although each reprinting of an item (together with confusing and often incomprehensible changes of title – particularly in German newspaper publications) was retained, the fact that the item was a review of a specific exhibition was eliminated. This reduces the usefulness of the bibliography to researchers making use of it.

¹³ “Bringing home the bacon” is a popular if rather *passé* English saying, meaning “earning enough money to keep oneself and one's family”. The term “bacon” used to be a slang term for one's body and, by extension, for one's livelihood. It reappears in another popular saying, “to save one's bacon”, meaning “to save one's life”. Journalists, or more particularly the copy-editors who provided their copy with titles, lazily had recourse to the pun on the artist's name again and again – each time, it would appear, with the conviction that nobody had ever thought of the pun before.

¹⁴ *The Times*, 1 Jan, 1953 & 16 Mar. 1991.

¹⁵ *National Zeitung* (Basel), 17 June 1962 ; *American Artist*, July 1977.

¹⁶ *L'Arte Moderna*, 1967.

¹⁷ *Art International*, 25 Sept. 1963.

¹⁸ *Badener Tagblatt*, 20 Mar. 1993.

¹⁹ *London Broadsheet*, Apr. 1955.

a Fantastic painter²⁰, a painter in the Grand Manner²¹, *un peintre halluciné*²², “the darling of the smart set”²³ ; that he was a second Fuseli²⁴, the Rembrandt of our age²⁵, *le Titien anglais de ce siècle*²⁶, *der Goya unserer Zeit*²⁷, *il Goya d’era atomica*²⁸ ; that he was *estoico, spinozista, proustiano*²⁹, that his work exhibits *l’aggressività non integrità di un bimbo di due anni*³⁰. Perhaps this plethora of mutually-exclusive and absurdly-restrictive labels may in itself account for Francis Bacon’s stated hostility to critics. I also learned, although I am not sure what use to make of this knowledge, that Bacon was the favourite artist of Batman, at least as far as films were concerned³¹.

I acknowledged my debt to Ronald Alley’s 1964 bibliography, to the staff of the Tate Library and Archive, and to the N.A.D.F.A.S. and other volunteers who over many years devotedly cut out, arranged, pasted down and filed the Tate’s collections of press-cuttings and ephemera ; and to Kate Austin and the staff of Marlborough Fine Art. But above all, the 2016 bibliography (like its 1985 predecessor) must acknowledge its great debt to Miss Beston, Valerie Beston (1922-2005).

KZC 11.7.14, revised 23.6.23

²⁰ *La Stampa*, 11 Oct. 1983.

²¹ *Time*, 1 Nov. 1963.

²² *Arts* (Paris), 13 - 19 Feb. 1957.

²³ *New York Observer*, 4 June 1990.

²⁴ *Arts Magazine*, Sept. 1957.

²⁵ *The Scotsman*, 9 Mar, 1998.

²⁶ *Le Figaro Magazine*, 22 - 28 June 1996.

²⁷ *Christ und Welt*, 24 Aug. 1962.

²⁸ *Successo*, Nov. 1962.

²⁹ *El Pais*, 15 Apr. 1982.

³⁰ *Bolaffiarte*, May 1972.

³¹ *San Francisco Chronicle*, 6 Sept. 1989.



**POLSKI
INSTYTUT
STUDIÓW
NAD SZTUKĄ
ŚWIATA**