

SZTUKA I KRYTYKA



ART AND CRITICISM

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

nr 4 (139) kwiecień

2024

SZTUKA I KRYTYKA / ART AND CRITICISM

Komunikat Zarządu

Polskiego Instytutu Studiów nad Sztuką Świata

2024, nr 4 (139) kwiecień

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:

Informacje:

Walne zebranie członków 18 maja 2024

Konwersatoria

Konferencje:

Art the Greek Diaspora conference – Zamość, 9-11 maja 2024

Seminarium supraskie polsko-serbskie – Supraśl, 21-24 maja 2024

Il principe Stanislao Poniatowski e l' Italia / Prince Stanisław Poniatowski and Italy – Rzym, 23-24 września 2024

Artykuły:

Katarzyna Połujan, *Kobierce i tkaniny kaukaskie, katalog zbiorów. Fundacja Teresy Sahakian i Zamek Królewski w Warszawie*. Warszawa 2023

Katarzyna Połujan, *Zamek Królewski w Warszawie. Katalogi tkanin*

Anna Katarzyna Maleszko, *O porcelanie japońskiej XVII-XIX wieku*

Nowe publikacje

ZARZĄD POLSKIEGO INSTYTUTU STUDIÓW NAD SZTUKĄ ŚWIATA

zaprasza członków na

Walne roczne zebranie w dniu 18 maja 2024 roku (sobota) o godzinie 11
w siedzibie przy ulicy Foksal

Porządek obrad:

- Sprawozdanie za rok 2023
- Dyskusja i przyjęcie sprawozdania
- Program działalności Instytutu na 2024 rok
- Przygotowania do obchodów 25-lecia działalności w marcu 2025 roku
- Wolne wnioski.

Członków Zarządu zapraszam na zebranie o godz. 10.

Prezes

Prof. Jerzy Malinowski

Konwersatoria

Konwersatorium *Sztuka i tradycje artystyczne Azji i Afryki*

organizowane przez Pracownię Sztuki Azji i Afryki Polskiego Instytutu Studiów nad Sztuką Świata i Wydział Orientalistyczny UW

21.05 (wtorek), godz. 17

dr hab. prof. ucz. **Bogna Łakomska** (ASP Gdańsk; PISnSŚ),

Wizerunki zwierząt w chińskich brązach dynastii Shang i Zachodniej Zhou

Wykład na platformie Google Meet ma charakter otwarty

meet.google.com/tqy-kqxw-imx

Konwersatorium *Muzea polskie po 1918 roku*

pod kierunkiem dr hab. prof. ucz. Piotra Majewskiego

29.05 (środa), godz. 17.30 w siedzibie Instytutu referat

Karolina Grobelska (b. kustosz Muzeum Szkoły Głównej Gospodarstwa Wiejskiego, współtwórczyni Stowarzyszenia Muzeów Uczelnianych),

Muzeum uczelniane w przestrzeni uniwersytetu. Przykład Muzeum SGGW w Warszawie

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

**Academy of Zamość, Polish Institute of World Art Studies,
University of Ostrava**

Art the Greek Diaspora conference

Academy of Zamość, ul. Pereca 2

Program 9-11 May 2024

9 May, 17h

Opening of the conference

Jerzy Malinowski, *Polish Institute of World Art Studies and research on
Diaspora art*

Marcin Mikołajczyk, *Greeks in the Polish-Lithuanian Commonwealth*

Piotr Kondraciuk, *Greek community in Zamość*

Paweł Sygowski, *Greeks in Lublin and their Orthodox church*

Discussion

10 May, 10h

Vasiliki Rokou, *Metsovo, centre d'élevage, de commerce et d'artisanat,
exemple typique d'une "ville de montagne" du XVIIe-XVIIIe siècle*

Răzvan Malanca, *A bridge for interference between the orthodox and catholic
artistic realms in 17th century Wallachia. A case study of the icon of the
Dormition from Târgoviște, painted by Greek iconographer and master
craftsman Konstantinos*

Anca Elisabeta Tatay, Ana Catană Spenciu, *The Illustrations of the Books
Printed in Greek, in Bucharest, in the 18th Century*

Daniel Dumitran, *Returning to the subject of the history of an absence: The
Greek community of Alba Iulia – History and artistic heritage*

Discussion & Coffee

12h

Sándor Földvári, *Monuments of the Orthodox Greeks in the town of Eger, in the Largest Orthodox Church in Hungary* (online paper)

Joanna Tomalska, *Greeks in Podlasie. Research Demands*

Olena Derevska, *Greek Sinai monastery of St. Catherine in Kyiv: history and present time*

Discussion

13h 30-15h lunch time

15h

Oleksandra Shevliuga, Temo Jojua, *Mariupol, Georgia, Athos. The problem of interrelations in the art of the XI-XVII centuries*

Stepan Jankowski, *La langue et l'art des Rhômaïôns de l'Ukraine*

Claire Brisby, *The Greek Enlightenment in Bulgarian lands: Eugenios*

Voulgaris and icon-painters from Samokov 1800-1850

Discussion & Cofee**16h 30**

Marcin Markowski, *References to ancient culture presented on Greek banknotes*

Iwona Brzewska, *Greek Judaica in Poland*

Dominika Maria Macios, *Extermination of Greeks in the Ottoman Empire in the Light of Polish Public Opinion (1914-1923)*

18h Closing of the conference**11 May, 10h – visit of the historical town**

Joanna Wasilewska

Seminaria Supraskie

Seminaria Supraskie to projekt współpracy polsko-serbskiej, zainicjowany i wspierany przez Instytut Polski w Belgradzie. Jego celem jest ożywienie wzajemnego zainteresowania sztuką i dziedzictwem kulturowym obu krajów, przede wszystkim w środowisku historyków sztuki i specjalistów z zakresu ochrony dziedzictwa. Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata jest partnerem projektu.

Pierwsza edycja seminarium odbędzie się 21-24 maja 2024 roku w podlaskim Supraślu, ważnym historycznym i współczesnym ośrodku kultury prawosławia, gdzie wydarzenie gościć będzie Akademia Supraska. W tutejszym zespole klasztornym zachował się zespół fresków malowanych w XVI wieku przez serbskiego mnicha Nektariusza (Nektarija). Tu również odnaleziono tzw. Kodeks Supraski, bałkański rękopis z XI wieku, niezwykle istotny dla badań nad wczesnym rozwojem języków słowiańskich. Supraśl to także siedziba Muzeum Ikon – oddziału Muzeum Podlaskiego – oraz ważny punkt na współczesnej mapie kulturalnej Polski i Podlasia. Ten wielokulturowy region, o silnych tradycjach prawosławia, z siedzibami muzułmańskich Tatarów i dziedzictwem społeczności żydowskich, jest dobrym miejscem do rozpoczęcia międzykulturowej i międzynarodowej współpracy.

Tematem pierwszego seminarium będzie artystyczne dziedzictwo Kościołów Wschodnich w Serbii i Polsce. Organizatorzy zaprosili grupę specjalistów z obu krajów, badaczy z szerokiego spektrum studiów nad dziedzictwem sztuki prawosławnej (a w przypadku Polski także unickiej). Omawiane tematy będą obejmować kwestie zachowania dziedzictwa kulturowego (jak konserwacja zabytków czy kolekcje muzealne), jego reinterpretacje w różnych kontekstach społecznych i politycznych, jak również żywotność tradycji w XX i XXI wieku. W spotkaniu wezmą udział przedstawiciele instytucji belgradzkich: Muzeum Narodowego, Akademii Sztuk Pięknych oraz Instytutu Architektury, Urbanistyki i Planowania Przestrzennego, a także Uniwersytetu

Europejskiego Viadrina we Frankfurcie, Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego, Politechniki Białostockiej, Muzeum Podlaskiego w Białymstoku i innych instytucji polskich. Patronat nad wydarzeniem objął Polski Komitet Narodowy Międzynarodowej Rady Muzeów – ICOM Polska.

Podczas seminarium goście będą mieli możliwość zwiedzenia instytucji kultury w Supraślu i Białymstoku, a także zabytków tego malowniczego regionu. Uczestnicy zdecydują o miejscu i temacie kolejnej edycji, która powinna się odbyć w Serbii w 2025 roku. Instytut Polski deklaruje wsparcie cyklu dorocznych seminariów, zachęcających do wymiany w dziedzinie historii sztuki i studiów nad dziedzictwem kulturowym.



www.world-art.pl

POLSKI INSTYTUT STUDIÓW NAD SZTUKĄ ŚWIATA

Biuro / Office: ul. Warecka 4/6-10, 00-040 Warszawa

Siedziba / Seat: ul. Foksal 11-6, 00-320 Warszawa

POLISH INSTITUTE OF WORLD ART STUDIES

+48 22 826 18 74, +48 601 31 36 91; biuro@world-art.pl

Il principe Stanislao Poniatowski e l'Italia

Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata, Stacja Naukowa PAN w Rzymie i Instytut Polski w Rzymie przygotowują międzynarodową konferencję "Il principe Stanislao Poniatowski e l'Italia". Odbędzie się ona w Stacji Naukowej PAN w Rzymie w dniach 23-24 września 2024 roku.

Konferencja ma na celu przedstawienie polskich i włoskich badań poświęconych życiu i działalności mecenasowskiej oraz kolekcjonerskiej we Włoszech ks. Stanisława Poniatowskiego (1754-1833) – bratanka polskiego króla. Na ten czas złożyły się trzy długie podróże księcia, które poprzedziły 30-letni pobyt stały. Zamieszkał najpierw w Rzymie, a potem we Florencji, gdzie zmarł.

Książę Stanisław Poniatowski, mimo licznych dokonań i niezwykłych kolei losu, nie doczekał się historycznej monografii. Najważniejsze poświęcone mu prace naukowe powstały dawno. Autorem najobszerniejszej książki pt. *I Poniatowski e Roma* (Firenze 1971), ukazującej losy ks. Stanisława i rodziny Poniatowskich, był Andrea Busiri Vici. Książka nigdy nie została przetłumaczona na język polski.

Językami konferencji będą włoski i angielski. Czas prezentacji 30 minut. Po blokach referatów, przed i po południu przewidziany jest czas na dyskusję.

Uczestnicy będą poproszeni o przygotowanie artykułów do druku w językach włoskim lub angielskim o objętości do 12 stron wraz z fotografiami (do 10) według zasad przyjętych w tomach „Contatti artistici polacco-italiani”.

Konferencja uzyskała dofinansowanie Fundacji Teresy Sahakian przy Zamku Królewskim w Warszawie. Materiały z konferencji ukażą się jako tom 12 rocznika PISnŚŚ „Sztuka Europy Wschodniej / The Art of Eastern Europe”, dofinansowanego przez Instytut Książki w Krakowie.

W skład Komitetu organizacyjnego konferencji weszli: prof. dr hab. Agnieszka Bender (KUL; PISnŚŚ), Anna Jagiełło (Instytut Polski w Rzymie), dr Marzena Królikowska-Dziubecka (PISnŚŚ), Agnieszka Stefaniak-Hrycko (dyrektor Stacji Naukowej PAN w Rzymie) i prof. dr hab. Jerzy Malinowski (prezes PISnŚŚ).

Sekretariat naukowy konferencji tworzą dr Aleksandra Piekarniak (UW; PISnSS) i dr Matteo Piccin (UW; PISnSS).

Zgłoszenia na konferencję ze streszczeniem referatu w języku angielskim prosimy przesłać do 31 maja na adres biuro@world-art.pl.

Instytucjami zainteresowanymi wsparciem badań i konferencji są: Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia (do którego należy Villa Poniatowski), Comune di Capodimonte (gdzie znajduje się "Il palazzo del Principe Stanislao Poniatowski"), Musei Capitolini, a także Consolato Onorario della Repubblica di Polonia a Firenze.



www.world-art.pl

POLSKI INSTYTUT STUDIÓW NAD SZTUKĄ ŚWIATA

Biuro / Office: ul. Warecka 4/6-10, 00-040 Warszawa

Siedziba / Seat: ul. Foksal 11-6, 00-320 Warszawa

POLISH INSTITUTE OF WORLD ART STUDIES

+48 22 826 18 74, +48 601 31 36 91; biuro@world-art.pl

Il principe Stanislao Poniatowski e l'Italia

Prince Stanisław Poniatowski and Italy

The Polish Institute of World Art Studies (PloWAS), the Polish Academy of Sciences Center in Rome and the Polish Institute in Rome are preparing an international conference entitled “Il principe Stanislao Poniatowski e l'Italia/Prince Stanisław Poniatowski and Italy.” The conference will take place on 23–24 September 2024 at the Polish Academy of Sciences Center in Rome.

The conference aims to present the patronage and collecting activities in Italy of Prince Stanisław Poniatowski (1754-1833), the nephew of the Polish king Stanisław August, from both Polish and Italian perspectives. The Prince's activities in this regard took the form of three long journeys to Italy, followed by thirty years' permanent residence there. He settled first in Rome and then in Florence, where he died.

Despite his many achievements and unusual turns of fate, Prince Stanisław Poniatowski has not yet been the subject of a monograph. The most important scholarly works devoted to him date from some years ago. Andrea Busiri Vici published the most comprehensive study, *I Poniatowski e Roma (Poniatowski and Rome)* (Florence 1971), which recounts the history of both Prince Stanisław and the Poniatowski family. The book has not been translated into Polish.

The languages of the conference will be Italian and English. Presentations should last thirty minutes, with time for discussion following the panels.

Participants who are accepted will be asked to prepare articles for publication in either Italian or English, up to 12 pages in length and with a maximum of ten photographs, according to the rules followed in the publications resulting from “Contatti artistici polacco-italiani.”

The conference has received funding from the Teresa Sahakian Foundation at the Royal Castle in Warsaw. Conference materials will be published as Volume 12 of the

PIoWAS annual “Sztuka Europy Wschodniej/The Art of Eastern Europe,” subsidised by the Polish Book Institute in Kraków.

The organising committee consists of Prof. Agnieszka Bender (KUL; PIoWAS), Anna Jagiełło (Polish Institute in Rome), Dr Marzena Królikowska-Dziubecka (PIoWAS), Agnieszka Stefaniak-Hrycko (Director of the Polish Academy of Sciences Center in Rome), and Prof. Jerzy Malinowski (President of PIoWAS). The scientific secretariat of the conference comprises Dr Aleksandra Piekarniak (UW; PIoWAS) and Dr Matteo Piccin (UW; PIoWAS).

Applications for participation in the conference, including an abstract in English (up to 300 words) and a short biography, should be sent to [**biuro@world-art.pl**](mailto:biuro@world-art.pl) by 31 May.

Institutions interested in supporting the research and the conference are the National Etruscan Museum Villa Giulia (to which Villa Poniatowski belongs), the Municipality of Capodimonte (where Prince Poniatowski’s palace is located), the Capitoline Museums, and the Honorary Consulate of the Republic of Poland in Florence.

Katarzyna Połujan

Kobierce i tkaniny kaukaskie, katalog zbiorów.

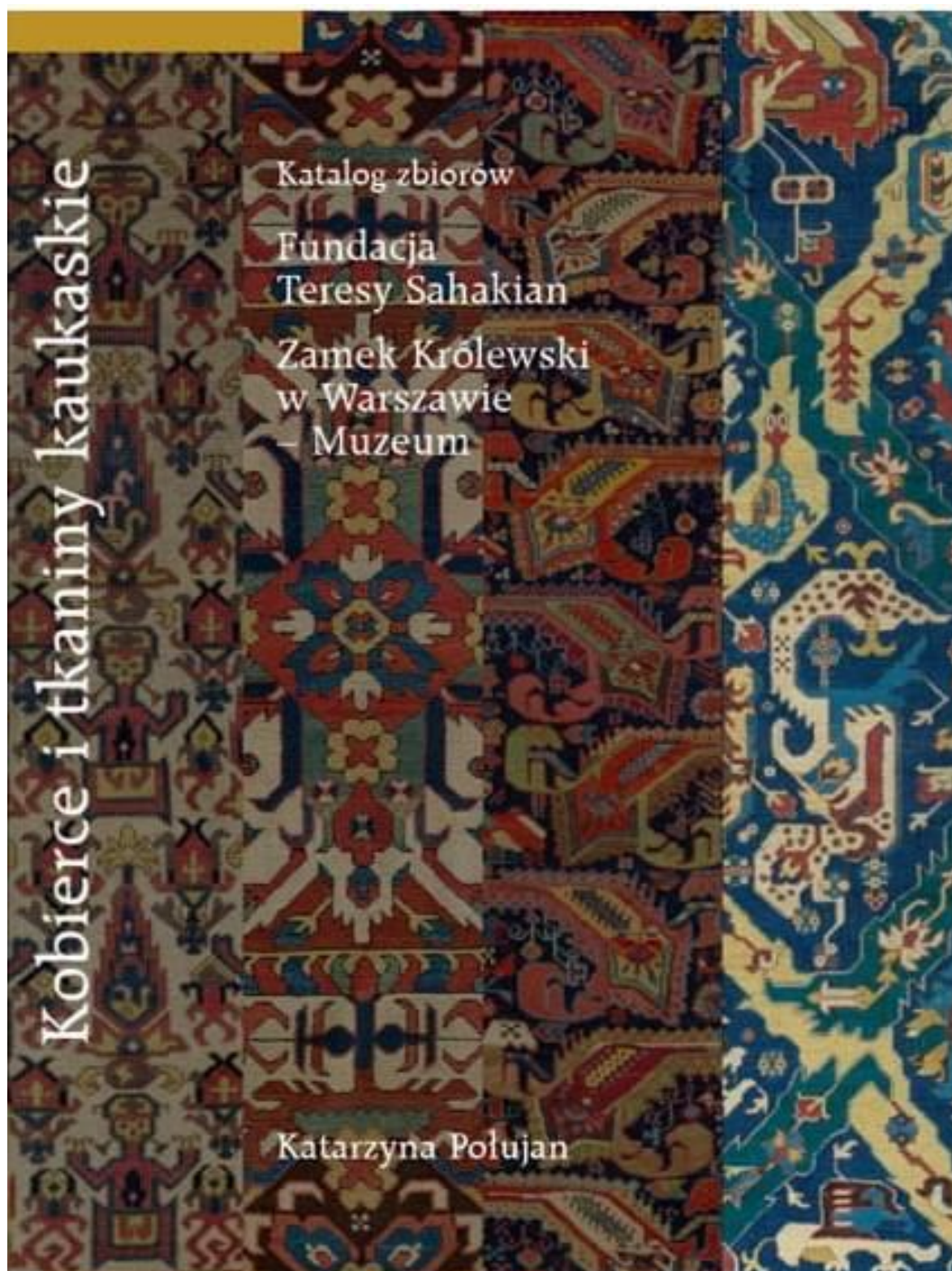
Fundacja Teresy Sahakian i Zamek Królewski w Warszawie – Muzeum.

Warszawa 2023

Katalog prezentuje kobierce i tkaniny kaukaskie stanowiące część bogatej kolekcji Fundacji Teresy Sahakian przechowywanej w Zamku Królewskim w Warszawie – Muzeum oraz należące do zbioru własnego Zamku, stworzonego głównie dzięki zakupom od prywatnych właścicieli.

Kolekcja Teresy Sahakian powstawała na przez wiele lat dzięki pasji i zaangażowaniu jej twórców – Polki Teresy Sahakian z domu Schmidt (1915–2007) oraz jej męża Georga (zm. 1963), Ormianina, dyplomaty, znawcy sztuki orientalnej, eksperta w dziedzinie kobierców wschodnich. Początki działalności kolekcjonerów miały miejsce w przedwojennej Warszawie, rodzinnym mieście Teresy, gdzie prowadzili sklep z tkaninami wschodnimi. Tuż przed wybuchem II wojny światowej wyjechali do Wiednia, zabierając ze sobą zgromadzony majątek, a po wojnie osiedli w Brukseli i tam założyli podobny do warszawskiego sklep i antykwariat. Wspólna działalność, na którą składały się poszukiwania interesujących tkanin, podróże na Wschód, wymiana handlowa i konserwacja obiektów, była sposobem zarabiania na życie, ale jednocześnie pozwoliła na tworzenie kolekcji, w której szczególną uwagę poświęcono kobiercom kaukaskim.

Zachowane fotografie i archiwalia dowodzą, że część kobierców będących dziś ozdobą zbioru przechowywanego w Zamku Królewskim znajdowała się w rękach kolekcjonerów co najmniej od lat 50. XX w. O renomie antykwariatu świadczą m.in. zdjęcia dokumentujące wizytę w nim królowej Belgów Fabioli. Zbiór budził także zainteresowanie wybitnych badaczy – m.in. Ulricha Schürmanna, który umieścił kilka obiektów z kolekcji Sahakianów w swojej



Kobierce i tkaniny kaukaskie

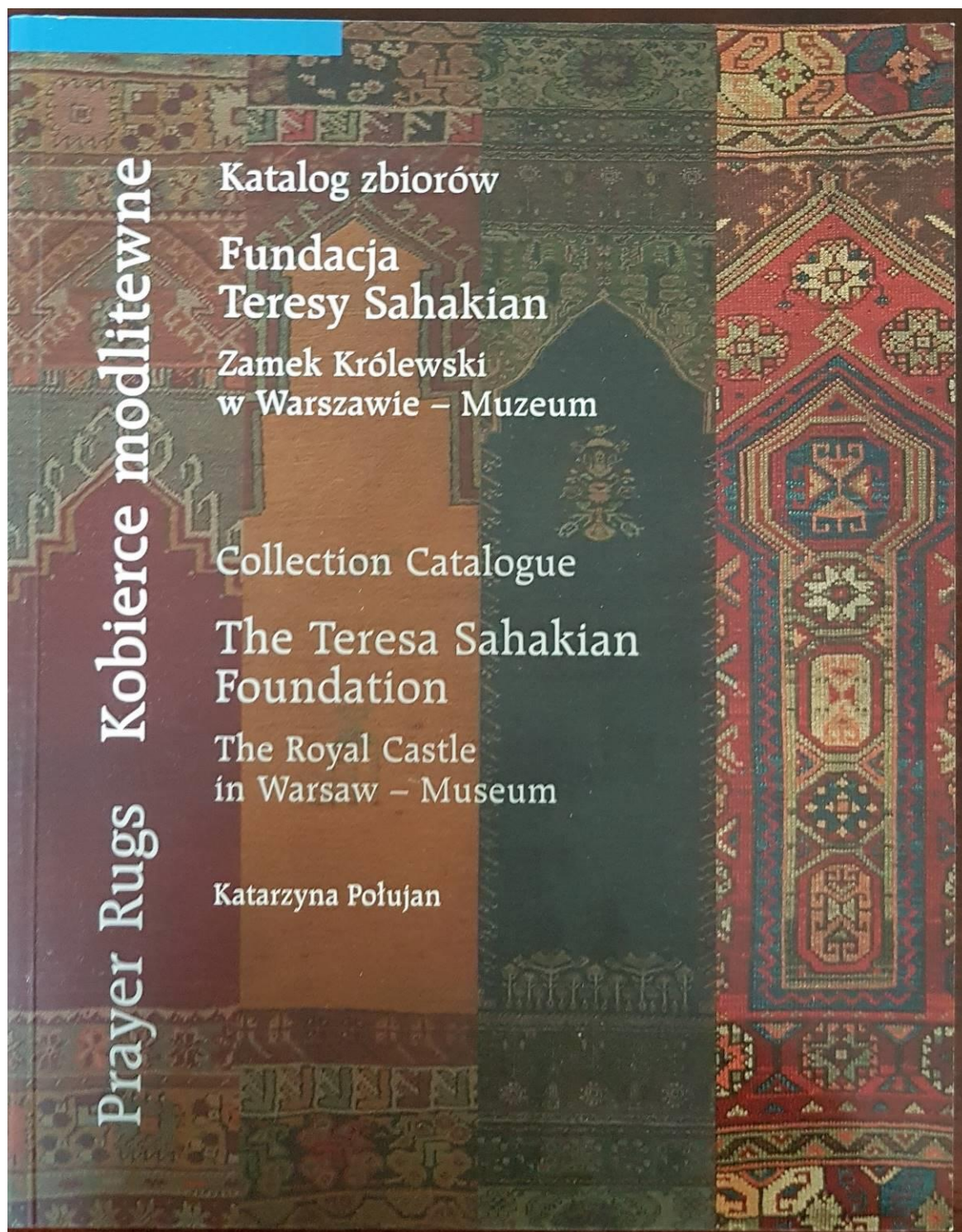
Katalog zbiorów

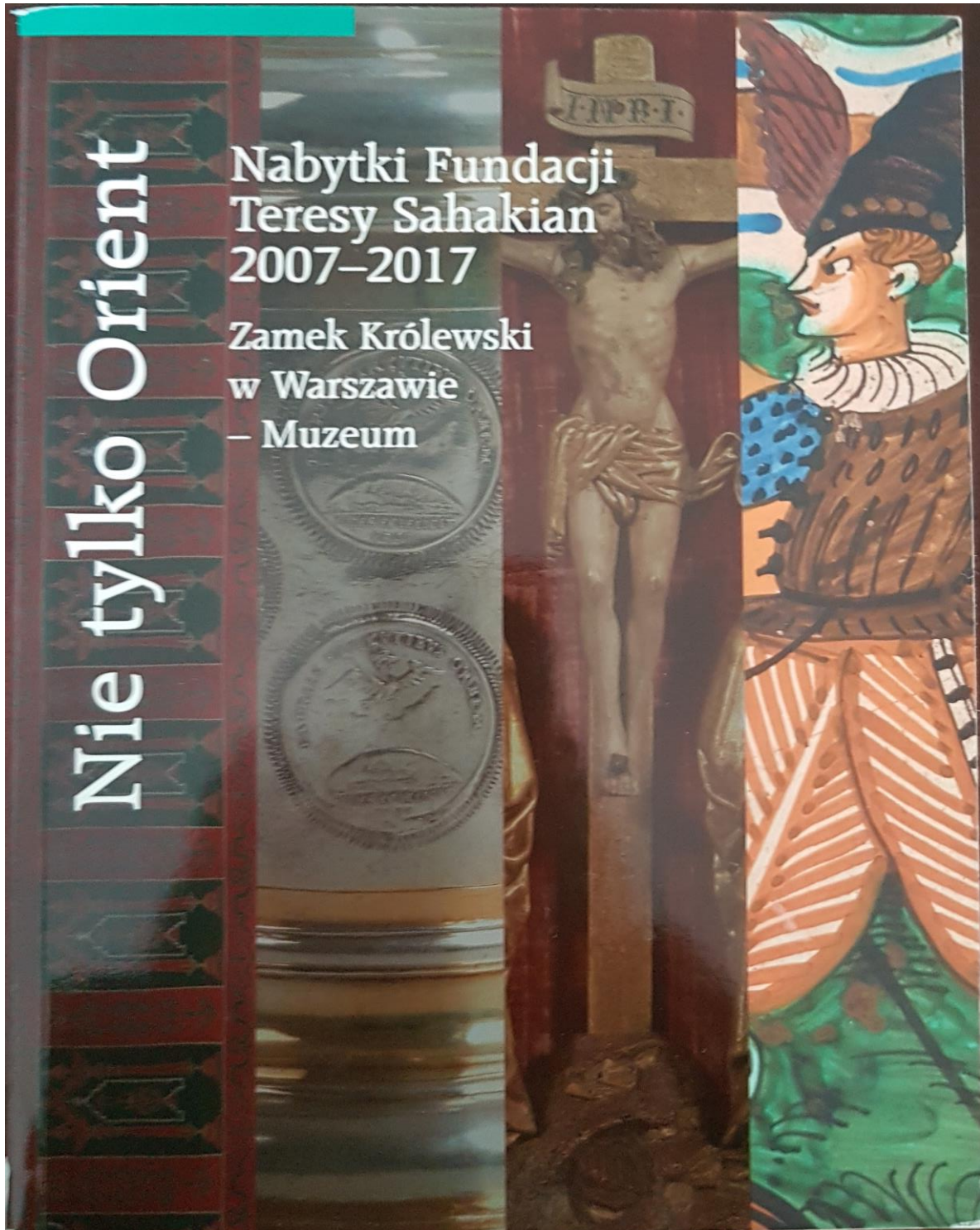
Fundacja
Teresy Sahakian

Zamek Królewski
w Warszawie
- Muzeum

Katarzyna Połujan







publikacji *Kaukasische Teppiche* z 1961 r., jednego z ważniejszych opracowań w dziedzinie kobierców kaukaskich.

Po przemianach politycznych w Polsce w 1989 r., Teresa Sahakian zaczęła realizować podjęte wcześniej plany przekazania kolekcji do Zamku Królewskiego – dzięki czemu stał się on jednym z ważniejszych światowych ośrodków muzealnych gromadzących kobierce i tkaniny wschodnie XIX w.

Opisane w katalogu zabytki powstały w momencie, gdy na Wschodzie nastąpił swoisty renesans sztuki kobierniczej, do którego przyczyniło się m.in. duże zainteresowanie zachodnich odbiorców tą dziedziną twórczości. Kolekcjonowanie kobierców zyskało popularność, rozpoczęto też naukowe badania nad historią i rolą tych tkanin w kulturze europejskiej. Przedmiotem naukowych poszukiwań stały się nie tylko obiekty dawne, lecz również XIX-wieczne, powtarzające w sposób twórczy i rozwijające klasyczne kompozycje i motywy.

Zbiór kobierców i tkanin kaukaskich przechowywanych w Zamku, ze względu na swoją liczebność (367 sztuk) i różnorodność, pozwala na prześledzenie odrębności artystycznej regionu, umożliwia nie tylko usystematyzowanie poszczególnych charakterystycznych kompozycji, ale także prześledzenie interesujących różnic w obrębie poszczególnych wzorów, ich twórczej interpretacji, oraz przemian zachodzących w wykorzystywanych motywach.

Sprawa lokalizacji najstarszych ośrodków kaukaskich była dyskutowana przez wielu badaczy.

Powszechnie uważa się, że najstarsze, XVI-wieczne kobierce wytwarzano w południowo-wschodniej części regionu. Ich wzornictwo zawiera wiele elementów pokrewnych motywom wykorzystywanym w tkaninach sąsiadującej z tym obszarem Persji. Należą do nich m.in. tzw. kobierce smocze, które stanowiły inspirację dla późniejszych realizacji. Do tej właśnie grupy zalicza się najstarszy zabytek z kolekcji zamkowej, datowany na ok. 1700. Pozostałe kobierce wytworzono w XIX i na przełomie XIX i XX w. Powstawały w licznych ośrodkach usytuowanych na rozległej przestrzeni, zarówno w pracowniach – miejskich oraz wiejskich, jak i domowych warsztatach, były też produkowane przez koczowników.

W literaturze przedmiotu stosowanych jest kilkadziesiąt określeń odnoszących się do poszczególnych typów i kompozycji, wywodzonych od nazw geograficznych związanych z miejscem wytwarzania, przechowywania lub handlu (np. akstafa, alpan, kuba, baku, pirepedil, czelaberd, chondżoresk), nazw plemion (np. lezgi) lub określeń utworzonych przez autorów europejskich, interpretujących występujące wzory na podstawie skojarzeń nasuwających się w konfrontacji z abstrakcyjnym wzornictwem (np. kazach orli) bądź odwołujących się do ikonografii europejskiej (np. tzw. gul Memlinga). Nazwy kobierców wywodzące się od miejscowości czy plemion w większości przypadków są stosowane tradycyjnie, ponieważ choćby ze względu na liczbę zachowanych tkanin o analogicznej kompozycji nie można założyć, że były wytwarzane tylko w warsztatach konkretnej miejscowości czy przez jedną grupę plemienną. Poza tym często zdarzają się problemy z właściwą lokalizacją konkretnego miejsca lub przypisane mu wyroby są pod względem kompozycyjnym i technicznym różne od wytwarzanych w regionie. Kobierce kaukaskie dzieli się na następujące grupy: kobierce wschodniokaukaskie (szyrwańsko-kubińskie) i związane z nimi wyroby powstałe w Dagestanie, kobierce z regionu południowowschodniego, kobierce karabaskie (z południowego Kaukazu) i środkowokaukaskie (gandżyjsko-kazachskie). Każda z tych grup ma w katalogu swoją bogatą reprezentację i została uporządkowana według powyższego podziału.

Wszystkie noty katalogowe opatrzone fotografiami opisanych obiektów.

Katarzyna Połujan

Zamek Królewski w Warszawie. Katalogi tkanin

W 2023 r. wydany został katalog ***Kobierce i tkaniny kaukaskie ze zbiorów Teresy Sahakian i Zamku Królewskiego w Warszawie – Muzeum***, autorstwa Katarzyny Połujan, będący kolejną publikacją dokumentującą zbiory tkanin przechowywanych w Zamku Królewskim w Warszawie. Obiekty ujęte w wymienionym katalogu oraz poprzedzających go publikacjach, opisanych poniżej, należą do licznego i różnorodnego zbioru kobierców i tkanin wschodnich, do 2022 r. prezentowanych w różnych konfiguracjach na wystawie stałej oraz wystawach czasowych w pałacu Pod Blachą.

Pierwszym opracowaniem zbiorów Fundacji Teresy Sahakian był polsko-angielski ***Katalog kobierców modlitewnych*** (2015) prezentujący różnorodne pod względem kompozycji i ornamentyki kobierce ozdobione wizerunkiem niszy. Opisano w nim 62 tkaniny powstałe w okresie od XVIII do XX w. w trzech ośrodkach kobierniczych Wschodu: anatolijskim, perskim i kaukaskim. Najstarszym modlitewnikiem w kolekcji jest XVIII-wieczny turecki *ladik*, należący do klasycznych wyrobów środkowoanatolijskich. Wśród pozostałych zabytków tureckich (liczących 26 sztuk) znajdują się kobierce typu *giordes*, *makri*, *kula*, *bergamo*, *mudżur* czy *kirszehir*. Obok nich opisane zostały kobierce perskie (4), w tym dwa jedwabne z Kaszanu (k. XIX w.) oraz najliczniej reprezentowana grupa – dziewiętnastowieczne modlitewniki kaukaskie (32). Wśród tych ostatnich są różnorodne stylistycznie kobierce typu *szyrwan* i *szyrwan maraza*, *dagestan*, *kuba*, *kazach* oraz *karabach*. Większość obiektów wymienionych w katalogu była prezentowana na czasowej wystawie *W stronę Mekki* (2015–2016).

Kolejnym wydawnictwem prezentującym kolekcję Fundacji Teresy Sahakina i zgromadzone tam m.in. tkaniny polskie i wschodnie, jest katalog wystawy ***Nie tylko Orient. Nabytki Fundacji Teresy Sahakian*** (2017), zorganizowanej w dziesiątą rocznicę śmierci donatorki. Wśród opisanych w katalogu obiektów znalazły się: sukienny płot namiotu z 1. poł. XVIII w.,

który łączyć należy z jedną z wytwórni namiotniczych działających na terenie Kresów Wschodnich Rzeczypospolitej (Brody?, Lwów ?), pasy kontuszowe ze Słucka i Lyonu, kobierce kaukaskie, perskie i środkowoazjatyckie oraz zespół haftowanych tkanin *suzani* o różnych typach ornamentyki.

Kolejną publikacją prezentującą zbiory tkanin zgromadzone w Zamku Królewskim jest polsko-angielski katalog pasów kontuszowych pochodzących ze zbiorów własnych Zamku, zbiorów Fundacji im. Ciechanowieckich oraz Fundacji Teresy Sahakian (***Pasy kontuszowe***, 2019). W kolekcji znajdują się wyroby najważniejszych persjarni działających na terenie Rzeczypospolitej: w Nieświeżu, Słucku, Grodnie, Kobyłce, Warszawie, Lipkowie, Krakowie, a także pasy wytworzone poza jej granicami (m.in. w Lyonie) oraz tkaniny o nieustalonej proveniencji. Katalogowi towarzyszy obszerny i szczegółowy opis technologiczny obiektów opracowany przez Marię Cybulska.

- K. Połujan, *Kobierce modlitewne (Prayer Rugs). Katalog zbiorów. Fundacja Teresy Sahakian, Zamek Królewski w Warszawie – Muzeum, Warszawa 2015.*
- *Nie tylko Orient. Nabytki Fundacji Teresy Sahakian 2007-2017, Warszawa 2017.*
- K. Połujan, *Pasy kontuszowe (Kontusz Sashes). Katalog zbiorów. Zamek Królewski w Warszawie – Muzeum, Fundacja Zbiorów im. Ciechanowieckich, Fundacja Teresy Sahakian, Warszawa 2019.*
- K. Połujan, *Kobierce i tkaniny kaukaskie ze zbiorów Teresy Sahakian i Zamku Królewskiego w Warszawie – Muzeum, Warszawa 2023.*

Literatura

Amor Polonus, czyli miłość Polaków, kat. wyst. Muzeum Pałac w Wilanowie, Warszawa 2010.

Arts of the East. Highlights of Islamic Art from The Bruschetti Collection, kat. wyst., Aga Khan Museum, Toronto–München 2017.

„Azerbaijani Carpets. Scientific-publicistic journal”, t. 7, 2017, nr 23.

B. Balpinar, U. Hirsch, *Carpets of the Vakıflar Museum Istanbul*, Wesel 1988.

I. Bennett, *Tapis du monde enterier*, Paris 1982.

I. Bennett, *Oriental Rugs*, t. 1: *Caucasian*, Woodbridge, Suffolk 1993.

I. Bennett, *Animal and Three Carpets. An Amorphous Group*, „Hali. The International Magazine of Antique Carpet and Textile Art”, nr 73, 1994, s. 91–99.

B. Biedrońska-Słotowa, *Kobierce z polskich manufaktur. Próba podsumowania*, w: *Tkaniny Artystyczne z wieków XVIII i XIX. Materiały sesji naukowej w Zamku Królewskim na Wawelu*, red. M. Piwocka, Kraków 1997, s. 151.

D. Chyb, *Kilim, szadda, zili, dżidżim i inne techniki tkackie Kaukazu*, „Kronika Zamkowa” 1989, nr 1 (19), s. 35–50.

D. Chyb, *Kobierce kaukaskie. Kolekcja Teresy Sahakian*, Warszawa 1990.

Cuda Orientu, kat. wyst., red. M. Ruszkowska-Macur, Muzeum Narodowe w Gdańsku, Gdańsk 2006.

R. De Calatchi, *Orientteppiche. Geschichte, Ästhetik, Symbolik*, München 1968.

W. Denny, *How to Read Islamic Carpet*, Metropolitan Museum of Art, New York 2014.

M. Franses, *The Dragon and the Palmette in Ascending Designs*, w: *Orient Stars. A Carpet Collection*, kat. wyst., Deichtorhallen Hamburg, Linden-Museum, Stuttgart–London 1993, s. 88–93.

M. Franses, *The Influences of Safavid Persian Art upon an Ancient Tribal Culture*, w: *Orient Stars. A Carpet Collection*, kat. wyst., Deichtorhallen Hamburg, Linden-Museum, Stuttgart, London 1993, s. 101–114.

M. Franses, *The “Water Lily” Carpet and its Companion*, w: *Orient Stars. A Carpet Collection*, kat. wyst., Deichtorhallen Hamburg, Linden-Museum, Stuttgart, London 1993, s. 120–151.

R. Gołębiowski, *Domy i dwory*, Warszawa 1830.

„Hali. The International Magazine of Antiques Carpets and Textiles”, 1986, nr 31, s. 88.

- „Hali. The International Magazine of Fine Carpets and Textiles”, 1992, nr 63, s. 134.
- „Hali. The International Magazine of Fine Carpets and Textiles”, 1993, nr 67, s. 11.
- „Hali. The International Magazine of Fine Carpets and Textiles”, 1993, nr 70, s. 140–141.
- „Hali. The International Magazine of Fine Carpets and Textiles”, 1993, nr 71, s. 142.
- „Hali. The International Magazine of Antique Carpet and Textile Art”, 1994, nr 77, s. 17.
- „Hali. The International Magazine of Antique Carpet and Textile Art”, 1996, nr 84, s. 136.
- „Hali. The International Magazine of Antique Carpet and Textile Art”, 1998, nr 98, s. 65.
- „Hali. The International Magazine of Antique Carpet and Textile Art”, 1998, nr 99, s. 125
- „Hali. The International Magazine of Antique Carpet and Textile Art”, 1998, nr 100, s. 146, 161.
- „Hali. Carpet, Textile and Islamic Art”, 2000, nr 109, s. 153.
- „Hali. Carpet, Textile and Islamic Art”, 2001, nr 116, s. 31, 44, 113, 139.
- „Hali. Carpet, Textile and Islamic Art”, 2001, nr 119, s. 115.
- „Hali. Carpet, Textile and Islamic Art”, 2002, nr 125, s. 59.
- „Hali. Carpet, Textile and Islamic Art”, 2006, nr 149, s. 17.
- „Hali. Carpet, Textile & Islamic Art”, 2007, nr 153, s. 117.
- „Hali. Carpet, Textile & Islamic Art”, 2007, nr 154, s. 93.
- „Hali. Carpet, Textile & Islamic Art”, 2008, nr 155, s. 140.
- „Hali. Carpet, Textile & Islamic Art”, 2008, nr 156, s. 39.
- „Hali. Carpet, Textile & Islamic Art”, 2009, nr 160, s. 93, 97.
- „Hali”, 2013, nr 175, s. 40.
- „Hali”, 2014, nr 179, s. 118.
- „Hali”, 2014, nr 180, s. 129.
- „Hali”, 2014, nr 182, s. 71.
- „Hali”, 2015, nr 183, s. 130.
- „Hali”, 2015, nr 184, s. 128.
- „Hali”, 2015, nr 186, s. 141.
- „Hali.”, 2016, nr 189, s. 14.
- „Hali”, 2017, nr 192, s. 82.

- A. E. Hangeldian, *Les Tapis d'Orient*, Paris [b.d.].
- E. Herrmann, *Asiatische Teppich und Textilkunst*, München 1989, t. 1.
- A. Hosain, *Orienttepiche Brevier*, Braunschweig 1973.
- R. Kaffel, *Ivory, Black & Gold*, „Hali. The International Magazine of Antique Carpet and Textile Art”, 1999, nr 103, s. 82–91, 116.
- R. Kaffel, *Boteh Khila prayer rug*, „Hali”, 2018, nr 195, s. 42–43.
- Katalog wystawy kobierców mahometańskich, ceramiki azjatyckiej i europejskiej, urządzanej w Muzeum Narodowym w Krakowie*, Kraków 1934.
- Kaukasische Teppiche*, kat. wyst., Museum für Kunsthandwerk, Frankfurt 1962.
- L. Kearney, *Caucasian Rugs from the Rudnick Collection*, „Hali. Carpet, Textile & Islamic Art”, nr 152, 2007, s. 62–71.
- D. King, *The Ardabil Puzzle Unravelled*, „Hali. The International Magazine of Antique Carpet and Textile Art”, 1996, nr 88, s. 88–92.
- H. Kircheim, *A Star Kazak Desing Priciple: Its Origin and Relatives*, w: *Orient Stars. A Carpet Collection*, kat. wyst., Deichtorhallen Hamburg, Linden-Museum, Stuttgart, London 1993, s. 30–81.
- L. Kerimow, *Azərbaycan Carpet*, Baku 1985.
- Kobierce i tkaniny wschodnie z kolekcji Włodzimierza i Jerzego Kulczyckich*, kat. wyst., red. M. Piwocka, Zamek Królewski na Wawelu. Państwowe Zbiory Sztuki, Kraków 2006.
- Z. Klimtová, *Kaukazské koberce. Sbirka orientálního umění Národní Galerie v Praze / Caucasian Rugs. National Gallery in Prague. Collection of Asian Art*, kat. wyst., Zámek Zbraslav, , 2006.
- Les Tapis Caucasiens*, L. Kerimov, N. Stepanian, T. Grigolia, D. Tsitsichwili, Leningrad 1984.
- B.W. MacDonald, *Tribal Rugs. Treasures of the Black Tent*, [b.m.] 1997.
- T. Mańkowski, *Sztuka islamu w Polsce w XVII i XVIII wieku*, „Rozprawy Wydziału Filologicznego PAU”, t. 64, Kraków 1935, s. 21–23.
- T. Mast, *The folk process*, „Hali”, 2017, nr 192, s. 50–57.
- Masterpieces from the Department of Islamic Art in the Metropolitan Museum of Art*, New York 2011.
- G. Muse, *Early Turkish Rugs*, w: *Orient Stars. A Carpet Collection*, kat. wyst., Deichtorhallen Hamburg, Linden-Museum, Stuttgart–London 1993, s. 306–341.
- A. Middleton, *Wielka Księga Dywanów. Tradycje, techniki, wzory*, Warszawa 1998
- Nie tylko Orient. Nabytki Fundacji Teresy Sahakian 2007–2017*, kat. wyst., red. K. Połujan, Zamek Królewski w Warszawie – Muzeum, Warszawa 2017.

- Ogród. Forma, symbol, marzenie*, kat. wyst., red. M. Szafrńska, Zamek Królewski w Warszawie, Warszawa 1998.
- Orient Stars. A Carpet Collection*, kat. wyst., Deichtorhallen Hamburg, Linden-Museum, Stuttgart, London 1993.
- Oriental Rugs and Carpets*, Christie's 2003, Life Auction 6815, nr 217)
- Passages. Celebrating Rites of Passage in Inscribed Armenian Rugs*, kat. wyst., red. M.L. Eiland Jr., Herbst Hall at the Presidio, San Francisco, San Francisco 2002.
- K. Połujan, *Kobierce wschodnie. Wystawa ze zbiorów Fundacji im. Teresy Sahakian*, folder, Muzeum Okręgowe w Toruniu, Toruń 1999.
- K. Połujan, *Kobierce kaukaskie ze zbiorów Fundacji Teresy Sahakian*, kat. wyst., Muzeum Zamkowe w Malborku, Malbork 2005.
- K. Połujan, *Kobierce modlitewne*, kat. zb., Fundacja Teresy Sahakian. Zamek Królewski w Warszawie – Muzeum. Warszawa 2015.
- Ormianie polscy. Odrębność i asymilacja*, kat. wyst., Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 1999.
- E. Sakhai, *Oriental Carpets. A Buyer's guide*, London [b.d.].
- U. Schürmann, *Kaukasische Teppiche*, Braunschweig 1961.
- U. Schurmann, *Caucasian Rugs*, Poolesville, Maryland 1990.
- D. Shaffer, *Joining up the dots*, „Hali”, 2018, nr 198, s. 61–63.
- Sovrani Tappeti. Il tappeto orientale dal XV al. XIX secolo*, red. E. Concaro, A. Levi, Milano 1999.
- F. Spuhler, *Die Orientteppiche im Muzeum für Islamische Kunst Berlin*, München 1987.
- F. Spuhler, *The Yellow Ground Konya Carpets*, w: *Orient Stars. A Carpet Collection*, kat. wyst. Deichtorhallen Hamburg, Linden-Museum, Stuttgart, London 1993, s. 186–229.
- F. Spuhler, *Ottoman or Anatolian? An Attempt at a Redefinition*, w: *Orient Stars. A Carpet Collection*, kat. wyst. Deichtorhallen Hamburg, Linden-Museum, Stuttgart–London 1993, s. 230–261.
- F. Spuhler, *The Thyssen-Bornemisza Collection, Carpets and Textiles*, London–New York 1998.
- F. Spuhler, *Carpets from Islamic Lands*, London 2012.
- J. Spurr, *Creative encounters. Kashmir shawl imaginey in Caucasian rug design*, „Hali” 2018, nr 198, s. 98–109.
- P.F. Stone, *Oriental rugs. An Illustrated Lexicon of Motifs, Materials, and Origins*, Tokyo–Rutland, Vermont–Singapore 2013.

- Świat Rembrandta. Artyści. Mieszczanie. Odkrywcy*, kat. wyst., red. A. Jakubowska, Zamek Królewski w Warszawie – Muzeum, Warszawa 2021.
- K. Schlamminger, P.L. Wilson, *Weaver of Tales. Persian Picture Rugs*, München 1980.
- R. Taghiyeva, *Azerbaijani Carpet. Encyclopedia*, Baku 2017.
- P. Tanavoli, *A celebraton of the human figure*, „Hali. The International Magazine of Antique Carpet and Textile Art”, 1995, nr 80, s. 88–101.
- J. Thompson, *Milestones in the History of Carpets*, Milan 2006.
- R. Tschbull, *The Development of Four Kazak Designs*, „Hali. The International Magazine of Antiques, Carpets and Textiles”, 1978, nr 3/1.
- R. Tschbull, *Zeikchur*, „Hali. The International Magazine of Antique Carpet and Textile Art”, 1992, nr 62, s. 84–95.
- R. Tschbull, *Two Karagashli Rugs*, „Hali. The International Magazine of Carpets and Textile Art”, 2008, nr 156, s. 38–39.
- R. Tschbull, *Quarajeh to Quba. Rugs and Flatweaves from East Azarbayjan and the Transcaucasus*, London 2019.
- R.E. Wright, J.T. Wertime, *Caucasian Carpets and Covers. The Weaving Culture*, London 1995.
- O. Ydema, *Carpets and Their Datings in Netherlandish Paintings 1540–1700*, Zuthphen 1991.
- Selected antique rugs, carpets and textiles from the private collection of Romain Zaleski and Helene von Prittwitz Zaleski*, aukcja Rippon Boswell & Co., Wiesbaden, 30.11.2019, (rippon-boswell-wiesbaden.de/archive/097, (dostęp: 2.07.23)).
- M. Zarif, *Dywany orientalne od starożytności po XX wiek*, Warszawa 2000.

Anna Katarzyna Maleszko

O porcelanie japońskiej XVII-XIX wieku

Ceramika japońska jest podziwiana od wieków. Nie zawsze jednak uświadamiamy sobie, że choć tradycja wytwarzania naczyń z wypalanej gliny na Wyspach Japońskich liczy sobie kilkanaście tysięcy lat, to porcelanę zaczęto tam produkować bardzo późno, bo dopiero po wyprawach wojennych do Korei, podejmowanych w latach 1592-1598 przez Toyotomiego Hideyoshiego. Wcześniej naczynia porcelanowe¹ były sprowadzane z Chin i Korei, w samej Japonii ich nie robiono. W 1592 i 1596 roku osiedlono na Kiusiu i Honsiu koreańskich chłopów i rzemieślników. Wśród tych ostatnich byli ceramicy i to oni walnie przyczynili się do rozwoju japońskiej porcelany, wprowadzając udoskonalone metody wypału pozwalające na uzyskanie wyższej temperatury i na lepszą kontrolę procesu powstawania naczyń. W prowincji Hizen (na wyspie Kiusiu), w dobrach księcia Naoshige Nabeshimy, osiedleni w Aricie i Karatsu koreańscy rzemieślnicy zaczęli wyrabiać naczynia zbliżone stylistyką i techniką do porcelany z kontynentu, malowane tlenkami żelaza w swobodne, stylizowane motywy, głównie roślinne. Początkowo były to wprawdzie naczynia kamionkowe, ale dość szybko także porcelanowe, w dużej mierze dzięki temu, że w pobliżu Arity znajdowały się pokłady dobrej jakości glinki kaolinowej.

Arita

Nie wiemy dokładnie, kiedy i gdzie po raz pierwszy zaczęto wytwarzać porcelanę japońską. Tradycja głosi, że palma pierwszeństwa należy się koreańskiemu rzemieślnikowi Ri Sampei'owi, który odkrył pokłady glinki kaolinowej w Izumiyama, na wschód od Arity. Ponieważ te pokłady były niejednorodne, sądzono dawniej, że do produkcji porcelany w Aricie sprowadzano glinę z różnych miejsc, co późniejsze badania podważyły.

¹ Terminem porcelany określamy wyroby ceramiczne o czerepie białym, nieporowatym, przeświecającym w cienkiej warstwie, nieprzepuszczającym wody i gazów, wykonane z kaolinu (glinki, której głównym składnikiem jest kaolinit – hydrokrzemian glinowy), skalenia i krzemionki, wypalane w temperaturze ok. 1250 stopni Celsjusza.

Pierwsze porcelanowe naczynia z tego ośrodka miały czerep szarawy z powodu znacznego zanieczyszczenia związkami tytanu. Dzięki temu, że glina kaolinowa z Arity charakteryzowała się zwartą konsystencją i dużym ciężarem, można było toczyć bardzo duże wazy z jednej bryły materiału. Przy wypale talerzy, chcąc zabezpieczyć naczynie przed deformacją, początkowo przyczepiano do dna małe okrągłe podstawy, które potem zastąpiono kilkoma stożkami. Po wypaleniu stożki odłamywano, a w dnie talerza pozostawały charakterystyczne „ostrogі” (japońskie *hari*).

Z badań prowadzonych w latach 90. XX wieku w Aricie wynika, że pierwsze wyroby porcelanowe powstały w zachodniej części Arity, przypuszczalnie w piecach Mukae-no hara albo Hara-ake. Jedni badacze utrzymują, że stało się to w pierwszych latach XVII wieku, inni, że dopiero około 1620 roku. W najwcześniejszym okresie wyrobu japońskiej porcelany w Aricie do najważniejszych należały piece w zachodniej części – wspomniany już wcześniej Mukae-no hara, a także Benzaeten i Haraake; we wschodniej części zaś piece – Tengudani, Hiekoba, Tenjinyama, Kodaru, Hyakken, Danbagiri, Kama-no tsuji. Kolejne piece znajdowały się w pobliskiej Yamanouchi. Piece w Tengudani należały bez wątpienia do pierwszych, gdzie rozpoczęto na szeroką skalę produkcję porcelany. Pierwsze wyroby, powstające ok. 1620-1660, określane są w literaturze przedmiotu terminem *shoki-Imari* (wczesne Imari). Mnogość pieców sprawiła, że cała okolica została ogołocona z lasów, co zmusiło *daimyō* prowincji Hizen do wydania w roku 1637 rozporządzenia o zamknięciu 11 pieców, z czego większość była usytuowana w zachodniej części Arity, dlatego ciężar produkcji przeniósł się do rejonu wschodniego, gdzie znaczna ich liczba działa tam do dziś.

Pierwsze wyroby porcelanowe były zdobione prostymi floralnymi motywami malowanymi na czerepie przed nałożeniem szkliwa, wzorowanymi na dekoracjach koreańskich i chińskich. (il.1) Wprawdzie kobaltowe malatury podszkliwe były stosowane w Chinach już od kilku stuleci, jednak w Korei w XVI wieku wytwarzano głównie białe niezdobione naczynia, dlatego należy przypuszczać, że koreańscy rzemieślnicy osiedleni w Japonii nie mieli opracowanej technologii podszkliwego zdobienia kobaltem. Ponieważ jednak w tradycyjnej ceramice japońskiej z Karatsu powszechne



il. 1 Waza *tsubo*, Arita, ok. 1660–1680, porcelana malowana podszkliwnie kobałem ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie

Naczynie dekorowane jest na brzuścu w szkicowej manierze, w stylu chińskiej porcelany tzw. okresu przejściowego (lata czterdzieste i pięćdziesiąte XVII wieku), jaki nastąpił po upadku dynastii Ming i trwał do czasu umocnienia władzy dynastii mandżurskiej (Qing). Biegnąca poziomo kompozycja pejzażowa ukazuje grupy postaci i niewielkie pawilony wśród skał i bujnej roślinności, szczególną uwagę przykuwa okazały bananowiec. Krótką cylindryczną szyję zdobi pas ze stylizowanych obłoków.

Naczynia w chińskim stylu okresu przejściowego zaczęto produkować w Aricie w latach pięćdziesiątych XVII wieku, prawdopodobnie odpowiadając na zamówienia holenderskich kupców, którzy po upadku dynastii Ming zaczęli składać zamówienia na naczynia w biało-niebieskim kolorze w wytwórniach japońskich. Bardzo podobna waza znajduje się m.in. w amerykańskiej kolekcji Johna Pope'a (*200 Years of Japanese Porcelain*, City Art Museum of Saint Louis, 1971, s. 151, il. 31 na s. 44) oraz w zbiorach Galerii Narodowej w Pradze (F. Suchomel, M. Suchomelova, *Mistrovska díla japonskeho porcelanu*, Praga 1997, s. 68).

było zdobienie kamionkowych naczyń kładzionymi podszkliwnie tlenkami żelaza, przestawienie się na malaturę kobaltową nie stanowiło przypuszczalnie wielkiego problemu. Japoński termin dla porcelanowych wyrobów w tonacji biało-niebieskiej, zdobionych podszkliwnie kobaltem to *sometsuke*. Kształty tych pierwszych naczyń – czarek, niewielkich talerzy, małych *tokkuri*, czyli butelek na sake, niewielkich waz *abura-tsubo* na kosmetyczną oliwę (*abura* 油, „oliwa”) były wyraźnie wzorowane na tradycyjnych kamionkach i zdobione bardzo skromnie, najczęściej stylizowaną dekoracją roślinną, malowaną w pobieżnej, szkicowej manierze. Wkrótce pojawił się też nieco inny ornament: oczka rybiej sieci z motywami roślinnymi, proste wyobrażenia figuralne i zdobienia wykonywane w technice *fukizumi*, polegającej na wydmuchiwaniu kobaltu przez szablon, co dawało wokół motywu zdobniczego charakterystyczne drobne kobaltowe kropeczki. Do motywów znanych z rodzimych kamionkowych naczyń zaczęto wprowadzać ornamenty kopiowane z dekoracji na porcelanie chińskiej i stopniowo dodawać kolejne barwy; na początek czerwień i czerń żelazową, a potem także farby emaliowe i złoto. Robiono też naczynia zdobione podszkliwnie tlenkiem miedzi, co dawało zielonkawą lub czerwoną w odcieniu malaturę – specjalizowały się w tej technice piece w Hirose na północno-zachodnim wybrzeżu Arity.

Stosowanie malatury kobaltem wymagało dużych umiejętności technicznych. Dekorację trzeba było malować *alla prima*, bez możliwości naniesienia poprawek, ponieważ wszelkie powtórzone linie po wypaleniu ceramiki nabrałyby znacznie ciemniejszego tonu od linii pociągniętych jeden raz. Dla ułatwienia pracy dekoratorzy najpierw rysowali węglem na powierzchni naczynia szkic, a następnie na nim nanosili linie kobaltem; kreski wykonane węglem znikły podczas wypału.

W porcelanie z Arity styl dekoracji kobaltem podszkliwnie można podzielić na kilka odmian:

- styl wzorowany na chińskim okresie przejściowym (w Chinach lata 40. i 50. XVII wieku), zastosowany głównie do waz i dzbanów, charakteryzujący się motywami zdobniczymi, ukazującymi postacie chińskie w pejzażu z bujną roślinnością;

- styl wzorowany na chińskiej porcelanie okresu Wanli (przede wszystkim typu *kraak*), zdobiono nim głównie talerze i półmiski;
- styl naśladowujący ornamenty europejskie.



il. 2 Półmisek typu *kraak*, Chiny, Jingdezhen, okres Wanli (1573-1620)
Porcelana malowana podszkliwnie kobałem, wyrób eksportowy
Ze zbiorów Honolulu Museum of Art.

Naczynia we wspomnianych wyżej stylach chińskich (il. 2) zaczęto wytwarzać w latach 50. XVII wieku, prawdopodobnie na zamówienia holenderskich kupców, którzy z powodu niespokojnej sytuacji w Chinach po upadku dynastii Ming nie mogli tam kupować i złożyli zamówienia w wytwórniach japońskich. (il.3) Z lat około 1660-1720 pochodzą wielkie ilości białoniebieskich serwisów obiadowych, z talerzami zdobionymi w stylu *kraak* i medalionem z inicjałami VOC (o nich powiemy nieco dalej). Naczynia te



il. 3 Półmisek typu *kraak*, Arita, ok. 1670–1690, porcelana malowana podszkliwnie kobaltem, wyrób eksportowy ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie.

Półmisek zdobiony dekoracją w stylu eksportowej chińskiej porcelany białoniebieskiej typu *kraak* (jap. *fuyō-de*). W lustrze trzy ptaki i kwiaty peonii, na otoku, w ośmiu kartuszach – stylizowane kwiaty peonii, chryzantemy, liście artemizji (jeden z chińskich symboli „ośmiu drogocенności”) i wazy (oznacza doskonałą mądrość i jest jednym z „ośmiu symboli buddyjskich”).

Kobalt ciemnoniebieski, miejscami niemal czarny, o nieco przygaszonym odcieniu, charakterystycznym dla wczesnych wyrobów z Arity. Styl zdobienia wzorowany jest na chińskiej porcelanie eksportowej okresu Wanli. Naczynia takie zaczęto produkować w Aricie w latach pięćdziesiątych XVII wieku, z przeznaczeniem na eksport do Europy.

najczęściej pokrywane były przejrzystym szkliwem nakładanym na czerep, ozdobiony wcześniej kobaltową malaturą (szkliwo było wykonane z glinki kaolinowej zmieszanej z popiołem drzewnym). Innym rodzajem nakładanej glazury były szkliwa seladonowe (oliwkowozielone) oraz *temmoku* – żelazowe, w kolorze ciepłego brązu; oba szkliwa łączono z kobaltową dekoracją. Stosowano również szkliwo kobaltowe nazywane *ruri* – japońskie określenie

lapis lazuli, ponieważ przypominało kolorem ten cenny kamień. Na naczyniu szklivo to otaczało zazwyczaj białe kartusze wypełnione dekoracją (to również skopiowano z porcelany chińskiej), stosowano również technikę zeszkrobrywania partii nałożonej glazury, dzięki czemu powstawał białawy ornament. Później tę technikę udoskonalono, malując ornament tuszem, a pozostałą powierzchnię pokrywając szkliwem kobaltowym; przy wypale tusz zniknął, pozostawiając białe linie otoczone ciemnoniebieską glazurą. Od początku zdobiono porcelanę plastycznymi dekoracjami, wyciskanymi albo modelowanymi w formach ceramicznych, których używano też przy opracowywaniu dużych kompletów naczyń o skomplikowanych kształtach, by zachować ich jednolity wygląd. Dość szybko obok naczyń zdobionych kobaltem podszkliwnie zaczęto wytwarzać w Aricie porcelanę malowaną naszkliwnie farbami emaliowymi (jap. nazwa tej techniki brzmi *iro-e* „kolorowy obraz”). Tradycja głosi, że pierwszy wprowadził w Aricie tę technikę Sakaida Kizaemon (ok. 1596-1666), zwany Kakiemonem – miał zostać obdarzony tym przydomkiem przez księcia Nabeshimę, zachwyconego namalowanymi przez artystę zdobieniami z motywem owoców *kaki*, jak po japońsku nazywa się hurma (persymona). Według zachowanych przekazów, ok. 1646 roku Kakiemon przeniósł się do Nagasaki, skąd chciał wyruszyć na kontynent, by zgłębić tajniki naszkliwnego zdobienia porcelany. Tak się jednak zdarzyło, że poznał Chińczyka, który nauczył go tej metody, więc podróż do Chin nie była już konieczna. Powrócił do Arity i w swoim warsztacie, znajdującym się w Nangawara, zaczął ozdabiać naczynia techniką, której nauczył się w Nagasaki, łącząc kobalt podszkliwnie z emaliami kładzionymi naszkliwnie w stylu, który stał się jego znakiem firmowym. Dekoracja mogła być symetryczna, wyraźnie wzorowana na chińskiej porcelanie z czasów dynastii Ming, albo też swobodniejsza, asymetryczna, bardziej „japońska”. Motyw zdobniczy był dość oszczędny, pozostawiając znaczną powierzchnię pustą i białą, harmonizującą z partią dekorowaną i dającą jej „oddech”. Ta czysta biel o ciepłym, mlecznym odcieniu stała się wyróżnikiem porcelany Kakiemona, a była możliwa do osiągnięcia dzięki stosowaniu do wyrobu naczyń glinki z okolicy Izumiyama, charakteryzującej się niewielką zawartością żelaza. Z motywów zdobniczych



il. 4 Waza sześciokątna z nakrywką, zdobiona feniksami i motywami kwiatowymi, Kakiemon, Arita, ok. 1670-1690, porcelana malowana naszkliwnie farbami emaliowymi. Ze zbiorów Victoria and Albert Museum.

często powtarzają się wizerunki tygrysa w bambusowym zagajniku, motyw „trojga przyjaciół zimowej pory oraz jelenia pod drzewem klonu *momiji*, a także przepiórki i kępy prosa, oraz motywy zaczerpnięte z chińskich opowieści o Sima Guangu, który w dzieciństwie wykazał się nie lada

bystrością i odwagą, rozbijając basen z rybkami, do którego wpadł jego przyjaciel i tym samym ocalił go przed utonięciem. Główny motyw zdobniczy otoczony był ornamentálną bordiurą roślinną, złożoną z typowych dalekowschodnich elementów (kwiaty – chryzantemy, peonie, śliwa, bambus itp.). (il.4) Pod koniec XVII wieku w dekoracjach zanika ornamentálna geometryczna bordiura. Na znaczną część produkcji warsztatu Kakiemona przypadają naczynia zdobione nie emaliami, lecz podsukliwnie kobaltem, naśladowujące chińską porcelanę okresu Wanli, przeznaczone na eksport do Europy; poza tym talerze, kadzielniczki, pudełeczka i wazy o seladonowej glazurze w pięknym odcieniu jasnej zieleni, czasem z dodatkiem barwnej lub kobaltowej dekoracji. Malatura często była łączona z aplikacjami wykonywanymi z formy. Kształt naczyń ujawnia wyraźne inspiracje porcelaną chińską. Wyjątkowo wysoką klasą odznaczały się porcelanowe figurki, wśród których dominowały wizerunki pięknych dziewcząt (*bijin*) w barwnych kimonach, ale nie brak też chińskich małych chłopców (*karako*) i sporej menażerii – słoni, lwów *karashishi*, tygrysów, koni, papug, kogutów. Statuetki te były barwnie malowane emaliami, czerwienią i czernią żelazową. Artyzm i wysoka jakość wyrobów Kakiemona sprawiły, że były one poszukiwane przez kupców i naśladowane przez innych ceramików z Arity. Skupowali je przypuszczalnie Chińczycy, po czym odsprzedawali Europejczykom, głównie Francuzom i Anglikom, co sprawiło, że stosunkowo mało jest ich w kolekcjach holenderskich, natomiast znacznie więcej w zbiorach francuskich, angielskich i niemieckich.

Nowe odkrycia archeologiczne w Aricie podają w wątpliwość dawną teorię o pionierskich poczynaniach Kakiemona, ponieważ znaleziono pozostałości wyrobów świadczące o wcześniejszym, jeszcze z lat 30. XVII wieku, zdobieniu w tym rejonie naczyń w technice naszkliwnego kładzenia farb emaliowych. Tak więc zagadka początków japońskiej porcelany *iro-e* nie została do końca rozwiązana. Wiadomo jednak, że w latach 30. i 40. XVII wieku malowano porcelanę ciemnozieloną emalią w stylu nazywanym *ko-Kutani*, i były to naczynia, wbrew utartej dla nich nazwie, wytwarzane najprawdopodobniej w Aricie a nie w Kutani. Kolejny etap to dodawanie kolorów czerwonego i żółtego, a wreszcie także niebieskiej emalii kobaltowej również kładzonej

naszklownie. Dekoracja głęboką zielenią, z dodatkiem czerwieni i żółcieni, dominowała w latach 40. XVII wieku. Dość ograniczony początkowo repertuar motywów zdobniczych stał się wkrótce bogatszy i obejmował rośliny (chryzantemy, wiśnie, kaki, liście ginko (miłorzębu), goździki, kamelie, owoce brzoskwini, liście i kwiaty lotosu, bambusy, peonie, paulownię, sosnę), faunę rzeczywistą i fantastyczną (przepiórki, czaple, żurawie, wróble, feniksy, smoki, lwy *karashishi*, motyle, świerszcze), łączone z „brokatową” (jap. *nishiki*) dekoracją wzorowaną na deseniach tkanin, złożoną z geometrycznych i geometryczno-roślinnych ornamentów oraz stylizowanej wici *karakusa*. Bardzo szybko sięgnięto też po motywy z porcelany wytwarzanej na południu Chin.

Począwszy od lat 40. XVII wieku porcelana z Arity zyskiwała coraz większą popularność, a kupcy chińscy i europejscy zaczęli eksportować jej coraz więcej do Europy i Azji Południowo-Wschodniej. W latach 50. XVII wieku eksportem zajęła się holenderska Kompania Wschodnioindyjska (Vereenigde Oost-Indische Compagnie, „VOC”), założona w 1602 roku i mająca faktorie w całej Azji Południowo-Wschodniej. W Japonii otworzyła swoją siedzibę najpierw w Hirado, ale po tym, jak szogunat podjął zdecydowane kroki zmierzające do usunięcia cudzoziemców (Portugalczyki zostali ostatecznie usunięci w 1639 roku), jedynie Holendrom pozwolono utrzymać niewielką faktorię na wysepce Deshima, przy wejściu do portu w Nagasaki. Mieściły się tam biura i magazyny kompanii, do 1854 roku było to jedyne miejsce bezpośrednich kontaktów Japończyków z Europejczykami. Holendrzy wysyłali porcelanę japońską i chińską nie tylko do Europy, ale także na Bliski i Środkowy Wschód. Najbardziej cenili wysokiej jakości chińską porcelanę z cesarskich wytwórni w Jingdezhen, którą kupowali od chińskich kupców z Tajwanu (nigdy bowiem nie uzyskali zgody na zawijanie do portów chińskich; taką zgodę mieli Anglicy i przypuszczalnie w dużej mierze dla nich Chińczycy kupowali japońską porcelanę) i wysyłali ją również do Japonii. Kupowali też porcelanę z wytwórni w prowincji Fujian, ale ta jako niższej jakości była mniej poszukiwana. Gdy w Chinach w początkach lat 40. XVII wieku nastąpił burzliwy upadek dynastii Ming, powodując niemal całkowite wstrzymanie produkcji w Jingdezhen, chińscy i europejscy kupcy musieli



il. 5 Talerz zdobiony motywami kwiatowymi, Chiny, wyrób eksportowy w stylu Imari, ok. poł. XVIII w.

Porcelana malowana podszkliwnie kobaltem, naszkliwnie czerwienią żelazową i złotem. Kolekcja prywatna.

zadowolić się porcelaną japońską, na czym warsztaty Arity bardzo zyskały. Chińskie statki zawijały do Nagasaki po porcelanę nawet po 1670 roku, gdy produkcja w Jingdezhen ruszyła na nowo. Import japońskiej porcelany przez Chińczyków zmniejszył się bardzo po 1720 roku, gdy w Chinach zaczęto produkować imitacje japońskiej porcelany Imari i w stylu Kakiemona. (il. 5)

Pierwsza dostawa japońskich naczyń z Arity wykonanych na konkretne zamówienie holenderskiej kompanii wschodnioindyjskiej pochodzi z 1653 roku. Było to tysiąc małych pojemników aptecznych na leki, zwanych *albarellos* oraz tysiąc dwieście małych czarek. Nie była to pierwsza tego typu produkcja. Małe wazy typu *albarello* malowane kobaltem podszkliwnie były wykonywane na zamówienia europejskie już wcześniej - zachowały się takie naczynia datowane na lata ok. 1630 (m.in. w kolekcji Ashmolean Museum,



il. 6 Para butli na sake zdobionych motywem „trojga przyjaciół zimowej pory”, Arita, typ *Imari*, ok. 1700–1730
porcelana malowana podszkliwnie kobaltem, naszkliwnie czerwienią żelazową, farbami emaliowymi i złotem. Ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie

malowana w maszkarony i wić roślinną). I to właśnie ogromny popyt na porcelanę japońską w Europie sprawił, że produkcja Arity znacznie wzrosła, opracowano nowe zdobnictwo i formy naczyń, udoskonalono metody wypału. Realizując zamówienia wytwarzano naczynia o kształtach nie tylko dalekowschodnich, lecz również europejskich: małe wazy na musztardę, solniczki, dzbanki, kufle, kałamarze. Ciekawym rodzajem były *gallipot*, czyli małe okrągłe aptekarskie flaszeczki z wąską szyjką, oraz kawiarki – stożkowate dzbanki otwarte górami, na które potem w Europie nakładano srebrne albo brązowe zwieńczenie z kranikiem do nalewania płynu. Popularne były również naczynia o typowych dalekowschodnich formach, takie jak butle na sake, (il. 6) kadzielniczki, czarki, oraz zestawy złożone z



il.7 Mała wazka *kendi*, Arita, XVIII w. Porcelana malowana podszkliwnie kobaltem
Kolekcja prywatna.

kilku (zazwyczaj dwóch lub trzech) waz z pokrywami oraz smukłych wazonów nazywanych „fletami” lub „rożkami”. Naczynia te miały zróżnicowane wysokości – od skromnych po niemal metrowe. Wytwarzano również porcelanę o kształtach typowych dla innych rejonów Azji, m.in. *kendi* – zapożyczone w Japonii z Indii, ale mające swe początki na Bliskim Wschodzie smukłe dzbany z długim dziobkiem i dużym uchem. (il. 7) Duże głębokie misy używane w Azji jako baseny na rybki w Europie służyły jako żardiniery. Obok wymienionych typów naczyń wytwarzano przed wszystkim talerze i półmiski, od niemal miniaturowych po ogromne, metrowej średnicy, poza tym najróżniejsze pojemniczki i wazy. Talerzom, półmiskom i tacom nadawano kształty okrągłe, wachlarzowe, wielopłatkowe, przypominające kształtem kwiat wiśni, chryzantemy itp.; interesującą odmianą były tzw. talerze „balwierskie” (w kształcie zbliżonym do miski używanej przez balwierza, czyli cyrulika, gdy golił klientowi brodę) z charakterystycznym

lukowym wycięciem. W drugiej połowie XVII wieku powstała w Aricie specjalna dzielnica nazwana Aka-e machi (nazwę można przetłumaczyć jako „miasto malarstwa naszkliwnego”), skupiająca rzemieślników wyspecjalizowanych w malowaniu porcelany farbami emaliowymi. Dekoracja taka była wypalana w piecach muflowych w temperaturze ok. 950 stopni Celsjusza, a dodawane na koniec złocenia wymagały kolejnego, trzeciego już wypału w najniższej temperaturze. W latach 1658-1670 nakładano również srebrzenie, ale szybko zarzucono ten rodzaj zdobień, prawdopodobnie ze względu na to, że były one dużo mniej efektowne od złotych. Użycie srebra to ciekawy epizod w dziejach wytwórni z Arity. Pierwsze tak dekorowane naczynia pochodzą, jak już wspomnieliśmy, z lat 50. XVII wieku. Na zachowanych wyrobach z tamtej epoki srebro tak oksydowało, że nabrało koloru czerni, więc czasami trudno odróżnić, czy jest to metal czy czarna emalia. Srebrzenia były najczęściej stosowane na ciemnoniebieskie szklivo typu *ruri*, którego głęboka kobaltowa barwa dawała piękne zestawienie kolorystyczne ze srebrnym ornamentem. Stosowano również połączenie srebrnej wici z motywami malowanymi złotem i czerwienią żelazową. W latach 70. XVII wieku zarzucono zdobienie srebrem, ale powrócono do tego w następnym stuleciu.

Jak już wcześniej zostało wspomniane, najwcześniejsze malatury emaliami kładzionymi naszkliwnie były w kolorach zielonym i żółtym, wkrótce zaś do tej kombinacji dodano czerwień żelazową. W latach 60. XVII wieku paleta barw uległa wzbogaceniu o błękit (naszkliwny) i czerń. W latach 1660-1670 większość porcelany zdobionej barwnie malowana była naszkliwnie, bez łączenia malatury z podszkliwnym kobaltem, który zaczęto dodawać w latach 80. XVII wieku, uzupełniając dekorację naszkliwnie kładzionymi farbami emaliowymi. Złocenia po raz pierwszy zastosowano w latach 50. XVII wieku, a od lat 80. stały się one powszechnym dopełnieniem dekoracji wykonywanej najczęściej kobaltem podszkliwnie i emaliami (głównie czerwienią i zielenią) naszkliwnie. (il. 8 i 9)

Do lat 70. XVIII wieku wytwarzano również naczynia pokryte wspomnianym już wcześniej kobaltowym szklivem *ruri* i ozdobione srebrnymi aplikacjami. Większość produkcji z Arity dekorowano dużo obficiej niż naczynia w stylu



il.8 Talerz zdobiony motywami roślinnymi i feniksami, Arita, porcelana Imari, ok. 1700-1730

Porcelana malowana podszkliwnie kobaltem, naszkliwnie czerwienią żelazową i złotem. Ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie

Kakiemona, co było spowodowane gustem europejskich odbiorców (wyroby przeznaczone na rynek wewnętrzny miały skromniejszą ornamentykę). Z czasem wypracowano typ zdobień nazywany *nishiki-e*, czyli brokatowy, lub *kinrande*, czyli złożone „brokatowe” naczynie. Ornamenty, łączone z motywami figuralnymi i roślinnymi, często naśladowały desenie japońskich tkanin i szczelnie wypełniały całą powierzchnię naczynia w iście barokowym *horror vacui*. W zdobnictwie tym brak tak charakterystycznej japońskiej skłonności do asymetrycznych rozwiązań, a ornament, ujęty w geometryczne ramy, dzielony na rezerwy i kartusze obwiedzione bogatymi bordiurami, szczelnie wypełnia całą powierzchnię naczyń. Niektóre zdobienia miały czysto europejską proveniencję, a w literaturze przedmiotu noszą często nazwę „wzorów z wyspy Deshima”. Są to głównie motywy krajobrazowe wyraźnie stylizowane na pejzaż holenderski z ludzkimi postaciami, „europejską” architekturą i ze statkami. Motywy te, zazwyczaj malowane kobaltem podszkliwnie, widniały na wysyłanych na eksport czarkach, miskach i



il. 9 Misa o kanelowanej czaszy i wielopłatkowym wylewie, zdobiona wielobarwną dekoracją kwiatową i sceną figuralną w rezerwie, Arita, koniec XVII w. Porcelana malowana podszkliwnie kobaltem, naszkliwnie czerwienią żelazową, farbami emaliowymi i złotem. Ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie

talerzach. Japońscy dekoratorzy czerpali wspomniane tematy prawdopodobnie ze sprowadzanej na wyspę Kiusiu europejskiej grafiki, a także z holenderskich fajansów, które mogli oglądać dzięki kontaktom z cudzoziemcami. Pewien typ dekoracji został specjalnie opracowany w Holandii i dostarczony do Chin i Japonii. Ten motyw, przedstawiający piękną damę ze służącą trzymającą parasol, a obok siedzące trzy egzotyczne ptaki, opracował w Delftach w 1734 roku holenderski malarz ceramiki, Cornelis Pronk. Różne warianty tej kompozycji ozdobiły w XVIII wieku chińską i japońską porcelanę eksportową. (il. 10)

Szczególnie pięknym rodzajem ceramiki z Arity były figurki ludzi i zwierząt. Dominowały podobizny pięknych dziewcząt (*bijin* albo *onna ningyō*) w barwnych kimonach, były też postacie młodych strojnych mężczyzn (aktorów teatru kabuki, a także mężczyzn w strojach *kamishimo*, czyli w



il. 10 Talerz z motywem damy pod parasolem, Japonia, Arita, 1736-1740
 Porcelana malowana podszkliwnie kobaltem, naszkliwnie farbami emaliowymi;
 dekoracja według projektu Cornelisa Pronka. Kolekcja prywatna.

pełnym zestawie dworskiego czy samurajskiego stroju męskiego, złożonego z kimona, hakamy i bezrękawnika *kataginu*, małych chińskich chłopców (*karako*), figurki Hotei'a lub Daikoku (bóstwa należące do grupy tzw. siedmiorga bóstw szczęścia), poza tym spora grupa stworzeń mitycznych i realnych – lwów *karashishi*, słoni, smoków, żółwi, tygrysów, psów i kotów oraz feniksów, bażantów, sokołów, kaczek mandarynek itp. Te porcelanowe figury były w dużych ilościach eksportowane do Europy, można je obejrzeć w wielu kolekcjach muzealnych. (il. 11) Od najwcześniejszego okresu porcelana z Arity była zdobiona plastycznymi aplikacjami, wykonywanymi z formy. Niektóre naczynia całościowo, wraz z reliefową dekoracją, kształtowano w ceramicznej formie, w innych jedynie niektóre elementy zdobnicze były



il. 11 Figura pięknej dziewczyny (*bijin*), Arita, ok. 1700–1730

Porcelana malowana podszkliwnie kobaltem, naszkliwnie czerwienią żelazową, farbami emaliowymi i złotem. Z kolekcji Mathiasa Bersohna, obecnie w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie

Figura stojącej młodej kobiety, która prawą ręką trzyma fałdy płaszcza *uchikake* o długich rękawach, lewą zaś podtrzymuje na ramieniu fałdę kimona. Strój jest bogato zdobiony: na fałdach z przodu i na rękawach widać motyw bambusowego płożka, przy którym przycupnęły w trawie białe i złote króliki. Rękawy na środku ozdobione są kwiatami i liśćmi glicynii, u góry zaś kwiatami wiśni wplecionymi w złotą wic *karakusa* na kobaltowym tle. Wzdłuż rąbków stroju biegną bordiury: przy szyi z motywem chryzantemy, na ramionach – obłoków.

modelowane w ten sposób, po czym doklejane do naczynia. Motywy zdobnicze tych finezyjnych dekoracji – pełnoplastycznych lub w wysokim i niskim reliefie – zachwycają precyzją wykonania i bogactwem motywów roślinnych i zoomorficznych, którym często towarzyszy ornament geometryczny.

Najwcześniejsza porcelana z Arity zazwyczaj nie była znaczonej marką, niekiedy nosiła apokryficzne (antydatujące) znaki kopiowane z ceramiki chińskiej, co nie było bynajmniej fałszerstwem, lecz przywoływaniem tradycji, w tym wypadku traktowanego z wielką estymą dziedzictwa chińskiej porcelany biało-niebieskiej z okresu Ming. I tak można spotkać napisy czterema znakami pisma chińskiego: *Da Ming nian zhi* 大明年製 (jap. Tai Min nensei), co znaczy „wykonane [w czasach panowania] wielkich Mingów), albo *Da Ming Wanli nian zhi* 大明萬曆年製 (jap. Tai Min Banreki nensei), wykonano [w czasach panowania] Wanli za wielkich Mingów”, czy wreszcie inskrypcje *Da Ming Chenghua nian zhi* 大明成化年製 (jap. Tai Min Seika nensei) – „wykonano w [czasach panowania] Chenghua, za wielkich Mingów”. Zwyczaj umieszczania chińskich marek utrzymał się w Aricie aż do XX wieku.

Obok podanych wyżej inskrypcji na porcelanie były umieszczane inne znaki. Często pojawiał się ideogram *fuku* 福 (szczęście), na wczesnej porcelanie pisany w stylu pieczęciowym, w okresie późniejszym zaś, mniej więcej od końca XVII wieku, w formie znaku pisanego ręcznie. Umieszczano też inskrypcje datujące na określony okres według chronologii japońskiej. I tak spotkać można napisy *Genroku nensei* 元禄年製, czyli „wykonano w [erze] Genroku (czyli w latach 1688-1703) albo *Empō nensei* 延寶年製 (lata 1673-1681). Nie znaczy to wcale, że tak oznaczona porcelana rzeczywiście powstała w tym czasie, choć niekiedy datowanie było właściwe. Na wczesnych wyrobach, z końca XVII i w XVIII wieku, często umieszczano również, ułożony na krzyż, napis *fuki chōshun* 福貴長春 (bogactwo i zaszczyty, długa wiosna). Na eksportowej porcelanie umieszczano często znaki będące stylizowanymi motywami roślinnymi, co znane jest również z chińskiej porcelany produkowanej na eksport. Mogła to być rozetka chryzantemy, liść bananowca, goździk itp.

Oficjalny, nadzorowany przez japońskie władze eksport porcelany z Arity, rosnący przez całą drugą połowę XVII wieku, osiągnąwszy szczyt na przełomie XVII i XVIII wieku, po 1720 roku zaczął przeżywać regres i wreszcie w 1757 roku ustał całkowicie. Kompania wschodnioindyjska nie zaprzestała całkowicie wysyłki do Europy, co było możliwe dzięki prywatnym kontaktom, jednak przez całe stulecie, od ok. 1750 do 1850 roku był to eksport znacznie skromniejszy niż wcześniej. W tym czasie warsztaty z Arity zwiększyły znacznie produkcję przeznaczoną na rynek wewnętrzny, a część z nich, nie mając dość zamówień, przestała istnieć. Po wstrzymaniu interesów z kompanią wschodnioindyjską i przestawieniu się na produkcję przeznaczoną na rynek wewnętrzny wytwórcy zaprzestali wyrobu naczyń o kształtach „europejskich”, takich jak duże pękate wazy z nakrywami i smukłe wazony typu „rożek”, pozostając przy tradycyjnych formach japońskich, takich jak butle na sake, długie wąskie tacki *nagazara* do ryb, małe miseczki rozmaitych kształtów, zazwyczaj kwiatowych, służące do podawania sosów, kadzielnice (*kōro*), naczynia na wodę (*mizusashi*), podgrzewacze czarek, ogrzewacze do rąk, spluwaczki (*dako*), naczynia na proszek herbaciany (*chaire*), zestawy pojemników na jedzenie (*fubako*), puzdra na przybory toaletowe. W kolorach powrócono do preferowanej przez japońskich odbiorców kobaltowej malatury na białym tle. (il. 12) Białe – niebieska porcelana zawsze stanowiła ważną część produkcji Arity, a w okresie zaniechania eksportu do Europy zdominowała produkcję. Wśród motywów dekoracyjnych dominowały stylizowane krajobrazy z postaciami Chińczyków, motywy kwiatowe, ornament geometryczny, więc *tako-karakusa* (stylizowana więc winnej latorośli, której zwoje przypominają macki ośmiornicy, stąd słowo „tako”, ośmiornica), motyw „trojga przyjaciół zimowej pory” itp. W czasie ery Tempō (1830-1844) popularnym motywem stały się mapy (malarze porcelany brali za wzór mapy wykonywane przez kartografa Ino Tadakate) Japonii albo jedynie wyspy Kiusiu z zaznaczonymi prowincjami. Pod koniec XVIII wieku pojawił się jeszcze jeden nowy temat zdobniczy – nieco karykaturalnie ujęte postacie Europejczyków, cudzoziemskie statki i flagi. Wytwarzano również dużo seladonów (jap. *seiji*), o oliwkowym lub bladozielonym szkliwie łączonym z kobaltową podszkliwną



il. 12 Wazon typu rożek zdobiony motywem bambusa, XIX w.
Porcelana malowana podszkliwnie kobałem.
Ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie

dekoracją. Od początku XIX wieku w zdobnictwie daje się zauważyć częste inspiracje grafiką *ukiyo-e*, pojawiają się kompozycje ze strojnymi pięknosciami w stylizowanym krajobrazie.

W 1828 roku wielki pożar strawił większość warsztatów ceramicznych Arity, co na kilka lat znacznie zahamowało produkcję. Sytuacja zaczęła się poprawiać po 1830 roku, w czym wielki udział miał Hisatomi Yojibei Masayasu (1812-1878), który zarządzał produkcją i sprzedażą wyrobów z

kilku warsztatów Arity i Mikawachi. W 1842 roku otrzymał od Naomasy, *daimyō* Nabeshimy, pozwolenie na eksport do Holandii porcelany Imari, co przyczyniło się do ożywienia produkcji tego regionu. Firmę prowadził wspólnie z młodszym bratem, Hisatomi Yohei Masaoki (1832-1871), którego przedwczesna śmierć zniweczyła szerokie plany rozwoju. Mimo to firma istniała aż do 1926 roku. Na wyrobach z podległych jej wytwórni umieszczana była marka 蔵春亭三保 (*Zōshuntei Sanpo zo*).

W 1856 roku podobne pozwolenie na handel porcelaną uzyskał Tashiro Mozaemon (1817-1900), który swoje towary oznaczał najczęściej napisem 肥 磔山信甫製 (*Hichōzan Shinpo*). W zdobnictwie dominującym w tym czasie, zarówno w ceramice biało-niebieskiej, jak i barwnej, pojawiały się głównie sceny wzorowane na drzeworytach *ukiyo-e*, ukazujące piękne kurtyzany ze służkami (*kamuro*), strojne odświętne tłumy w krajobrazie, często z motywem kwitnących wiśni i rozmaitych innych kwiatów; popularne były też sceny „heroiczne” ukazujące bohaterskich samurajów i wodzów. Pod koniec epoki Edo i w początkach okresu Meiji Hisatomi i Tashiro dostosowali produkcję do gustów europejskich i amerykańskich. Wytwarzano na przykład wielkie ilości wysokich waz o bulwiastym brzuścu przechodzącym w smukłą szyję zakończoną szeroko rozchylonym wylewem na podobieństwo chryzantemowej rozety. Ten typ waz zapoczątkował Tashiro, a potem wprowadziły inne warsztaty Arity. Wazy te były zdobione bogatą dekoracją roślinną, zoomorficzną i figuralną, wplecioną w geometryczno-roślinny „brokatowy” ornament. Od lat 20. XIX wieku, bardzo popularny stał się malowany złotem na czerwonym tle ornament ze stylizowaną wicią z motywem kwiatów glicynii, pokrywający partie powierzchni otaczające rezerwy i kartusze z główną kompozycją.

Wraz z otwarciem granic Japonii pod koniec lat 50. XIX wieku w dekoracji barwnymi emaliami zaczęto wykorzystywać techniki zaczerpnięte z Zachodu i dotąd w Japonii nieznane, co umożliwiło wzbogacenie kolorystyki. W okresie Meiji w Aricie wprowadzono wiele zmian, zarówno technicznych, jak i w dziedzinie wzornictwa. Zaczęto produkować sztuczny kobalt metodą opracowaną przez działającego w tym czasie w Japonii niemieckiego chemika Gotfrieda Wagnera, szybko zastępując całkowicie tym nowym, czystym w

kolorze błękitnym barwnikiem dawny „chiński” kobalt, bardziej szarawy i ciemniejszy od syntetycznego. Dzięki chemicznym innowacjom wprowadzono też takie nowe kolory emaliowe jak fiolet, róż, biel, granat. W latach 70. XIX wieku produkcja ponownie zaczęła się bujnie rozwijać, eksport do Europy wzrastał, a w Aricie otworzono nowe, duże warsztaty ceramiczne. Ważnym wydarzeniem było powołanie do życia, znakomicie prosperującego do dziś przedsiębiorstwa Koransha, założonego w 1875 roku przez ceramika Fukagawę Eizaemona VIII (ok. 1832-1889). Przedsiębiorstwo uważa się za spadkobiercę Matashiro Fukagawy (Fukagawa Eizaemon I), który zgodnie z przekazywaną tradycją założył w 1689 roku w Aricie swój warsztat ceramiczny. Naczynia wytwarzane dla firmy Koransha w XIX wieku były utrzymane w tradycji dawnej porcelany z Arity, łączonej jednak z nowymi tendencjami. Kształty naczyń to zarówno japońskie butle i czarki, różnokształtne talerzyki i tacki, jak i „europejskie” wazy czy wielkie dekoracyjne talerze. Kolorystyka utrzymana jest w typowej dla porcelany Imari tonacji łączącej złoto i czerwień żelazową z kobaltem, ale wzbogacana często o inne barwne emalie. Repertuar motywów jest zaczerpnięty z bogatej tradycji. Naczynia były i są do dziś oznaczane malowaną podszkliwnie marką ze stylizowanego kwiatu dzikiej orchidei („ran” po japońsku to orchidea), czasem wraz z napisem 香蘭社 (*Koransha*). W 1896 roku Koransha uzyskała zaszczytny przywilej dostarczania porcelany na dwór cesarski. W firmie pracowali między innymi tak wybitni artyści ceramicy jak Kinsaku Ide, który projektował kształty naczyń, i Toshi Ninomiya, tworzący ceramiczne figury.

W 1879 roku powstała kolejna ważna dla dziejów porcelany z Arity i działająca do ok. 1897 roku firma Seiji gaisha, założona przez cztery osoby związane wcześniej z Koransha. W należącej do przedsiębiorstwa fabryce produkowano wysokiej klasy porcelanę przeznaczoną na eksport do Europy i USA.

Do dziś działa powstałe w 1894 roku przedsiębiorstwo założone przez Fukagawę Chūji (1871-1934), syna założyciela Koranshi, Eizaemona. Porcelana z tej wytwórni, nazwanej Fukagawa Seiji, jest oznaczana marką będącą uproszczonym rysunkiem góry Fuji i napisem 深川製 (*Fukagawa sei*). Produkowano w niej naczynia zdobione nie tylko w tradycyjnym stylu, ale

także nowymi motywami z wykorzystaniem nowych pigmentów.

W industrialnej erze małe warsztaty ceramiczne zatrudniające niewielką liczbę pracowników były wypierane przez duże zakłady, z liczną załogą podzieloną na grupy wyspecjalizowane w jednym z etapów produkcji. Obok serwisów do herbaty i kawy, waz i wazonów nadal produkowano naczynia będące kopiami „brokatowej” porcelany Imari z XVIII stulecia, poszukiwane przez europejskich i amerykańskich odbiorców.

Nabeshima

Obok Arity istniały na Kiusiu inne ośrodki ceramiczne, które odegrały istotną rolę w dziejach japońskiej porcelany. Jednym z najważniejszych ze względu na jakość wyrobów była Nabeshima, założona w pierwszej połowie XVII wieku na polecenie *daimyō* Nabeshimy i wytwarzająca porcelanę na wyłączny użytek dworu książęcego. Warsztat umiejscowiono początkowo w Iwayagawachi (dzielnica Arity), potem w Nangawara, a wreszcie w latach 70. XVII wieku przeniesiono do Okawachi (wieś niedaleko Arity). Powstały tam jedne z największych w całej prowincji Hizen piec ceramiczne. W manufakturze pracowały całe rodziny, m.in. Imaizumi, której członkowie do dziś kontynuują zawód i tradycję swoich przodków. Produkcja warsztatów w Okawachi podlegała ścisłej kontroli urzędników wyznaczonych przez administrację *daimyō*, wszelkie niedoskonałości techniczne czy dekoracyjne powodowały odrzucenie wyrobu. Nie ma w tym nic dziwnego, jeśli się pamięta, że cała produkcja szła na dwór *daimyō* Nabeshimy, który przeznaczał co piękniejsze wyroby na prezenty dla dworu cesarskiego, szoguna i zaprzyjaźnionych dworów książęcych. Przy produkcji tych *kenjōhin* (jap. „prezent”, „upominek”) nie liczone się z kosztami, a liczba wyrobów była ściśle limitowana. Na upominki przeznaczano głównie niewielkie talerze i czary, bywały też wazy i inne naczynia, na przykład talerze w kształcie kwiatów lub liści, czarki do herbaty, dzbany *tsubo*, kadzielniczki. Najlepsze jakościowo naczynia powstawały w tej manufakturze od końca XVII do około połowy XVIII wieku. Styl wyrobów Nabeshima z Okawachi – przeznaczonych wyłącznie na użytek wewnętrzny i dla osób stojących na szczycie hierarchii społecznej – różnił się znacznie od wyrobów z



il. 13 Talerz zdobiony trzema czaplami, Nabeshima, XVII w.

Porcelana malowana podszkliwnie kobaltem. Ze zbiorów Nezu Museum

Arity. (il. 13) Początkowo porcelana ta była zdobiona jedynie podszkliwnie kobaltem (rewers talerzy zawsze dekorowano motywem malowanym kobaltem); w późniejszym czasie zaczęto dodawać inne kolory nakładane naszkliwnie farbami emaliowymi. Sporo naczyń miało dekorację wzorowaną na motywach chińskich, zwaną po japońsku *tosai*. Talerze i półmiski miały zwykle wysoką okrągłą stopę z geometrycznym ornamentem z równoległych pionowych pasów stylizowanej wici roślinnej, rombów itp.; zdobiony był również rewers naczynia. Na awersie dekoracja zwykle pomyślana była jako spójny, wyrazisty motyw zaczerpnięty ze świata przyrody, mający całą powierzchnię naczynia za tło i charakteryzujący się klarowną kompozycją, któremu towarzyszył podporządkowany mu ornament geometryczny. W motywach widać wyraźny wpływ deseni jedwabi z Kioto, a w układzie kompozycyjnym znaczną rolę odgrywała pusta, niezamalowana powierzchnia. Dekoracja była zwykle kładziona podszkliwnie kobaltem, po mistrzowsku wzbogacona naszkliwnymi barwnymi emaliami. Stosowano nierzadko kolorowe szkliwa, najczęściej kobaltowe *ruri-yu*, oraz seladonowe *seiji-yu*. W początkach XIX stulecia *daimyō* Nabeshimy nie przejawiał już

większego zainteresowania działalnością manufaktury Okawachi, a kontrola jakości najwyraźniej znacznie zelżała. Zaczęto kopiować wcześniej opracowane wzory, upraszczając dekorację, która stała się mniej staranna.

Porcelanę z Nabeshimy poznano w Europie dopiero w 1867 roku na światowej wystawie handlu, zorganizowanej w Paryżu, na której były prezentowane wyroby z Japonii, w tym ceramika z różnych manufaktur z Kiusiu. Niestety, manufakturę Okawachi zamknięto w 1871 roku. Wielu jednak ceramików w swojej twórczości nawiązywało później i nawiązuje nadal do wspaniałej tradycji tego wyjątkowego warsztatu. Do takich należą m.in. przedstawiciele pracującego w Nabeshimie znanego, wspomnianego już wyżej rodu wybitnych ceramików Imaizumi (XVII-XX w.), tworzących naczynia w stylu iro-Nabeshima (czyli dekoracji barwnych).

Hirado

Innym ważnym ośrodkiem ceramicznym było Hirado (miasto portowe położone na zachód od Arity; nazwę Hirado nosi też niewielka wyspa nieopodal wybrzeży Kiusiu, na której część miasta połączono w 1971 roku z częścią na wybrzeżu pięknym mostem). Port Hirado istnieje już od VIII wieku, a jeszcze przed XVI stuleciem stał się ważnym ośrodkiem regionu pozostającego pod zarządem książąt Matsuura. W czasach wypraw do Korei prowadzonych przez Hideyoshiego, sprowadzeni koreańscy ceramicy zostali na rozkaz *daimyō* Matsuury Shigenobu osadzeni w założonej w pobliżu Hirado wiosce i zajęli się tam wytwarzaniem ceramiki w stylu *karatsu*. Były to koreańskie w typie i stylu kamionkowe naczynia malowane szkicowymi motywami kładzionymi podszkliwnie tlenkami żelaza. W 1613 roku koreański ceramik o imieniu Kyokan (albo Koseki) i jego współpracownica Kōraiba zbudowali piec ceramiczny w wiosce Nakano, a w latach 30. XVII wieku syn Kyokana, Sannojō (1610-1694), pracujący dla księcia Matsuury, znalazł w pobliżu wioski Mikawachi glinę kaolinową, co zadecydowało o utworzeniu w tym miejscu osady ceramików, a w 1638 roku Sannojō powierzono zarządzanie produkcją pieców ceramicznych Sarayama, usytuowanych w Kihara. W 1643 roku rząd Hirado połączył trzy wioski: Kiharę, Mikawachi i Engę w jeden ośrodek ceramiczny, nazwany San-

Sarayama. Do Mikawachi *daimyō* przesiedlił ceramików z Nakano i ustalił, że będą pracować na potrzeby dworu książęcego Matsuura, podobnie jak było w przypadku ceramików pracujących dla *daimyō* z Nabeshimy. Początkowo zamawiano naczynia mające być książęcym upominkiem, więc dążono do najwyższej jakości wyrobów. Po tym, jak San-Sarayama stało się oficjalnym ośrodkiem ceramicznym prowincji Hirado, wytwarzane tam wspaniałe naczynia były ofiarowywane jako upominki dla szoguna, nowo mianowanego *daimyō* prowincji, a nawet dla samego cesarza (np. w 1664 roku syn Sannojo, Imamura Yajibe, wykonał porcelanowy komplet jako upominek od *daimyō* Hirado dla szoguna, a w 1699 kolejny komplet, tym razem przeznaczony dla cesarza). W 1712 roku odkryto lepsze niż poprzednio złoża glinki kaolinowej, położone na wyspach Amakusa (nieopodal zachodniego wybrzeża Kiusiu), co pozwoliło na uzyskanie pięknej, czystej bieli czerepu, a także umożliwiło wykonywanie ceramicznych figurek i ozdabianie naczyń reliefowymi aplikacjami i ażurami, z czego w późniejszych latach Hirado zasłynęło. W pierwszej połowie XVIII wieku przeważała porcelana malowana podszkliwnie kobaltem o świetlistym odcieniu (niestety, niewiele obiektów z tego czasu się zachowało), a od początku XIX wieku wytwarzano porcelanowe figurki (po japońsku zwane *okimono*) po mistrzowsku modelowanych wyobrażeń rozmaitych stworzeń, rzeczywistych i mitycznych – tygrysów, bawołów, karpia, lwów *karashishi*, smoków, ponadto zestawy lalek na święto dziewczynek (*hinamatsuri*), składające się z figurek cesarza, cesarzowej, dworzan i różnych akcesoriów; wytwarzano też jednolicie białe, biskwitowe malutkie breloki *netsuke*, używane jako przywieszki do noszonych przy pasie *obi* przedmiotów (pudełko na lekarstwa, fajka, sakiewka itp.). W pierwszej połowie XIX wieku, wraz ze słabnięciem władzy szoguna i w obliczu trudności gospodarczych, *daimyō* przystał na rozwój produkcji z przeznaczeniem na eksport. Holenderska kompania wschodnioindyjska otrzymała pozwolenie na eksport porcelany Hirado do Europy. W manufakturze zaczęły powstawać w wielkich ilościach serwisy do kawy, czajniczki do herbaty, świeczniki, serwisy obiadowe z cienkiej białej porcelany, niezdobionej lub z podszkliwną kobaltową dekoracją. W 1871 roku, wraz z odebraniem *daimyō* przez rząd centralny władzy nad prowincją,

piece Mikawachi przeszły w ręce prywatnego przedsiębiorstwa kierowanego przez Furukawę Unkichi (Chōji), a firma produkowała pod szyldem Manpōzan i Hiradozan. Obok naczyń w poprzednim stylu – niewielkich rozmiarów i dekorowanych podszkliwnie kobaltem – zaczęto wytwarzać czajniczki do herbaty, wazy, kadzielnice, stosując charakterystyczne dekoracyjne uchwyty, zwieńczenia pokrywek czy dzióbki dzbanków modelowane plastycznie w kształt smoków, węży, lub lwów *karashishi*. Pokrywki często bywały ażurowe. Do podszkliwnego kobaltu dodawano, również nakładaną podszkliwnie, czerwień. Zestawy niezdobione były wysyłane do Arity i malowane tam barwnymi emaliami i złotem.

Dziś działające w Mikawachi pracownie wytwarzają nadal porcelanę bardzo wysokiej jakości, czerpiąc obficie ze wspaniałej tradycji, nie rezygnując przy tym z nowych rozwiązań stylowych.

Hasami i Shida

Innym ważnym, choć znacznie mniejszym ośrodkiem ceramicznym na Kiusiu było Hasami, znajdujące się w dobrach rodu Omura (obecnie pref. Nagasaki). W XVII wieku wytwarzano tu między innymi seladonowe naczynia o grubym czerepie, wzorowane na porcelanie chińskiej, w następnym stuleciu ośrodek był znany z wysokiej klasy kamionkowych naczyń w stylu *karatsu* oraz z przeznaczonej jedynie na rynek wewnętrzny, wytwarzanej w latach ok. 1690-1860 białej porcelany zwanej *kurawanka*, zdobionej kobaltem podszkliwnie, w szkicowej, swobodnej manierze. Ze względu na oryginalność stylistyczną dekoracji tej porcelany jest ona poszukiwana i ceniona przez miłośników ceramiki z Kiusiu.

Na południowy wschód od Arity położony jest inny jeszcze ośrodek ceramiczny, Shida, gdzie początkowo wytwarzano kamionkowe naczynia w stylu *karatsu*, a pod koniec XVIII wieku rozpoczęto produkcję naczyń porcelanowych. Manufaktura specjalizowała się w ogromnych półmiskach, a ponieważ tutejsza glina nie była najwyższej jakości, dla uzyskania bielszego czerepu przed wypaleniem powlekano go cienką warstwą angoby i na tak przygotowaną powierzchnię nakładano dekorację malowaną kobaltem, a następnie cały czerep powlekano przezroczystym szkliwem i wypalano.

Repertuar motywów zdobniczych był typowy: obok ornamentu geometrycznego mamy pejzaże z górą Fuji, bambusy, kwitnącą śliwę, sakurę, sosny i żurawie, smoki w obłokach, karpie wśród fal, a na rewersie zwykle wić roślinną. W późnym okresie całość lub część dekoracji zaczęto nakładać metodą nadruku, co oczywiście znacznie obniżyło jakość wyrobów.

XIX wiek i nowe ośrodki produkcji porcelany

Od początku XIX wieku nastąpił rozwój produkcji porcelany, a co za tym idzie – powstanie nowych ośrodków, co było spowodowane nie tylko wzrostem eksportu do Europy i Ameryki, lecz również rozszerzeniem się rynku wewnętrznego. Jednym z najważniejszych nowych – starych miejsc było Seto. Teraz otworzono nowe piece ceramiczne i rozpoczęto produkcję porcelany, nie rezygnując jednak z dawnych wzorów. Ośrodek zasłynął wysokiej klasy porcelaną białą-niebieską, zdobioną precyzyjną malaturą o świetlistym odcieniu kobaltu. Dekoracje te bogactwem walorowych gradacji i subtelnością przypominały bardziej kompozycje malarskie niż tradycyjne zdobnictwo ceramiki. Duże zasługi na tym polu położył Katō Tamikichi (zm. 1824), który wcześniej zdobył wiedzę ceramiczną w Aricie, a od 1807 roku pracował w Seto, tworząc piękne dekoracje pejzażowe. Produkcja biało-niebieskich naczyń z Seto była przeznaczona głównie na eksport na Zachód, a wyroby z pierwszej połowy XIX wieku odznaczały się wyjątkowo piękną podszkliwną dekoracją o niezwykle szerokim wachlarzu odcieni błękitu. Innym znanym z nazwiska artystą z Seto był Kamei Hanji (zm. 1851), mistrz motywów typu „kwiaty i ptaki” (*kachō-zu*), który wprowadził w Seto technikę barwnej dekoracji farbami emaliowymi; podobną malaturę, zarówno typu *kachō-zu*, jak i pejzażową, stosowali również rzemieślnicy – artyści z rodu Kawamoto. Od 1872 roku wprowadzono w Seto syntetyczny kobalt, już wcześniej stosowany w Aricie, a od około połowy lat 70. XIX wieku zaczęto również używać do podszkliwnej malatury tlenku chromu, dającego piękny zielony odcień. W latach 70. i 80. XIX wieku działały w Seto znane warsztaty mistrzów ceramicznych, których prace były przeznaczone prawie wyłącznie na eksport. Do najbardziej znanych ceramików należeli m.in. Katō Shubei I 加藤周兵 (1819-1900), jego syn Katō Shubei II (1848-1903), Katō Gosuke i

Katō Kanshiro, ceramicy z rodu Kawamoto. Nishiura Enji (1856-1914) znany był z naczyń zdobionych podszkliwną dekoracją w technice *fuki-e* (farba była nadmuchiwana przez rurkę, co dawało miękkie, rozmyte formy) i *yukasai* (delikatny ryt w czerepie przed pokryciem powierzchni szklivem). Obok naczyń o tradycyjnych japońskich formach stopniowo wprowadzano do produkcji komplety do kawy i herbaty o europejskich kształtach. Warsztaty w Seto działają do dziś, utrzymując wysoki poziom.

Porcelanę zaczęto wytwarzać w XIX wieku także w innym starym ośrodku ceramicznym o wspaniałej tradycji – w Kioto. Mistrzowie, dotąd zainteresowani głównie wyrobem naczyń kamionkowych, zwrócili teraz swoją uwagę na porcelanę. Aoki Mokubei (1767-1833) tworzył naczynia dekorowane motywami wyraźnie inspirowanymi tradycją chińską; innym źródłem, z jakiego czerpał, były dokonania ceramików koreańskich. Nin’ami Dohachi (1783-1855) ozdobił swoje porcelanowe i kamionkowe naczynia syntetycznie ujętymi motywami, wzorując się na dokonaniach chińskich i na malarstwie szkoły Rimpa. Okuda Eisen (1753-1811) inspirował się zarówno barwnymi dekoracjami na porcelanie chińskiej okresu Ming, jak i motywami opracowanymi przez Mokubei’a. Ogata Shūhei (1788-1839) – brat Dohachiego – doprowadził do wznowienia działalności manufaktury w Himeji, która zaczęła działać na nowo w 1831 roku. Naczynia tam powstające, zdobione malarsko ujętymi motywami pejzażowymi i kompozycjami typu *kachō-zu*, były inspirowane biało-niebieskimi i barwnymi wyrobami chińskimi. Inny znany ceramik tego okresu, Eiraku Hozen (1795-1854), ozdobił swoje naczynia roślinnymi motywami, malowanymi naszkliwnie barwnymi emaliami wyraźnie w stylu chińskich wyrobów okresu mingowskiego. Udoskonalił też technikę *kinrande*, w której obok motywów malowanych podszkliwnie kobaltem i widniejących na białym tle pojawiały się partie całkowicie pokryte naszkliwnie kładzioną czerwienią, na której malowane były złote motywy; w naczyniach o dekoracji *kinrande* pojawiają się często dekoracje chińskie i typowo japońskie: feniks i paulownia, peonie, chryzantemy, liście klonu, stylizowana wić roślinna, a także bogaty ornament wzorowany na deseniach zdobiących tkaniny. Syn Hozena, Eiraku Wazen (1823-1896), kontynuował twórczość ojca, specjalizując się głównie w

naczyniach *sometsuke* i *kinrande*. Swoje prace często sygnował imieniem Zengorō 善五郎.

Pod koniec XVIII wieku rozpoczęto produkcję porcelany w innym jeszcze starym ośrodku ceramicznym, Kutani (prowincja Kaga). Powstawały tam duże ilości naczyń przeznaczonych na eksport, malowane naszkliwnie czerwienią żelazową i złotem, często w motywy wyraźnie inspirowane sztuką chińską. Założone w Kutani warsztaty pozostające pod opieką miejscowej arystokracji wytwarzały zarówno wysokiej klasy naczynia przeznaczone na upominki dla wysoko postawionych osób, jak i przeznaczone dla szerokiego kręgu odbiorców przedmioty codziennego użytku, takie jak czajniczki do herbaty, czarki, pudełeczka, butelki na sake itp. Wytwarzano też przeznaczone na eksport wyroby wzorowane na brązach, a były to na przykład latarnie, posążki bóstw szczęścia, figurki zwierząt itp.

W 1873 roku Japonia wzięła udział w światowej wystawie w Wiedniu i odtąd uczestniczyła regularnie we wszystkich kolejnych wystawach, co przyczyniło się znacznie do poznania sztuki i rzemiosła japońskiego w Europie i Ameryce oraz do zaistnienia w świadomości zachodniego odbiorcy artystów działających w okresie Meiji. Do wybitnych ceramików z tego okresu należał m.in. pochodzący z Kioto Miyagawa (Makuzu) Kōzan (1842-1916), który w latach 70. XIX wieku przeniósł się do Jokohamy. Wcześniej tworzył w tradycyjnym stylu naczynia kamionkowe, potem zainteresował się porcelaną. Swoje wyroby ozdobił kobaltem podszkliwnie, często motywami pejzażowymi, i sygnował: *Kōzan sei* 香山製 lub *Makuzu sei* 真葛製 albo też oboma imionami jednocześnie. Stopniowo zaczął wzbogacać kolorystykę o fiolety, róże, żółcienie, szarości i zielenie. Dekoracja szkicowa, a przy tym finezyjna, utrzymana w manierze *fuki-e*, przekonywająco tworzy iluzję trójwymiarowości i przestrzenności malowanego krajobrazu. W latach 90. XIX wieku zaczął swoje naczynia ozdobić naturalistycznie, drobiazgowo opracowanymi dużymi motywami kwiatowymi – lotosem, glicynią, chryzantemami, sakurą itp.

Inni znani ceramicy pracujący w tym okresie to m.in. działający w Kioto Itō Tōzan (1846-1920), który najpierw studiował malarstwo, ale w 1863 roku zdecydował się na poświęcenie ceramice i w 1867 miał już własny warsztat, stając się wkrótce wiodącą postacią w środowisku ceramików działających w

starej stolicy. Jego twórczość utrzymana była w tradycyjnym stylu wypracowanym w Awacie, a dekoracje zdradzają gruntowne przygotowanie malarskie. Inny wybitny ceramik tego czasu to Tominaga Genroku (1859-1920) z Kiusiu, gdzie założył w Ureshino swój warsztat. W zdobnictwie sięgał po repertuar XVIII-wiecznej porcelany z Arity, stosował również tradycyjne motywy floralne i tematy *kachō*, wykonując naczynia biało-niebieskie i wielobarwne, eksperymentując z nowymi pigmentami i glazurami.

Przedstawiony tu krótki zarys historii porcelany japońskiej, obejmujący czas od początku XVII do końca XIX wieku, jest zaledwie szkicem wspaniałej, barwnej i rozległej panoramy tej gałęzi rzemiosła artystycznego kwitnącego na Wyspach Japońskich do dziś.

Wybrana bibliografia:

200 Years of Japanese Porcelain, City Art Museum of Saint Louis, 1971.

Pollard M. C., *Master Potter of Meiji Japan: Makuzu Kōzan (1842-1916) and His Workshop*, Oxford 2002.

Porcelana typu Imari ze zbiorów króla Augusta II z prywatnej kolekcji z Nowego Jorku, katalog wystawy, red. Ryszard Roland, Ilona Zatorska-Antonowicz, Zamek Królewski w Warszawie, Warszawa 1991.

Report on Kakiemon-Style Wares Research Project in Europe, Kyushu Sangyo University, 2009.

Schiffer N., *Japanese Porcelain 1800-1950*, Atglen 1999.

Sherman E. Lee, *Japanese Decorative style*, Cleveland 1972.

Suchomel F., Suchomelova M., *Mistrovska dila japonskeho porcelanu*, Praga 1997.

Tubielewicz J., *Historia Japonii*, Wrocław 1984.

Tubielewicz J., *Kultura Japonii. Słownik*, Warszawa 1996.

Volker T., *The Japanese Porcelain Trade of the Dutch East India Company after 1683*, Leiden 1959.

NOWE PUBLIKACJEWorld Art Studies

Vol. 23 – Contatti artistici polacco-italiani 1944 – 1980. Anni '40 * Architettura * Arti visive, a cura di **Jerzy Malinowski & Anna Jagiello**

SOMMARIO: JERZY MALINOWSKI, Contatti artistici polacco-italiani 1944 – 1980; ALEKSANDRA PIEKARNIAK, Introduzione ai contatti polacco-italiani nell'ambito della cultura negli anni 1945-1980; **Anni '40:** MAŁGORZATA STEPNIK, "Ascolto i silenzi della

terra...". Il motivo dello sterminio nelle opere di Walter Lazzaro (1914-1989); PIER PAOLO PANCOTTO, Giulio Turcato. *Rovine di Varsavia*; LAURA QUERCIOLI MINCER, Arte, memoria, storia? La bizzarra vicenda del Memoriale italiano di Auschwitz; KRYSZYNA JAWORSKA, L'Italia nell'attività del Teatro Drammatico del 2° Corpo d'armata polacco e in una commedia del 1949; JAN W. SIENKIEWICZ, Anni '40 e artisti del 2° Corpo d'armata polacco; Józef Jarema e Art Club; DOROTA LEKKA, Il film *La grande strada* di Michał Waszyński e gli artisti del 2° Corpo d'armata polacco; SIMONE STARACE, Michał Waszyński in Italia; STEPHEN NATANSON, Józef Natanson un artista a Cinecittà.

Architettura: KATARZYNA UCHOWICZ, È solo CIAM? Reti di contatti e natura dei rapporti polacco-italiani in architettura dopo il 1945; KRZYSZTOF STEFAŃSKI, Motivi italiani nell'architettura del realismo socialista polacco; ŁUKASZ M. SADOWSKI, I rapporti tra gli architetti polacchi e l'architettura italiana nel secondo dopoguerra. **Arti visive:** IWONA LUBA, "Il grande ispiratore"? Mostra di Renato Guttuso a Varsavia nel 1954; MICHAŁ HAAKE, Emilio Vedova in Polonia nel 1958; MAŁGORZATA GERON, L'esposizione *Arte italiana contemporanea* alla Galeria Zachęta (1968); PAWEŁ POLIT, "Nuovo Visualismo", la mostra del Gruppo N di Padova al Museo d'Arte di Łódź nel 1967; KATARZYNA KULPINSKA, La presenza della grafica polacca in Italia: biennali della grafica, mostre collettive e personali dal 1945 al 1980; ALEKSANDRA OLEKSIK, BOŻENA PYSIEWICZ, Giurati, premiati e partecipanti. Grafici italiani alla Biennale Internazionale del Manifesto di Varsavia; DOROTA GRUBBA-THIEDE, *Città italiane. Esperienze italiane* di Anna Jarnuszkiewicz (1958), Wanda Czelkowska (1963), Hanna Brzuszkiewicz (1973); ANNA MARKOWSKA, Trauma, meditazione, purificazione: Magdalena Abakanowicz e Anna Szpakowska-Kujawska in Italia; AGNIESZKA BENDER, Rev. Jerzy Maria Langman – collezionista, organizzatore di mostre, donatore; MAŁGORZATA REINHARD-CHLANDA, Maria Anto nella vita artistica dell'Italia; EWA ZIEMBIŃSKA, Il fascino magnetico del materiale. Tadeusz Koper, Maria Papa-Rostkowska e Alina Szapocznikow - scultori polacchi nelle cave di Carrara; PIOTR CHABIERA, Da Leopoli a Carrara. Tadeusz Koper e le sue creazioni scultoree; ANNA DZIERŻYC-HORNIK, Artisti polacchi alla Galleria Arturo Schwarz di Milano; KAROLINA ZYCHOWICZ, Artiste polacche alla Biennale di Venezia (1952-1980); ELEONORA JEDLIŃSKA, "... e il curatore sarò io". Come Ryszard Stanisławski ha realizzato la mostra *Cinque pittori polacchi* in Italia (1958-1959); NATALIA ZARZECKA, Esplorazioni e ricostruzioni. Le mostre polacche al Palazzo delle Esposizioni di Roma (1979).

Polish Institute of World Art Studies @ Tako Publishing House, Warsaw – Toruń – Rome
2023 ISSN 2543-4624 ISBN 978-83-66758-28-5 (Polska) ISBN 979-12-210-5689-1 (Włochy)
Publikacja jest wynikiem projektu w ramach programu Ministerstwa Edukacji i Nauki
„DOSKONAŁA NAUKA II – WSPARCIE KONFERENCJI NAUKOWYCH” (umowa nr
KONF/SN/0498/2023/01).

Publikacja dofinansowana w ramach programu CZASOPISMA ze środków finansowych
Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego pochodzących z Funduszu Promocji Kultury
(umowa nr 00045/23/FPK/IK).



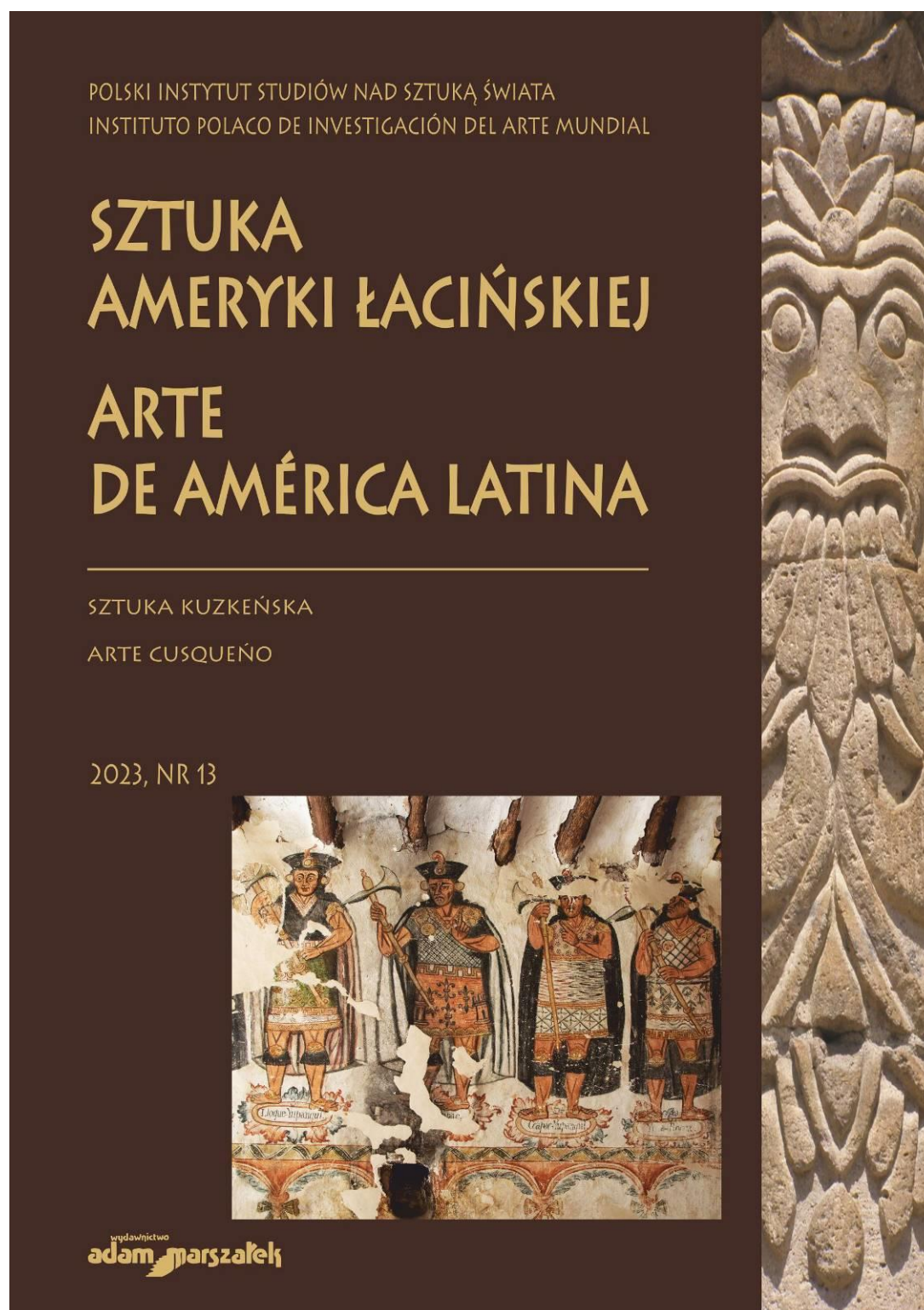
Vol. XI – Contatti artistici polacco-italiani 1944 – 1980. Cinema * Teatro / Polsko-włoskie kontakty artystyczne 1944-1980. Kino * teatr, a cura di / red. **Jerzy Malinowski & Anna Jagiełło**

SOMMARIO: JERZY MALINOWSKI, Contatti artistici polacco-italiani 1944 – 1980. Cinema * Teatro; **Cinema:** ANNA MILLER-KLEJSA, I primi film neorealisti di Vittorio De Sica sugli schermi cinematografici della Polonia tra il 1945 e il 1960; ANNA OSMÓLSKA-METRAK, Il

cinema italiano negli scritti critici di Maria Kornatowska; MAŁGORZATA FURDAL, Silenzi assenze rivelazioni. La Scuola Polacca di cinema vista dalla prospettiva italiana; BOŻENA PYSIEWICZ, Cinema italiano nei manifesti dalla collezione del Museo del Manifesto di Wilanów. **Teatro:** MARTYNA GROTH, *Il Circo Tarabumba: ispirazioni italiane al Teatr Grotoska di Cracovia (1945, 1949)*; SILVIA PARLAGRECO, Tadeusz Kantor in Italia 1950-1980 : riconoscimenti, amicizie, gioie e dolori; LECH STANGRET, Tadeusz Kantor: la pittura e il Teatro Cricot 2; ROMANO MARTINIS, Un ricordo di Tadeusz Kantor; MARINA FABBRI, Povere creature. L'impatto del lavoro e delle idee di Jerzy Grotowski su critici e artisti in Italia negli anni '60; KATARZYNA WOŹNIAK-SHUKUR, *Il Teatro Laboratorio a Venezia (1975)*; DARIUSZ KOSIŃSKI, Non solo Grotowski: il (para)Teatro Laboratorio in Italia; CARLA POLLASTRELLI, Grotowski e la stagione degli artisti polacchi al Teatro di Pontedera; ALEKSANDRA KOLAN, L'autoconsapevolezza dell'attore. L'analisi del lavoro dell'attore di Jerzy Grotowski; MAGDALENA KĘDZIERSKA, L'idea del teatro aperto di Józef Szajna nello sguardo della critica italiana tra il 1963 e il 1974; AGNIESZKA BERLIŃSKA, Parole che sono solo suono. Il teatro di Józef Szajna alla Rassegna Internazionale dei Teatri Stabili di Firenze; KAROLINA BILSKA, KATARZYNA SKIBA, Accoglienza del Wrocławski Teatr Pantomimy (Teatro della Pantomima di Breslavia) e del Polski Teatr Tańca – Balet Poznański (Teatro Danza Polacco - Balletto di Poznań) in Italia fino al 1980; TADEUSZ KORNAŚ, Teatri del mondo nella città di Grotowski. Gli italiani ai festival del teatro aperto a Breslavia (1967-1981); DOROTA BUCHWALD, Giovanni in Polonia. Episodio 1.

Polish Institute of World Art Studies @ Tako Publishing House, Warsaw – Toruń – Rome
 2023 ISSN 2353-5709 ISBN 978-83-66758-29-2 (Polska) ISBN 979-12-210-5690-7 (Włochy)
 Publikacja jest wynikiem projektu w ramach programu Ministerstwa Edukacji i Nauki „DOSKONAŁA NAUKA II – WSPARCIE KONFERENCJI NAUKOWYCH” (umowa nr KONF/SN/0498/2023/01).

Publikacja dofinansowana w ramach programu CZASOPISMA ze środków finansowych Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego pochodzących z Funduszu Promocji Kultury (umowa nr 00169/23/FPK/IK).



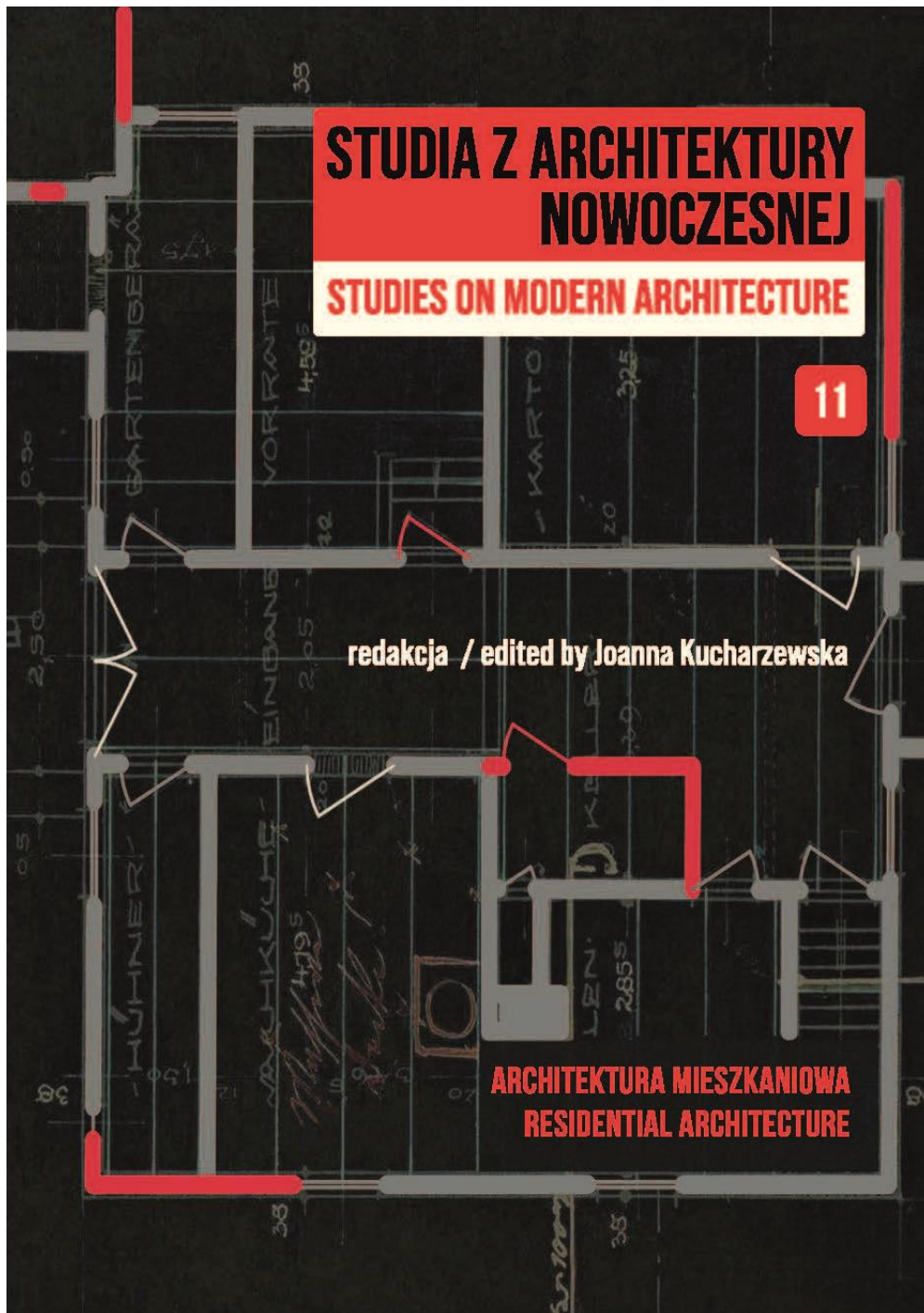
Nr 13 (2023) pod red. Ewy Kubiak

Contenido: EWA KUBIAK Prefacio; VICTORIA JÍMENEZ Fuentes para una historiografía del arte cusqueño; ALMERINDO OJEDA Fuentes grabadas de la

obra de Diego Quispe Tito (1611-1681); JUAN GOMEZ HUACSO Aproximación historiográfica a los estudios sobre la representación de los incas y sus descendientes en la pintura cuzqueña de los siglos XVII y XVIII;

EWA KUBIAK Arquitectura y decoración del hospital colonial de San Bartolomé de la orden de San Juan de Dios (Cusco, Perú); MICHAŁ WOLF Batalla de Lepanto en la iglesia parroquial de Urubamba (Cusco); LORENA VILLABLANCA KONG Nuevos antecedentes en torno a la labor del pintor Francisco Moncada activo en Cusco entre 1751 y 1768; RAÚL MONTERO QUISPE Construcción de una iglesia de indios a finales del siglo XVIII: un análisis histórico de edificación a partir de sus fuentes documentales: el caso del templo de Maranganí; ALMERINDO OJEDA Los filósofos de Huambutío: Fuentes textuales e invención; RONALD CAMALA VALENZUELA Estudio Histórico de un espacio del Saqsaywaman del Hanan Qosqo: Qhalispukio.

Istituto Polaco de Investigación del Arte Mundial @ Wydawnictwo Adam Marszałek,
Toruń 2023 ISSN 2299-260X



Spis treści: JOANNA KUCHARZEWSKA, Architektura mieszkaniowa – pałace, wille, domy, budynki wielorodzinne. Wprowadzenie; ANDRZEJ LEGENDZIEWICZ, ALEKSANDRA WALKOWSKA, Renesansowy dwór w Wojcieszowie Górnym (obecnie pałac Bergmanna) i jego przekształcenia od końca XVI do początku XX wieku; EMILIA ZIÓŁKOWSKA-GANC, Willa architekta Henryka Marconiego w Warszawie; CATHERINE LUSCINSKI, Budynki mieszkalne z okrzesków kamienia młyńskiego w

regionie paryskim; ULRICH SCHAAF, Prefabrykowana przez firmę Christoph & Unmack dawna willa Waltera Hentschela na ul. Chopina 25 we Wrocławiu. Historia budowy i technika budowlana w świetle badań architektonicznych; ALEKSANDRA SUMOROK, Pałace dla ludu? Między ideologią a kształtowaniem środowiska mieszkaniowego w Łodzi w latach 1949-1956 na przykładzie dzielnicy Bałuty; KATARZYNA CYTLAK, Habitat stanu wyjątkowego – Pojazd dla bezdomnych (1988-1989) Krzysztofa Wodiczki. Koncepcja zaangażowanej społecznie architektury mobilnej.

Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata & Wydawnictwo Tako, Warszawa-Toruń
2023 ISBN 978-83-66-758-32-2 ISSN 2084-0713 (s. 168)



Magdalena Furmanik-Kowalska

KULTURY AZJI OCZAMI ARTYSTEK

TOŻSAMOŚĆ KULTUROWA
W SZTUCE WSPÓŁCZESNEJ



POLSKI INSTYTUT STUDIÓW NAD SZTUKĄ ŚWIATA

STUDIA I MONOGRAFIE

Tom 36

Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata & Wydawnictwo Tako,

Warszawa-Toruń 2024 ISBN 978-83-66-758-30-8 (142 s.)



**POLSKI
INSTYTUT
STUDIÓW
NAD SZTUKĄ
ŚWIATA**