

Katarzyna Mieczkowska*

„Tamara Łempicka – kobieta w podróży”

Wystawa muzealna jako przykład projektowania komunikacji i nośnik edukacji biograficznej

‘Tamara Łempicka: A Woman on a Journey’

A Museum Exhibition as an Example of Communication Design and a Carrier of Biographical Education

Abstract: This article presents the biography of Tamara Łempicka in the context of the first exhibition of the painter’s works in Poland organised by the National Museum in Lublin in 2022. The author analyses the communication design used at the exhibition, which presents not only the painter’s works but also the art deco epoch, the daily life and artists living in the 1920s and 1930s. The cultural, social and biographical communicative contexts in which Tamara Łempicka was presented are subject to analysis. The author assesses the effectiveness of the message in the context of the adopted narrative, scenography and compositional solutions.

Łempicka’s artistic and communication, aspirations aimed at promoting her image and creating her brand are analysed. The famous Łempicka painting entitled *Self-Portrait in the Green Bugatti*, which played a triple communicative role, can serve as an example. On the one hand, it was used on the cover of an influential fashion magazine, *Die Dame*. On the other, it served as an advertisement of the Bugatti brand. Finally, the article emphasises the role of the model – the author of the painting – and her self-creation effort, which consisted of placing the initials ‘TL’ just above the car handle, in the place where the key was inserted.

* Katarzyna Mieczkowska (ORCID: 0000-0001-9280-752X) – dr, dyrektor Muzeum Narodowego w Lublinie, pracownik Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie; kontakt: katarzyna.mieczkowska@gmail.com.

The author attempts to explain the communicative success of Łempicka's brand and the unflagging interest in her person and art by revealing details from her life and examining how the museum communicated this phenomenon.

Keywords: communication at the exhibition, communication design, building the image of the exhibition, education through communication and the exhibition, communication in presenting biography.

Wstęp

Muzeum Narodowe w Lublinie od 18 marca do 14 sierpnia 2022 r. prezentowało pierwszą w Polsce wystawę prac Tamary Łempickiej¹. Malarka doczekała się wystawy w rodzimym kraju dopiero 42 lata po śmierci. Celem niniejszej publikacji jest ukazanie na przykładzie wspomianej wystawy trwałych zmian dojrzałości muzeów do udziału w świadomym tworzeniu reguł organizacji przestrzeni ekspozycyjnych i prezentowaniu sztuki, która opiera się przede wszystkim na narracji i projektowaniu komunikacji. Przyjęto hipotezy badawcze zakładające, iż projektowanie komunikacji jest elementarną częścią tworzenia wystaw muzealnych i podejmowania działań edukacyjnych w tym zakresie oraz że do teorii ewolucji muzeów w sposób jednoznaczny wkroczyła nauka o komunikowaniu. Ponadto przyjęto tezę, iż narracja biograficzna może być komunikowana na wystawie poprzez używanie różnych artefaktów pochodzących z epoki oraz twórców nie koniecznie bezpośrednio związanych z głównym bohaterem opowieści.

W celu weryfikacji tych założeń autorka postawiła następujące pytania badawcze: W jaki sposób poradzono sobie z zaprojektowaniem komunikacji

1 Wystawa zatytułowana „Tamara Łempicka – kobieta w podróży” powstała z mojej inicjatywy, w jej realizacji udział wzięli zespół kuratorski: Łukasz Wiącek, Marin Lachowski, Aleksandra Blonka-Drzażdżewska, Magdalena Norkowska – pracownicy Muzeum Narodowego w Lublinie (MNWL) oraz kurator zewnętrzny Artur Winiarski – Villa La Fleur. W 2022 r. po zakończeniu wystawy w Lublinie zostały otwarte jeszcze dwie inne ekspozycje czasowe, na których prezentowano obrazy artystki: w Muzeum Narodowym w Krakowie oraz w prywatnym muzeum Villa La Fleur w Konstancinie Jeziorna.

wystawy? Czy została zachowana równowaga między funkcjami edukacyjnymi a popularyzatorskimi biografii i dzieł? Jaką rolę w komunikowaniu wizerunku Łempickiej odegrało muzeum?

W celu realizacji założeń badawczych przedstawionych na wstępie posłużyłam się różnymi metodami naukowymi: analizą, syntezą, indukcją oraz dedukcją (porównania, dedukcja, postulaty logiczne), obserwacją czy studiami nad dokumentami archiwalnymi. W pracy badawczej dokonałam także przeglądu literatury naukowej w zakresie teorii projektowania komunikacji oraz edukacji muzealnej, co starałam się zestawzić z zaprezentowaną w dalszej części analizą monograficzną zastosowaną na wystawie.

Chciałabym także wyjaśnić, jak postrzegam zagadnienie projektowania komunikacji w powyższym kontekście, w tym celu pozwolę sobie przywołać pogląd wyrażony przez Micheala Fleischera. Postrzega on komunikację jako paradygmat konstruktywistyczny, w którym mieści się m.in.: dopasowanie, wytyczanie, konfrontowanie, negocjowanie, wytwarzanie, rewidowanie, sterowanie, obrazowanie świata. Wobec powyższego należy przyjąć, że efektem projektowania komunikacji nie będzie przekazywanie informacji, lecz raczej opieranie się na dekodowaniu znaczeń². Badacz rozpatruje procesy komunikacji jako plany:

Schematy komunikacyjne budowane są przez nas w procesie socjalizacji od dzieciństwa służąc do organizowania izolowanych elementów postrzeganych przez nas zjawisk w całości a tym samym do redukcji kompleksowości, przez co właśnie proces poznania staje się procesem konstrukcji. Schematy te, to plany operacyjne oraz scenariusze procesów, które generalnie dzielimy na *scripts* i *frames*³.

W kontekście projektowania komunikacji wystawy *scripts* to schematy, innymi słowy rutynowa wiedza i postrzeganie ugruntowane rutyną odbioru. Z kolei *frames* to istota wiedzy, która wpływa na proces komunikacji i odbioru, regulując prawidłowości, normy czy sytuacje społeczne⁴.

2 M. Fleischer, *Media w perspektywie konstruktywizmu*, „2K – Kultura i Komunikacja”, 1–2 (2005) s. 10–33, http://www.fleischer.pl/text/media_a_konstruktywizm.pdf, dostęp: 11.04.2023.

3 Tamże, s. 12.

4 Tamże, s. 21.

Zaprezentowane ujęcie teorii projektowania komunikacji, procesów kodowania i dekodowania podzielane i podnoszone jest przez wielu badaczy. Ze względu na niewielkie rozmiary niniejszej publikacji przywołam jedynie kilku naukowców, których rozważania są mi najbliższe. Do liderów badań w tym zakresie, poza Michałem Fleischerem, zaliczyć należy m.in.: Victora Papanka, Grażynę Habrajską czy Mariusza Wszółka⁵.

Motyw podróży w komunikacji

Edukacyjnym celem narracyjnej wystawy „Tamara Łempicka – kobieta w podróży” było zaprezentowanie twórczości Tamary Łempickiej w kontekście jej bogatego i złożonego życiorysu, z uwzględnieniem innych artystów oraz epoki, w której żyła – dwudziestolecia międzywojennego. Ustalenie faktów z życia Tamary Łempickiej nie należało do zadań najłatwiejszych. Artystka wielokrotnie bowiem zmieniała informacje dotyczące miejsca i daty urodzenia, pobytu w różnych miejscach czy wykształcenia. Tamara Rozalia Gurwik-Górska urodziła się najprawdopodobniej 18 maja 1909 r. w Warszawie (tak podaje żyjąca rodzina), w rodzinie polsko-żydowsko-rosyjskiej. Wczesne lata dzieciństwa, a potem młodości, spędzała głównie w Warszawie, Moskwie, Sankt Petersburgu, a także w Lozannie, gdzie uczęszczała do szkoły i pobierała pierwsze lekcje rysunku. Przez całe życie często zatem się przemieszczała, poznając nowe kultury, obyczaje i społeczności⁶.

Już sam tytuł wystawy nawiązywał do zamiłowania malarki do częstych podróży, które odbywała praktycznie do śmierci. Do podróżowania i poznawania nowych miejsc przykładła dużą wagę. Mawiała: „Życie jest jak podróż. Spakuj tylko to, co najbardziej potrzebne, bo musisz zostawić miejsce na to, co zabierzesz po drodze”⁷. Cytat ten stał się mottem wystawy, a idea narracji została oparta właśnie na podróży i odkrywaniu śladów Łempickiej. Dzięki zgromadze-

5 V. Papanek, *Design for the Real World*, New York–London 1973; M. Wszółek, *Teoria i praktyka projektowania (komunikacji) (re)desin designu*, Wrocław 2021; *Dyskurs artystyczny*, red. G. Habrajska, Łódź 2018; M. Fleischer, *Sens – czyli co to jest. Perspektywa konstruktywistyczna*, Łódź 2019.

6 *Tamara de Lempicka*, <https://tamaradelempickaestate.com>, dostęp: 30.12.2022.

7 *Tamara Łempicka. Kobieta w podróży*, red. Ł. Wiącek, Lublin 2022, s. 4.

niu różnorodnych prac Łempickiej oraz blisko 200 przedmiotów pochodzących z lat dwudziestych i trzydziestych XX w., zwiedzający zostali włączeni w poszukiwanie inspiracji artystycznych, jakich doświadczała artystka przy okazji pobytu we Francji, Włoszech, w Maroku, Stanach Zjednoczonych czy Meksyku.

Wystawa rozpoczynała się od zaprezentowania zdjęcia Tamary Łempickiej zrobionego około 1927 r., na którym artystka uosabia ideał kobiety epoki lat dwudziestych (suknia *flapper dress*, fryzura *à la garçonne*), co przedstawia fotografia nr 1. Następnie zwiedzający zostali przeniesieni do 1918 r. poprzez wyeksponowanie zdjęć dwóch miast – Sankt Petersburga oraz Paryża. Pomędzy fotografiami zachowano wąską przestrzeń ze scenografią imitującą dawny przedział pociągu. Dzięki temu zabiegowi odbiorcy już na samym początku zwiedzania mieli wrażenie, że znaleźli się w podróży.

Zdjęcie 1. Tamara Łempicka. Źródło: Muzeum Narodowe w Lublinie

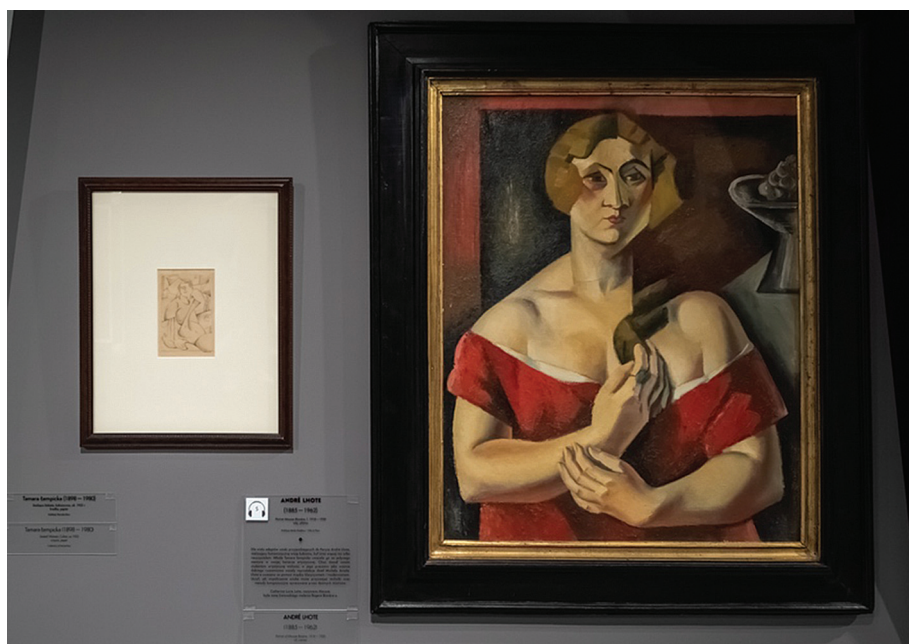


Fot. M. Niecko.

W Sankt Petersburgu, gdzie Tamara zamieszkiwała u krewnych – Stefanii i Maurycego Stifterów, poznała i poślubiła młodego prawnika, Tadeusza. Spokojne, szczęśliwe i dostatne życie Tamary przerwała rewolucja bolszewicka w 1918 r. Tadeusz Łempicki, jej pierwszy mąż, został bowiem aresztowany za działalność opozycyjną. W konsekwencji małżonkowie byli zmuszeni do opuszczenia Rosji i ucieczki wraz z niespełna dwuletnią córką, Kizette

(Marią Krystyną) do Paryża. Nowe realia w stolicy Francji były dla małżeństwa niezwykle trudne zarówno z powodu niskiego statusu materialnego, jak i społecznego. Tadeusz, który w Rosji pracował jako dobrze zapowiadający się prawnik, nie był w stanie lub nie chciał podjąć pracy w innym zawodzie, do czego zmuszały go okoliczności. W konsekwencji Tamara przejęła odpowiedzialność za rodzinę i postanowiła rozpocząć zmagania malarskie, przede wszystkim w celach zarobkowych, do czego namówiła ją siostra, Adrianna Górska⁸.

Zdjęcie 2. Porównanie twórczości.



Źródło: Muzeum Narodowe w Lublinie fot. M. Niecko.

Po wstępie biograficzno-historycznym zwiedzający wystawę zostali zaproszeni do zapoznania się z artystami, z których twórczością zetknęła się Łempicka. Chociaż sama artystka nigdy nie przyznawała się do czerpania inspiracji od innych, to jednak w jej dziełach historycy sztuki upatrują kubistycznych

8 L. Claridge, *Tamara Łempicka. Sztuka i skandal*, tłum. E. Hornowska, Warszawa 2019, s. 88–89.

form chętnie podejmowanych przez – zaprezentowanych na wystawie – Henryka Haydena, Alexandra Archipenkę czy Jeana Lamberta-Ruckiego. Malarzkie początki Łempickiej były związane z rysunkiem, akwarelą, nieco później z pracami olejnymi. Lekcje pobierała w prywatnych szkołach u nabisty Maurice’a Denis’a oraz kubisty André Lhote’a. Szybko stała się symbolem swoich czasów i wypracowała niepowtarzalny styl malarski⁹.

Na wystawie zastosowano także bardzo ciekawy zabieg komunikacyjny, polegający na zestawieniu pracy wspomnianego André Lhote’a – portret Mousse Bisiere z lat 1918–1920 – z rysunkiem Łempickiej *Siedząca kobieta* z 1922 r., co pokazuje poniższa fotografia. Dzięki temu zwiedzający mogli dokonać samodzielnej oceny wpływu, jaki wywarł na Łempicką jej nauczyciel, a jednocześnie poczuć i zrozumieć dziedzictwo awangardy i kultury tamtych czasów¹⁰.

Podróż jako przewodnik po pracach Łempickiej

W swojej twórczości artystka ukazywała skonkretyzowane figury i formy, używała zdecydowanych, wręcz ostrych kolorów. Obrazy były harmonijne, rytmiczne, często nawet surowe i zgeometryzowane, skoncentrowane tematycznie głównie na portrecie, akcie i martwej naturze. Na wystawie można było zobaczyć 57 prac autorstwa Łempickiej z lat 1921–1967 stanowiących przekrojącą reprezentację jej dzieł¹¹.

Organizatorom wystawy udało się zgromadzić 12 obrazów poświęconych tematyce martwych natur, dzięki czemu zwiedzający mieli możliwość dostrzeżenia zmian w twórczości artystki, poznania procesu dojrzewania jej malarskiego warsztatu oraz refleksji nad codziennością i przemijaniem. Opisy do obrazów

- 9 A. Winiarski, *Tamara Łempicka – fenomen nowoczesności*, w: *Tamara Łempicka a art déco. Tradycja i nowoczesność*, red. M. Kozieł, M. Lachowski, M. Muszkowska, A. Winiarski, Warszawa 2022, s. 26–27.
- 10 J. Hübner-Wojciechowska, *Art déco. Przewodnik dla kolekcjonerów*, Warszawa 2013.
- 11 Prezentowane na wystawie prace pochodziły z kolekcji prywatnych oraz instytucji publicznych: Muzeum Narodowego w Warszawie, Musée d’art moderne André Malraux, Le Havre, Musée d’arts de Nantes, Centre Pompidou, Musée national d’art moderne – Centre de création Industrielle, Paryż, MUDO-Musée de l’Oise, Beauvais, Musée des Beaux-Arts, Orléans, Musée d’art moderne et contemporain de Saint-Etienne Métropole, Musée d’art et d’histoire Paul Eluard, Saint-Denis.

pozwalają na odkrycie nieustającego zainteresowania artystki sztuką dawną i tradycją. Po raz kolejny widz mógł ocenić wpływ innych artystów na twórczość malarki, tym razem chociażby za sprawą inspirowanego caravaggionistami obrazu z 1949 r. *Owoce na czarnym tle*¹².

Bezdiskusyjnie w latach dwudziestych XX w. pierwszym tematem malar-skim w twórczości Tamary Łempickiej były portrety, za sprawą których zapa- dła w pamięci paryskich kolekcjonerów i ówczesnych elit. Artystka dość szybko uświadomiła sobie, że portretowanie notabli, osób o wysokim statucie finanso- wym czy politycznym, zapewni jej popularność i odpowiednie wynagrodzenie. Natomiast w portretowaniu tancerek, gwiazd nocnych klubów, lesbijek czy roz- wiązanych kobiet upatrywała możliwość osiągnięcia rozgłosu¹³.

Na wystawie zgromadzono także liczne portrety. Projektanci ekspozy- cji odeszli w tym miejscu od zabiegów aranżacyjnych czy scenograficznych na rzecz wydobywania głębi prac. Uzupełnieniem wiedzy o artystce pozostały dla zwiedzających informacje w postaci podpisów i opisów czy aplikacji multime- dialnej. Kuratorzy podkreślili szczególne znaczenie obrazów, na których były prezentowane osoby bliskie malarce – córka Kizette, matka (Malwina Dekler) przyjaciel Gino Puglisini, z którym Tamara przez wiele lat prowadziła kore- spondencję listowną, czy Ira Perrot (przyjaciółka-kochanka, modelka)¹⁴. Każdy z obrazów służył do opowiedzenia odrębnej historii z życia Łempickiej lub poznania bliżej jej osiągnięć artystycznych (obrazów, za które była wyróżniana lub nagradzana). Zabieg ten stanowił doskonałe połączenie funkcji narracyjnej wystawy z artefaktem.

Na szczególną uwagę zasługują narracje przygotowane jako uzupełnienie dwóch zaprezentowanych portretów. Pierwszy był związany z mężem Łempic- kiej – Tadeuszem, który porzucił ją w 1928 r. dla innej kobiety – Ireny Spiess. W tym samym roku Łempicka malowała portret męża *Portret mężczyzny (Męż- czyzna niedokończony)*, lecz nie dokończyła go – zostawiła lewą dłoń w for- mie szkicu i nie „założyła” na nią obrączki. Łempicka bardzo przeżyła rozsta- nie z mężem i popadła w stan depresyjny, w wyniku czego wstąpiła do zakonu

12 Tamara Łempicka. *Kobieta w podróży*, s. 14.

13 A. Blondel, *Lempicka Catalogue Raisonne 1921–1979*, Lausanne 1999, s. 36–40.

14 Tamara Łempicka. *Kobieta w podróży*, s. 28, 36–37.

w okolicach Lozanny, nosząc się z zamiarem zostania zakonnicej. Finalnie tak się nie stało, lecz zaowocowało to namalowaniem przez nią w 1935 r. portretu *Matki przełożonej*. Do końca swoich dni artystka uznawała to dzieło za najważniejsze dla swojego życia i twórczości¹⁵.

Przywołane na wystawie historie stały w opozycji do wizerunku artystki skandalistki, jaki kreowała sama zainteresowana i jaki został utrwalony w odbiorze powszechnym. Dzięki temu zabiegowi komunikacyjnemu widz za kreacją wyzwolonej, odważnej i niezniszczalnej postaci mógł odnaleźć kobietę delikatną, pogrążoną w lękach i wątpliwościach.

Wspomniane wydarzenia nie tylko przyczyniły się do coraz częstszych stanów depresyjnych malarki, lecz wpłynęły także na jej twórczość. Lata trzydzieste były czasem, w którym Tamara Łempicka zmagiała się z własnymi słabościami i lękami, ale także z niepewną sytuacją na świecie, której wyrazem był kryzys ekonomiczny. W jej malarstwie po raz pierwszy pojawiła się wówczas tematyka religijna, wyrażana w licznych symbolicznych przedstawieniach Madonny, Jana Chrzciciela, Joanny d'Arc czy świętego Antoniego¹⁶.

Nowym etapem w życiu Łempickiej było małżeństwo zawarte w 1934 r. z Żydem węgierskiego pochodzenia – baronem Raoulem Kuffnerem. Był on bogatym wielbicielem i kolekcjonerem jej sztuki. Nowy związek, mimo iż poprawny, był oparty raczej na przyjaźni niż miłości i namiętności. Łempicka mogła czuć się u boku męża bezpiecznie, ale zniknęła wówczas jej radość życia. Z ponownie powracającymi stanami depresyjnymi starała się walczyć, udając się w kolejne podróże¹⁷.

Poza wspomnianym zestawem martwych natur oraz portretów na lubelskiej wystawie godną reprezentację miał również zbiór rysunków. Niektóre z nich stanowiły studia i projekty do późniejszych obrazów, część była wynikiem nieustającego samodoskonalenia i prób podejmowanych przez artystkę. Na szczególną uwagę zasługują zaprezentowane ma wystawie studia aktów z użyciem cieni i precyzją kształtów, które stały się dla Łempickiej znakiem rozpoznawczym¹⁸.

15 Tamże, s. 26–27, 30–31.

16 L. Claridge, *Tamara Łempicka*, s. 176–194.

17 A. Blondel, *Lempicka Catalogue Raisonne 1921–1979*, s.194, 204.

18 Tamże, s. 428–454.

Trzeba także w tym miejscu podkreślić, że to właśnie artystyczne zamiłowanie do ciała ludzkiego zaowocowało popularyzacją jej twórczości. Niezwykłe akty, ukazujące rzeźbę ciała, seksualność, sensualność, cielesność, a nawet rozkosz, do dzisiaj budzą podziw zarówno laików, jak i historyków sztuki. Jak zauważa badacz historii sztuki Marcin Lachowski:

Eksponując cielesność i sensualność, artystka posługiwała się uproszczeniem, deformacją, depersonalizacją. Poszukiwała własnego języka artystycznego w szerokim kontekście ówczesnych zjawisk artystycznych. Wyobrażała postaci, posługując się starannymi krzywiznami linii i regularnymi bryłami. Akcentowała samoistność form, niezależnych od realistycznej obserwacji. Jej program artystyczny wiązał się także z wnikliwym rozpoznaniem zmian obyczajowych zachodzących w liberalnych nurtach kultury masowej. W tym kontekście kontynuowała zjawisko pierwszej awangardy¹⁹.

Graniczną datą w twórczości Łempickiej był 1939 r., kiedy wraz z drugim mężem udała się do Stanów Zjednoczonych, by osiedlić się tam w obawie przed nadchodzącą drugą wojną światową. Artystka kontynuowała w swojej twórczości tematykę martwych natur, zdecydowanie zmieniła styl portretowania i zaczęła nowy rozdział – abstrakcję. Podjęcie się całkiem nowego rodzaju twórczości świadczy o niezwyklej otwartości, zdolności i woli artystycznego życia Łempickiej. Jak zauważa Lachowski:

W latach pięćdziesiątych artystka stworzyła zróżnicowany dialog z tradycją malarstwa abstrakcyjnego, posługując się skomplikowanymi układami przenikających się wstęg, barwnych pasów, modelowania przestrzeni płaszczyzną deseniów. [...] Geometryczne wykroje oraz przenikające się koncentryczne wzory złożyły się na zestaw obrazów imitujących tkaninę dekoracyjną²⁰.

- 19 M. Lachowski, *Narodziny awangardy*, w: *Tamara Łempicka. Kobieta w podróży*, s. 10.
- 20 M. Lachowski, *Tamara Łempicka w kręgu artystycznych inspiracji*, w: *Tamara Łempicka a art déco. Tradycja i nowoczesność*, s. 48–49.

Przenikanie nowoczesności i tradycji

Odważna, prowokująca, projektująca działania i malarstwo, wręcz reżyserująca własne życie pozostawała jednak w dużej mierze tradycjonalistką. Z jednej strony doskonale odnajdywała się w epoce, w której żyła i tworzyła, prowadziła artystyczny dialog z kubistami, prowokującymi awangardzistami i nie deklarowała się jako przedstawicielka sztuki współczesnej. Z drugiej strony wytworzyła indywidualny styl malarski i wyrażała wielkie zamiłowanie do sztuki dawnej, które miało związek z jej licznymi podróżami do Włoch i studiowaniem tamtejszych artystów. Nie bez powodu przez badaczy jest nazywana konserwatywną modernistką:

[...] wielbiła sztukę dawną, w tym przede wszystkim włoskich manierystów. Dzieliła z nimi ulubiony motyw niemal wypełniającej kadr, stojącej lub spoczywającej figury. Portretowani przyjmowali często na obrazach Tamary ulubioną przez manierystów pozę o przeciwstawnych osiach ciała zwaną figura serpentinata, zdając się zsuwać z gracją po przekątnej płótna. To studiowanie w ojczyźnie dzieł Parmigianina i Pontorma było dla Tamary lekcją zaskakujących skrótów perspektywicznych, dających efekt wyolbrzymionych proporcji ciał, złożonych z gładkich, jakby metalicznych brył (*La Belle Rafaela*)²¹.

Odrębną część wystawy poświęcono właśnie ulubionemu kierunkowi podróży artystki, jakim były Włochy. W tym kontekście zaprezentowano włoskie inspiracje Łempickiej oraz jej nowy, kreowany głównie po wojnie kierunek malarski – malowanie szpachlą²².

Pociąg artystki do tradycji wyrażał się także w częstych deklaracjach dotyczących polskich korzeni i pochodzenia czy chociażby udziału w polskim życiu zagranicznym. Ponadto na uwagę zasługują polskie motywy, jakie wprowadzała do własnych prac malarskich. Na początku lat trzydziestych namalowała kilka

21 K. Nowakowska-Sito, *Zielone bugatti – podróż w czasie i przestrzeni*, w: *Tamara Łempicka a art déco. Tradycja i nowoczesność*, s. 20.

22 A. Blondel, *Lempicka Catalogue Raisonne 1921–1979*, s. 70–72, 389–387.

obrazów modelek, których okrycia głowy czy stroje ozdabiała etnograficznymi polskimi motywami, np. obrazy „La Polonaise” z 1933 r. czy „Wiejska dziewczyna z dzbanem” z 1937 roku²³.

Autokreacja i umasowienie twórczości

Na wystawie nie zabrakło także najbardziej rozpoznawalnych za sprawą utrwalenia w mediach masowych symboli Tamary Łempickiej. Obraz *Autoportret w zielonym bugatti* z 1929 r., ponieważ nie był możliwy do wypożyczenia, został zastąpiony serigrafią powstałą w latach 1994–1996²⁴. Łempicka pod koniec lat dwudziestych, coraz bardziej świadoma sukcesów, zdecydowała się na intensyfikację oraz umasowienie swej twórczości. Warto w tym miejscu nadmienić, że takie działanie w tamtych latach nie należało do standardowych, miało wręcz charakter eksperymentalny.

Konkludując, należy stwierdzić, że obraz Łempickiej wystąpił w potrójnej komunikacyjnej roli. Z jednej strony został użyty jako okładka do niezwykle opiniotwórczego magazynu mody „Die Dame”, z drugiej zaś stał się reklamą marki Bugatti. Podkreślenia wymaga w końcu sama modelka, którą była jednocześnie autorką obrazu, oraz fakt umieszczenia tuż nad klamką, w miejscu wprowadzenia kluczyka, inicjałów „TL”. Można postawić tezę, iż dążenia artystki do promocji własnego wizerunku i kreowania marki nosiły w sobie wiele elementów projektowania komunikacji, które zostało wzmocnione umasowieniem przekazu.

Przenosząc wspomniane zabiegi do świata współczesnego, można śmiało stwierdzić, że malarka wykonała swoiste *selfie*, zaprojektowała nowoczesne, geometryczne logo z własnymi inicjałami. Obraz w kolejnych latach był wielokrotnie reprodukowany i powielany na łamach mediów. Co ciekawe, ekspozycja oryginału miała miejsce dopiero w 1972 roku²⁵.

23 Tamże, s. 276–278, 293–295.

24 K. Nowakowska-Sito, *Zielone bugatti – podróż w czasie i przestrzeni*, w: *Tamara Łempicka a art déco. Tradycja i nowoczesność*, s. 11–12.

25 Tamże, s. 20.

Drugi najbardziej znany obraz Łempickiej, zatytułowany *Młoda dziewczyna w zielonej sukience*, z 1927 r., znalazł się na ekspozycji w oryginale. Projekt komunikacji wystawy został tak skomponowany, aby oba dzieła mogły być przez widza dostrzeżone równocześnie. Dzięki takiej kompozycji zwiedzający mógł dostrzec ikonę i symbol kobiety lat dwudziestych. Obraz *Młoda dziewczyna w zielonej sukience* stanowi swoisty komunikacyjny dialog Łempickiej z Fernandem Légerem, który głosił wówczas koncepcję połączenia ideału klasycznego i mechanicznego. Kreacja modelki z jednej strony nawiązuje do greckiego stylu prezentowania ludzkiego ciała poprzez przylegające do niego mokre szaty, z drugiej zaś wygląda tak, jakby była odlana ze stali, czyli odzwierciedla ówczesną fascynację techniką²⁶.

Zdjęcie 3. Porównanie prac.



Źródło: Muzeum Narodowe w Lublinie fot. M. Niecko.

26 Tamara Łempicka. *Kobieta w podróży*, s. 16.

Moda i art déco jako wątki narracji

Wspomniane prace stanowiły na wystawie także wprowadzenie do zagadnienia mody oraz ideału piękna kobiety lat dwudziestych i trzydziestych XX w. Komunikacja tego zagadnienia została oparta nie tylko na obrazach, ale także prezentacji ubrań (butów, torebek) i biżuterii charakterystycznych dla okresu. Na wystawie szczególną uwagę zwiedzających zwracały, symbolizujące zjawiska modowe, przedmioty osobiste należące do Tamary Łempickiej – m.in. pierścionki, rękawiczki i kapelusze. Zabieg ten nie miał na celu jedynie zaprezentowania przedmiotów, ale stanowił próbę wytłumaczenia zwiedzającym atmosfery i miejsca, w jakich znajdowała się malarka. Całość komunikacji dopełniły obrazy i rysunki ówczesnych projektantów mody (Janiny Dłuskiej) czy artystów rejestrujących życie i codzienność Paryża (m.in.: Alicji Halickiej, Mojżesza Kislinga).

W zainteresowaniach twórczych Łempickiej bardzo szybko znalazła się także sztuka użytkowa, a szczególnie moda. Jak wskazuje badaczka Gioia Mori, już we wczesnych latach dwudziestych na łamach paryskich czasopism modywych „Femina” oraz „L’Illustration des Modes” ukazywały się rysunki Łempickiej, kreujące ówczesne trendy modowe²⁷.

Artystka była doskonale świadoma własnych czasów i możliwości. Wpisała się w nastrój nocnego życia Paryża poprzez nawiązywanie licznych romansów i przyjaźni zarówno z kobietami, jak i mężczyznami. Bulwersowała, zachwycała i zadziwiała nie tylko nienagannym wyglądem, ale i malarstwem. Dzięki swojemu sprytowi i talentowi bardzo szybko zaczęła gościć wśród elit finansowych oraz towarzyskich Paryża²⁸.

Łempicka tworzyła dzieła malarskie, lecz także rozpoczęła projektowanie własnego wizerunku. Aby zrozumieć celowe, najczęściej precyzyjnie wyreżyserowane zachowania artystki i we właściwy sposób odbierać jej intencje malarskie, należy rozpatrywać to właśnie w kontekście uwarunkowań społecznych. Chodzi przede wszystkim o nowy porządek obyczajowo-kulturowy, jaki nastał po pierwszej wojnie światowej. Wyzwolenie i emancypacja kobiet w latach dwudziestych sprzyjały pojawianiu się ich w różnych sferach życia. Ideał piękna uległ prze-

27 G. Mori, *Tamara de Lempicka, The Queen of Modern*, Milano 2011, s. 34–36.

28 L. Claridge, *Tamara Łempicka*, s. 118–134.

obrażeniu, panie zaczęły nosić krótkie, geometryczne sukienki z obniżoną talią i odsłaniać ramiona. Do powstania symbolu chłopczycy przyczyniła się także fryzura wymyślona przez polskiego stylistę Antoniego Cierplikowskiego oraz nakrycie głowy przypominające kask. Kobięcy image uległ zmianie już w latach trzydziestych, wówczas bowiem zaczęły obowiązywać ostre makijaże, bardziej zmysłowe kreacje, ponownie podkreślające kobiece wdzięki²⁹.

W tym miejscu należy zwrócić uwagę na bardzo ciekawy zabieg zastosowany przy projektowaniu komunikacji z widzem, który polegał na rozmieszczeniu wspomnianych przedmiotów związanych z modą czy życiem codziennym artystki na przestrzeni całej wystawy. Dzięki temu widz mógł śledzić wspomniane zmiany, a dla przejrzystego i dosłownego ich ukazania projektanci zebrali ilustracje z magazynów modowych w wersji zdigitalizowanej zaprezentowali je w specjalnym podświetlonym kasetonie.

Warto wspomnieć, że dopełnieniem zabiegów mających pomóc odbiorcy w zrozumieniu artystycznych czasów Łempickiej było również podjęcie na wystawie tematu sztuki użytkowej. Rodzące się art déco zostało zaprezentowane za sprawą mebli, szkła i porcelany (m.in. serwisów porcelany w Ćmielowie projektowanych przez Bogdana Wendorfa: „Kula”, „Kaprys”, „Płaski”)³⁰.

Pracownia – miejsce kreacji i pracy

Na wystawie sporo miejsca poświęcono także pracowniom malarki. Dbałość o wizerunek artystki został dopełniony przez staranny dobór miejsca zamieszkania, co wpisało się w ówczesne trendy. Pracownie w latach dwudziestych stały się nie tylko miejscem twórczości, ale także elementem kreacji wizerunku artystów, ich życia towarzyskiego i prezentacji prac. W 1930 r. Łempicka zamieszkała wraz z rodziną przy rue Méchain. Budynek, w którym mieściło się nowoczesne atelier, został zaprojektowany przez architekta Roberta Mallet-Stevensa, z kolei wewnątrz przez siostrę malarki – Adriannę³¹.

29 Szerzej na ten temat: *Ciało, strój i biżuterii w kontekście przemian kulturowych, społecznych i politycznych pierwszej połowy XX wieku*, red. E. Letkiewicz, Lublin 2017.

30 Szerzej na ten temat A. Kostrzyńska-Miłosz, *Polskie meble 1918–1939. Forma – funkcja – technika*, Warszawa 2005.

31 Szerzej na temat architektury: *Art Déco 1910–1938*, red. Ch. Benton, G. Wood, Poznań 2010.

W tym miejscu należy nadmienić, że nowe miejsce zamieszkania, początkowo wynajmowane, a nabyte dopiero w 1947 r., było wyrazem swoistej strategii wizerunkowej i komunikacyjnej artystki. To niezwykle wnętrze posłużyło Łempickiej do kontynuacji kreowania swego wizerunku. W 1932 r. we współpracy z firmą fonograficzną „Pathe” zrealizowała film krótkometrażowy *Un Bel atelier moderne*. Zostały w nim zaprezentowane dzieła artystki w nowoczesnym, modernistycznym wnętrzu oraz ona sama pracująca nad portretem modelki Suzy Solidor. Całość dopełniały sceny z codziennego życia artystki, np. wieczorny posiłek podawany przez służbę. Łempicka wykreowała się w filmie na luksusową damę prezentującą się w różnych rolach i funkcjach³². Bezspornie film był elementem projektowania wizerunku i komunikacji Łempickiej, która coraz bardziej świadoma konieczności popularyzacji własnej sztuki sięgała po niestandardowe, a wręcz zaskakujące, jak na ówczesne czasy, metody i narzędzia.

Zdjęcie 4. Pracownia Tamary Łempickiej.



Źródło: Muzeum Narodowe w Lublinie fot. M. Niecko.

32 *Tamara de Lempicka à la Pinacothèque*, <https://www.lesparisldd.com/2013/08/tamara-de-lempicka-la-pinacothèque.html>, dostęp: 31.12.2022.

Na uwagę zasługuje dbałość o szczegóły związane z ciągłym eksponowaniem osoby artystki, chociażby poprzez zdobienie tapicerki foteli i poduszek logotypem w postaci monogramu „TL”. Miało to podkreślić niezwykłość wnętrza i osoby je zamieszkującej³³. Na lubelskiej wystawie zaprezentowano zdjęcia apartamentu oraz oryginalne meble z odtworzoną wspomnianą tapicerką. Dzięki temu zabiegowi twórcom lubelskiej wystawy udało się przenieść zwiedzających w codzienny świat Tamary Łempickiej.

Należy także wspomnieć, że na wystawie można było zobaczyć obraz artystki z 1924 r., na którym namalowała swoją wcześniejszą pracownię. W celu podkreślenia roli miejsca i podniesienia wizualnych odczuć odbiorcy wykonano scenografię w postaci okna, przez które rozpościerał się widok z pracowni na dachy paryskich domów³⁴. Ponadto całość uzupełniało przywołanie przyjaciół artystki – rzeźbiarzy Jana i Joëla Martelów, zaprezentowanych zarówno na rysunku wykonanym przez artystkę, jak i na zdjęciach. Malarka, podejmując decyzję o posiadaniu atelier, najprawdopodobniej wzorowała się w dużej mierze właśnie na Martelach, którzy mieli pracownię będącą miejscem spotkań i wydarzeń artystycznych ówczesnego Montparnasse’u.

Kolejna emigracja

W drugiej połowie lat trzydziestych Łempicka odwiedziła m.in.: Włochy, Polskę, Niemcy, Węgry i Austrię³⁵. Podróże przyczyniły się do bacznych obserwacji, jakie poczyniła w związku z narastającymi nastrojami antysemitycznymi w Europie. Ze względu na żydowskie korzenie rodziny swojej i męża państwo Kuffnerowie postanowili emigrować do Stanów Zjednoczonych. Decyzję o przeprowadzce ukrywali do końca przed opinią publiczną. Na kilka dni przed opuszczeniem Francji Łempicka zorganizowała przyjęcie, na którym zapowiedziała szybki powrót z Ameryki niezwłocznie po ukończeniu przez nią zlecenia malarskiego³⁶.

33 *Tamara de Lempicka Studio*, <https://www.perzel.fr/en/art-deco-treasure-7-rue-mechain-paris/>, dostęp: 31.12.2022.

34 *Tamara Łempicka. Kobieta w podróży*, s. 20–22.

35 M. A. Potocka, M. de Lempicka, *Tamara Łempicka*, Olszanica 2020, s. 128.

36 L. Claridge, *Tamara Łempicka*, s. 253–258.

Wyjazd za ocean był dla Łempickiej z jednej strony ucieczką przed wojną, a z drugiej dawał nadzieję na kontynuację pracy artystycznej. Wcześniejsze wizyty w Stanach zapewniały jej intratne kontrakty i rozgłos, na które bardzo liczyła. Na wystawie w Muzeum Narodowym w Lublinie historia związana z pierwszymi podróżami do Stanów Zjednoczonych została zobrazowana w bardzo interesujący sposób. Odtworzono fragment kajuty statku „Batory”, którym pływała Łempicka. Scenografia została wzbogacona o oryginalne meble, przedmioty użytkowe z transatlantyku, a także zdjęcia i inspiracje artystyczne malarki.

Zdjęcie 5. Scenografia statku.



Źródło: Muzeum Narodowe w Lublinie fot. M. Niecko.

Za oceanem Kuffnerowie przebywali w Nowym Yorku, Los Angeles, San Francisco, Miami i na Kubie. Pod koniec wojny, w 1943 r. osiedlili się w Nowym Yorku. Niezależnie od miejsca, w jakim pojawiała się artystka, wzbudzała podziw elit oraz mediów, jednak zainteresowanie jej pracami nikło. Mimo że malarka miała w Stanach zaledwie kilka wystaw (Julian Levy w Nowym Jorku, Courvoisier Galleries w San Francisco, Milwaukee Institute of Art & Design), nie ustawała w kreowaniu swojego artystycznego wizerunku poprzez prowadzenie bardzo

bogatego życia towarzyskiego. Organizowała wówczas słynne wystawne przyjęcia, na których serwowała polskie potrawy, pokazywała własne prace i nawiązywała kolejne znajomości, a także prowadziła działalność charytatywną³⁷.

W pierwszą powojenną podróż do Europy Łempicka udała się w 1949 r. Odwiedziła wówczas Paryż, lecz nie było to już miasto, jakie zapamiętała. W ówczesnej Europie nie spotkała się także z dobrym odbiorem jej artystycznych dokonań zarówno z lat dwudziestych, jak i najnowszych, związanych z abstrakcją czy surrealizmem³⁸.

Śmierć barona Kuffnera w 1962 r. przyczyniła się do decyzji Tamary o zamieszkaniu w Huston wraz z rodziną córki. W tym okresie ponownie wyjeżdżała ze Stanów do Europy wraz z wnuczkami, aby odwiedzać muzea we Włoszech i Francji³⁹.

W latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych nastąpiło ponowne zainteresowanie sztuką art déco, co dla Łempickiej zaowocowało wystawą retrospektywną w 1972 r. w Galerie du Luxembourg. Zaprezentowano wówczas blisko 50 obrazów artystki z lat 1925–1935. Pozytywne recenzje i zainteresowanie jej twórczością z minionych lat nie przełożyły się na popularyzację i dobre przyjęcie nowych obrazów⁴⁰.

Końcowe lata życia Łempicka spędziła w Meksyku, w Cuernavaca, gdzie w 1974 r. zakupiła posiadłość „Tres Bambus”, do której wielokrotnie wcześniej przyjeżdżała na wakacje. Pobyt w nowym miejscu zamieszkania zaowocował kolejnymi eksperymentami malarskimi, tym razem inspirowanymi architekturą, strojami i wpływami kulturowymi Meksyku⁴¹.

Znaczący wpływ na twórczość Łempickiej miały podróże oraz wielokulturowość, której doświadczała nie tylko za sprawą przemieszczania się, lecz także pochodzenia. Mimo że za najlepszy okres twórczości Tamary uznaje się lata dwudzieste i trzydzieste XX w., należy podkreślić, iż nie ustawała w działaniach artystycznych niemalże do końca swojego życia⁴².

37 Tamże, s. 256.

38 Tamże, s. 305.

39 Tamże, s. 337, 356–359.

40 Tamże, s. 366–368.

41 Tamże, s. 370.

42 A. Blondel, *Lempicka Catalogue Raisonne 1921–1979*, s. 70–72.

Zakończenie

W odniesieniu do pytań i hipotez badawczych należy jednoznacznie stwierdzić, że projekt komunikacji przyjęty na wstawie w sposób znaczący przyczynił się do prezentowanej narracji, zaprezentowania nowego wizerunku artystki. Należy także wspomnieć o funkcji edukacyjnej wystawy. Dzięki jej narracji, wspominanym już ciekawym rozwiązaniom komunikacyjnym, zwiedzający mogli poznać nie tylko sztukę Łempickiej, ale także jej biografię. Kuratorzy przeprowadzili kwerendę naukowo-badawczą i dokonali wyboru zdarzeń z życia artystki, bliskich jej postaci oraz miejsc, które zaprezentowali w zastosowanej na wystawie scenografii. Dawało to zwiedzającym możliwość odkrywania, porównywania i poszukiwania prawdy o życiu i twórczości Tamary Łempickiej.

W dużej mierze tłumaczy to niesłabnącą rozpoznawalność Łempickiej i nieustanne zainteresowanie jej twórczością. W związku z nikłą reprezentacją obrazów artystki w polskich muzeach (łącznie 2 obrazy: w Muzeum Narodowym w Warszawie oraz Muzeum Mazowieckim w Płocku) dotychczas nie odbywały się wystawy z udziałem jej prac. Sukces komunikacyjny i frekwencyjny ekspozycji jej autorzy zawdzięczają bez wątpienia także samej artystce, która stała się w przekazie publicznym uosobieniem sukcesu, wolności, skandalu i zmian, a także bogatej kampanii informacyjnej towarzyszącej wystawie.

Działania informacyjne prowadzone w związku z wystawą znajdowały szeroki odbiór, szczególnie w mediach społecznościowych, co wskazuje na niesłabnące zainteresowanie jej osobą i sztuką. Bezspornie, należy stwierdzić, że była ponadczasowym kreatorem własnego wizerunku i marki. Potencjał produktu bardzo szybko odczytali także współcześni projektanci mody, twórcy reklam, filmów czy literatury. To wszystko spowodowało, że nowe media stały się nośnikami jej marki i nadal promują twórczość Łempickiej.

Streszczenie: Celem artykułu było zaprezentowanie biografii Tamary Łempickiej w kontekście pierwszej w Polsce wystawy malarki, zorganizowanej w 2022 r. przez Muzeum Narodowe w Lublinie. Autorka dokonała analizy projektu komunikacji zastosowanego na wystawie, na której prezentowano nie tylko dzieła artystki, ale także epokę art déco, codzienne życie oraz artystów z lat dwudziestych i trzydziestych XX w.

Dokonano analizy komunikacyjnych kontekstów kulturowych, społecznych i biograficznych, w których była prezentowana postać Łempickiej. Podjęto próbę zbadania skuteczności przekazu w kontekście przyjętych rozwiązań narracyjnych, scenograficznych i kompozycyjnych.

Analizie poddano także artystyczno-komunikacyjne dążenia artystki, mające na celu promocję własnego wizerunku i kreowania marki. Jako przykład można wskazać słynny obraz Łempickiej *Autoportret w zielonym bugatti*, który wystąpił w potrójnej komunikacyjnej roli. Z jednej strony użyty został jako okładka do opiniotwórczego magazynu mody „Die Dame”, z drugiej zaś stał się reklamą marki Bugatti. Podkreślenia wymaga także rola modelki – autorki obrazu i zabieg autokreacji, który polegał na umieszczeniu tuż nad kławką, w miejscu wprowadzenia kluczyka, inicjałów „TL”.

Autorka podjęła próbę odpowiedzi na pytanie o fenomen komunikacyjnego sukcesu marki Łempickiej, niesłabnące zainteresowanie jej osobą i sztuką. W odpowiedzi na to zagadnienie pomogło dotarcie do wielu szczegółów z życia Łempickiej oraz badanie sposobu ich komunikowania przez Muzeum.

Słowa kluczowe: komunikacja na wystawie, projektowanie komunikacji, budowanie wizerunku wystawy, edukacja przez komunikację i wystawę, komunikacja w prezentowaniu biografii.

Bibliografia

- Art Déco 1910–1938, red. Ch. Benton, G. Wood, Poznań 2010.
- Blondel A., *Lempicka Catalogue Raisonné 1921–1979*, Lausanne 1999.
- Ciało, strój i biżuterii w kontekście przemian kulturowych, społecznych i politycznych pierwszej połowy XX wieku, red. E. Letkiewicz, Lublin 2017.
- Claridge L., *Tamara Łempicka. Sztuka i skandal*, Warszawa 2019.
- Fleischer M., *Media w perspektywie konstrukttywizmu*, „2K – Kultura i Komunikacja”, 1–2 (2005) s. 10–33, http://www.fleischer.pl/text/t/media_a_konstrukttywizm.pdf, dostęp: 11.04.2023.
- Fleischer M., *Sens – czyli co to jest. Perspektywa konstrukttywistyczna*, Łódź 2019.
- Habrajska, G. *Dyskurs artystyczny*, Łódź 2018.
- Hübner-Wojciechowska J., *Art déco. Przewodnik dla kolekcjonerów*, Warszawa 2013.
- Kostrzyńska-Miłosz A., *Polskie meble 1918–1939. Forma – funkcja – technika*, Warszawa 2005.
- Mori G., *Tamara de Lempicka, The Queen of Modern*, Milano 2011.
- Papanek V., *Design for the Real World*, New York–London 1973.

- Potocka M. A., M. de Lempicka, *Tamara Łempicka*, Olszanica 2020.
- Tamara de Lempicka à la Pinacothèque*, <https://www.lesparisdld.com/2013/08/tamara-de-lempicka-la-pinacothèque.html>, dostęp: 31.12.2022.
- Tamara de Lempicka Studio*, <https://www.perzel.fr/en/art-deco-treasure-7-rue-mechain-paris/>, dostęp: 31.12.2022.
- Tamara de Lempicka*, <https://tamaradelempickaestate.com>, dostęp: 30.12.2022.
- Tamara Łempicka a art déco. Tradycja i nowoczesność*, red. M. Kozieł, M. Lachowski, M. Muszkowska, A. Winiarski, Warszawa 2022.
- Tamara Łempicka. Kobieta w podróży*, red. Ł. Wiącek, Lublin 2022.
- Wszolek M., *Teoria i praktyka projektowania (komunikacji) (re)desin designu*, Wrocław 2021.