

# *Julia Keilowa. Projektantka.* Wystawa w Muzeum Warszawy (marzec–wrzesień 2024)

Michał MYŚLIŃSKI

Instytut Sztuki, Polska Akademia Nauk  
<https://orcid.org/0000-0001-5977-2142>

Wystawa projektów i realizacji Julii Keilowej (1902–1942?) zorganizowana w Muzeum Warszawy była wydarzeniem niecierpliwie oczekiwanym od ponad roku<sup>1</sup>. Jej zapowiedź, krążąca w mediach społecznościowych środowiska historyków sztuki, znawców wzornictwa i kolekcjonerów polskich platerów oraz innych dzieł okresu dwudziestolecia międzywojennego sprawiła, że spodziewano się z jednej strony podsumowania dotychczasowego stanu wiedzy o twórczości Keilowej, z drugiej zaś prezentacji dzieł znanych oraz nieznanych lub wątpliwych, które ostatecznie można by jej przypisać. Szczęśliwie nadzieje te nie okazały się płonne, a ekspozycję z pewnością można – i należy – uznać za sukces tak wystawienniczy, jak naukowy. Nie odnosząc się tu zatem szczegółowo do pierwszego zagadnienia, warto przypomnieć, że współtwórcami ekspozycji są pozostający nieco w cieniu Jan Strumiłło, Cezary Nagórski, Kacper Borek – twórcy koncepcji przestrzennej oraz aranżacji wystawy, Jakub Jezierski i Nina Chodaczek – autorzy jej oprawy graficznej, Nicola Cholewa i Magdalena Heliasz – odpowiedzialne za przygotowanie katalogu wystawy oraz Eliza Kowalska-Małek – zajmująca się postprodukcją zdjęć (il. 1–5).

Skupiając się na naukowym aspekcie ekspozycji, należy podkreślić ogrom pracy wykonanej przez kuratorki – Agnieszkę Dąbrowską i Monikę Siwińską z Muzeum Warszawy, które już w przeszłości wspólnie przygotowały świetną wystawę biżuterii ORNO. To im zawdzięczamy zarówno sam pomysł wystawy, jej koncepcję naukową, jak i wybór eksponatów pochodzących ze zbiorów Muzeum Warszawy, Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, Instytutu Sztuki PAN, a także użyczonych przez prywatnych właścicieli i kolekcjonerów.



1. *Julia Keilowa. Projektantka*, Muzeum Warszawy, 21 III–1 IX 2024, kuratorki wystawy Agnieszka Dąbrowska i Monika Siwińska.

Wystawie nadany został układ indukcyjny, w którym jej myśl przewodnia współgra z poniekąd narzuconą topografią, wynikającą z dyspozycji wnętrza muzealnych. Zgromadzone dzieła, fotografie oraz tablice edukacyjne rozlokowane zostały w sześciu salach, z których każda ujmuje odrębne zagadnienie. Sala pierwsza, zatytułowana *Art déco*, wskazuje obszary poszukiwań artystycznych i plastycznych, charakterystycznych dla polskiej sztuki, głównie rzemiosła i przemysłu artystycznego lat 20. XX w., których swoistym apogeum stała się wystawa paryska w 1925 r., jak i późniejsze, podejmowane w latach 30. próby utrwalenia wątków ludowych w plastyce tego czasu, a także próby wyjścia poza ten krąg inspiracji. Dwie kolejne sale, opatrzone tytułami *Pierwsza fala* i *Druga fala*, poświęcone są kobietom zajmującym się szeroko rozumianym wzornictwem. Zaprezentowano w nich przede wszystkim emancypację kobiet jako projektantek, będących początkowo „jedynie” utalentowanymi amatorkami o znacznych umiejętnościach, później zaś legitymującymi się dyplomami uczelni artystycznych i posiadającymi pełne wykształcenie, m.in. w zakresie projektowania dzieł i przedmiotów sztuki użytkowej, wykonywanych głównie z metali szlachetnych i nieszlachetnych. To właśnie w tej drugiej, wyemancypowanej fali polskich projektantek wyraziście wyłoniła się Julia Keilowa – pochodząca z żydowskiej rodziny Ringlów, uczennica gimnazjów we Lwowie i Stryju, następnie od 1925 r. studentka rzeźby w warszawskiej Państwowej Szkole Sztuk Pięknych. Już jako absolwentka szkoły wyższej nawiązała w 1932 r. współpracę ze znanymi w całej Polsce firmami warszawskimi – platerniczą fabryką Frageta, fabrykami Norblina oraz Braci Hennebergów, a rok później założyła własną, autorską pracownię metaloplastyczną, w czym pomocna była dobra sytuacja materialna rodziny. Ta część wystawy prezentuje Keilową jako niezwykle energiczną, dowcipną studentkę, a potem projektantkę w pełni świadomą własnych umiejętności, potrafiącą twardo stąpać po ziemi, oczekującą właściwego (także w zakresie finansowym) traktowania jej projektów i realizacji, świetnie radzącą sobie z nowinkami, które dziś w zakresie marketingu osób i przedmiotów wydają się podstawą jakiegokolwiek działania – dbałością o markę, zarządzaniem wizerunkiem artystycznym, dyskretną reklamą, dającą odbiorcy poczucie przynależności do elitarnych grup. Dowodzi tego prezentowany wybór dokumentów dotyczących współpracy Julii Keilowej z firmami platernicznymi, reprodukcje anonsów prasowych, a także zamawiana zapewne przez nią dokumentacja fotograficzna własnych dzieł, która dziś tworzy bardzo bogaty i urzekający maestrią zespół zdjęć, wykonywanych w znanym warszawskim zakładzie Benedykta Jerzego Dorysa. Warto tu zaznaczyć, że zespół ponad czterdziestu fotografii jego autorstwa oraz kilkanaście przedmiotów prezentowano w listopadzie 2015 r. na wystawie *Julia Keilowa. Bogactwo i harmonia kształtów w obiektywie Benedykta Jerzego Dorysa*, zorganizowanej w Instytucie Sztuki PAN w Warszawie, który stał się posiadaczem tych zdjęć, uprzednio należących do prof. Andrzeja K. Olszewskiego. Wystawie towarzyszyła sesja naukowa, która prezentowała ówczesny stan wiedzy o dorobku Julii Keilowej i przedstawiała perspektywy dalszych badań nad jej twórczością.

Zdjęcia Dorysa cenne są nie tylko jako dowód umiejętności projektowych Julii Keilowej (o nich dobitnie świadczą zachowane dzieła), lecz także, a może przede wszystkim z tego powodu, że w wielu przypadkach fotografie te są jedynymi zachowanymi wizerunkami dzieł, które nie przetrwały wojny lub z różnych przyczyn zostały utracone w czasach powojennych. Fakt, że nie zachowało się aż tak wiele przedmiotów projektu Julii Keilowej, sprawił, iż obecnie niemal każdy dobrej klasy polski plater w stylu art déco (zwłaszcza sygnowany przez wytwórnię, z którymi projektantka współpracowała) niejako automatycznie uznawany jest za jej dzieło.



1–5 Wystawa *Julia Keilowa. Projektantka* w Muzeum Warszawy. Fot. Tomasz Kaczor

Prowadzi to czasem do kuriozalnych sytuacji, gdy w obiegu antykwarycznym przypisywano Julii Keilowej albo dzieła bezsprzecznie rozpoznane jako projekty innych twórców, albo przedmioty opatrzone nierozpoznanymi sygnaturami wytwórcy. Błędne identyfikacje częściowo usprawiedliwia fakt, że projekty Keilowej kopiowano lub inspirowano się nimi już w latach 30. XX w. Dzieła tego rodzaju prezentowane są w czwartej sali – *Zoom na doskonałość*, właśnie jako dowód popularności realizacji powstających li tylko na kanwie projektów Keilowej, co najczęściej wynikało po prostu z chęci osiągnięcia finansowego zysku przez „kopistów”. Zgromadzone wyroby tego rodzaju prezentują jednak wyraźne niedoskonałości – np. kopie cukiernic „Kula” oraz „Jabłko królewskie” nie odznaczają się formą idealnej kuli,

w innych przypadkach niższej klasy jest drykowanie lub formowanie wielościennych korpusów dzieł, niezbyt umiejętne i uważne wykonanie detali i ich łączenia z korpusami przedmiotów.

Sława, rozgłos, kariera i sukces finansowy Julii Keilowej zapewne trwałyby dłużej, gdyby nie tragiczny dla niej, Polski i Europy wybuch II wojny światowej. Trzeba podkreślić tu z całą mocą, że tak naprawdę czas aktywności projektowej Julii Keilowej obejmuje raptem osiem lat, a jako bezspornie jej projekty zidentyfikowanych zostało ok. 180 wzorów, choć skrupulatna analiza dokumentacji fotograficznej i opisowej pozwala z pewnością stwierdzić, że jej dorobek obejmuje łącznie ok. 240 modeli, co unaocznia ekspozycja w sali piątej – *Sława i zapomnienie*. Różnica ta, czyli prawie sześćdziesiąt wzorów, z których część znana jest z ikonografii, a część jedynie ze wzmianek w źródłach, tworzy wielką lukę we współczesnej wiedzy o dokonaniach projektantki oraz całym polskim przedwojennym wzornictwie i produkcji przemysłu artystycznego. Niezwykle wymownym znakiem tego stanu niewiedzy jest to, że dotychczas nie znamy dokładnej daty śmierci Julii Keilowej. Wskazanie roku 1942 lub 1943 ma charakter jedynie hipotezy opartej na dokumentach z warszawskiego Archiwum Miejskiego oraz zbiorów rodziny. Jej tragiczna śmierć po aresztowaniu i osadzeniu w siedzibie Gestapo w alei Szucha stała się symboliczną „praprzyczyną” powolnego zapomnienia w powojennej Polsce jej całego dorobku, gdy sztuka art déco jako synonim dobrej, zasobnej kultury materialnej dwudziestolecia międzywojennego w sposób oczywisty nie była akceptowana przez władze komunistyczne. Zakłady Frageta, Braci Hennebergów i Norblina, z którymi współpracowała Julia Keilowa, przymusowo upaństwowiono i przekształcono, a ich ówczesne wzornictwo i produkcja zwróciły się w innym kierunku. Tym samym przedmioty wykonywane według jej projektów w oficjalnym odbiorze uznawano za niemodne i pozbywano się ich bez wielkiego żalu, bo jako wykonane z metali nieszlachetnych, zaledwie galwanizowanych srebrem, nie przedstawiały sobą większej wartości materialnej. Odrodzenie i intensyfikację zainteresowań projektami Julii Keilowej oraz całą sferą artystyczną polskiego art déco, przede wszystkim zaś współczesny nam odbiór jej dokonań zaprezentowano w ostatniej, szóstej części – *Sali warsztatowej* – przestrzeni, gdzie projekty z lat 30. XX w. zestawiono z najnowszymi dokonaniem czy też propozycjami studentów warszawskich uczelni artystycznych. Zawartość tej sali jest dowodem żywego zainteresowania projektami Julii Keilowej wśród pokolenia, dla którego przedmioty niegdyś użytkowe, funkcjonujące w codziennej przestrzeni domu lub biura, są przede wszystkim zabytkami i obiektami ekspozycyjno-muzealnymi.

Wspomniana narracja o Julii Keilowej w Muzeum Warszawy to na szczęście nie tylko układanka bezspornych lub przypisywanych jej przedmiotów – cukiernic, popielniczek, kandelabrow, talerzy i talerzyków, mis i miseczek, kabaretów na przyprawę, zestawów nożyków, wazonów, pucharów, kompletów do kawy, które obejrzałe budzą zainteresowanie, zapadają w pamięć lub nie. Wystawa to zbudowana wokół przedmiotów opowieść o Julii Keilowej jako projektantce, która była świadoma trudności, jakie piętrzyły się przed nią jako kobietą wkraczającą w sferę wzornictwa i radzącą sobie z wieloma problemami – poczynając od tych stwarzanych przez metal jako materię artystyczną, poprzez pewną pobłażliwość wobec jej płci i pochodzenia, a kończąc na tak prozaicznych kwestiach, jak ciągła dbałość o utrzymywanie własnego wzornictwa na wysokim poziomie, korzystna sprzedaż opracowywanych modeli, uczestnictwo w pokazach i konkursach czy konieczność oferowania coraz to nowych wzorów. W tym zakresie wystawa zdecydowanie wykracza poza zbiór zabytków, a skupia się na postaci projektantki, której życie i twórczość



są drobiazgowo odtwarzane z przekazów archiwalnych, ikonografii projektów, relacji osób pamiętających różne zdarzenia, a wreszcie gromadzonych pieczołowicie przedmiotów – tych, które z pewnością należą do jej dorobku, i tych, które można jej przypisać. Wystawa zamyka zatem pewien etap badań nad twórczością projektową Julii Keilowej, ale nie zamyka ich definitywnie, wskazując pola do dalszych ustaleń oraz możliwych hipotez.

Wystawie towarzyszy obszerny katalog<sup>2</sup>, składający się z dwóch części. Pierwszą (s. 8–135) tworzy sześć esejów autorstwa Agnieszki Dąbrowskiej, Moniki Siwińskiej, Aleksandry Kędziołek, Anny Wiszniewskiej, Piotra Kaczkieleły i Janusza Mroza, przedstawiających wybrane zagadnienia polskiej sztuki art déco, wzornictwo, tradycję i produkcję warszawskich firm platerniczych, twórczość i wzornictwo Julii Keilowej, a także ważne dla współczesnych kolekcjonerów kwestie utrzymywania zgromadzonych platerów w dobrym, niemal ekspozycyjnym stanie. Drugą część (s. 137–283) wypełnia zestawiony przez Agnieszkę Dąbrowską i Monikę Siwińską *Katalog modeli metaloplastycznych Julii Keilowej*, podzielony na cztery kategorie typologiczne, obejmujący łącznie 165 dzieł będących bezspornie pracami Julii Keilowej oraz 17 obiektów jej przypisywanych na podstawie analizy rozwiązań konstrukcji oraz dekoracji. Wszystkie eseje zostały przetłumaczone na język angielski. Uzupełnieniem wskazanych części jest kalendarium życia i twórczości Julii Keilowej (s. 285–297), wybrana bibliografia (s. 300–307), spis ilustracji (s. 308–321) i podziękowania (s. 322–323). Warto podkreślić staranność, z jaką katalog został wydany: trzy gatunki papieru wysokiej jakości, składki szyte i klejone, okładka papierowa twarda, tłoczona na ślepo. W czasach, gdy coraz więcej publikacji istnieje głównie w formie elektronicznej, a ich wersje papierowe ukazują się w skromnej szacie graficznej i w niskich nakładach, wydawnictwo takie sprawia czytelnikowi radość nie tylko jako wysoce merytoryczne opracowanie naukowe, lecz także jako piękny przedmiot.

2. *Julia Keilowa. Projektantka art déco*, kat. wyst., Muzeum Warszawy, red. Agnieszka Dąbrowska, Monika Siwińska (Warszawa: Muzeum Warszawy, 2024).