

UNIWERSYTET IM. ADAMA MICKIEWICZA W POZNANIU  
INSTYTUT HISTORII SZTUKI

# Artium Quaestiones XXIX



POZNAŃ 2018

## ZESPÓŁ REDAKCYJNY / EDITORIAL TEAM

PIOTR KORDUBA (redaktor naczelny / editor-in-chief, UAM)

AGATA JAKUBOWSKA (redaktor / editor, UAM)

FILIP LIPIŃSKI (sekretarz redakcji / editorial assistant, UAM)

## RADA NAUKOWA / ADVISORY BOARD

ZDENKA BADOVINAC (Moderna Galerija, Lublana)

WOJCIECH BAŁUS (Uniwersytet Jagielloński)

THOMAS DAcOSTA KAUFMANN (Princeton University)

EWA DOMAŃSKA (Uniwersytet im. Adama Mickiewicza)

VOJTĚCH LAHODA (Akademie věd České Republiky)

EWA LAJER-BURCHARTH (Harvard University)

ALEKSANDRA LIPIŃSKA (Ludwig-Maximilians-Universität)

Przekład streszczeń / Translation of summaries: MAREK WILCZYŃSKI

© Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Wydawnictwo Naukowe UAM,  
Poznań 2018

Ilustracja na okładce:

Mate (tykwa do picia herbaty), dynia, nieznaną autor, ok. 1943, 14 × 17 cm, Cochas, Junín,  
Perú. © MAPA Collection, Universidad de Chile

Koncepcja okładki

ANNA PIWOWAR

Komputerowe opracowanie projektu

EWA WĄSOWSKA

Opracowanie tekstów w języku angielskim

ROB PAGETT

Opracowanie tekstu w języku niemieckim

BEATE SOMMERFELD

Redaktor

ANNA RĄBALSKA

Redaktor techniczny

DOROTA BOROWIAK

Łamanie komputerowe

MONIKA TYMA

ISSN 0239-202X

# SPIS TREŚCI

## DZIEŁO SZTUKI JAKO RZECZ

Charlotta Krispinsson, <i>Temptation, Resistance, and Art Objects: On the Lack of Material Theory Within Art History Before the Material Turn</i> . . . . .	5
Vera-Simone Schulz, <i>Das Parlament der Dinge: transmateriale und transmediale Dynamiken, Bild-Ding-Relationen und „Meta-Artefakt-Malerei“</i> . .	25
Olaya Sanfuentes, <i>Latin American Popular Art in a Museum: How Things Become Art</i> . . . . .	63
Agnieszka Rejniak-Majewska, <i>Poręczne obrazy, wymowne przedmioty. Retoryka rzeczowości w „L'Esprit Nouveau” Ozenfanta i Le Corbusiera</i> . . . .	91
Jan Piotr Cieślak, Wiktoria Koziół, Magdalena Kunińska, <i>„Cały świat – samo życie”. Rola materii w malarstwie Tadeusza Kantora w latach 1945–1964</i> . .	121
Weronika Kobylińska-Bunsch, <i>Materialność świetlnego zapisu – o rzeczach w dorobku Jerzego Lewczyńskiego</i> . . . . .	161
Konrad Morawski, <i>Czy może istnieć świat rzeczy bez rzeczy? Problem badania inwentarzy dóbr w historii sztuki</i> . . . . .	187

## OMÓWIENIA I RECENZJE

Anna Markowska, <i>„Rzeczy warszawskie” – nowa odsłona Muzeum Warszawy</i>	209
--	-----

## PRZEKŁADY

Dietmar Rübél, <i>Rzeczy stają się sztuką – rzeczy tworzą sztukę. O zachowaniu upartych obiektów</i> (przeł. Mariusz Bryl) . . . . .	229
Briony Fer, <i>Sztuka bez końca</i> (przeł. Filip Lipiński) . . . . .	259

## VARIA

Tomasz Wujewski, <i>Kolos rodyjski: gdzie stał i jak był wykonany</i> . . . . .	289
Witold Miedziak, <i>Fundacje architektoniczne rodziny Rozdrażewskich – problemy stylu i znaczenia formy</i> . . . . .	321
Ewelina Wojdak, <i>Fotogrametria, polityka i przedsiębiorczość a inwentaryzacja zabytków. Albrecht Meydenbauer w Poznańskim w roku 1885 i 1887</i> . .	349
Jakub Dąbrowski, <i>Produktowanie estetyk, produktowanie podmiotu. Początki odwilży i wolność twórcza w sztukach wizualnych na przykładzie wystawy w Arsenalu</i> . . . . .	381
Magdalena Radomska, <i>Transformacja w sztuce w postkomunistycznej Europie</i>	409
Biogramy . . . . .	437

# CONTENTS

## A WORK OF ART AS A THING

Charlotta Krispinsson, <i>Temptation, Resistance, and Art Objects: On the Lack of Material Theory within Art History before the Material Turn</i> . . . . .	5
Vera Simone-Schulz, <i>The Parliament of Things: Transmaterial and Transmedial Dynamics, Image-Object Interrelations and „Meta-Artifact-Painting”</i> . . .	25
Olaya Sanfuentes, <i>Latin American Popular Art in a Museum: How Things Become Art</i> . . . . .	63
Agnieszka Rejniak-Majewska, <i>Handy Images, Telling Objects. The Rhetoric of Objectivity in Ozenfant's and Le Corbusier's "L'Esprit Nouveau"</i> . . . .	91
Jan Piotr Cieślak, Wiktoria Koziół, Magdalena Kunińska, „The whole world – life itself.” <i>The Role of the Matter in Tadeusz Kantor's Painting in 1945–1964</i>	121
Weronika Kobylińska-Bunsch, <i>Materiality of the Light Record. On Things in Jerzy Lewczyński's Oeuvre</i> . . . . .	161
Konrad Morawski, <i>Is a "World of Things" Possible Without Things? The Problem of Studying Inventories of Property in Art History</i> . . . . .	187

## COMMENTARIES AND REVIEWS

Anna Markowska, <i>“Things from Warsaw” – A New Part of the Museum of the City of Warsaw</i> . . . . .	209
--	-----

## TRANSLATIONS

Dietmar Rübél, <i>Things Become Art – Things Make Art. On the Behaviour of Obstinate Objects</i> (Translated by Mariusz Bryl) . . . . .	229
Briony Fer, <i>Art Without End</i> (Translated by Filip Lipiński) . . . . .	259

## VARIA

Tomasz Wujewski, <i>Colossus of Rhodes: Where It Stood and How It Was Made</i>	289
Witold Miedziak, <i>Churches Founded by the Rozdrażewski Family – Problems of Style and the Meaning of Form</i> . . . . .	321
Ewelina Wojdak, <i>Photogrammetry in the Web of Politics and Business. Albrecht Meydenbauer in the Region of Poznań in 1885 and 1887</i> . . . . .	349
Jakub Dąbrowski, <i>Producing Aesthetics, Producing Subject. The Beginning of “Thaw” and Freedom in the Visual Arts as Exemplified by the “Arsenal” Exhibition</i> . . . . .	381
Magdalena Radomska, <i>Transformation in the Art of Post-Communist Europe</i> . .	409
Authors' Bios . . . . .	437



# DZIEŁO SZTUKI JAKO RZECZ

CHARLOTTA KRISPINSSON

## TEMPTATION, RESISTANCE, AND ART OBJECTS: ON THE LACK OF MATERIAL THEORY WITHIN ART HISTORY BEFORE THE MATERIAL TURN

In the painting *The Temptation of Saint Anthony* (1390–1400) by the Florentine master Niccolò di Pietro Gerini, Saint Anthony is depicted during his sojourn as a hermit in the Eastern Desert of Egypt.<sup>1</sup> In the picture, Saint Anthony is seen escaping a trap in the form of two great heaps of gold encountered while travelling through the desert.<sup>2</sup> As he is raising his hands and moving his body away from temptation, his gaze is instinctively drawn to the gold.<sup>3</sup> Since dedicating one's life wholeheartedly to asceticism and spiritual enlightenment is seldom an easy task, the devil sets out to tempt the monk and test his faith in God by assaulting him with numerous temptations, aiming to seduce and lure him into the delights of sin and earthly pleasures. In essence, it shows a man in conflict, struggling to follow his higher morals, while at the same time repressing his desire to succumb to and willingly welcome the gift that the devil has sent his way (Fig. 1).

---

<sup>1</sup> Previous literature on this painting include M. Salmi, "Lorenzo Ghiberti e la pittura" in: *Scritt in onore di Lionelli Venturi*, I, Rome 1956, p. 225 et. seq; M. Boskovits, *Pittura Fiorentina alla virgilia del Rinascimento 1370–1400*, Florence 1975, p. 415. The theme of Saint Anthony being tempted has featured in both art and literature for centuries. It was explored in an exhibition at the Bucerius Kunst Forum in Hamburg 2008, see *Schrecken und Lust: die Versuchung des heiligen Antonius von Hieronymus Bosch bis Max Ernst*, eds. M. Philipp & O. Westheider, München 2008. I would like to thank Minna Hamrin and Francesca Mattei for offering their expertise on this matter.

<sup>2</sup> Note that one of the piles of gold in the painting has lost its gilding.

<sup>3</sup> For historical perspectives on the aura of gold, see P. L. Bernstein, *The Power of Gold: The History of an Obsession*, New York 2000.



1. Niccolo di Pietro Gerini, *Temptation of St. Anthony*, tempera on wood, 22 cm × 32 cm, Old Masters Collection, Croatian Academy of Sciences in Zagreb, Croatia

The painting differs in the use of gold leaf as decoration compared to other Christian paintings of the same period, since the application of gold leaf as decoration to denote the sacred, as in transcendent luminosity through the glow of Antonius's halo and the holy light from heaven, was widespread, whereas the material iconography of the pile of gold was not. Here, the gold has both religious and secular, monetary value. It represents both good and evil, aura and simulacrum, both holiness and an accumulation of deceptive matter through the shining heap of gold. While the paint and spatial design offer the illusion of depth – as a window into another reality – the gold leaves are applied on the surface of the painting as another surface. The gold is not just added to the painting as a layer of paint as a representation of something else, the gold is truly present; it becomes a bridge between pictorial space and the real world, since it is the very object that it represents.

As a reflection on the seductive nature of shiny objects, the painting works as what W.J.T. Mitchell has described as a metapicture.<sup>4</sup> The painting com-

<sup>4</sup> W.J.T. Mitchell, *Image Science: Iconology, Visual Culture, and Media Aesthetics*, Chicago 2015, pp. 18–19.

ments upon its ontological status through both the motif and through the relationship it establishes with the beholder. The seductive glimmer from the heap of gold catches the attention of Saint Anthony, but it is also trying to seduce and attract the attention of the beholder of the painting. It represents an object of desire, but it also acts upon the beholder as an object of desire, as does the entire painting. All in all, the painting is an evident illustration of the tradition of Neo-Platonic discourse that has informed the Christian ideal to strive towards higher, spiritual realms while mentally guarding against the alluring and treacherous nature of the material culture that makes up the phenomenological world our bodies inhabit.

Michael Yonan, a well-known proponent of a material turn within art history, has argued that art historians need to get “out of Plato’s cave” and that much of the art-historical scholarship has to a large extent adapted a Platonic way of thinking when looking at images as simulacra on the wall. Like shadows, art has been treated as simply the representation of other things, ideas and ideologies, rather than structured entities composed of matter and form in accordance with Aristotelian philosophy. According to Yonan, Platonic and Neo-Platonic tendencies have, to a significant degree, characterised art-history writing within the discipline before the material turn.<sup>5</sup> It might be easy to find exceptions to this claim since, naturally, the material characteristics were examined in texts about art even before the so-called material turn. However, forerunners and traditions in art history that also provide thorough and in-depth theoretical reflections on the materiality of artworks and the surrounding world of objects are harder to find.<sup>6</sup> Instead, art historians who, in the

---

<sup>5</sup> Even though Yonan claims to be considering Anglo-American art-historical writing specifically, his arguments also hold true for countries outside of the US and the UK where Anglo-American art-historical writing (especially new art history and visual culture studies) have been embraced as injections to revitalise the discipline, and still have this function today. M. Yonan, “Toward a Fusion of Art History and Material Culture Studies”, *West 86<sup>th</sup>: A Journal of Decorative Arts, Design History, and Material Culture*, 2011 18(2) pp. 232–248; M. Yonan, “The Suppression of Materiality in Anglo-American Art-Historical Writing” in: *The Challenge of the Object / Die Herausforderung des Objekts. Proceedings of the 33<sup>rd</sup> Congress of the International Committee of the History of Art (CIHA), Nürnberg, 15–20 July 2012*, eds. G.U. Großmann & P. Krutisch, Nuremberg 2014. Hans Ulrich Gumbrecht has put forth that a similar lack of an Aristotelian worldview also explains the exclusive status of interpretation within the humanities (before, of course, the material turn helped by his writing). H.U. Gumbrecht, *Production of Presence: What Meaning Cannot Convey*, Stanford 2004.

<sup>6</sup> There are of course notable exceptions that have been re-valued by art historians today, such as G. Kubler, *The Shape of Time: Remarks on the History of Things*, New Haven 1962. Hans Christian Hönes has however argued convincingly that Kubler’s “History of Things”

wake of the material turn, began to explore aspects and consequences of the physical qualities of art have turned instead to philosophy, new materialism, and to scholars with other disciplinary backgrounds.<sup>7</sup> The question is thus not *if* this is so, but rather *why* there was a lack of material theory developed within the discipline prior to the material turn?

The aim in this essay is to explore approaches of art history to materiality before the material turn by discussing two opposing directions within art history writing and practice that have taken the material aspects into consideration: the tradition of connoisseurship, and the critique of the fetish within the theoretical apparatus of new art history and visual culture studies from the 1980s and 1990s. My argument is that the discipline of art history has been marked by a complicated love-hate relationship to the materiality of its objects of study, similar to Saint Anthony, who is both attracted to and repelled by the shapeless mass of gold that Lucifer tempts him with.

## CONNOISSEURSHIP AND THE TEMPTATION TO LOVE ART

Object-based approaches within art history are first and foremost represented by connoisseurship as a research tradition in museums and in the art trade. It is well-known that this kind of meticulous, empirical, visual analysis of artwork, in order to assess authorship and to distinguish originals from fakes, gained strength from an empirical turn within the humanities during the second half of the 19<sup>th</sup> century, although the traditions of connoisseurship can be traced back to the 17<sup>th</sup> century.<sup>8</sup>

---

continues in a tradition of neo-Romantic Platonism. See H. C. Hönes', "Posing Problems: George Kubler's 'Prime Objects'", *Journal of Visual Art Practice* 2016, 15(2–3), pp. 261–269.

<sup>7</sup> Such as Alfred Gell or Martin Heidegger. Besides "The Origin of the Work of Art" (1961), Heidegger offers a theory on things in his published lecture "Das Ding" (1951) in M. Heidegger, *Vorträge und Aufsätze*, Pfullingen 1954. Alfred Gell and his *Art and Agency: An Anthropological Theory* (1998) have been an important reference point for Caroline van Eck in her innovative *Art, Agency and Living Presence: From the Animated Image to the Excessive Object*, Leiden 2015. On new materialism, see W.E. Connolly, "The 'New Materialism' and the Fragility of Things", *Millennium: Journal of International Studies* 2013, 41(3), pp. 399–412; J. Bennett, *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*, Durham 2010; K.M. Barad, *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*, Durham 2007.

<sup>8</sup> A comprehensive overview of this topic, as well as an extensive discussion on previous research, can be found in S. Muthesius, "Towards an 'exakte Kunstwissenschaft'(?)" Part II", *Journal of Art Historiography* 2013, 9. See also *German Art History and Scientific Thought: Beyond Formalism*, eds. M.B. Frank & D. Adler, Farnham 2012.

The history of the discipline has often tended to be regarded by art historians as a set of principles expressed in the tradition of art history writing, where the methods, texts and personas of a few early predecessors — Giovanni Morelli, Bernhard Berenson, Max Friedländer — have come to dominate the discourse on connoisseurship.<sup>9</sup> One problem with studies on art historiography, moreover, is that for the most part they have been dominated by a text-centred approach, reflecting a need to consider art historiography as intellectual history in order to distinguish theories and methodological concepts. It is, however, not sufficient to describe the methodologies of connoisseurship limited to a mere visual analysis of *what* is usually analysed (style, manner, and quality). A different approach to understanding the history of the discipline and of connoisseurship can be found in studies on the history of science since the turn of the present century, most notably represented by Bruno Latour and Lorraine Daston. Here, the development of scientific knowledge is not primarily regarded as an intellectual history of ideas featured by a given set of significant thinkers and text, but rather as the outcome of a long tradition of empirical and material practices, part of a symmetrical network between humans and things.<sup>10</sup> That this perspective on the relationship between art history and its objects can contribute to a valuable understanding of connoisseurship and its methods can be easily confirmed by evoking the image of curators leaning over a canvas and, relying on their intuition and accumulated first-hand experience of the objects and materials, performing intimate examinations of the materials, the brushstrokes, style and painting techniques.<sup>11</sup>

---

<sup>9</sup> This is how connoisseurship within art history is presented in e.g. one of the basic introductions to art historical methods, see chapter “Connoisseurship” in: *Art History: A Critical Introduction to its Methods*, eds. C. Klonk & M. Hatt, Manchester 2006 or the seminal C. Gibson-Wood, *Studies in the Theory of Connoisseurship from Vasari to Morelli*, London 1988.

<sup>10</sup> A comprehensive overview of the turn towards things in the history of science is offered in A. Guerini’s, “The Material Turn in the History of Life Science”, *Literature Compass* 2016, 13, pp. 469–480. Standard references are B. Latour, *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network-Theory*, Oxford 2005; *Things that Talk: Object Lessons from Art and Science*, ed. L. Daston, New York 2004; *Biographies of Scientific Objects*, ed. L. Daston, Chicago 2000.

<sup>11</sup> There are similarities between my understanding of the object-based aspects of connoisseurship and Michael-Ann Holly’s way of exploring art history as a discipline subconsciously affected by the material objecthood and presence of its artworks. Whereas Holly sets out to present art history’s melancholic connection to the past through the historical objects of art as an alternative to critical art history’s reluctance to “attribute a soul to mute objects”, and the inclination towards interpretation, representation and meaning. My

The technical side of art history that has gained a foothold in museum-based research tests the limits of how close to an object a connoisseurship practitioner can come. The incorporation of technical methods, such as the use of autoradiography, infrared technology and x-radiography, have made it possible to pierce the surface of a painting and the layers beneath in order to learn about how it was made, where, and by whom more effectively than any trained eye performing the Morellian method. Analyses of pigments and dendrochronological analyses of panel wood are more effective in establishing the period in which a painting was created than Heinrich Wölfflin's stylistic analysis, as outlined in *Kunsthistorische Grundbegriffe* (1915). Modern, scientific approaches to art may seem to offer the most detached, matter-of-fact knowledge on the enduring, material existence of the artworks of art history that in the end is "presence" in its most literal sense. Regardless of the method, however, the history of art history is characterised by a conflicted approach to the practices of connoisseurship. An early example of this is Anton Springer, one of the early proponents of art history as a scientific discipline, who, in "Kunstkenner und Kunsthistoriker" (1881), identified his contemporary connoisseurs as ruled by Mammon. Springer expressed a still familiar critique of how the expanding art market and swiftly rising art prices were a threat to the principles of independent art history, tempting his contemporary connoisseurs to be led by money instead of more pristine motives.<sup>12</sup>

The reasons behind a conflicted approach to connoisseurship within the discipline could help to explain art history's love-hate relationship with the materiality of artworks. One cause is the commercial art market. In comparison with other humanist disciplines, the art objects that art historians deal with are more lucrative as commodities than the objects other humanists are concerned with, such as books or archaeological artefacts. Commercial aspects may in part clarify why it has been more appealing to hold on to the history of art as a linear history of innovative breaks, rather than to describe it as an unruly history of quantities of objects. Another reason would be the literally "object-oriented" approach that constitutes a difficult-to-reconcile hybrid between traditions. While the practices of connoisseurship are connected

---

purpose is instead to elevate the empirical insight of connoisseurship as a symptom of art history's contradictory approach to materiality. M. Holly, *The Melancholy Art*, Princeton 2013.

<sup>12</sup> A. Springer, "Kunstkenner und Kunsthistoriker" in: *Bilder aus der neueren Kunstgeschichte*, Bonn 1867, pp. 377–404. On the history of the conflict between art history as a scientific discipline and connoisseurship, see also C. Wedepohl, "Bernard Berenson and Aby Warburg: Absolute Opposites" in: *Bernard Berenson: Formation and Heritage*, eds. J. Connors & L.A. Waldman, Florence 2014.



historically to the scientific practices of empiricism, such as the practice of intimate, visual observation where the unattached scientist is role model, connoisseurship also necessitates a passion based on a “love of art”.<sup>13</sup> Positivism within art history is, in a sense, enabled because of the seduction and attraction of the very objects under scrutiny. It would of course be possible to claim that the traditions and practices of connoisseurship in fact fetishize art, as well as the materiality of the artwork and the notion of artistic genius expressed through artistic style. However, doing so would mean following the habits of critical thinking that have cultivated fetish and fetishism as metaphors for objects, interests and practices considered exaggerated and to be resisted.

#### FETISHISM AND CRITICAL DISTANCE WITHIN VISUAL CULTURE STUDIES AND NEW ART HISTORY OF THE 1980S AND 1990S

Fetishes, as W.J.T. Mitchell and Bruno Latour have reminded us, are contested objects in Western modernity, since they reveal our own fears, beliefs, and the inherently irrational aspects of the Enlightenment project.<sup>14</sup> As animated objects they are the equivalent of religious icons: some wrongly assume fetishes to be animated by spirits, while others cherish their own ability to resist being manipulated by dead matter.<sup>15</sup> Fetishism is then, in the traditions of the Enlightenment and Western colonialism, considered a foolish belief held by others. Whenever a scornful attitude towards fetishism is articulated, it would, according to the manner in which Mitchell and Latour have come to redefine the critique of fetishism in Western thought, also expose an anthropocentric fear of a lack of self-discipline in encounters with images and objects.

---

<sup>13</sup> Compare with *Histories of Scientific Observation*, eds. L. Daston & E. Lunbeck, Chicago 2011.

<sup>14</sup> Mitchell, *Image Science*, pp. 74–75; W.J.T. Mitchell, *What do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*, Chicago 2005, pp. 145–168; B. Latour, *On the Modern Cult of the Factish Gods*, Durham 2010.

<sup>15</sup> Main references on fetishism and the fetish as a concept are A. M. Alfonso Iacono, *The History and Theory of Fetishism*, Basingstoke 2016; H. Böhme, *Fetishism and Culture. A Different Theory of Modernity*, Berlin 2014; *Fetishism as Cultural Discourse*, eds. E. Apter & W. Pietz, Ithaca 1993; W. Pietz, “The Problem of the Fetish, I”, *RES: Anthropology and Aesthetics*, 1985, 9, pp. 5–17; W. Pietz, “The Problem of the Fetish, II: The Origin of the Fetish”, *RES: Anthropology and Aesthetics*, 1987, 13, pp. 23–45; W. Pietz, “The Problem of the Fetish, IIIa: Bosman’s Guinea and the Enlightenment Theory of Fetishism”, *RES: Anthropology and Aesthetics*, 1988, 16, pp. 105–124.

Of course, such notions would not have been successful were it not for Marxism and psychoanalysis. Karl Marx famously claimed commodities to be the fetishes of the masses, whereas Sigmund Freud's psychoanalytic theory of sexual desire of specific objects helped to articulate the "perversity" of fetishism. From having been wholly focused on the idols worshiped by the colonised tribes at the end of the 18th century, the detrimental, alluring objects of Western civilisation also came to be known as fetishes during the 19th century, making fetishism a core concept describing unsound human-object relationships. During the 20<sup>th</sup> century, its application expanded further so that not only physical objects but also immaterial concepts and experiences ran the risk of being "fetishized", which meant displaying the characteristics of a wicked object. Adorno's essay "Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens" (1938) is a significant example. When Adorno criticized how music had come to characterize fetish when assimilated into the system of the culture industry, every aspect of the music industry that he chose to attack was labelled a fetish or fetishist. His issue was not just with popular music, such as the famous example of jazz music, but that everything, including composers like Tchaikovsky or Schubert, as well as for instance the voice, instruments, and the conductor, took on the character of a fetish within modern capitalist society.<sup>16</sup> Everything and everyone could be suspected of being a fetish in disguise. Alfonso Maurizio Iacono has pointed out that when Adorno is writing about fetishization, he is basing his line of argumentation on the notion of substitution, meaning that what Adorno is criticising is the tendency to improperly replace what is genuine and authentic with an *Ersatz* – a stand-in for something else.<sup>17</sup> This means that although Adorno not only referred to physical objects as suspected fetishes in disguise (as Marx does when he referred to commodities as fetishes), he also articulated which features he considered characteristic of objects specifically when discussing their so-called fetish character. According to Adorno's line of thinking, immaterial concepts and experiences transformed into objects are considered deceptive since, as substitutes for what is real, they only *appear* to offer immediacy and intimacy.

For the sake of argument, it is not necessary to delve deeper into Adorno's writing specifically. Suffice to say, the first version of critical theory from the 1930s that his text represents is also characteristic of an attitude towards objects and the trap of reification (in German *Verdinglichung*, *Vergegenständli-*

---

<sup>16</sup> T.W. Adorno, "Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens", *Zeitschrift für Sozialforschung*, 1938, 7, pp. 321–355.

<sup>17</sup> Iacono, *The History and Theory of Fetishism*, pp. 5–7.



*chung* or *Versachlichung*, literally, “turning into a thing”) that continued to be repeated with shifting connotations in writings on art and culture throughout the 20<sup>th</sup> century. Ernst Gombrich for instance, claimed, in his introduction to *The Story of Art* in 1950 that “Art with a capital A has come to be something of a bogey and fetish”, as a warning of the mystification of art and of a misdirected appreciation for what in reality should be considered hype and hollow, overshadowing more authentic artworks.<sup>18</sup> Thus, when looking at the critique of fetishism, it is worth remembering that it is not only the objectifying agent that is criticized but also the object itself, since it is the fetish that is assumed to hold the power to possess someone with enchanting sensory pleasure instead of a real aesthetic experience.

The content of new art history and visual culture studies, which began as loose umbrella terms, became firmly settled during the 1990s when various different readers and introductions for study at undergraduate level were published.<sup>19</sup> These two intertwined fields focused on vision and visibility, the gaze, spectatorship, representation, discourse and the production of meaning, embracing elements from the Frankfurt School, critical theory, cultural studies, Marxism, post-structuralism, semiotics, feminism and postcolonial

---

<sup>18</sup> E. Gombrich, *The Story of Art*, London 1950, p. 5.

<sup>19</sup> Such as, on visual culture studies: N. Bryson, M. Holly, & K. Moxey, *Visual Culture: Images and Interpretations*, Hanover 1994; *The Block Reader in Visual Culture*, eds. J. Bird, M. Mash & T. Putnam, London 1996; S. Chaplin & J.A. Walker, *Visual Culture: An Introduction*, Manchester 1997; *Visual Culture: The Reader*, eds. J. Evans & S. Hall, London 1999; N. Mirzoeff, *An Introduction to Visual Culture*, Routledge 1999; M. Sturken & L. Cartwright, *Practices of Looking: An Introduction to Visual Culture*, Oxford 2001. On New Art History: *The New Art History*, eds. A.L. Rees & F. Borzello, London 1986; W.J.T. Mitchell, “Editor’s Introduction: Essays toward a New Art History”, *Critical Inquiry* 1989, 15(2), p. 226; L. Korenic, “Inside the Discipline, outside the Paradigm: Keeping Track of the New Art History”, *Art Libraries Journal* 1997, pp. 12–18; J. Harris, *The New Art History: A Critical Introduction*, London 2001; The history and theoretical frameworks of visual culture studies and new art history of the 1980s and 1990s are explored and commented on in *Farewell to Visual Studies*, eds. J. Elkins, S. Manghani & G. Frank, Pennsylvania 2015; K. Jöekalda, “What Has Become of the New Art History?”, *Journal of Art Historiography* 2013, 9; M. Dikovitskaya, “Major Theoretical Frameworks in Visual Culture” in: *The Handbook of Visual Culture*, eds. I. Heywood & B. Sandywell, London & New York 2012; *Visual Culture Studies: Interview with Key Thinkers*, ed. M. Smith, London 2008, pp. 1–17; M. Dikovitskaya, *The Study of the Visual after the Cultural Turn*, Cambridge 2005. However, with the exception of *Farewell to Visual Studies*, which is broader in scope, these publications focus on particular aspects that have been explored more widely, such as the emphasis on vision in visual culture studies, differences implied by the names “visual studies”, “visual culture” or “visual culture studies”, and the egalitarian notion of culture put forth by both new art history and visual culture studies.

theory. Even though the different schools of thought mentioned above are familiar due to their being part of the discipline, it is nevertheless important to historicize their influence on art history in order to separate their legacy and influence today from the early stages of the 1980s and 1990s. This reference to *schools of thought* in fact describes a blend of thinkers, texts, and traditions found under several of these categories. They were, we should remember, connected by a shared vocabulary of concepts and modes of thinking – some of it still very much in use – while some, it should be noted, are seemingly outmoded today.

As part of the academic vocabulary of the new art history and visual culture studies of the 1980s and 1990s, it was still common to follow in the footsteps of a modernist scepticism of fetishes, represented here by the critical theory of Adorno, by criticizing how objects, images and phenomena were “fetishized”. Everything and everyone existing within western capitalist society would run the risk of taking on the character of fetish and being exposed as fetishes in disguise. Many examples can be found in texts representative of this otherwise postmodern paradigm: for instance, modernism could be considered moulded from “the fetishism of presence”; the notion of the artist could be considered fetishized; and so could the spectator, the artwork, and the gaze.<sup>20</sup> Of course Laura Mulvey’s influential “Visual Pleasure and Narrative Cinema” (1975) epitomizes this mode of argumentation, since it transformed the concept of “objectification” into a prevalent part of the repertoire of critical thinking.<sup>21</sup> By originating from a pre-supposed subject-object dichotomy, objectification is seen as the way for patriarchal power to dehumanize women by reducing them to objects, causing dehumanized images of women to generate a particular fetishist fascination. The threatening aspects of fetishism, however, seem not only to be that they occur as a reaction to objectification’s symbolic murder of women, but also the assumption that the audience would be unable to turn their gaze away from the body that has been objectified. When Mulvey’s text is read as object theory, rather than as a feminist criticism of power, it becomes symptomatic that the object itself exists on the surface of the image. It is a fictive, flat and mediated object lacking the kind of characteristics (volume, weight, etc.) that can be expected of a physical object.

In addition to building this line of argument by pointing out habitual anti-fetish critique inherent in critical theory of the 1980s and 1990s, which

---

<sup>20</sup> This tendency is well exemplified in J. Harris, *The New Art History: A Critical Introduction*, London & New York 2001, p. 50, 201, 282.

<sup>21</sup> L. Mulvey, “Visual Pleasure and Narrative Cinema”, *Screen*, 1975, 16(3), pp. 6–18.

should be noted as a point that has also been made by Bruno Latour and subsequently criticised by Hal Foster<sup>22</sup>, it is also necessary to ask which aspects of the first generation of new art history and visual culture studies that the so-called 'material turn' has been a turn away from, and for what reasons? First of all, it should be reiterated how much of that which was characteristic of new art history and visual culture studies also built upon theory that lingered between academic writing on art history and contemporary art criticism. Just as postmodern art and art theory defended contemporaneity and conceptualism as a reaction to essentialism and predominant, modernist notions of the ontology of the artwork,<sup>23</sup> the paradigmatic shift that occurred within the discipline also meant a break with the disciplinary tradition of historical studies and the predominance of artworks as the given objects of study. But did the critique of essentialism mean that material aspects and empirical grounding by necessity had to become methodologically obscure, replaced by theories that would reveal the ideological underpinnings of the production of meaning in the society where the artwork was made? Or rather that the theory absorbed into the discipline made materiality an even more uncomfortable aspect of artworks to deal with?

Implicit in the first question is the familiar assumption that thinking critically and analytically would be an intellectually more demanding and inherently more radical task than the *ars mechanica* of managing documents and objects in archives and museum depositories. It also suggests that the quest of demystifying and deconstructing notions about the artwork, the artist, and about artistic creativity and geniality would make it harder to also consider and explore one of the few things that, after all, is certain – the material existence of artworks. It reflects a tendency to treat all kinds of artworks, irrespective of genre, of period and of geographical area, as concepts or hermeneutical operation devices. But even if conceptualism has indeed been crucially significant for art, art is still never just an idea. It comes with some kind of material support.

---

<sup>22</sup> B. Latour, "Why Has Critique Run Out of Steam? From Matters of Fact to Matters of Concern", *Critical Inquiry*, 2004, 30, pp. 237–243; H. Foster, "Post-Critical", *October* 139, 2012, pp. 3–8. R. Felski has also convincingly written about critique as methodology in R. Felski, *The Limits of Critique*, Chicago 2015. On Anglo-American Art History before and after the material turn, see also V. Thielemans, "Beyond Visuality: Review on Materiality and Affect", *Perspective: Actualité en histoire de l'art*, 2015, 2, pp. 1–7.

<sup>23</sup> As described in L. Lippard, *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*, London 1973; B.H.D. Buchloh, "Conceptual Art 1962–1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions", *October*, 1990, 55, pp. 105–143 or T. Godfrey, *Conceptual Art*, London 1998, p. 14.

Another fallacy would be to equate artworks to images.<sup>24</sup> Looking at theoretically informed descriptions in the wake of new art history and visual culture studies of what an artwork is does seem a departure from the way images were usually analysed as reflecting and producing meaning. In Jonathan Harris' *The New Art History: A Critical Introduction* (2001), art objects are defined as made of "literal and conventional signifying materials" considered as "representational structures", part of the larger linguistic sign system otherwise known as society.<sup>25</sup> As dry as such a description may seem, it is of course an attempt to alert the reader to be aware that the meaning of an artwork is never an ontological essence but always a representation.

The fallacy of juxtaposing the act of thinking with the practice of manual labour is not a new one in western intellectual history. It echoes the kind of Platonic thinking that would motivate a hermit to refrain from the temptations of piles of gold, or any other kind of devilish temptations encountered on his path towards spiritual enlightenment. The question that has occupied me, however, is why the material, artisanal, spatial and temporal aspects of artworks, and what is referred to as visual culture, have been so absent in new art history and visual culture studies, if there has been no doubt as to whether objects are in fact unable to harbour metaphysical essence or substance – whether termed content, meaning or *idea*. It is also significant that, despite demystifications of the Benjaminian concept of aura and the critiques of biography-based interpretations supported by the reception of Roland Barthes' "The Death of the Author" (1967) and Michel Foucault's "What is an Author?" (1969), it still seemed difficult to consider artworks as independent entities or objects in and of themselves – as a material presence detached from an absent author. Why else would it seem so hard to discuss objects and artworks in terms other than as images and surfaces, as hollow shells or blank screens reflecting meaning, if they did not run the risk of being exposed as vessels literally containing and actively generating the kind of seductive meaning sometimes referred to as aura. What was stressed as the production of context-based meaning of artworks would then be yet another expression of the need to critically distance oneself from real objects, in order to resist being captivated by animated fetishes in disguise.

---

<sup>24</sup> I am referring here to the kinds of multiplied images part of visual culture that have often been discussed as existing detached from material support. See also the discussion on meaning and images in chapter 6, "Image, Meaning, and Power" in *Farewell to Visual Studies*, eds. Elkins, Manghani & Frank.

<sup>25</sup> Harris, *The New Art History...*, p. 194.

---

GOLD NUGGETS

Thus far I have addressed the question of art history's love-hate relationship with the materiality of artworks as expressed within two opposing methodological and theoretical disciplinary traditions – the realms of connoisseurship and the paradigm of new art history and of visual culture studies. To be in a love-hate relationship could indicate being at odds with certain aspects of something or someone that one also feels passionately about, or it could be a fitting description of the kind of close relationship that can develop over time like an aging couple or between two family members. In any case, it cannot be explained without taking into account the different kinds of feelings that bind it together.

Previous attempts to explain the lack of material theory that developed within the discipline before the material turn, however, tend to neglect affections, relationality and the agency of things in their analyses of disciplinary blind spots. In his defence of a material turn within the discipline, Michael Yonan has argued that there are two historical reasons for the lack of an ontological and methodological interest for the materiality of artworks: the separation between “fine art” and “decorative art”; and the methodological tradition of visual analysis, spanning from Wölfflin and Panofsky to visual culture studies. This has had the result of prioritizing painting over other categories of art in art historical writing as paintings are, after all, valued both as “high art” and easily represented by two-dimensional images in books and slides.<sup>26</sup> Both W.J.T. Mitchell and Horst Bredekamp base their critique on the limits of language. Whereas the difference in meaning between “image” and “picture” in English is like the relationship between “idea” and “form” in Aristotelian philosophy, the meaning of the German word “Bild” incorporates both “picture” and “image”. This would explain why Anglo-American visual culture studies have been suffering from a lack of material theory, whilst the tradition of German art history as a *Bildwissenschaft avant la lettre* has not.<sup>27</sup>

However, even though I agree with Yonan, Mitchell and Bredekamp, arguments such as theirs tend to fall back into the habit inherited from cultural history and from cultural studies, that of criticising older categorical and linguistic distinctions and exclusions, and of defending the idea that certain previously neglected categories of art and artefacts be included in art history. My

---

<sup>26</sup> Yonan, “The Suppression of...”.

<sup>27</sup> Mitchell, *Image Science...*, p. 30; H. Bredekamp, “A Neglected Tradition? Art History as *Bildwissenschaft*”, *Critical Inquiry* 2003, 29(3), p. 418.

aim, however, is not primarily to defend or debunk the negligence of material aspects within art historiography, and to remind of the fact that our discipline is empirically anchored in the unruly, deep sea of objects commonly known as “the history of art”. It should definitely not be confused with the masked, methodological version of the age-old plea that art historians not forget to experience works of art in the original and take heed of the physical properties of art. Rather, it is an attempt to reflect upon the fact that art history is, after all, a discipline dominated by a canon of iconic artworks that it could not do without. Art history cannot easily be compared to the history of other disciplines, since artworks are generally quite expensive and unique commodities, and it may well be argued that this has had the paradoxical effect of drawing the interest of art historians away from developing methodologies and theory about materiality as an act of resistance.

A conflicted approach to artworks considered as objects is especially evident when it comes to painting, since paintings are commodified artworks by their very nature. They are material, mobile, and easy to use as interior decoration. Some of them are like rare gold nuggets, others like sticky bonbons, and some are like old postcards that someone decided to send and another felt obliged to put in a box and save, though neither the motif nor message ever felt that important or genuine to anyone. Most of the older ones have, like the Gerini painting mentioned above, lived a long life as mobile commodities shifting between owners. It is well worth remembering that what Michael Fried terms “objecthood” first became a characteristic of painting when medieval painters went from wall paintings on commission from the church and the aristocracy to, as a response to an increasing demand, the development of new techniques and painting on new materials (panels and linens) in order to produce objects that could be sold on speculation for a growing open market. At times, this resulted in spectacular increases in the number of paintings produced in the commercial centres of Bruges, Antwerp, Amsterdam, Florence, Rome, and Paris.<sup>28</sup> It should also be taken into account that the Dutch Golden Age began as vast quantities of inexpensive paintings flooded the market. Paintings would probably never even have been such a success were it not for capitalism, but despite this, it is still not possible to explain art his-

---

<sup>28</sup> As described in e.g. E. J. Sluijter, “On Brabant Rubbish, Economic Competition, Artistic Rivalry, and the Growth of the Market for Paintings in the First Decades of the Seventeenth-Century”, *Journal of Historians of Netherlandish Art* 2009, 1(2); J. J. Bloom, “Why Painting?”, in: *Mapping Markets for Paintings in Europe, 1450–1750*, eds. N. De Marchi & H. J. Van Miegroet, Turnhout 2006. M. Fried, “Art and Objecthood”, *Artforum*, 1967, 5(10).

tory's historic problem with the material aspects of paintings any clearer than that it reproduces a fear that art and capital may become "entangled."

At Documenta 14 (2017), Niccolò di Pietro Gerini's painting "The Temptation of Saint Anthony" was exhibited in the opening room at the *Neue Galerie*, a venue that the chief curator Adam Szymczyk and his team proclaimed to be the "historical consciousness" of the Documenta.<sup>29</sup> On the opposite side of the room was a sculpture depicting a hooded figure made by Ernst Barlach in 1907 entitled, "Russian beggar". With an outstretched arm, curled position and covered face, the beggar, along with the motif of the tempted Saint Anthony, formed the centrepiece of the room. According to the wall label, the curatorial intention of putting these works on display together was to "raise socio-economic reflection, addressing not just the entanglement of art and money, but the necessity of its 'shunning' on a planetary scale". The message that is illustrated by the combination of artworks and texts is easily recognisable, and in alignment with the political and critical aspects of the curatorial idea as whole that might be summarised as: "capitalism is continuing to threaten the independency of art, since the present state of the art market – dominated by those who because of their homogeneity, wealth and privilege, would not be able to identify genuinely interesting and novel art even if it jumped up and hit them in the eye – prevails. The commodity fetishism of the art market should be resisted." Quotation marks aside, one cannot deny that this critique is valid and important – it could easily be argued that the distance between capital and art is one of the most important questions for the contemporary art world, especially since it is an impossible quest. As I see it, however, it is a symptom of how art as idea, intervention, social commentary or image has tended to be separated strategically from material aspects, both within art theory and art historiography, in order to avoid fetishizing artworks by treating them as objects. Recognizing this lacuna would confirm that art history is messy and disparate, made up of quantities of objects bought, exchanged, mediated, hailed, neglected, and always in a state of decomposition.

---

<sup>29</sup> The painting by di Pietro Gerini was not the only Renaissance painting on display depicting gold tempting Saint Anthony. The mid-15<sup>th</sup> century painting "Saint Anthony Abbot Tempted by Gold" by Giovanni di ser Giovanni Guidi was exhibited next to the painting by Gerini as well. For the sake of this argument however, the painting by di ser Giovanni Guidi is left out here.



## BIBLIOGRAPHY

- Adorno T.W., "Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens", *Zeitschrift für Sozialforschung* 1938, 7
- Art History: A Critical Introduction to its Methods*, eds. C. Klonk & M. Hatt, Manchester 2006
- Barad K.M., *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*, Durham 2007
- Bennett J., *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*, Durham 2010
- Bernstein P.L., *The Power of Gold: The History of an Obsession*, New York 2000
- Biographies of Scientific Objects*, ed. L. Daston, Chicago 2000
- The Block Reader in Visual Culture*, eds. J. Bird, M. Mash & T. Putnam, London 1996
- Bloom J.J., "Why Painting?", in: *Mapping Markets for Paintings in Europe, 1450–1750*, eds. N. De Marchi & H.J. Van Miegroet, Turnhout 2006
- Böhme H., *Fetishism and Culture. A Different Theory of Modernity*, Berlin 2014
- Boskovits M., *Pittura Fiorentina alla virgilia del Rinascimento 1370–1400*, Florence 1975
- Bredenkamp H., "A Neglected Tradition? Art History as Bildwissenschaft", *Critical Inquiry* 2003, 29(3)
- Bryson N., M. Holly, & K. Moxey, *Visual Culture: Images and Interpretations*, Hanover 1994
- Buchloh B.H.D., "Conceptual Art 1962-1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions", *October* 1990, 55
- Chaplin S. & J.A. Walker, *Visual Culture: An Introduction*, Manchester 1997
- Connolly W.E., "The 'New Materialism' and the Fragility of Things", *Millennium: Journal of International Studies* 2013, 41(3)
- Dikovitskaya M., "Major Theoretical Frameworks in Visual Culture", in: *The Handbook of Visual Culture*, eds. I. Heywood & B. Sandywell, London & New York 2012
- Dikovitskaya M., *The Study of the Visual after the Cultural Turn*, Cambridge 2005
- Eck C. van, *Art, Agency and Living Presence. From the Animated Image to the Excessive Object*, Leiden 2015
- Farewell to Visual Studies*, eds. J. Elkins, S. Manghani & G. Frank, Pennsylvania 2015
- Felski R., *The Limits of Critique*, Chicago 2015
- Fetishism as Cultural Discourse*, eds. E. Apter & W. Pietz, Ithaca 1993
- Foster H., "Post-Critical", *October* 2012, 139
- Fried M., "Art and Objecthood", *Artforum* 1967, 5(10)
- Gell A., *Art and Agency: An Anthropological Theory*, Oxford 1998
- German Art History and Scientific Thought: Beyond Formalism*, eds. M.B. Frank & D. Adler, Farnham 2012
- Gibson-Wood C., *Studies in the Theory of Connoisseurship from Vasari to Morelli*, London 1988
- Godfrey T., *Conceptual Art*, London 1998
- Gombrich E., *The Story of Art*, London 1950
- Guerini A., "The Material Turn in the History of Life Science", *Literature Compass* 2016, 13



- Gumbrecht H.U., *Production of Presence. What Meaning Cannot Convey*, Stanford 2004
- Harris J., *The New Art History: A Critical Introduction*, London 2001
- Heidegger M., *Vorträge und Aufsätze*, Pfullingen 1954
- Histories of Scientific Observation*, eds. L. Daston & E. Lunbeck, Chicago 2011
- Holly M., *The Melancholy Art*, Princeton 2013
- Hönes H.C., "Posing Problems: George Kubler's 'Prime Objects'", *Journal of Visual Art Practice* 2016, 15(2-3)
- Iacono A.M., *The History and Theory of Fetishism*, Basingstoke 2016
- Jöekalda K., "What Has Become of the New Art History?", *Journal of Art Historiography* 2013, 9
- Korenic L., "Inside the Discipline, outside the Paradigm: Keeping Track of the New Art History", *Art Libraries Journal* 1997
- Kubler G., *The Shape of Time. Remarks on the History of Things*, New Haven 1962
- Latour B., "Why Has Critique Run Out of Steam? From Matters of Fact to Matters of Concern", *Critical Inquiry* 2004, 30
- Latour B., *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network-Theory*, Oxford 2005
- Latour B., *On the Modern Cult of the Factish Gods*, Durham 2010
- Lippard L., *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*, London 1973
- Mirzoeff N., *An Introduction to Visual Culture*, Routledge 1999
- Mitchell W.J.T., "Editor's Introduction: Essays toward a New Art History", *Critical Inquiry* 1989, 15(2)
- Mitchell W.J.T., *Image Science: Iconology, Visual Culture, and Media Aesthetics*, Chicago 2015
- Mitchell W.J.T., *What do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*, Chicago 2005
- Mulvey L., "Visual Pleasure and Narrative Cinema", *Screen* 1975, 16(3)
- Muthesius S., "Towards an 'exakte Kunstwissenschaft' (?) Part II", *Journal of Art Historiography* 2013
- The New Art History*, eds. A.L. Rees & F. Borzello, London 1986
- Pietz W., "The Problem of the Fetish, I", *RES: Anthropology and Aesthetics* 1985, 9
- Pietz W., "The Problem of the Fetish, II: The Origin of the Fetish", *RES: Anthropology and Aesthetics* 1987, 13
- Pietz W., "The Problem of the Fetish, IIIa: Bosman's Guinea and the Enlightenment Theory of Fetishism", *RES: Anthropology and Aesthetics* 1988, 16
- Salmi M., "Lorenzo Ghiberti e la pittura", in: *Scritt in onore di Lionelli Venturi*, I, Rome 1956
- Schrecken und Lust: die Versuchung des heiligen Antonius von Hieronymus Bosch bis Max Ernst*, eds. M. Philipp & O. Westheider, München 2008
- Sluijter E.J., "On Brabant Rubbish, Economic Competition, Artistic Rivalry, and the Growth of the Market for Paintings in the First Decades of the Seventeenth-Century", *Journal of Historians of Netherlandish Art* 2009, 1(2)
- Springer A., "Kunstkenner und Kunsthistoriker" in: idem, *Bilder aus der neueren Kunstgeschichte*, Bonn 1867

- Sturken M. & L. Cartwright, *Practices of Looking: An Introduction to Visual Culture*, Oxford 2001
- Thielemans V., "Beyond Visuality: Review on Materiality and Affect", *Perspective: Actualité en histoire de l'art* 2015, 2
- Things that Talk: Object Lessons from Art and Science*, ed. L. Daston, New York 2004
- Visual Culture Studies: Interview with Key Thinkers*, ed. M. Smith, London 2008
- Visual Culture. The Reader*, eds. J. Evans & S. Hall, London 1999
- Wedepohl C., "Bernard Berenson and Aby Warburg: Absolute Opposites", in: *Bernard Berenson: Formation and Heritage*, eds. J. Connors & L.A. Waldman, Florence 2014
- Yonan M., "The Suppression of Materiality in Anglo-American Art-Historical Writing", in: *The Challenge of the Object / Die Herausforderung des Objekts. Proceedings of the 33<sup>rd</sup> Congress of the International Committee of the History of Art (CIHA), Nürnberg, 15-20 July 2012*, eds. G.U. Großmann & P. Krutisch, Nuremberg 2014
- Yonan M., "Toward a Fusion of Art History and Material Culture Studies", *West 86<sup>th</sup>: A Journal of Decorative Arts, Design History, and Material Culture* 2011, 18(2)

Charlotta Krispinsson

School of Culture and Education  
Södertörn University, Stockholm

TEMPTATION, RESISTANCE, AND ART OBJECTS:  
ON THE LACK OF MATERIAL THEORY  
WITHIN ART HISTORY BEFORE THE MATERIAL TURN

Summary

Niccolò di Pietro Gerini's painting *The Temptation of Saint Anthony* (1390–1400) serves as a point of departure for this essay. It depicts Saint Anthony during a lapse of self-control as he attempts to resist an alluring mound of gold. Since the mound is in fact made of genuine gold leaves applied to the painting's surface, it works both as a representation of temptation as well as an object of desire affecting the beholder. The aim of this essay is to explore different approaches to materiality before the material turn within the art history discipline by examining two opposing directions within the writing and practice of art history: the tradition of connoisseurship; and the critique of the fetish within the theoretical apparatus of new art history and visual culture studies of the 1980s and 90s. As an expression of positivism within art history, it is argued that connoisseurship be considered within the context of its empirical practices dealing with objects. What is commonly described as the connoisseur's "taste" or "love for art" would then be just another way to describe the intimate relationship formed between art historians and the very objects under their scrutiny. More than other humanist disciplines, art history is, with the possible exception of archaeology,

an object-based discipline. It is empirically anchored in the unruly, deep sea of objects commonly known as the history of art. Still, there has been a lack of in-depth theoretical reflection on the materiality of artworks in the writings of art historians before the material turn. The question however, is not *if* this is so, but rather, *why*?

In this essay, it is suggested that the art history discipline has been marked by a complicated love-hate relationship with the materiality of which the very objects of study, more often than not, are made of; like Saint Anthony who is both attracted to and repelled by the shapeless mass of gold that Lucifer tempts him with. While connoisseurship represents attraction, resistance to the allure of objects can be traced to the habitual critique of fetishism of the first generations of visual culture studies and new art history. It reflects a negative stance towards objects and the material aspect of artworks, which enhanced a conceived dichotomy between thinking critically and analytically in contrast to managing documents and objects in archives and museum depositories. However, juxtaposing the act of thinking with the practice of manual labour has a long tradition in Western intellectual history.

Furthermore, it is argued that art history cannot easily be compared to the history of other disciplines because of the simple fact that artworks are typically quite expensive and unique commodities, and as such, they provoke not just aesthetic but also fetishist responses. Thus, this desire to separate art history as a scientific discipline from the fetishism of the art market has had the paradoxical effect of causing art historians to shy away from developing methodologies and theory about materiality as an act of resistance.

Keywords:

Niccolò di Pietro Gerini, the material turn, art historiography, connoisseurship, visual culture studies, new art history, fetishism



VERA-SIMONE SCHULZ

## DAS PARLAMENT DER DINGE: TRANSMATERIALE UND TRANSMEDIALE DYNAMIKEN, BILD-DING- RELATIONEN UND „META-ARTEFAKT-MALEREI“

Ein Knie gebeugt, hat sich Gabriel Maria genähert (Abb. 1). Er, im Profil mit ausgestreckter Hand, sie, dem Betrachter zugewandt mit erhobener Rechte, wird ihr *entre-deux* von der Taube des Heiligen Geistes im Strahlenkranz gekrönt, auf welche im Bild nicht zuletzt die Finger der Jungfrau weisen.<sup>1</sup> Die Jorge Afonso zugeschriebene und um 1515 datierte Verkündigungsdarstellung ist in kühlen Blauschwarz-, Grau- und Weißtönen gehalten und bewegt sich darüber hinaus in einem Farbspektrum von Gelb bis Braun. Nur im Hintergrund, wo ein zurückgezogener Vorhang den Blick auf ein Fenster freigibt, leuchtet das himmelblaue Firmament hinter Marias Heiligenschein, als wohnen wir einem Sonnenaufgang bei.

Während die obere Bildhälfte des Ölgemäldes somit vom Ausloten verschiedener Arten von Licht bestimmt ist – etwa dem natürlichen Sonnenlicht, das als Lichtkorridor links durch eine Fensteröffnung in den im Hintergrund gelegenen Raum eindringt, dem göttlichen Glanz um die Taube des Heiligen Geistes und dem zwischen Sonne und Heiligenschein oszillierenden Mariennimbus –, spiegelt sich die Begegnung der Jungfrau mit dem Engel in der unteren Bildhälfte in den Stoffen der Bekleidung wider. Wir sehen links Gabriels nackte Zehen unter dem Saum seiner Robe hervorragen und direkt daneben eine spitz zulaufende Falte seines Gewandes, die die Bewegungsrichtung seiner ausgestreckten Hand reflektiert. Marias empor gerichtete Rechte findet dagegen in einer aufgestellten Gewandfalte direkt gegenüber derjenigen Gabriels ein visuelles Pendant. Das subtile Spiel der Stoffe wird uns dabei seinerseits auf einem Stoff dargeboten, sind doch Maria und Gabriel beide auf einem breiten Teppich platziert, auf dem auch ihre seidenen Gewänder aufliegen.

---

<sup>1</sup> Zum *entre-deux* in Verkündigungskompositionen vgl. L. Marin, *Das Opake in der Malerei. Zur Repräsentation im Quattrocento*, Berlin 2004, S. 186–223.



1. Jorge Afonso, Verkündigung, ca. 1515, Öl auf Holz, Museu Nacional de Arte Antiga, Lissabon

Tatsächlich ereignet sich die Lissaboner Verkündigung auf einer westafrikanischen Raffia-Matte (Abb. 2).<sup>2</sup> Seit dem 15. Jahrhundert drangen Artefakte aus Regionen südlich der Sahara verstärkt in portugiesische Handels-, Stadt- und Bildräume vor, so dass in einer Darstellung Mariä Entschlafens vom Maestro do Paraíso auf dem Beistelltisch neben dem Bett ein geschnitzter west-

<sup>2</sup> K.J.P. Lowe, „Made in Africa: West African Luxury Goods for Lisbon’s Markets“, in: Ausst.-Kat. *The Global City of Lisbon: On the Streets of Renaissance Lisbon*, hg. von A. Jordan Gschwend und K.J.P. Lowe, London 2015, S. 163–177.



afrikanischer Elfenbeinlöffel erscheint.<sup>3</sup> Raffia-Gewebe aus Palmfasern waren ebenfalls begehrt, sie werden in zahlreichen zeitgenössischen Inventaren genannt und finden auch auf Cantinos Weltkarte Erwähnung (Abb. 3).<sup>4</sup>



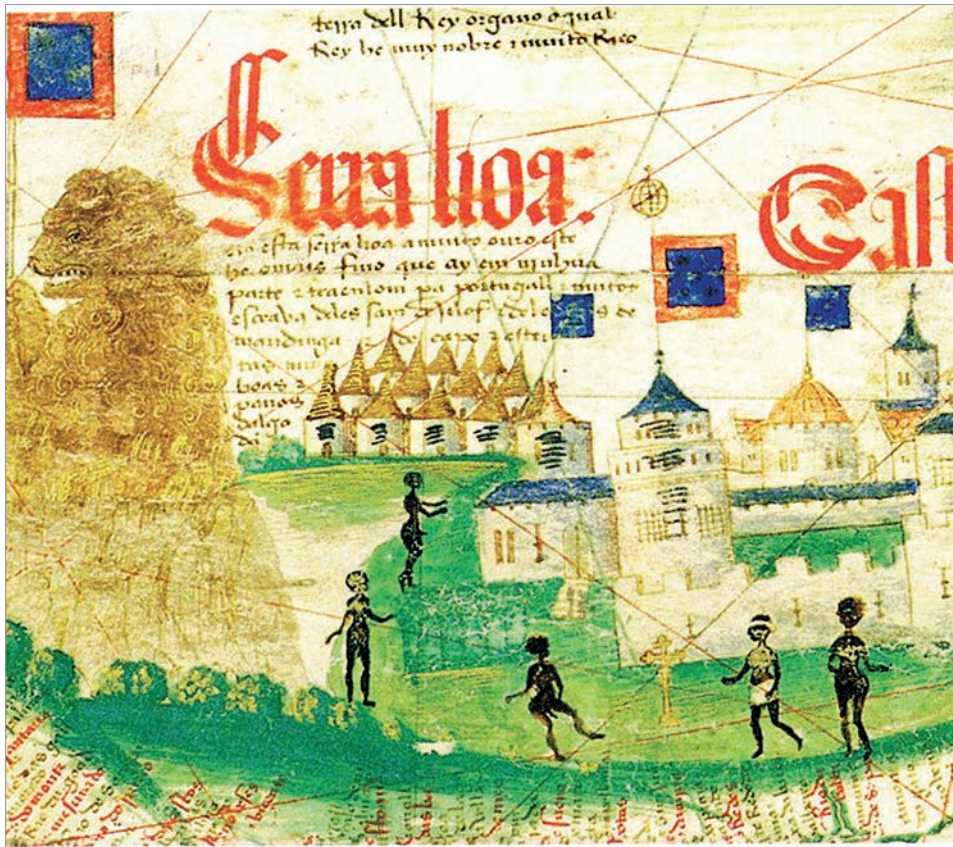
2. Kissenüberzug aus Raffia, Königreich Kongo, 16. oder 17. Jahrhundert, Kungliga Samlingarna, Schweden

In Afonsos Verkündigungsdarstellung kommen dem Raffia-Teppich verschiedene bildinterne Funktionen zu. Auf dem Kachelboden bietet er eine farblich abgestimmte, leicht erhöhte Plattform dar, auf der Maria und der Engel dem Betrachter präsentiert werden, während die aus dunkleren Fasern gewobene Bordüre der Matte die Begegnung beider als verbindendes Element unterstreicht. Dabei korrespondiert der Bodenbelag in Muster, Farbigkeit und Flächigkeit mit den Bodenfliesen und der im Hintergrund sichtbaren Decke aus Holzpaneelen. Er unterstützt deren Effekt, Raum zu kreieren und zieht den Blick des Betrachters in die Tiefe. Zugleich hält er dessen Blick aber auch im Vordergrund bei dem himmlischen Ereignis fest. Hier scheint das Rautenmuster des Raffia-Teppichs

<sup>3</sup> Ibidem, S. 164; J.M. Massing, „African Ivories and the Portuguese“, in: *Ivories in the Portuguese Empire*, hg. von G.A. Bailey, J.M. Massing und N. Vassallo e Silva, Lissabon 2013, S. 10–85: 31.

<sup>4</sup> Lowe, *Made in Africa...*, S. 164; A. Reikat, *Handelsstoffe: Grundzüge des europäisch-westafrikanischen Handels vor der Industriellen Revolution am Beispiel der Textilien*, Köln 1997, S. 34.

das Verweis-Spiel der Gewandfalte des Erzengels optisch zu verstärken. Während die spitz zulaufende Falte von Gabriels Robe pfeilartig zu Maria weist, wird diese Bewegung im Flechtmuster der Matte aufgenommen und stakkatoartig zur Jungfrau fortgesetzt. Eine weitere Dimension eröffnet sich zudem durch Gabriels nackten Fuß, der das Palmfasergeflecht berührt. Mit dieser Geste wird neben der visuellen auch die taktile Komponente des Bodenbelags aufgerufen. So schrieb der portugiesische Reisende Duarte Pacheco Pereira zu Beginn des 16. Jahrhunderts: „In diesem Reich des Kongo stellen sie Stoffe aus Palmfasern her, so weich, dass sie wie aus Samt und Satin erscheinen, und so schön, dass ihnen kein in Italien gefertigter Stoff gleichkommt“.<sup>5</sup>



3. Detail der Cantino-Planisphäre mit Inschrift über Raffia-Matten in Sierra Leone, 1501–1502, Biblioteca Estense, Modena

<sup>5</sup> Zitiert nach A. Weindl, *Wer kleidet die Welt? Globale Märkte und merkantile Kräfte in der europäischen Politik der Frühen Neuzeit*, Mainz 2007, S. 14, Anm. 16.



In den vergangenen Jahren hat sich die Kunstgeschichte mit der Erforschung von Bewegungs- und Transferprozessen portabler Artefakte einen neuen Schwerpunkt gesetzt, wobei auch die Grenzen traditioneller Subdisziplinen wie ‚byzantinische‘, ‚west-europäische‘, ‚ost-europäische‘, ‚islamische‘, ‚asiatische‘, ‚lateinamerikanische‘ oder ‚afrikanische‘ Kunstgeschichte zunehmend hinterfragt werden.<sup>6</sup> Dieser Beitrag hat zum Ziel, Dynamiken von Bildern und Dingen aus einer transkulturellen Perspektive neu zu beleuchten, wobei sowohl gemeinhin den ‚angewandten Künsten‘ zugeordnete Artefakte als auch Gemälde Gegenstand der Untersuchungen sein werden.

Thema der folgenden Fallstudien sind Beziehungen zwischen Dingen sowie zwischen Dingen und Bildern (wobei anzumerken ist, dass diese im Text zu Analyse Zwecken unterschieden werden, obschon Dinge auch Bildträger sein können und Bilder selbst Dinge sind). So wurden westafrikanische Raffia-Gewebe in der Frühen Neuzeit von zahlreichen iberischen und italienischen Autoren mit italienischen Samt-Textilien verglichen.<sup>7</sup> Angesichts Afonsos Gemälde mit der Raffia-Matte wird vormodernen Betrachtern aber auch ein zweites, hinsichtlich der Relation von Dingen und Bildern vergleichbares Moment in den Sinn gekommen sein. Seit der Mitte des 14. Jahrhunderts, als ein anatolischer Knüpfteppich in der Florentiner Kirche SS. Annunziata erstmals in einer Verkündigungsszene zu Füßen Marias erschienen war und aufgrund der Verehrung des Freskos als *semi-acheiropoieton* und wundertätigem Bild dieses mitsamt dem Teppich vielfach ‚kopiert‘ wurde, war die Bildtradition von Verkündigungsdarstellungen wesentlich von orientalischen Knüpfteppichen als Importobjekten bestimmt.<sup>8</sup> Wie unter anderem eine Verkündigungs-

<sup>6</sup> Siehe z.B. *EurAsian Matters: China, Europe, and the Transcultural Object, 1600-1800*, hg. von A. Grasskamp und M. Juneja, Cham 2018; *The Global Lives of Things: The Material Culture of Connections in the Early Modern World*, hg. von A. Gerritsen und G. Riello, London–New York 2016; *Early Modern Things: Objects and their Histories, 1500–1800*, hg. von P. Findlen, Abingdon 2013; *The Challenge of the Object*, 33rd Congress of the International Committee of the History of Art, Congress Proceedings, hg. von U.G. Großmann und P. Krutisch, Nürnberg 2013; *Islamic Artefacts in the Mediterranean World: Trade, Gift Exchange and Artistic Transfer*, hg. von C. Schmidt Arcangeli und G. Wolf, Venedig 2010; *The Power of Things and the Flow of Cultural Transformations: Art and Culture Between Europe and Asia*, hg. von L.E. Saurma-Jeltsch und A. Eisenbeiß, Berlin 2010.

<sup>7</sup> J. Vansina, „Raffia Cloth in West Central Africa, 1500–1800“, in: *Textiles: Production, Trade and Demand*, hg. von M. Fennell Mazzaoui, London 1998, S. 263–281.

<sup>8</sup> M. Spallanzani, *Oriental Rugs in Renaissance Florence*, Florenz 2007, S. 150, Abb. 3 (für das Fresko in SS. Annunziata), S. 151–155, 157 und 162–165 (für eine Auswahl weiterer Verkündigungsdarstellungen mit orientalischen Knüpfteppichen in Florenz) sowie V.-S. Schulz, „Infiltrating Artifacts: The Impact of Islamic Art in 14<sup>th</sup>- and 15<sup>th</sup>-Century Florence and Pisa“, in: *Konsthistorisk tidskrift* 2018, 87.4, S. 214–233 zu dieser Bildtradition in und um Florenz.

szene von Pedro Berruguete und eine weitere, Gregório Lopes zugeschriebene, die sogar einen anatolischen „Lotto-Teppich“ zeigt, deutlich machen, war diese Bildtradition in der Frühen Neuzeit auch im iberischen Raum verbreitet (Abb. 4 und 5).<sup>9</sup> In der Lissaboner Verkündigungsdarstellung wurde somit nicht nur die Materialität von Raffia im direkten Vergleich mit anderen Bildelementen wie Seide ausgelotet, sondern kompositorisch und motivisch auch eine Art gemaltes Importobjekt gezielt durch ein anderes ersetzt: der orientalische Knüpfteppich durch die westafrikanische Raffia-Matte.



4. Gregório Lopes (zugeschrieben), Verkündigung, ca. 1539–1541, Öl auf Holz, Lissabon, Museu Nacional de Arte Antiga

<sup>9</sup> L. Rodríguez Peinado, „Engalanamiento textile en la pintura gótica hispana“, in: *Afilando el pincel, dibujando la voz: Prácticas pictóricas góticas*, hg. von M. Miquel Juan, O. Pérez Monzón und P. Martínez Taboada, Madrid 2017, S. 283–304, Abb. 3; J. Hallett, *The Oriental Carpet in Portugal: Carpets and Paintings, 15<sup>th</sup>–18<sup>th</sup> Centuries*, Lissabon 2007.

5. „Lotto-Teppich“, Anatolien, erste Hälfte 16. Jahrhundert, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia



Die folgenden Fallstudien lenken den Blick von Portugal nach Italien, untersuchen aber ihrerseits transkulturelle Bild-Ding-Dynamiken. Zu analysieren sind dabei zunächst Ding-Ding-Beziehungen, wenn sich vormoderne Artefakte nicht nur wie im Fall anatolischer Knüpfteppiche und westafrikanischer Raffia-Matten durch ihre Gebrauchsmöglichkeiten als manuell gefertigte Bodenbeläge miteinander in Relation setzen beziehungsweise die einen (in Bild- und Realräumen) durch die anderen ersetzen ließen, sondern Gegenstände auch dadurch, dass sie in anderen Materialien und in anderer Machart gefertigte Artefakte evozierten, transmateriale Assoziationsketten generierten. Zu diskutieren sein werden zudem Transferprozesse, wenn Artefakte, die andere Medien und Materialien aufrufen, selbst im Medium der Malerei zur Darstellung kamen. Ziel der Untersuchungen ist es dabei, einen Beitrag zur Erschließung vormoderner Bild-Ding-Relationen jenseits einer Klassifizierung und Separierung in ‚angewandte‘ und ‚hohe Künste‘ zu leisten und die Komplexität medien- und materialübergreifender Wechselspiele ein Stück weit zu entflechten.

## TRANSMATERIALE ARTEFAKT-DYNAMIKEN UND AMBIGUITÄT ALS PIKTURALE STRATEGIE

„Um am effektivsten zu arbeiten, tendieren Kunsthistoriker dazu, sich auf ein spezifisches Medium zu konzentrieren.“<sup>10</sup> Bernhard Heitmanns Charakterisierung des Befunds ließe sich noch dahingehend ergänzen, dass dieser mono-mediale Fokus in der Kunstgeschichte traditionell bereits je nach Medium besondere Konnotationen trägt, erweist sich die Disziplin doch seit jeher nicht nur geographisch, sondern auch medien- und materialspezifisch in unterschiedliche Sub-Disziplinen unterteilt. So werden den ‚hohen Künsten‘ (Malerei, Skulptur, Architektur) einerseits gemeinhin die ‚angewandten Künste‘ (im Englischen *applied, decorative* oder *minor arts*) gegenübergestellt beziehungsweise untergeordnet, letztere andererseits aber auch wiederum in Metall-, Glas-, Keramik-, Textil- etc. Gruppierungen unterteilt. Doch so aufwändig, kleinteilig und etabliert die Differenzierungen des Fachs auch sind, wissen sich einige Artefakte diesem Schubladendenken, so Heitmann, nichtsdestotrotz zu entziehen. Denn „gelegentlich weist ein Objekt solche Übernahmen auf, dass auch ihr ursprünglicher Effekt in anderen Materialien berücksichtigt werden muss“.<sup>11</sup>

Der Anlass, der Heitmann zufolge Forscher dazu zwingt, das vertraute Medium zu verlassen, sind transmateriale Dynamiken, das heißt Transferprozesse, bei denen Objekte zwar aus einem Material bestehen, in Form, Dekor oder visuellem Effekt allerdings andere evozieren. So ruft ein Kelch in der Wallace Collection in London, obschon aus Glas, gleich eine Reihe unterschiedlicher Materialreferenzen und -evokationen auf (Abb. 6).<sup>12</sup> In der Form Pokalen aus Metall entlehnt,<sup>13</sup> gleicht die Oberfläche der Wandung Achaten, Karneolen und Jaspis. Strudelförmig führen graue, violett-farbige, blaue, grüne, gelbe und rote, teils nebeneinander, teils ineinander verlaufende Streifen um den Fuß herum, türmen sich kreiselgleich an dessen Vertikalrippen auf, bis die grünen und blauen Partien am Bauch des Gefäßes dynamische Wellen zu schlagen scheinen, während zum oberen, glatten Abschluss hin horizontal gelagerte Erdtöne dominieren. Rundum wechseln farbige Einlagen in Tönung, Maserung und Intensität, wobei jede Drehung, jede Änderung des Lichteinfalls neue Farbeffekte hervorruft. Einzig die Unterseite des Fußes und die Mündung erscheinen monochrom, sie stehen im deutlichen Kontrast zur

<sup>10</sup> B. Heitmann, „Migration and Metamorphosis: The Transformation of Shapes, Ornaments, and Materials“, *Metropolitan Museum Journal* 2002, 37, S. 107–116: 107.

<sup>11</sup> *Ibidem*.

<sup>12</sup> S. Higgot, *The Wallace Collection: Catalogue of Glass and Limoges Painted Enamels*, London 2011, S. 46–48.

<sup>13</sup> *Ibidem*, S. 46.

Fülle der sturm- und gewittergleich ineinander gewirbelten Farben, evozieren in ihrer lindgrünen Färbung jedoch ihrerseits andere Materialien: Artefakte mit Celadon-Glasur oder aus grün-schimmerndem Jade.



6. Achatglaskelch, *Venedig*, ca. 1500,  
The Wallace Collection, London

Tatsächlich fungierte Glas in der Vormoderne als transmateriales Material schlechthin. „Es gibt keinen wertvollen Edelstein, der nicht von der Glasindustrie imitiert werden kann, ein gefälliger Wettstreit zwischen Natur und Mensch,“ pries Marcantonio Coccio Sabellico die Qualitäten dieses Mediums um 1500.<sup>14</sup> Dies hatte auch Konfusionen zur Folge, wenn sich Artefakte aufgrund dieser fingierenden Fähigkeiten nicht mehr eindeutig Materialien- und Artefakt-Gruppen zuordnen ließen. „Un scudellotto di color turchino, non si sa di che materia sia“, heißt es etwa in einem Inventar aus dem Jahr 1571 zu einer türkisblauen Schale in der Schatzkammer von San Marco in Venedig.<sup>15</sup> Das wahrscheinlich im 9. oder 10. Jahrhundert in Iran geschaffene Gefäß ist opak wie ein Türkis und wurde als Türkissteingefäß auch in einem Inventar

<sup>14</sup> M.C. Sabellico, *Opera Omnia*, Buch III: *De Venetae urbis situ* (1500), die deutsche Übersetzung ist zitiert nach H. Tait, *Venezianisches Glas*, Dortmund 1982, S. 196f.

<sup>15</sup> „Eine türkisfarbene Schale, von der man nicht weiß, aus welchem Material sie besteht“, zitiert nach R. Gallo, *Il tesoro di S. Marco e la sua storia*, Venedig 1967, S. 208



von 1325 aufgeführt.<sup>16</sup> Darüber hinaus trägt es auf der Unterseite des Fußes die Inschrift خراسان („Khorāsān“), die auf die türkisreiche Gegend in Nordostiran um Nishapur verweist.<sup>17</sup> Trotzdem handelt es sich bei der Schale aber um ein Türkis evozierendes Glasgefäß. Ein ähnlicher Fall liegt bezüglich des Sacro Catino vor, der in Genua jahrhundertlang als Heiliger Gral und – tiefgrün schimmernd – überdies als größter bekannter Smaragd bestaunt wurde. Dass es sich auch bei diesem wohl im 9. oder 10. Jahrhundert gefertigten Artefakt nicht um einen Smaragd, sondern um smaragdgleiches Glas handelte, bewiesen letztlich erst Wissenschaftler im Auftrag Napoleons.<sup>18</sup> Und auch hinsichtlich der Sammlung der Medici in Florenz war das „verblüffendste Resultat“ (*il risultato più clamoroso*) einer mineralogischen Untersuchung, dass zwei Behältnisse, die in wissenschaftlichen Katalogen zuvor als Jade-Artefakte beschrieben worden waren, eigentlich aus Glas bestanden.<sup>19</sup>

Die Diskussion über diese Artefakte hat einen Blick in das weite Spektrum transmaterialer Ding-Dynamiken in der Vormoderne eröffnet: von Referenzen auf andere Artefakte mittels Form-Übernahmen bis hin zu materialübergreifenden Wechselspielen mittels evozierter Oberflächeneffekte wie etwa denjenigen im Medium Glas als Material-„Schauspieler“. War der Betrachter demnach bereits angesichts von Dingen, die sich durch transmateriale Dimensionen auszeichnen, mit Unwägbarkeiten, der Kunst der Täuschung und dem Reiz des ästhetischen Scheins konfrontiert,<sup>20</sup> steigerten sich diese noch, wenn derartige Artefakte zu Bildgegenständen avancierten. Welche künstlerischen Herausforderungen es mit sich bringen konnte, beispielsweise Glas als alle Materialien imitierendes Medium in der Malerei wiederzugeben als dem Medium, das beanspruchte, alles darstellen zu können beziehungsweise *quel, che non*

<sup>16</sup> A. Shalem, „New Evidence for the History of the Turquoise Glass Bowl in the Treasury of San Marco“, in: *Persica* 1993–1995, 15, S. 91–94: 92.

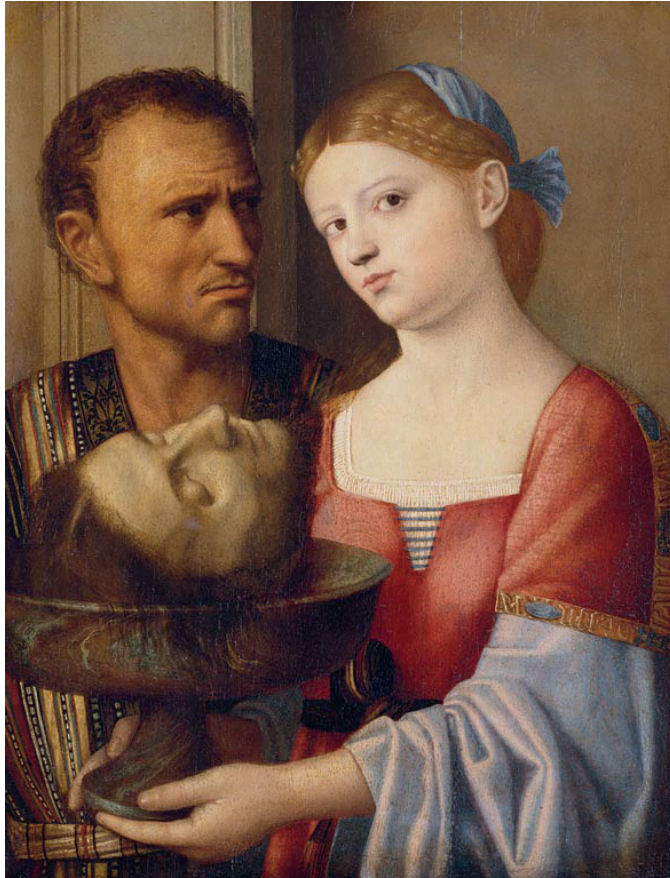
<sup>17</sup> Vgl. den Katalogbeitrag von D. Whitehouse in: Ausst.-Kat. *Glass of the Sultans*, hg. von S. Carboni und D. Whitehouse, New Haven–London 2001, S. 176–178.

<sup>18</sup> R. Müller, „Il ‚Sacro Catino‘: Percezione e memoria nella Genova medievale“, in: *Intorno al Sacro Volto: Genova, Bisanzio e il Mediterraneo (secoli XI–XIV)*, hg. von A.R. Calderoni Masetti, C. Dufour Bozzo und G. Wolf, Venedig 2007, S. 93–104; J. Zahlten, „Der ‚Sacro Catino‘ in Genua: Aufklärung über eine mittelalterliche Gralsreliquie“, in: Ausst.-Kat. *Der Gral. Artusromantik in der Kunst des 19. Jahrhunderts*, hg. von R. Baumstark und M. Koch, München–Köln 1995, S. 121–132.

<sup>19</sup> L. Fantoni und L. Poggi, „La collezione di pietre lavorate“, in: *Il Museo di Storia Naturale dell'Università degli Studi di Firenze*, Band IV: *Le collezioni mineralogiche e litologiche*, hg. von G. Pratesi, Florenz 2012, S. 55–65: 64.

<sup>20</sup> Manuela Gander hat hinsichtlich transmaterialer Dynamiken im Alten Ägypten für eine Wertschätzung des ästhetischen Scheins plädiert, vgl. M. Gander, „Materialimitationen: Bemalte Gefäße aus Gräbern des Neuen Reiches aus dem Ägyptischen Museum und Papyrussammlung Berlin“, in: *Studien zur altägyptischen Kultur* 2009, 38, S. 83–99: 99.

è, „das, was nicht ist, im Anschein körperlicher Wirklichkeit dreidimensional auf der Fläche vorzutäuschen“,<sup>21</sup> zeigt ein in die 1520er Jahre datiertes Gemälde Vincenzo Catenas. In diesem hält Salome das Haupt Johannes' des Täufers in einer Schale empor, die ununterscheidbar zwischen Achat und Achatglas oszilliert (Abb. 7). Strähinig fallen einige Haare des Täufers über den Gefäßrand, heben sich dort teils von dessen fadengleicher Maserung aus ineinanderfließenden Farben ab und scheinen teils mit dieser zu verschmelzen. Auf den ersten Blick liegt nahe, dass sich der venezianische Maler von den Luxuser-



7. Vincenzo Catena, *Salome*, 1520–1529, Öl auf Holz, Royal Collection Trust, Großbritannien

<sup>21</sup> Vgl. R. Preimesberger, „Ein ‚Prüfstein der Malerei‘ bei Jan van Eyck?“, in: *Der Künstler über sich in seinem Werk*, hg. von M. Winner, Weinheim 1992, S. 85–100: 88.

zeugnissen seiner Heimatstadt inspirieren ließ. Filippo Strozzi zahlte 1475 für elf *calcedonio*-, das heißt Achatglas-Vasen aus Venedig die hohe Summe von 55 Dukaten.<sup>22</sup> Die Ambiguität des Artefakts im Medium Bild verstärkt sich jedoch, berücksichtigen wir, dass in Genua seit dem späten 15. Jahrhundert eine Achatsteinschale als Johannesschüssel-Reliquie verehrt wurde (Abb. 8).<sup>23</sup>



8. Als Johannesschüssel verehrte Achatschale, San Lorenzo, Genua

## DING-DIALOGE IM BILD

Während sich Catenas Salome-Szene durch die materielle Multireferentialität eines im Bildraum dargestellten Artefaktes auszeichnet, erweist sich Domenico Ghirlandaios *Sacra Conversazione* als ein „Parlament der Dinge“ (Abb. 9).<sup>24</sup> Die Pala zeigt Maria mit dem Christusknaben umgeben von Engeln und Heiligen und prominent in der Bildmitte eine Vase, die erneut zwischen

<sup>22</sup> W.P. McCray, *Glassmaking in Renaissance Venice: The Fragile Craft*, Aldershot 1999, S. 196, Anm. 2.

<sup>23</sup> B. Baert, „The Head of St. John the Baptist on a Tazza by Andrea Solario (1507): The Transformation and the Transition of the ‚Johannesschüssel‘ from the Middle Ages to the Renaissance“, in: *Critica d'arte* 2007, 69(8), S. 60–82: S. 77, Anm. 23.

<sup>24</sup> B. Latour, *Das Parlament der Dinge: Für eine politische Ökologie*, Frankfurt a.M. 2010.



Achatedelstein und Achatglas changiert. Interrelationen mit dem Material Stein kann der Betrachter zudem bei einem vergleichenden Blick auf die an den Bildrändern erkennbaren Fußbodenpaneele, die Balustrade und Thronarchitektur ausmachen, wo *marmo policromo* Mutter und Kind umgibt. Glas wird in der Darstellung dagegen durch die Kristall(glas)kugel in der Linken Christi weiter thematisiert. Kristallglas, das nicht nur Bergkristall ähneln sollte, sondern auch Bergkristallkünstler verunsicherte und in der Sorge um Fälschungen sogar zum Erlass von Gesetzen führte, wurde in Venedig ebenso wie Achatglas erst seit dem 15. Jahrhundert produziert.<sup>25</sup> Ghirlandaios *Sacra*



9. Domenico Ghirlandaio, *Thronende Madonna mit Kind mit Engeln und Heiligen*, 1484, Tempera auf Holz, Galleria degli Uffizi, Florenz

<sup>25</sup> Achatglas wurde bereits in der Antike gefertigt, in venezianischen Glaswerkstätten allerdings erst seit dem Quattrocento hergestellt, vgl. V. Tatton-Brown und C. Andrews, „Il vetro prima dell’invenzione della soffiatura“, in: *Cinquemila anni di vetro*, hg. von H. Tait, Mailand 1991, S. 21–61: 50f. und Abb. 58 sowie zu Achatglas in Venedig McCray, *Glassmaking...*, S. 51.

*Conversazione* ist hinsichtlich der dargestellten Artefakte also besonders augenfällig, werden mit Achat(glas) und Kristall(glas) doch gleich zwei venezianische ‚Neu‘-Erfindungen präsentiert.

Als das Gemälde frühzeitig Bewunderung fand, stand bezeichnenderweise ebenfalls die Wiedergabe unterschiedlicher Materialien im Vordergrund. Giorgio Vasari lobte das metallische Glänzen des Brustpanzers des Erzengels Michael, da Ghirlandaio dieses statt wie üblich mit Silber oder Gold allein mit Farbe erzielt habe: „Und in der Tat verdient Domenico Lob dafür, als erster gewisse Bordüren und Ornamente aus Gold mit Farben nachgeahmt zu haben, was bis dahin nicht gebräuchlich war, wodurch er jene Friesbänder weitgehend abschaffte, die mit Hilfe von Beize und Bolus vergoldet wurden und eher etwas für Dekorateure als für wahre Meister waren“.<sup>26</sup> Doch in Ghirlandaios *Sacra Conservazione* werden auch die Materialität(en) von Achat(glas) und Kristall(glas) mit piktoralen Strategien ausgelotet und zudem in ein Spannungsverhältnis zueinander sowie zu anderen Artefakten und Materialien gesetzt.

So ist der Christusknaube teilweise in ein hauchdünnes Seidentuch gehüllt, dessen Durchsichtigkeit mit derjenigen des Kristall(glas)globus in seiner Linken konkurriert. Die Achat(glas)vase ist dagegen auf dem unteren der zwei zentralen Medaillons eines Knüpfteppichs platziert (Abb. 10). Patricia Oster-Stierle hat den Knüpfteppich konzeptuell als Gegenstück des Schleiers beschrieben.<sup>27</sup> In der *Sacra Conservazione* werden Schleier und Kristall(glas), Teppich und (gläserner) Achat wechselseitig aufeinander bezogen und miteinander kontrastiert. Denn während sich Teppich und Achat(glas) in ihrer Opazität und „undurchdringlichen Konkretheit“ gemeinsam von der Durchsichtigkeit von Schleier und Kristall(glas) abheben,<sup>28</sup> werden sie vom Maler wiederum voneinander unterschieden: nicht nur durch die Gegensätzlichkeit des in sich abgegrenzten Ornaments des Teppichs im Vergleich zum zerflie-

<sup>26</sup> G. Vasari, *Das Leben des Domenico Ghirlandaio und des Gherardo di Giovanni*, neu übersetzt von V. Longini, hg., komm. und eingeleitet von A. Hojer, Berlin 2014, S. 20.

<sup>27</sup> P. Oster-Stierle, *Der Schleier im Text. Funktionsgeschichte eines Bildes für die neuzeitliche Erfahrung des Imaginären*, München 2002, S. 9: „[...] Im Unterschied zu vielen anderen Bildern, die die Textur des Textes reflektieren, ist für den Schleier eine Durchsichtigkeit wesentlich, die durch Leerstellen in dem textilen Geflecht aus Kette und Schuß entsteht. Da diese Leerstellen im Gewebe den Blick nur partiell freigeben, reizen sie den Betrachter, die Leerstellen mit Hilfe seiner Imagination zu besetzen“. Und *ibidem*, Anm. 3: „In prägnanter Weise unterscheidet sich die Textmetapher des Schleiers hier von der des Teppichs, wo aus vielfältigen Fäden ein imaginäres Gewebe entsteht, das prinzipiell in seiner undurchdringlichen Konkretheit gemeint ist. Vor allem romanzo und Roman als kunstvolle Verknüpfungen des Vielfältigen werden immer wieder als ein Teppich des Lebens aufgefaßt.“

<sup>28</sup> *Ibidem*.

ßenden Ornament von Achat und Glas, sondern auch in transtemporaler, -regionaler und -kultureller Hinsicht. So zählten orientalische Knüppteppiche auf der Apennin-Halbinsel im 15. Jahrhundert zu den begehrtesten Importwaren aus der islamischen Welt,<sup>29</sup> während die im Bildraum auf einem solchen platzierte Vase ununterscheidbar zwischen dem auf antike Gefäße verweisenden Material Achat sowie Achatglas als der jüngsten Errungenschaft venezianischer Glasbläser oszilliert.



10. Detail von Abb. 9

<sup>29</sup> Spallanzani, *Oriental Rugs...*, S. 11–24.

Doch Ghirlandaios *Sacra Conversazione* zeichnet sich nicht nur visuell innerhalb der Syntax des Bildes, sondern auch auf semantischer Ebene durch ein hohes Maß an Medien- und Materialreflexionen sowie ein Austarieren des Artifizialen mit malerischen Mitteln aus. So sticht in dem Gemälde die Vielzahl der dargestellten Perlen heraus: als Zierde des Kreuzes oberhalb des Kristall(glas)globus, auf den Gewändern Mariens und auch in riesiger Form an der gemalten Architektur. Angesichts dieser Größe kommen Leonardo da Vincis Rezepturen für *perle grosse* in den Sinn, künstliche Perlen, die aus einer Masse echter, kleinerer Perlen gewonnen werden sollten.<sup>30</sup> Die Konfrontation von Perlen und Achat mag beim kundigen Betrachter aber auch weitere Assoziationen aufgerufen haben. Achat war im Mittelalter und in der Frühen Neuzeit für seine Anziehungskraft auf Perlen bekannt. Ins Meer getaucht, sollten Achate dazu fähig sein, Fischern den Weg zu Perlen bildenden Muscheln zu weisen.<sup>31</sup> In Ghirlandaios Gemälde wurden beide Artefakte im Bildraum miteinander konfrontiert und zugleich in beiden Fällen die Ambiguität zwischen natürlichem und künstlichem Material – von Perle wie Achat(glas) – exploriert.

Die Achatvase in dem Gemälde trotz der visuellen Ununterscheidbarkeit letztlich als gläserne zu deuten, legen schließlich der Kontext, die Auftraggeber und der ursprüngliche Aufstellungsort des Werkes nahe. Ghirlandaio schuf die *Sacra Conversazione* für den Hochaltar der Kirche des Konvents San Giusto alle Mura, genannt degli Ingesuati, etwas außerhalb der Stadtmauern von Florenz gelegen.<sup>32</sup> Im späten 15. Jahrhundert betätigten sich die Jesuiten hier erfolgreich in der *ars vitraria*, stellten Pigmente und koloriertes Glas her und galten als fähige Bleiglasfenster-Meister. Sie stellten diese auf der Basis von Kartons bekannter Künstler her, darunter nicht zuletzt solcher von Ghirlandaio.<sup>33</sup> Forscher vermuten, dass sie als „Glasmaler“ (*pintori di vetrate*) der angrenzenden Porta und dem Borgo Pinti ihre Namen gaben.<sup>34</sup> In diesem Umfeld werden die Materialfiktionen in Ghirlandaios *Sacra Conversazione*, darunter die jüngsten ‚Erfindungen‘ venezianischer Glasmeister auf kennerschaftliche Augen gestoßen sein.

<sup>30</sup> P. Venturelli, „Segreti di Leonardo da Vinci per ottenere ‚perle grosse‘“, in: *Arte lombarda* 2001, 132(2), S. 42–47.

<sup>31</sup> Zum Verhältnis von Achat und Perlen, wie es etwa im Physiologus beschrieben wurde, siehe Baert, *The Head of St. John...*, S. 76, Anm. 23.

<sup>32</sup> R.G. Kecks, *Domenico Ghirlandaio und die Malerei der Florentiner Renaissance*, Berlin 2000, S. 243.

<sup>33</sup> P. Bensi, „Gli arnesi dell’arte: I Gesuati di San Giusto alle Mura e la pittura del rinascimento a Firenze“, in: *Studi di storia dell’arte* 1980, 3, S. 33–47. Zu Glasfenstern nach Ghirlandaio siehe J.K. Cadogan, *Domenico Ghirlandaio: Artist and Artisan*, New Haven-London 2000, S. 281–284.

<sup>34</sup> *Ibidem*.



## „META-ARTEFAKT-MALEREI“

Spätestens seit Victor Stoichitas Studien zum selbstbewussten Bild wird die frühneuzeitliche Malerei im Hinblick auf Fragen nach einer *metapeinture* erforscht.<sup>35</sup> Forscher haben gezeigt, dass diese Aspekte nicht auf die Frühe Neuzeit beschränkt waren und sich „die historische Grenze, ab der solches möglich ist, nahezu beliebig in die Vergangenheit ausdehnen lässt“.<sup>36</sup> Werke wie der Achatglaskelch in der Wallace Collection, Catenas *Salome* und Ghirlandaios *Sacra Conversazione* laden allerdings dazu ein, auch über die Selbst- und Alterität-Reflexivität von Artefakten sowie über ein Dingbewusstsein vormoderner Bilder nachzudenken, das man, wie der vorliegende Beitrag vorschlägt, als „Meta-Artefakt-Malerei“ bezeichnen könnte.

Eine Analyse von Giovanni Bellinis *Fest der Götter* schärft den Blick für diese Fragestellungen (Abb. 11). In dem Gemälde aus dem Jahr 1514, das später Überarbeitungen von Tizian erfuhr, finden sich nicht nur Himmelmächte, sondern auch Gefäße versammelt.<sup>37</sup> Große und kleine Fässer, Krüge, Schüsseln, Schalen, Becher und Gläser füllen den Bildraum und ihre Bedeutung erschließt sich nicht zuletzt aus Bellinis Signatur auf einem gefalteten, weißen *cartellino*, der just an einem hölzernen Bottich am rechten Bildrand befestigt ist. Das Gemälde erregte die Aufmerksamkeit von Forschern insbesondere aufgrund des dargestellten Porzellans. Drei blau-weiße Porzellanschalen aus Ming-China sind jeweils auf dem Erdboden, in der Hand einer Nymphe sowie auf dem Kopf eines Satyrs platziert. Sie gelten als die ersten bekannten Porzellan-Darstellungen in der italienischen Malerei überhaupt.<sup>38</sup>

<sup>35</sup> VI. Stoichita, *Das selbstbewußte Bild: Vom Ursprung der Metamalerei*, München 1998.

<sup>36</sup> M. Rimmele, „Selbstreflexivität des Bildes als Ansatzpunkt historischer Bildforschung: Ein Diskussionsbeitrag zur Rolle des Trägermediums“, in: *Verwandte Bilder: Die Fragen der Bildwissenschaft*, hg. von I. Reichle, S. Siegel und A. Spelten, Berlin 2007, S. 15–32; 18 mit Bezug auf Christiane Kruses Rezension von Stoichitas Monographie zum selbstbewussten Bild, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 1999, 62, S. 585–594 sowie V. von Rosen, „Selbstbezüglichkeit“, in: *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft*, hg. von U. Pfisterer, Stuttgart-Weimar 2003, S. 327–329.

<sup>37</sup> Zu dem Gemälde vgl. E. Wind, *Bellini's Feast of the Gods: A Study in Venetian Humanism*, Cambridge 1948; D. Bull, *The Feast of the Gods: Conservation, Examination, and Interpretation*, Hanover u.a. 1990; V. von Rosen, „'Diletto dei sensi' und 'diletto dell'intelletto': Bellinis und Tizians Bacchanalien für Alfonso d'Este in ihrem Rezeptionskontext“, in: *Städel-Jahrbuch* 2001–2002, 18, S. 81–112.

<sup>38</sup> A.I. Spriggs, „Oriental Porcelain in Western Paintings, 1450–1700“, in: *Transactions of the Oriental Ceramic Society* 1964–1966, 36, S. 73–87; 74; J. Carswell, „The Feast of the Gods: The Porcelain Trade between China, Istanbul and Venice“, in: *Asian Affairs*



11. Giovanni Bellini, *Fest der Götter*, mit späteren Übermalungen von Tizian, 1514–1529, Öl auf Leinwand, National Gallery of Art, Washington D.C.

In dem Gemälde werden die unterschiedlichen Gefäße, deren Materialien und Oberflächeneffekte ausgelotet, seien es Holz, Ton, Zinn, Silber, Porzellan oder Glas. Dabei handelt es sich nicht nur um eine Anhäufung von Gefäßen, bildbestimmend ist vielmehr ein Wechselspiel unterschiedlicher Artefakt- und Materialgruppen sowie visueller Elemente, die miteinander in Beziehung gesetzt, kontrastiert werden oder zum Einsatz kommen, um sich innerhalb der Syntax des Bildes gegenseitig zu verstärken und den Blick des Betrachters auf subtile Weise zu dirigieren. So wird gerade das so auffällige, mittig platzier-

---

1993, 24(2), S. 180–185. Allgemein zu Porzellan siehe R. Finlay, *The Pilgrim Art: Cultures of Porcelain in World History*, Oakland 2010; J. Carswell, *Blue & White: Chinese Porcelain around the World*, London 2000.



te blau-weiße Porzellan erst durch das gezielte innerbildliche Aufgreifen des Blau-Weiß-Kontrastes virulent, wenn die blau-weißen Schalen in den paarweise angeordneten weiß-gebleichten und indigo- oder waidgefärbten Stoffen sowie im blau-weißen Wolkenpiel am Himmel visuelle Pendants finden.

Es ist bemerkenswert, dass in dem Gemälde Achatglas gerade nicht zur Darstellung kam. Gläserne Artefakte finden sich in der rechten und linken Bildhälfte, jeweils in der Form von Kristallglas, das einmal mit klarem Wasser, das zweite Mal mit einer dem transparenten Glas einen dunklen, vielfarbigen Schimmer verleihenden Flüssigkeit, womöglich Ambrosia gefüllt ist. In dem Gemälde erzeugt die Darstellung des Getränks den visuellen Effekt, den auch die Darstellung von Achatglas kennzeichnen würde. Prominenter noch kommt dieser allerdings in einem anderen Material und Bildelement zum Ausdruck: den Gewändern von Merkur und Priapus aus blau-rot- beziehungsweise grün-rot-changierender *cangiante*-Seide.<sup>39</sup>

Mit ihren ineinanderfließenden Farben haben gemalte Buntmarmorflächen die Kunstgeschichte zu einer Vielzahl von Studien angeregt: hinsichtlich der Frage nach amorphen Farbflächen, der Anbringung der Farben auf der Palette im Verhältnis zu derjenigen auf dem Bildträger sowie hinsichtlich der Frage nach dem Zustand des Gemäldes *ante picturam*.<sup>40</sup> In Ghirlandaios *Sacra Conversazione* trat der fingierte Buntmarmor dezent zurück und stattdessen die konkave Achat(glas)vase mit ihrer verflüssigten Chromatik in den Fokus. In Bellinis *Fest der Götter* werden polychrome Akzente dagegen durch die im Kristallglas changierende Flüssigkeit sowie die in Kett- und Schussfäden unterschiedlicher Farbe gewebten *cangiante*-Seiden gesetzt. Dabei erweist sich Bellinis *Fest der Götter* einerseits auf der motivischen Ebene als eine Komposition im Spannungsfeld von Importen und Lokalproduktion (Blau-Weiß-Porzellan musste im Unterschied zu Glasartefakten eingeführt werden, *cangiante*-Seiden wurden dagegen auch auf der Apennin-Halbinsel gewebt), in der eine Vielzahl unterschiedlicher Artefakte und ihrer Materialien in direkter Relation zueinander zur Darstellung kommt. Gleichzeitig betreffen die Fragen der vielfältigen Interrelationen von Artefakten, Fragen der

---

<sup>39</sup> Vgl. zu *cangiante*-Textilien E. Phipps, „Textile Colors and Colorants in the Andes“, in: *Colors Between Two Worlds. The Florentine Codex of Bernardino de Sahagún*, hg. von J. Connors und G. Wolf, Mailand 2011, S. 257–280: 274–276.

<sup>40</sup> C. Kruse, *Wozu Menschen malen. Historische Begründungen eines Bildmediums*, München 2003, S. 16–19. G. Didi-Huberman, *Fra Angelico: Dissemblance et figuration*, Paris 1990; A. Dunlop, „On the Origins of European Painting Materials, Real and Imagined“, in: *The Matter of Art: Materials, Practices, Cultural Logics, c. 1250–1750*, hg. von C. Anderson, A. Dunlop und P.H. Smith, Manchester 2015, S. 68–96.

Materialimitation, -evokation und des Materialtransfers auch das Gemälde selbst.

So lässt sich angesichts der Fülle von Gefäßen in Bellinis Ölgemälde einerseits auf Ann-Sophie Lehmanns Deutung einer in einem anderen Bild erscheinenden Karaffe als Aufbewahrungsgefäß des für die Ölmalerei benötigten Öls zurückgreifen.<sup>41</sup> Andererseits verdient die Materialität von Bellinis *Fest der Götter* selbst besondere Aufmerksamkeit, steht diese doch in komplexer Weise mit derjenigen der dargestellten Artefakte in Verbindung. Tatsächlich verwendete Bellini nicht nur große Mengen afghanischen Lapislazulis für die malerische Ausführung der (mit Indigo oder Waid) blaugefärbten Stoffe und des (mit Kobalt getönten) Blau-Weiß-Porzellans, wodurch beide Artefaktgruppen im Medium der Malerei farblich wie materiell aufeinander bezogen erscheinen. Darüber hinaus stellte Bellini wie zahlreiche andere venezianische Maler gläserne Artefakte nicht nur dar, sondern mischte auch pulverisiertes Glas unter die Pigmente, um das auf das Bild auftreffende Licht prismatisch zu brechen und besondere Oberflächeneffekte zu erzielen.<sup>42</sup> Materialanalysen ergaben, dass auch die Farbschicht in Bellinis *Fest der Götter* an vielen Stellen anteilhaftig aus Glas besteht.<sup>43</sup> Dass aber sogar Bellinis Fertigung des Gemäldes mit den künstlerischen Techniken der Fertigung einiger zentral im Bildraum dargestellter Artefakte korrespondierte, wird an den Fingerabdrücken im Malgrund deutlich.

Die Fingerabdrücke wurden während der Restaurierung des Gemäldes analysiert, deren Ergebnis David Bull wie folgt resümierte: „Die kleine Figur des Bacchus, der niederkniet, um aus einem Fass einen Krug zu füllen, trägt eine blaue Tunika, die zweifellos von Bellini gemalt ist. Der Ausschnitt F23 zeigt zwei Lagen blauer Farbe. Zuerst die dickere Unterfarbe, die aus Ultramarin vermischt mit Bleiweiß besteht und aufgetragen wurde, um Gestalt und Form zu schaffen. Auf diese folgte eine dünne Glasur reinen Ultramarins, die der Figur ihre leuchtende Farbigkeit verleiht. Als diese Glasur noch feucht war, berührte Bellini mit Absicht die Oberfläche der Tunika mit seinen Fingern, wobei er zahlreiche Fingerabdrücke hinterließ. Diese Technik war unter Bellini, Cima und vielen anderen Malern des 15. Jahrhunderts als eine Me-

<sup>41</sup> A.-S. Lehmann, „How Materials Make Meaning“, in: *Nederlands konsthistorisch jaarboek* 2012–2013, 62, S. 6–27: 14f.

<sup>42</sup> M. Spring, „Colourless Powdered Glass as an Additive in Fifteenth- and Sixteenth-Century European Paintings“, in: *National Gallery Technical Bulletin* 2012, 33, S. 4–26.

<sup>43</sup> E. Byrne Curtis, *Glass Exchange between Europe and China, 1550–1800: Diplomatic, Mercantile and Technological Interactions*, Farnham 2009, S. 15.

thode sehr verbreitet, die dazu diente, die Maloberfläche zu brechen, um sie weicher zu machen und eine leichte Textur zu erzeugen“.<sup>44</sup>

In der kunsthistorischen Forschung wurde (vor allem frühneuzeitlichen) Bildoberflächen bereits große Bedeutung beigemessen.<sup>45</sup> Die Fingerabdrücke in Bellinis *Fest der Götter* sind allerdings auch ein über die Malerei hinausweisendes Detail. So sind sie nicht nur Spuren des Werkprozesses des Malers, der wie ein Bildhauer die blauen Draperien der Gewänder von Bacchus und der Nymphe und die ‚Textur‘ des Bildes mit seinen Händen formt.<sup>46</sup> Angesichts der Vielzahl von Gefäßen, die den Bildraum füllen, darunter das aufsehenerregende chinesische Blau-Weiß-Porzellan, lassen sich die Fingerabdrücke zusätzlich auch mit Blick auf denjenigen Werkprozess deuten, durch den einige der prominent dargestellten Artefakte selbst geschaffen wurden, und damit auch als Signum der Hand eines Maler-Töpfers im Spannungsfeld zwischen Töpferkunst und der Töpferwaren zur Darstellung bringenden Malerei.

## DING-VERBILDLICHUNGEN, VERDINGLICHUNGEN GEMALTER DINGE UND DEREN BEGRIFFE

Während der neue Fokus auf materielle Kultur und Dinge vor allem auch eine Auseinandersetzung mit deren überbordender Vielzahl und Vielfältigkeit bedeutete,<sup>47</sup> thematisierte die philosophische Forschung des frühen 20. Jahrhunderts das Einzelding: „das Ding“, „den Krug“ mit „dem Henkel“,<sup>48</sup> wo-

<sup>44</sup> D. Bull, „Conservation Treatment and Interpretation“, in: *The Feast of the Gods: Conservation, Examination, and Interpretation*, hg. von D. Bull und J. Plesters, Hanover-London 1990, S. 21–50: 37.

<sup>45</sup> Vgl. etwa D. Bohde, *Haut, Fleisch und Farbe: Körperlichkeit und Materialität in den Gemälden Tizians*, Emsdetten 2002; N. Suthor, *Rembrandts Rauheit: Eine phänomenologische Untersuchung*, Paderborn 2014.

<sup>46</sup> „The blue dress of the nymph, slightly lighter in color and tone than the blue of Bacchus, has the same dabbing of fingerprints as can be seen on Bacchus“, Bull, *Conservation...*, S. 37. Zur Bedeutung von Fingerabdrücken in der Kunst vgl. auch A.-S. Lehmann, „Taking Fingerprints: The Indexical Affordances of Artworks‘ Material Surfaces“, in: *Spur der Arbeit: Oberfläche und Werkprozess*, hg. von M. Bushart und H. Haug, Köln u.a. 2018, S. 199–218.

<sup>47</sup> Vgl. z.B. *Massendinghaltung in der Archäologie: Der Material Turn und die Ur- und Frühgeschichte*, hg. von K. Hofmann, T. Meier, D. Mölders und S. Schreiber, Leiden 2016; *Mobility and Pottery Production: Archaeological & Anthropological Perspectives*, hg. von C. Heitz und R. Stapfer, Leiden 2017.

<sup>48</sup> Vgl. M. Heidegger, „Das Ding“, in: Idem, *Vorträge und Aufsätze*, hg. von F.-W. Herrmann, Frankfurt a.M., S. 165–187; G. Simmel, Der Henkel, in: Idem, *Philosophische Kul-*

bei Dinge nicht nur in ihrer Gestalt anthropomorphisiert, sondern auch in Relation zum Menschen sowie als dessen Gegenüber diskutiert wurden. So begann etwa Ernst Bloch seine Studie zum *Geist der Utopie* mit einer „Selbstbegegnung“ angesichts eines (Bartmann-)Krugens.<sup>49</sup>

Der vorliegende Beitrag hat sich den Verflechtungen, Interrelationen und medien- und materialübergreifenden Transferprozessen zwischen Artefakten sowie deren Übertragung ins Medium der Malerei zugewandt. Diese gingen seit jeher in transkulturellen Kontexten vonstatten, wenn die unterschiedlichsten Artefakte, aber auch Rohmaterialien über weite Distanzen gehandelt, als Geschenke dargebracht oder erbeutet wurden. Importierte Güter wurden selbst genutzt, gesammelt oder zur Schau gestellt, regten aber auch die Lokalproduktion zu Nachahmungen, Abwandlungen und Neu-Erfindungen an, inspirierten in anderen Medien und Materialien arbeitende Künstler, wurden in die Infrastrukturen von Bildkompositionen inkorporiert oder im Zuge vormoderner Kollektionismen, der Exploration und Erfassung der Welt und ihrer Objekte mittels Zeichenstift, Griffel und Pinsel auf die Fläche gebannt.

So muss auch Bellinis *Fest der Götter* als Auftragswerk für das Camerino d'Alabastro im Castello Estense in Ferrara von Alfonso d'Este betrachtet werden, in dessen Sammlung sich sowohl chinesisches Porzellan als auch Porzellan-Imitationen, verschiedene Arten von venezianischem Glas, kostbare Stoffe und andere Artefakte befanden.<sup>50</sup> Analysen des Gemäldes können hinsichtlich der physischen Ko-Präsenz gemalter und gesammelter Artefakte in demselben Gebäude wie auch hinsichtlich des Bildraumes selbst als dargestellte Ding-An-Sammlung vorgenommen werden, andererseits aber auch hinsichtlich piktoraler Strategien zur Darstellung von Artefakten sowie hinsichtlich der Interrelation dieses Bildes zu anderen Bildern (deren Kompositionen, Darstellungsstrategien, materiellen Texturen und Oberflächeneffekten). Vergleichen und differenzieren ließe sich Bellinis Leinwandkomposition zudem mit beziehungsweise von jenen Bildmedien, die im Zuge neuzeitlicher Sammlungspraktiken immer mehr an Bedeutung gewinnen sollten, wie Zeichnung, Aquarell oder Graphik. Erwähnt sei nur die Darstellung von Raffia-Palmfasergewebe für das Museum Settalianum des Mailänder Arztes und Sammlers Ludovico Settala (1552-1633) und seines Sohnes Manfredo

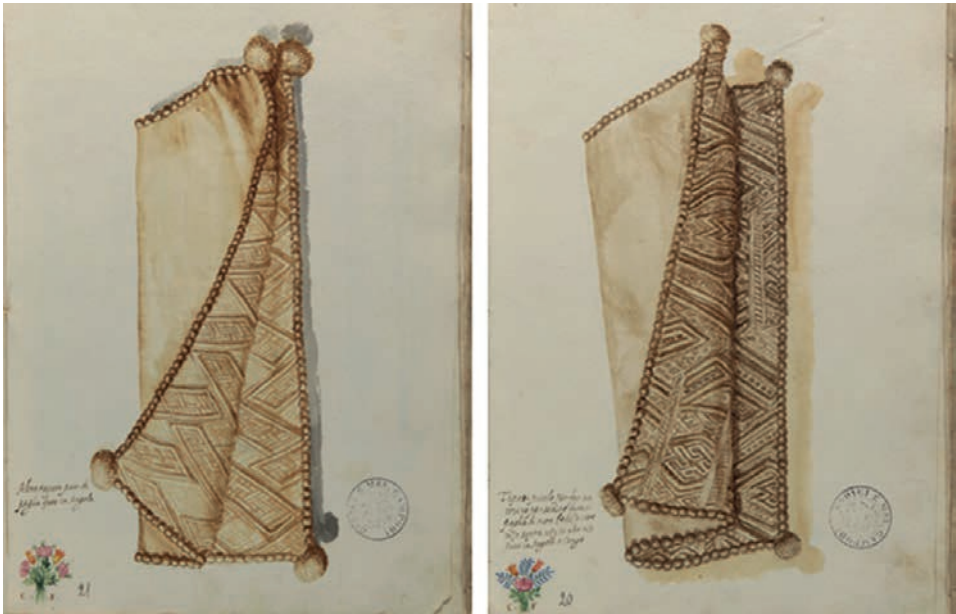
---

tur, Leipzig 1911, S. 127–136; T. Adorno, Henkel, Krug und frühe Erfahrung, in: *Ernst Bloch zu Ehren. Beiträge zu seinem Werk*, hg. v. S. Unseld, Frankfurt a.M. 1965, S. 9–20. Vgl. zum Einzelding auch H. Seubert, *Ästhetik: Die Frage, nach dem Schönen*, Freiburg–München 2015, S. 372.

<sup>49</sup> E. Bloch, *Geist der Utopie*, München–Leipzig 1918, S. 13–14.

<sup>50</sup> Mack, *Bazaar...*, S. 105; Rosen, *Diletto dei sensi...*, S. 85.

(1600-1680).<sup>51</sup> In den zwei Aquarellen von Cesare Fiore erscheint das Raffia-Gewebe allein auf dem Blatt (Abb. 12). Da das Palmfasertextil allerdings eingeschlagen wiedergegeben ist, wird zugleich dessen – italienischen Samten vergleichbare – Faltbarkeit jeweils visuell unter Beweis gestellt. Zudem wirft die Darstellung die Frage nach den Präsentationsformen anderer Artefakte – etwa aus derselben Sammlung, in demselben Kompendium – auf, hinsichtlich deren Gestalt, Oberflächenstrukturen und zur Schau gestellten Eigenschaften auf zweidimensionalem Papier.



12. Cesare Fiore, Aquarelle zweier westafrikanischer Raffia-Kissenüberzüge im *Catalogo del Museo Settala*, Mitte 17. Jahrhunderts, Biblioteca Estense Universitaria, Modena

Ein zentrales Anliegen dieses kurzen Beitrags war es, vormoderne Bild-Ding-Relationen jenseits einer Realienkunde zu analysieren, auf die sowohl Forschungen zu Dingen und Bildern als auch die Werke selbst oft reduziert werden. Kaum eine Studie zu ‚angewandten Künsten‘, die nicht Abbildungen von Bildern, in denen Artefakte erscheinen, mit einschliesse. Gemälde zur Datierung von Dingen heranzuziehen ist eine seit jeher eta-

<sup>51</sup> A. LaGamma, „Out of Kongo and into the *Kunstammer*“, in: *Ausst.-Kat. Kongo: Majesty and Power*, hg. von A. LaGamma, New Haven 2015, S. 131–160: 136.

blierte Praxis und teilweise orientierte sich die Forschung sogar für die Benennung von Dingen an der Malerei.<sup>52</sup> So werden orientalische Knüpfteppiche, deren Knüpfer namentlich nicht bekannt sind und die sich daher nicht in ein an Künstlernamen orientiertes System einfügen lassen, gemeinhin nach den (europäischen) Malern benannt, die sie häufig darstellten, so wie im Fall anatolischer Exemplare mit einem meist gelben, vegetabilen Gitternetz auf rotem Grund, die in der Forschungsliteratur nach dem italienischen Maler Lorenzo Lotto als „Lotto-Teppiche“ firmieren.<sup>53</sup>

In der Realienkunde fungieren Gemälde als Quellen für transkulturellen Austausch, die Verbreitung oder den Gebrauch von Artefakten und teilweise lässt sich auf diese Weise auch vorgehen. Im Fokus dieser Studie standen allerdings transmateriale und transmediale Transferprozesse, die es wie ihre Verschränkungen, Durchschichtungen und Friktionen auch für die Realienkunde zu berücksichtigen gilt (wenn die hohe Präsenz orientalischer Knüpfteppiche in Verkündigungsszenen vor der Bettstatt oder dem Gestühl Mariens eben nicht als Referenz auf vormoderne Wohneinrichtungen gedeutet werden kann, wenn nicht zugleich die Dynamiken der Bild-, ‚Kopie‘-Praktiken der als miraculös verehrten Verkündigungsdarstellung in SS. Annunziata in Florenz mit in Erwägung gezogen werden), die im Rahmen dieses Beitrags allerdings selbst zur Diskussion standen.

Gegenstand der Untersuchungen waren dabei einerseits Ding-Ding-Beziehungen. Bruno Latours Ziel in *Parlament der Dinge*, in dem er Dinge zu Aktanten erklärte, die mit menschlichen Wesen in netzwerkartigen Handlungszusammenhängen interagieren, war es, Dingen eine Stimme zu

---

<sup>52</sup> Bereits Gottfried Semper äußerte sich zum Nutzen von Werken der Kunst und Architektur für die Erforschung von Artefakten, Praktiken und Bräuchen: „Die Beschreibungen der Kostüme oder vielmehr die kurzen Andeutungen darüber in den uns überlieferten schriftlichen Urkunden der Völker würden uns keine nur einigermaßen deutliche Kunde von der ihnen eigenthümlichen Kleidung, Bewaffung und körperlichen Pflege und Ausschmückung verschaffen, wären uns nicht zugleich die Darstellungen dieser den körperlichen Kult betreffenden Gegenstände an Statuen, an Monumenten, an Geräthen, an Gefässen und sonst erhalten“. Semper zufolge „gilt [dies] nicht von dem Altherthum allein, sondern hat gleichmässig seine Richtigkeit für das Kostümwesen des Mittelalters und aller Jahrhunderte, von denen wir ohne die erhaltenen Darstellungen auf Kunstwerken nur eine sehr dunkle und verworrene Vorstellung hätten“, G. Semper, *Gesammelte Schriften*, hg. von H. Karge, Bd. II: *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten. Erster Band: Textile Kunst*, Hildesheim u.a. 2008, S. 212 und ibidem, Anm. 1.

<sup>53</sup> Zu „Lotto“-Teppichen vgl. jüngst D. Kim, „Lotto’s Carpets: Materiality, Textiles, and Composition in Renaissance Painting“, in: *The Art Bulletin* 2016, 98(2), S. 181–212.



geben.<sup>54</sup> Werke wie die in diesem Beitrag diskutierten bezeugen die Dringlichkeit, dem auch in der kunsthistorischen Forschung stärker nachzukommen, vor allem aber, diese nicht – wie gemeinhin üblich und etwa auch in Rosamond Macks Studie *From Bazaar to Piazza* mit separaten Kapiteln zu Teppichen, Seidengeweben, Keramik, Metall und Glas der Fall – getrennt voneinander zu analysieren.<sup>55</sup> Ziel dieses Beitrages war es, Dinge nicht nur in Bezug zu Menschen, sondern vor allem auch als Gegenüber anderer Dinge zu begreifen.

Während hinsichtlich der Lissaboner Verkündigung deutlich wurde, wie sich Ding-Ding- und Bild-Ding-Dynamiken verschränken konnten, angesichts neuer transkultureller Ding-Kontakte eine transregional etablierte Bildtradition aktualisiert, der orientalische Knüpfteppich in der Komposition durch eine westafrikanische Raffia-Matte ausgetauscht werden konnte, die dann ihrerseits eine (nun 'lokale') Bildtradition generierte (zeigen doch auch eine Verkündigungsdarstellung des Mestre da Lourinhã und zwei weitere von unbekanntem portugiesischen Künstlern des 16. Jahrhunderts Raffia-Matten), wurde hinsichtlich Achatglas nicht nur in den Artefakten selbst die Multireferentialität zu Achatedelstein wie gläsernen Artefakten, sondern auch in deren malerischer Aneignung Ambiguität als Ding- wie Bild-Strategie offenbar.<sup>56</sup> Zudem ließen sich (vergleichbare oder divergierende) Beziehungssetzungen von gemaltem Achat(glas) zu anderen Medien und Materialien im Bildraum wie Kristall(glas) oder Knüpfteppich herausstellen.

Analysiert wurden transmediale Aneignungen von Dingen auf multiplen Ebenen: deren illusionäre Darstellung auf der Bildfläche, im Bildraum bis hin zum Anteil von Artefakten, deren Materialien und Fertigungsprozessen für die Materialität der Bilder selbst. Nicht unerwähnt bleiben darf allerdings auch, dass Bilder in der Folge wiederum selbst den Impuls zur Kreation von Dingen geben konnten. Im 19. Jahrhundert schuf die Firma Ginori Keramik-Objekte, die teils aus der islamischen Welt inspiriert sind, diese Elemente aber stark abwandeln und tatsächlich an einer Karaffe und einer Amphore in einer Abendmahlsgemälde von Vittore Carpaccio orientiert sind (Abb.

<sup>54</sup> Latour, *Das Parlament...*

<sup>55</sup> R.E. Mack, *Bazaar to Piazza: Islamic Trade and Italian Art, 1300–1600*, Berkeley 2002.

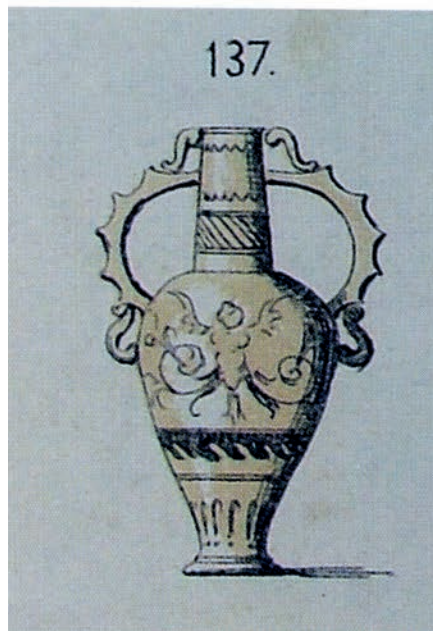
<sup>56</sup> K. Lowe, „Textiles from West Africa in Renaissance Lisbon: Design and Depiction“, in: Ausst.-Kat. *A cidade global: Lisboa no Renascimento*, hg. von A. Jordan Gschwend und K. Lowe, Lissabon 2017, S. 295–297: 297. Die Situation wird noch komplexer dadurch, dass im 16. Jahrhundert auch in Lissabon Matten hergestellt wurden, womöglich auch von Westafrikanern, die in Portugal ansässig waren, allerdings wird deren Musterung in Inventaren nicht beschrieben, siehe *ibidem*.

13 und 14). Medial vermittelt durch eine Alinari-Fotografie diente eben diese Abendmahlsszene der Manifattura di Doccia für die Gefäßanfertigungen als Vorbild (Abb. 15).<sup>57</sup> Suchten Maler in der Vormoderne Glas-, Keramik-, Porzellan- und andere Gegenstände im Zusammenspiel von Importen und Lokalproduktion syntaktisch und sogar materiell in ihre Bilder zu inkorporieren, sollten eben solche Bilder im 19. und frühen 20. Jahrhundert zu einem Sammelsurium an Inspirationen für Nach- und Neuschöpfungen von Artefakten avancieren und die vormoderne Malerei, die selbst durch die Verbildlichung von Artefakten geprägt war, nun ihrerseits Verdinglichungen erfahren.

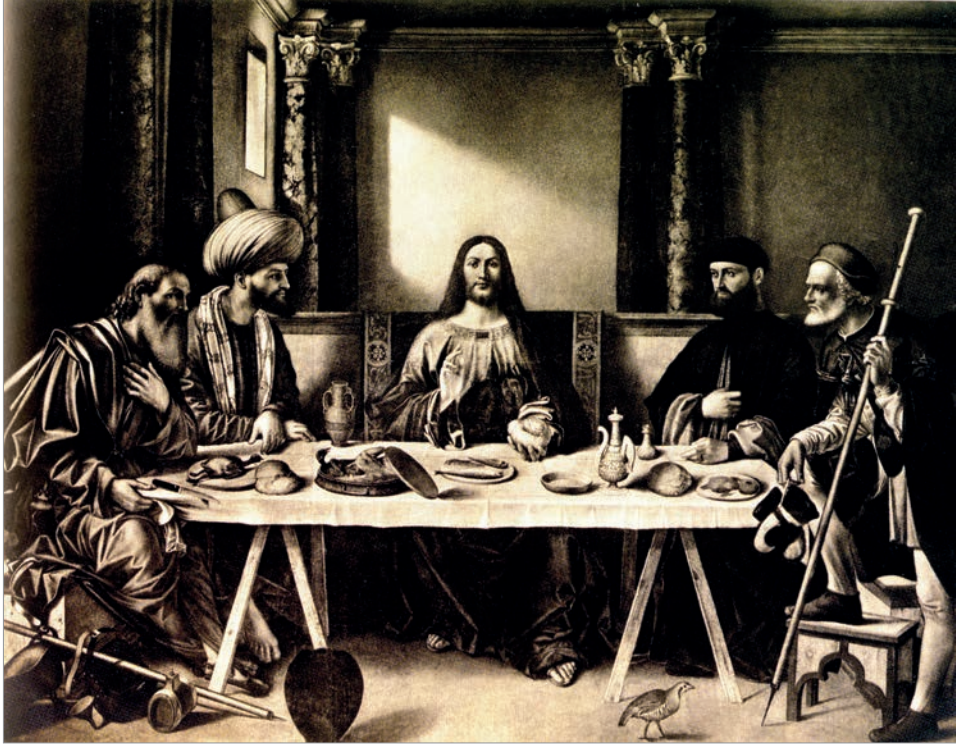


13. Zweihenklige ‚hispano-moreske‘ Vase mit Wappen, Ginori, 1877–1890, polychrome Maiolica mit Lüsterglasur, Privatsammlung

<sup>57</sup> Vgl. R. Ausenda, „Il Risorgimento della maiolica sperimentale fiorentina“, in: *Il Risorgimento della maiolica italiana: Ginori e Cantagalli*, hg. von L. Frescobaldi Malenchini und O. Rucellai, Florenz 2011, S. 43–76: 51f. sowie den Katalogeintrag von O. Rucellai, in: *ibidem*, S. 210f.



14. Vasen der Modelle I 36 und I 37 (aus dem *Album von 1873*, Tafel XIV), Archivio Museo Richard-Ginori della Manifattura di Doccia, Sesto Fiorentino



15. Alinari-Fotografie von Vittore Carpaccios Emmausmahl (1513), 2. Hälfte 19. Jahrhundert, gedruckt auf Silberbromitpapier, Archivio Museo Richard-Ginori della Manifattura di Doccia, Sesto Fiorentino

Diskutiert werden muss, wie man sich solchen Transferprozessen deskriptiv und analytisch nähern kann. Transmaterialität und Transmedialität sind Termini, die gerade im Zusammenspiel Differenzierungen komplexer Bezüge erlauben, etwa wenn ein in der Form Metallartefakten entlehntes, hinsichtlich seiner Oberflächeneffekte aber Chalzedone aufrufendes Achatglasgefäß seinerseits im Medium der Malerei erscheint, und so transmateriale Relationen wiederum transmedial ausgelotet wurden.<sup>58</sup> „Meta-Artefakt-Ma-

<sup>58</sup> Zu den Termini Transmedialität und Transmaterialität vgl. auch V.-S. Schulz, „Bild, Ding, Material: Nimben und Goldgründe italienischer Tafelmalerie in transkultureller Perspektive“, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 2016, 79(4), S. 508–541: 529–532; V.-S. Schulz, „Crossroads of Cloth: Textile Arts and Aesthetics in and beyond the Medieval Islamic World“, in: *Perspective* 2016, 1, S. 93–108: 98–101; G. Wolf, „Vesting Walls, Displaying Structure, Crossing Cultures: Transmedial and Transmaterial Dynamics of Ornament“, in: *Histories of Ornament: From Global to Local*, hg. von G. Necipoğlu und A. Payne, Princeton 2016, S. 96–105: 104f.



lerei“ sollte dagegen im Rahmen dieser Studie nicht nur in Anlehnung an Stoichitas Begriffskreation *metapeinture* die Artefaktkomponente angesichts einer prominent operierenden „Bildwissenschaft“ stärken, sondern auch das (selbst-)reflexive Vermögen von gefertigten und gemalten Dingen sowie der diese darstellenden und teils sogar aus diesen bestehenden Bilder betonen.

Die Rolle von Sprache(n) und Begrifflichkeiten ist dabei nicht nur in beschreibenden, sondern auch in theoretischen Herangehensweisen an transmediale und transmateriale Dynamiken zentral. Im Rahmen transkultureller Transferprozesse kam es in der Vormoderne nicht selten zu Übernahmen und Transformationen von Begriffen. So geht „Porzellan“ bekanntlich auf das italienische *porcellane* zurück, das eigentlich Kaurimuscheln aus dem Indischen Ozean bezeichnete, bis Marco Polo das Wort im 13. Jahrhundert aufgrund des vergleichbaren Oberflächeneffekts der Muscheln mit den dünnhäutigen, weißen Artefakten, die er gleichfalls bei seinen Fernreisen kennenlernte, für Porzellangegenstände verwendete.<sup>59</sup> Der metamorphotische Transformationsprozess der Bezeichnung zeugt von den sprachlichen Herausforderungen, die transmateriale Assoziationsketten mit sich brachten, aber auch von der weit verbreiteten Praxis, Neuartiges „im Spiegel des Vertrauten“ zu erfassen. Auch Pacheco Pereiras Vergleich von Raffia-Geweben mit italienischen Samstoffen diente dazu, Lesern ein ihnen noch unbekanntes Artefakt durch die Vergleichsfolie eines bereits bekannten näherzubringen.<sup>60</sup>

Im Rahmen einer transkulturellen Kunstgeschichte bietet ein stärkerer Fokus auf Artefakte, deren Materialien sowie medien- und materialübergreifende Transferprozesse die Möglichkeit, von Erkenntnissen aus denjenigen Kunstgeschichten zu profitieren, die bereits sehr viel länger artefaktorientiert forschen als die europäische, wie etwa die islamische oder die asiatische Kunstgeschichte. Einerseits gilt dies hinsichtlich vormoderner Konnektivität, waren doch Glasartefakte, die verschiedene Edelsteine evozierten und deren Begrifflichkeiten Avinoam Shalem im Persischen und Arabischen analysierte,<sup>61</sup> auch in christlichen Kirchenschätzen und Sammlungen präsent und wurden etwa in Venedig in der Folge selbst gefertigt. Ein weiteres Beispiel sind farbchangierende Textilien, deren medien- und materialübergreifenden Assoziationsketten von Keramik über Opal und Jaspis bis hin zu schillern-

<sup>59</sup> Finlay, *Pilgrim Art...*, S. 71.

<sup>60</sup> Zu Praktiken des Beschreibens und der Erfassung „in the mirror of the familiar“ vgl. D. Howard, *Venice and the East: The Impact of the Islamic World on Venetian Architecture, 1100–1500*, New Haven 2000, S. 45.

<sup>61</sup> A. Shalem, „Medieval Islamic Terms for Glassware Imitating Vessels of Carved Precious Stones“, in: *Şehrâyîn: Die Welt der Osmanen, die Osmanen in der Welt: Wahrnehmungen, Begegnungen und Abgrenzungen. Festschrift Has Georg Majer*, hg. von Y. Köse, Wiesbaden 2012, S. 25–34.

den Pfauen- und Nilvögelfedern im östlichen Mittelmeerraum und Irak Oleg Grabar und Matthew Saba Studien widmeten,<sup>62</sup> und die als *cangiante*-Textilien auch in Italien gewebt wurden. Andererseits gilt dies aber auch auf einer Meta-Ebene in methodischer Hinsicht mit Blick auf die Bedeutung von Gedankenverknüpfungen und Interrelationen zwischen (unterschiedlichen, aber teils mittels Evokationen von Form, Dekor oder Oberflächeneffekten aufeinander bezogenen) Artefakten. So wurden hinsichtlich Ding-Forschungen neben Grabars etwa auch George Kublers Arbeiten verstärkt rezipiert.<sup>63</sup> Und gerade hinsichtlich der Erforschung transmaterialer Ding-Dynamiken bietet sich etwa auch Jonathan Hays Studie *Sensuous Surfaces* als Vorbild an.<sup>64</sup>

Gleichzeitig erweist sich in einer solchen, empirisch-historisch wie methodisch transkulturell operierenden Kunstgeschichte aber auch eine neue Reflexion traditioneller Ding-Texte europäischer Autoren als produktiv: nicht um deren Begrifflichkeiten linguistisch (eurozentristisch) absolut zu setzen oder deren Konzepte und Termini Artefakten generell aufzuoktroieren, sondern um auf einer Meta-Ebene diesen Zugang (als einen von vielen) zu diskutieren, wobei sich im Rahmen der in dieser Studie analysierten Werke gerade mit einem zweiten Blick auf die Schriften Latours Forschungsperspektiven eröffnen.

So experimentierte Latour mit einer bereits von Heidegger vorgebrachten etymologischen Herleitung von „Ding“ (*thing*) als „Versammlung“,<sup>65</sup> was angesichts von Werken wie Bellinis *Fest der Götter* Cézannes Ausspruch in Erinnerung ruft: „Diese Gläser, diese Teller, die sprechen miteinander, sie tauschen unentwegt Vertraulichkeiten aus. [...] Die Gegenstände durchdringen sich gegenseitig – Sie hören nicht auf zu leben, verstehen Sie? – Sie breiten sich unmerklich um sich aus, durch ihren eigenen Widerschein, wie wir durch unsere Blicke und durch unsere Worte.“<sup>66</sup> Unter Rückgriff auf Heideg-

<sup>62</sup> O. Grabar, *Studies in Medieval Islamic Art*, London 1976, S. 45; M. Saba, „Abbasid Lusterware and the Aesthetics of ‘Ajab“, in: *Muqarnas* 2012, 29, S. 187–212.

<sup>63</sup> G. Kubler, *The Shape of Time: Remarks on the History of Things*, New Haven 1962; Im Maschenwerk der Kunstgeschichte: Eine Revision von George Kublers „The Shape of Time“, hg. von S. Maupeu, K. Schankweiler und S. Stallschus, Berlin 2014; A. Shalem, „Histories of Belonging and George Kubler’s Prime Object“, in: *Getty Research Journal* 2011, 3, S. 1–14.

<sup>64</sup> J. Hay, *Sensuous Surfaces: The Decorative Object in Early Modern China*, Chicago 2010.

<sup>65</sup> Heidegger, *Das Ding...*, S. 178f.; B. Latour, *Von der Realpolitik zur Dingpolitik*, Berlin 2005, S. 29f.

<sup>66</sup> P. Cézanne, *Über die Kunst: Gespräche mit Gasquet. Briefe*, Hamburg 1957, S. 66. Vgl. hierzu auch C. Spies, „Das Bild als Tertium Comparationis“, in: *Vergleichendes Sehen*, hg. von L. Bader, M. Gaier und F. Wolf, München 2010, S. 513–535: 519f.



ger fasste Latour den Begriff „Versammlung“ aber nicht nur als Versammlung von Dingen (in der Welt, an einem Ort, in einem Gebäude, auf einem Tisch, in einem Gemälde vor einem Wasserfall etc.) auf, sondern auch jedes einzelne Artefakt selbst als „Versammlung“ unterschiedlicher Referenzen.<sup>67</sup>

Dinge sind in der Regel „einzelne, stofflich kompakte, abgrenzbare und an raumzeitlichen Stellen lokalisierbare Objekte“.<sup>68</sup> Die im Rahmen dieses Beitrages diskutierten Werke machten allerdings deutlich, wie interrelativ Artefakte in der Vormoderne geschaffen, zur Darstellung gebracht, benannt und begriffen wurden, so dass sich Latours Versammlungsbegriff eines Dings als Versammlung multipler Bezüge für weitere Forschungen als produktiv erweisen könnte. 1612 beschrieb Antonio Neri in seinem Traktat zur Glaskunst, das Johannes Kunckel bereits 1678 ins Deutsche übersetzte, Glas, das „von außen eine Himmel-blaue und Meerwasser-Farbe wie auch roth, gelb und mancherley andere striemicht-spielende und schöne Farben gleich einem Orientalischen Calcedonier, Jaspis und Achat anzuschauen etlicher maßen vorstelle; auch wenn es gegen die Luft gehalten roth gleich wie ein Feuer scheine“.<sup>69</sup> Ja, dieses Glas sei „so schön und anmutig, dass es den wahrhaftigen orientalischen Achat nachahmt, ihn aber in der Schönheit und Anmut der Farben bei weitem übertrifft“.<sup>70</sup>

Neben dieser theoretischen Ebene werfen die im Rahmen dieses Beitrags diskutierten Werke und Antonio Neris Passage zu Achatglas abschließend aber auch die Frage auf, ob nicht auch klassische kunsttheoretische Begrifflichkeiten und Diskussionsthemen, die im Fach bislang nur hinsichtlich der

---

<sup>67</sup> B. Latour, *Von der Realpolitik zur Dingpolitik*, Berlin 2005, S. 33. Vgl. hierzu auch G. Roßler, *Der Anteil der Dinge an der Gesellschaft: Sozialität, Kognition, Netzwerke*, Bielefeld 2016, S. 165–168.

<sup>68</sup> S. Linden, „Ein Ritter im Gepäck: Zu den magisch-religiösen Hilfsgütern im *Wigalois*“, in: *Dingkulturen: Objekte in Literatur, Kunst und Gesellschaft der Vormoderne*, hg. von A. Mühlherr, H. Sahm, M. Schausten und B. Quast, Berlin–Boston 2016, S. 208–231: 210 im Anschluss an M. Körte, „Der Un-Sinn der Dinge in Märchentexten um 1800“, in: *Zeitschrift für Germanistik* 2012, 22, S. 57–71: 68.

<sup>69</sup> J. Kunckel, *Ars Vitruvia Experimentalis, oder Vollkommene Glasmacherkunst*, Leipzig 1679, S. 77; A. Neri, *L'arte vetraria distinta in libri sette*, Florenz 1612, S. 41: „[...] e se da fuori scherzo d'aierino, di verde, d'acqua marina, di rosso, di giallo, e di tutti I colori, con scherzo, & onde bellissime, come fa il Calcidonio, Diaspro, & Agata Orientale, e che la boccia guardata dentro all'aria sia rossa, come un fuoco [...]“.

<sup>70</sup> Neri, *L'arte vetraria...*, S. 48: „[...] laqual Calcidonia venne tanto bella, e vaga, che imitava la vera Agata Orientale, & in bellezza, e vaghezza di colori di gran lunga la superava“. Siehe hierzu sowie für die deutsche Übersetzung A. Schneider, „Glas so schön und anmutig, daß es den orientalischen Achat übertrifft‘: Zur Geschichte der Achatgläser“, in: *Kultur & Technik* 1993, 4, S. 50–57.

Gattungen (der allein westlichen) Skulptur, Malerei und Architektur behandelt und erforscht wurden, in transkultureller, transmedialer und transmaterialer Hinsicht und gerade mit Blick auf die traditionell den ‚angewandten Künsten‘ zugerechneten Artefakte neue Untersuchungen verdienen. Die vorangegangenen Artefakt- und Bildanalysen haben gezeigt, auf welche komplexe Weise in der Vormoderne über Artefakt-Beziehungen, Bild-Ding-Relationen, unterschiedliche Formen von „Materialitäten“ (im Plural),<sup>71</sup> visuelle Oberflächeneffekte und die Fähigkeiten der Künstler reflektiert wurde. Nicht nur angesichts der diskutierten Werke selbst sowie der komparativen Beschreibung und Wortwahl Neris wäre hier vor allem der Paragone als Wettstreit zwischen den Künsten zu nennen.<sup>72</sup> Für eine Neubewertung des Paragone-Konzepts aus (auch und gerade die ‚angewandten Künste‘ einschließender) medien-, materialübergreifender und transkultureller Perspektive spräche in Bezug auf die hier diskutierten Fallstudien nicht zuletzt die Herkunft des Begriffs: Paragone geht unter anderem auf die *pietra di paragone* zurück, das heißt den Wettbeziehungsweise Prüfstein, mit dem sich zeigen lässt, ob man es mit einem echten oder aber einem artifiziellen Edelstein – etwa Achatglas anstelle von Achat – zu tun hat.<sup>73</sup>

## BIBLIOGRAPHIE

- Adorno T., „Henkel, Krug und frühe Erfahrung“, in: *Ernst Bloch zu Ehren. Beiträge zu seinem Werk*, hg. von S. Unseld, Frankfurt a.M. 1965, S. 9–20
- Ausenda R., „Il Risorgimento della maiolica sperimentale fiorentina“, in: *Il Risorgimento della maiolica italiana: Ginori e Cantagalli*, hg. von L. Frescobaldi Malenchini und O. Rucellai, Florenz 2011, S. 43–76

<sup>71</sup> T. Strässle, „Einleitung: Pluralis materialitatis“, in: *Das Zusammenspiel der Materialien in den Künsten: Theorien, Praktiken, Perspektiven*, hg. von T. Strässle, C. Kleinschmidt und J. Mohs, Bielefeld 2013, S. 7–27.

<sup>72</sup> Zu traditionellen, allein auf (europäische) Malerei, Skulptur und Architektur bezogene Debatten vgl. H. Baader, „Paragone“, in: *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft: Ideen, Methoden, Begriffe*, hg. von U. Pfisterer, Stuttgart 2011, S. 321–324; R. Preimesberger, *Paragons and Paragone: Van Eyck, Raphael, Michelangelo, Caravaggio, Bernini*, Los Angeles 2011; *Im Agon der Künste: Paragonales Denken, ästhetische Praxis und die Diversität der Sinne*, hg. von H. Baader, U. Müller Hofstede, K. Patz und N. Suthor, München 2007; *Paragone als Mitstreit*, hg. von J. van Gastel, Y. Hadjinicolaou und M. Rath, Berlin 2014.

<sup>73</sup> Pliny: *Natural History, Books 36–37*, aus dem Englischen übersetzt von D. E. Eichholz, Cambridge–London 1962, XXXIII, S. 126; H. Blümner, *Technologie und Terminologie der Gewerbe und Künste bei Griechen und Römern*, 4 Bde., Leipzig 1875–1887 (Neudruck Hildesheim 1969), Bd. IV, 1887, S. 136–138; Preimesberger, *Ein ‚Prüfstein der Malerei‘*.

- Baader H., „Paragone“, in: *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft: Ideen, Methoden, Begriffe*, hg. von U. Pfisterer, Stuttgart 2011, S. 321–324
- Baert B., „The Head of St. John the Baptist on a Tazza by Andrea Solario (1507): The Transformation and the Transition of the ‚Johannesschüssel‘ from the Middle Ages to the Renaissance“, in: *Critica d'arte* 2007, 69(8), S. 60–82
- Bensi P., „Gli arnesi dell'arte: I Gesuati di San Giusto alle Mura e la pittura del rinascimento a Firenze“, in: *Studi di storia dell'arte* 1980, 3, S. 33–47
- Bloch E., *Geist der Utopie*, München–Leipzig 1918
- Blümner H., *Technologie und Terminologie der Gewerbe und Künste bei Griechen und Römern*, 4 Bde., Leipzig 1875–1887 (Neudruck Hildesheim 1969), Bd. IV, 1887
- Bohde D., *Haut, Fleisch und Farbe: Körperlichkeit und Materialität in den Gemälden Tizians*, Emsdetten 2002
- Bull D., „Conservation Treatment and Interpretation“, in: *The Feast of the Gods: Conservation, Examination, and Interpretation*, hg. von D. Bull und J. Plesters, Hannover–London 1990, S. 21–50
- Bull D., *The Feast of the Gods: Conservation, Examination, and Interpretation*, Hannover u.a. 1990
- Byrne Curtis E., *Glass Exchange between Europe and China, 1550–1800. Diplomatic, Mercantile and Technological Interactions*, Farnham 2009
- Cézanne P., *Über die Kunst: Gespräche mit Gasquet. Briefe*, Hamburg 1957
- The Challenge of the Object*, 33<sup>rd</sup> Congress of the International Committee of the History of Art, Congress Proceedings, hg. von U.G. Großmann und P. Krutisch, Nürnberg 2013
- Early Modern Things: Objects and their Histories, 1500–1800*, hg. von P. Findlen, Abingdon 2013
- Fantoni L. und L. Poggi, „La collezione di pietre lavorate“, in: *Il Museo di Storia Naturale dell'Università degli Studi di Firenze*, Bd. IV: *Le collezioni mineralogiche e litologiche*, hg. von G. Pratesi, Florenz 2012, S. 55–65
- Cadogan J.K., *Domenico Ghirlandaio: Artist and Artisan*, New Haven–London 2000
- Carswell J., „The Feast of the Gods': The Porcelain Trade between China, Istanbul and Venice“, in: *Asian Affairs* 1993, 24(2), S. 180–185
- Carswell J., *Blue & White: Chinese Porcelain around the World*, London 2000
- Didi-Huberman G., *Fra Angelico: Dissemblance et figuration*, Paris 1990
- Dunlop A., „On the Origins of European Painting Materials, Real and Imagined“, in: *The Matter of Art: Materials, Practices, Cultural Logics, c. 1250–1750*, hg. von C. Anderson, A. Dunlop und P.H. Smith, Manchester 2015, S. 68–96
- EurAsian Matters: China, Europe, and the Transcultural Object, 1600–1800*, hg. von A. Grasskamp und M. Juneja, Cham 2018
- Finlay R., *The Pilgrim Art: Cultures of Porcelain in World History*, Oakland 2010
- Gallo R., *Il tesoro di S. Marco e la sua storia*, Venedig 1967
- Gander M., „Materialimitationen: Bemalte Gefäße aus Gräbern des Neuen Reiches aus dem Ägyptischen Museum und Papyrussammlung Berlin“, in: *Studien zur altägyptischen Kultur* 2009, 38, S. 83–99
- Glass of the Sultans*, hg. von S. Carboni und D. Whitehouse, New Haven–London 2001

- The Global Lives of Things: The Material Culture of Connections in the Early Modern World*, hg. von A. Gerritsen und G. Riello, London–New York 2016
- Grabar O., *Studies in Medieval Islamic Art*, London 1976
- Hallett J., *The Oriental Carpet in Portugal: Carpets and Paintings, 15<sup>th</sup>–18<sup>th</sup> Centuries*, Lissabon 2007
- Hay J., *Sensuous Surfaces: The Decorative Object in Early Modern China*, Chicago 2010
- Heidegger M., „Das Ding“, in: idem, *Vorträge und Aufsätze*, hg. von F.-W. Herrmann, Frankfurt a.M., S. 165–187
- Heitmann B., „Migration and Metamorphosis: The Transformation of Shapes, Ornaments, and Materials“, *Metropolitan Museum Journal* 2002, 37, S. 107–116
- Higgot S., *The Wallace Collection: Catalogue of Glass and Limoges Painted Enamels*, London 2011
- Howard D., *Venice and the East: The Impact of the Islamic World on Venetian Architecture, 1100–1500*, New Haven 2000
- Im Agon der Künste: Paragonales Denken, ästhetische Praxis und die Diversität der Sinne*, hg. von H. Baader, U. Müller Hofstede, K. Patz und N. Suthor, München 2007
- Im Maschenwerk der Kunstgeschichte: Eine Revision von George Kublers „The Shape of Time“*, hg. von S. Maupeu, K. Schankweiler und S. Stallschus, Berlin 2014
- Islamic Artefacts in the Mediterranean World: Trade, Gift Exchange and Artistic Transfer*, hg. von C. Schmidt Arcangeli und G. Wolf, Venedig 2010
- Kecks R.G., *Domenico Ghirlandaio und die Malerei der Florentiner Renaissance*, Berlin 2000
- Kim D., „Lotto’s Carpets: Materiality, Textiles, and Composition in Renaissance Painting“, in: *The Art Bulletin* 2016, 98(2), S. 181–212
- Körte M., „Der Un-Sinn der Dinge in Märchentexten um 1800“, *Zeitschrift für Germanistik* 2012, 22, S. 57–71
- Kruse C., Rezension von Stoichitas Monographie zum selbstbewussten Bild, *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 1999, 62, S. 585–594
- Kruse C., *Wozu Menschen malen. Historische Begründungen eines Bildmediums*, München 2003
- Kubler G., *The Shape of Time: Remarks on the History of Things*, New Haven 1962
- Kunckel J., *Ars Vitruvia Experimentalis, oder Vollkommene Glasmacherkunst*, Leipzig 1679
- LaGamma A., „Out of Kongo and into the *Kunstkammer*“, in: *Ausst.-Kat. Kongo: Majesty and Power*, hg. von A. LaGamma, New Haven 2015, S. 131–160
- Latour B., *Von der Realpolitik zur Dingpolitik*, Berlin 2005
- Latour B., *Das Parlament der Dinge: Für eine politische Ökologie*, Frankfurt a.M. 2010
- Lehmann A.-S., „Das Medium als Mediator: Eine Materialtheorie für (Öl-)Bilder“, in: *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft* 2012, 57(1), S. 69–88
- Lehmann A.-S., „How Materials Make Meaning“, in: *Nederlands konsthistorisch jaarboek* 2012–2013, 62, S. 6–27

- Lehmann A.-S., „Taking Fingerprints: The Indexical Affordances of Artworks' Material Surfaces“, in: *Spur der Arbeit: Oberfläche und Werkprozess*, hg. von M. Bushart und H. Haug, Köln u.a. 2018, S. 199–218
- Linden S., „Ein Ritter im Gepäck: Zu den magisch-religiösen Hilfsgütern im Wigalois“, in: *Dingkulturen: Objekte in Literatur, Kunst und Gesellschaft der Vormoderne*, hg. von A. Mühlherr, H. Sahn, M. Schausten und B. Quast, Berlin–Boston 2016, S. 208–231
- Lowe K.J.P., „Made in Africa: West African Luxury Goods for Lisbon's Markets“, in: Ausst.-Kat. *The Global City of Lisbon: On the Streets of Renaissance Lisbon*, hg. von A. Jordan Gschwend und K.J.P. Lowe, London 2015, S. 163–177
- Lowe K.J.P., „Textiles from West Africa in Renaissance Lisbon: Design and Depiction“, in: Ausst.-Kat. *A cidade global: Lisboa no Renascimento*, hg. von A. Jordan Gschwend und K. Lowe, Lissabon 2017, S. 295–297
- Mack R.E., *Bazaar to Piazza: Islamic Trade and Italian Art, 1300–1600*, Berkeley 2002
- Marin L., *Das Opake in der Malerei. Zur Repräsentation im Quattrocento*, Berlin 2004
- Massendinghaltung in der Archäologie: Der Material Turn und die Ur- und Frühgeschichte*, hg. von K. Hofmann, T. Meier, D. Mölders und S. Schreiber, Leiden 2016
- Massing J.M., „African Ivories and the Portuguese“, in: *Ivories in the Portuguese Empire*, hg. von G.A. Bailey, J.M. Massing und N. Vassallo e Silva, Lissabon 2013, S. 10–85
- McCray W.P., *Glassmaking in Renaissance Venice: The Fragile Craft*, Aldershot 1999
- Mobility and Pottery Production: Archaeological & Anthropological Perspectives*, hg. von C. Heitz und R. Stapfer, Leiden 2017
- Müller R., „Il ‚Sacro Catino‘: Percezione e memoria nella Genova medievale“, in: *Intorno al Sacro Volto: Genova, Bisanzio e il Mediterraneo (secoli XI–XIV)*, hg. von A.R. Calderoni Masetti, C. Dufour Bozzo und G. Wolf, Venedig 2007
- Neri A., *L'arte vetraria distinta in libri sette*, Florenz 1612
- Oster-Stierle P., *Der Schleier im Text. Funktionsgeschichte eines Bildes für die neuzeitliche Erfahrung des Imaginären*, München 2002
- Paragone als Mitstreit*, hg. von J. van Gastel, Y. Hadjinicolaou und M. Rath, Berlin 2014
- Phipps E., „Textile Colors and Colorants in the Andes“, in: *Colors Between Two Worlds. The Florentine Codex of Bernardino de Sahagún*, hg. von J. Connors und G. Wolf, Mailand 2011, S. 257–280: 274–276
- Pliny, *Natural History, Books 36–37*, aus dem Englischen übersetzt von D.E. Eichholz, Cambridge–London 1962
- The Power of Things and the Flow of Cultural Transformations: Art and Culture Between Europe and Asia*, hg. von L.E. Saurma-Jeltsch und A. Eisenbeiß, Berlin 2010
- Preimesberger R., „Ein ‚Prüfstein der Malerei‘ bei Jan van Eyck?“, in: *Der Künstler über sich in seinem Werk*, hg. von M. Winner, Weinheim 1992, S. 85–100
- Preimesberger R., *Paragons and Paragone: Van Eyck, Raphael, Michelangelo, Caravaggio, Bernini*, Los Angeles 2011
- Reikat A., *Handelsstoffe: Grundzüge des europäisch-westafrikanischen Handels vor der Industriellen Revolution am Beispiel der Textilien*, Köln 1997

- Rimmele M., „Selbstreflexivität des Bildes als Ansatzpunkt historischer Bildforschung: Ein Diskussionsbeitrag zur Rolle des Trägermediums“, in: *Verwandte Bilder: Die Fragen der Bildwissenschaft*, hg. von I. Reichle, S. Siegel und A. Spelten, Berlin 2007, S. 15–32
- Rodríguez Peinado L., „Engalanamiento textile en la pintura gótica hispana“, in: *Afilando el pincel, dibujando la voz: Prácticas pictóricas góticas*, hg. von M. Miquel Juan, O. Pérez Monzón und P. Martínez Taboada, Madrid 2017, S. 283–304
- von Rosen V., „‘Diletto dei sensi’ und ‚diletto dell’ intelletto‘: Bellinis und Tizians Bacchanalien für Alfonso d’Este in ihrem Rezeptionskontext“, in: *Städel-Jahrbuch* 2001–2002, 18, S. 81–112
- von Rosen V., „Selbstbezüglichkeit“, in: *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft*, hg. von U. Pfisterer, Stuttgart–Weimar 2003, S. 327–329
- Roßler G., *Der Anteil der Dinge an der Gesellschaft: Sozialität, Kognition, Netzwerke*, Bielefeld 2016
- Saba M., „Abbasid Lusterware and the Aesthetics of ‘Ajab“, in: *Muqarnas* 2012, 29, S. 187–212
- Sabellico M.C., *Opera Omnia*, Buch III: *De Venetae urbis situ* (1500), die deutsche Übersetzung ist zitiert nach H. Tait, *Venezianisches Glas*, Dortmund 1982
- Schneider A., „‘Glas so schön und anmutig, daß es den orientalischen Achat übertrifft‘: Zur Geschichte der Achatgläser“, in: *Kultur & Technik* 1993, 4, S. 50–57
- Schulz V.-S., „Bild, Ding, Material: Nimben und Goldgründe italienischer Tafelmaler in transkultureller Perspektive“, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 2016, 79(4), S. 508–541
- Schulz V.-S., „Crossroads of Cloth: Textile Arts and Aesthetics in and beyond the Medieval Islamic World“, in: *Perspective* 2016, 1, S. 93–108
- Schulz V.-S., „Infiltrating Artifacts: The Impact of Islamic Art in 14<sup>th</sup>- and 15<sup>th</sup>-Century Florence and Pisa“, in: *Konsthistorisk tidskrift* 2018, 87.4, S. 214–233
- Semper G., *Gesammelte Schriften*, hg. von Henrik Karge, Bd. II: *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten. Erster Band: Textile Kunst*, Hildesheim u.a. 2008
- Seubert H., *Ästhetik: Die Frage, nach dem Schönen*, Freiburg–München 2015
- Shalem A., „New Evidence for the History of the Turquoise Glass Bowl in the Treasury of San Marco“, in: *Persica* 1993–1995, S. 91–94
- Shalem A., „Histories of Belonging and George Kubler’s Prime Object“, in: *Getty Research Journal* 2011, 3, S. 1–14
- Shalem A., „Medieval Islamic Terms for Glassware Imitating Vessels of Carved Precious Stones“, in: *Şehrâyîn: Die Welt der Osmanen, die Osmanen in der Welt: Wahrnehmungen, Begegnungen und Abgrenzungen. Festschrift Hans Georg Mayer*, hg. von Y. Köse, Wiesbaden 2012, S. 25–34
- Simmel G., „Der Henkel“, in: idem, *Philosophische Kultur*, Leipzig 1911, S. 127–136
- Spallanzani M., *Oriental Rugs in Renaissance Florence*, Florenz 2007
- Spies C., „Das Bild als Tertium Comparationis“, in: *Vergleichendes Sehen*, hg. von L. Bader, M. Gaier und F. Wolf, München 2010, S. 513–535
- Spriggs A.I., „Oriental Porcelain in Western Paintings, 1450–1700“, in: *Transactions of the Oriental Ceramic Society* 1964–1966, 36, S. 73–87



- Spring M., „Colourless Powdered Glass as an Additive in Fifteenth- and Sixteenth-Century European Paintings“, in: *National Gallery Technical Bulletin* 2012, 33, S. 4–26
- Stoichita V.I., *Das selbstbewußte Bild: Vom Ursprung der Metamalerei*, München 1998
- Strässle T., „Einleitung: Pluralis materialitatis“, in: *Das Zusammenspiel der Materialien in den Künsten: Theorien, Praktiken, Perspektiven*, hg. von T. Strässle, C. Kleinschmidt und J. Mohs, Bielefeld 2013, S. 7–27
- Suthor N., *Rembrandts Rauheit: Eine phänomenologische Untersuchung*, Paderborn 2014
- Tatton-Brown V. und C. Andrews, „Il vetro prima dell’invenzione della soffiatura“, in: *Cinquemila anni di vetro*, hg. von H. Tait, Mailand 1991, S. 21–61
- Vansina J., „Raffia Cloth in West Central Africa, 1500–1800“, in: *Textiles: Production, Trade and Demand*, hg. von M. Fennell Mazzaoui, London 1998, S. 263–281
- Vasari G., *Das Leben des Domenico Ghirlandaio und des Gherardo di Giovanni*, neu übersetzt von V. Longini, hg., komm. und eingeleitet von A. Hojer, Berlin 2014
- Venturelli P., „Segreti di Leonardo da Vinci per ottenere ‚perle grosse‘“, in: *Arte lombarda* 2001, 132(2), S. 42–47
- Weindl A., *Wer kleidet die Welt? Globale Märkte und merkantile Kräfte in der europäischen Politik der Frühen Neuzeit*, Mainz 2007
- Wind E., *Bellini's Feast of the Gods: A Study in Venetian Humanism*, Cambridge 1948
- Wolf G., „Vesting Walls, Displaying Structure, Crossing Cultures: Transmedial and Transmaterial Dynamics of Ornament“, in: *Histories of Ornament: From Global to Local*, hg. von G. Necipoğlu und A. Payne, Princeton 2016, S. 96–105
- Zahlten J., „Der ‚Sacro Catino‘ in Genua: Aufklärung über eine mittelalterliche Gralreliquie“, in: Ausst.-Kat. *Der Gral. Artusromantik in der Kunst des 19. Jahrhunderts*, hg. von R. Baumstark und M. Koch, München–Köln 1995, S. 121–132

Vera-Simone Schulz

Kunsthistorisches Institut in Florenz

Max-Planck-Institut

THE PARLIAMENT OF THINGS: TRANSMATERIAL  
AND TRANSMEDIAL DYNAMICS, IMAGE-OBJECT INTERRELATIONS  
AND „META-ARTIFACT-PAINTING“

Summary

Studies related to artifacts, to what has been traditionally categorized as ‘high’ and ‘minor’ or ‘applied arts’, and to the materiality of art in recent years have been among the core foci of art history. More scholarly attention has also been given to the intersections between visual and material culture, not least in transcultural contexts. This paper seeks to contribute to these issues. Investigating transmaterial and transmedial dynamics between the arts, image-object interrelations as well as phenomena wherein

images themselves gave the impulse to the creation of artifacts, the paper analyzes transfer processes transgressing various media and materials, 15<sup>th</sup>- and 16<sup>th</sup>-century Italian and Portuguese paintings in their Mediterranean and global entanglements, as well as 19<sup>th</sup>- and 20<sup>th</sup>-century artistic and academic approaches to objects in paintings.

Keywords:

transmediality, transmateriality, image-object interrelations, intersections of visual and material culture, materiality of art

OLAYA SANFUENTES

## LATIN AMERICAN POPULAR ART IN A MUSEUM: HOW THINGS BECOME ART

### INTRODUCTION

When the Universidad de Chile celebrated its centennial in 1943, all of the Latin American countries were invited to participate in its commemorative events.<sup>1</sup> One of them was the Exhibition of American<sup>2</sup> Popular Art at the *Museo Nacional de Bellas Artes* (National Museum of Fine Arts), which brought together objects from participating countries.<sup>3</sup> The Universidad de Chile's invitation asked countries to send functional objects that were part of their people's daily lives. The exhibition was very successful, critically acclaimed, and very well attended.<sup>4</sup> But above all, it planted the seed for what was to become the *Museo de Arte Popular Americano* MAPA (Museum of American Popular Art), functioning to this day.

In this essay, I intend to show the objects chosen by Latin American countries to be a part of the exhibition and the related discussions that appeared in the exhibition catalogue. When their function and physical context changed, so did their value: they became museum objects. This process is ex-

---

<sup>1</sup> A Spanish version of this article – in that case focusing on the circulation of objects in Latin America – will appear as a chapter in the book to be published by Chile's Pontificia Universidad Católica and Colombia's Universidad de los Andes.

I would like to thank my assistants Francisca Valenzuela and José Araneda for all their helpful ideas and readings of this article.

<sup>2</sup> In this article, reference is made to "American" popular arts in a temporary exhibition and a permanent museum. "American" in this context refers to the countries of North America and South American (with the exception of Canada and the United States in the case of this study). In Spanish, "lo americano" refers to the continents in their entirety, while in English it can be confused with the name for citizens of the United States.

<sup>3</sup> Both the *National Museum of Fine Arts* and the MAPA are located in Santiago de Chile.

<sup>4</sup> This issue will be developed later on in this article.

plained by a series of contexts, actors and institutions: the new value ascribed to Latin American arts since the twentieth century; specific incarnations of Americanism during the Second World War; the Latin American perspective, in general, and the Chilean perspective of the university's role in society, in particular. I propose that these objects had three stages in their social lives: they were first objects used in peoples' daily lives; they were then considered objects which deserved to be exhibited in the National Museum of Fine Arts; and finally, they remained as part of the permanent collection of the Museum of American Popular Art.

This article reveals the way that an object's value might evolve. To some people Latin American Popular Art objects represented peace amidst the destruction of World War II. The objects on display were perceived as incarnations of Latin American cultural identity and historiography subsequently assigned Latin American culture with the role of contributor to peace efforts. Moreover, the article addresses a collection that has been given little consideration by art historiography. An important exception is the article by Constanza Acuña, which reviews the history of the museum to date. While that article is for a mass audience, it does establish the main issues associated with the creation and history of the museum.<sup>5</sup> Motivated by the lack of academic work about the museum and inspired by the historical data available, I propose a new reading of the phenomenon. The historical data I use are the photographs of the exhibition pieces, as well as the exhibition catalogue. For the historical context, I use documents written by those involved, official diplomatic documents and publications from the press of the time.

## THE OBJECTS AND THEIR ASSOCIATED DISCOURSE

The countries invited sent a significant number of popular art objects to the exhibition.<sup>6</sup> In the catalogue of the event, each country sent a list enumerating the objects and offering basic information about their material, colour, function and sometimes a description of their morphological form, place of origin and dimensions. The objects from countries that did

---

<sup>5</sup> C. Acuña, *Origen y devenir del Museo de Arte Popular Tomás Lago*, pdf available online: <<http://www.mapa.uchile.cl/proyectos/index.php>> [accessed: May 16, 2018].

<sup>6</sup> Because the exhibition contained more than 2500 objects, it is not possible to provide a complete list. For this reason, I include a list of the categories of objects chosen by each country.

not appear in the catalogue (Guatemala and Paraguay) were not registered due to delays in their shipment. There is no precise number available for the objects from Chile, because the catalogue presents them by category, not individually. Qualitatively, the Chilean objects were very diverse. An appendix reveals that there were also many collections from the *Mapuche* people,<sup>7</sup> including silver objects, wooden objects, *boleadoras* (a hunting tool), rocks, hoes and axes. There were also almost 80 objects from the Clarisses Nuns' private ceramics collection; objects from Easter Island; and *huaso*<sup>8</sup> saddlery and implements. A group of Quinchamali<sup>9</sup> ceramics was also included (Fig. 1).



1. Moneybox, horse with bird, unknown author, ca 1940, Quinchamali. Chile, clay, 16,5 cm × 21 cm, MAPA Collection, Universidad de Chile

---

<sup>7</sup> Mapuche or “man of the earth” is the name of one of southern Chile’s and Argentina’s indigenous peoples.

<sup>8</sup> The *huaso* is a popular Chilean male figure: a man of the countryside.

<sup>9</sup> Quinchamali is a little town 400 kilometers south of Santiago de Chile.

Among the objects from Argentina, only textiles were chosen (ponchos, chuspas,<sup>10</sup> belts and rugs). Bolivia sent many specimens (around 850), which revealed a diversity of materials and uses: many ceramic pieces and wooden objects, as well as textiles, and gold and metal work. Furthermore, they participated in terms of music and dance objects, and with another category they themselves defined as “other expressions of popular art”, which included *ekeskos* (god of abundance figures), toys and miniatures.

Colombia sent several ceramic objects, many tagua-wood miniatures, and wooden and leather objects, as well as straw hats (Fig. 2). Mexico, for its part, sent objects according to their region of origin (Fig. 3 and Fig. 4). Peru offered textiles and explicitly pointed out that they were made from alpaca and sheep wool. There were also “cloth” textiles, baskets and other straw objects; wooden miniatures representing popular figures; painted plaster figures, among them a nativity scene; and clay figures. We include here a picture of the typical “mate” (receptacle for drinking tea) (Fig. 5). Venezuela sent objects from a private collection consisting of hammocks and other objects made from cocuiza wood, several straw objects and others made with coconut. Jewellery made with “Chocano” gold is also mentioned.



2. Hat, Unknown author, ca 1943, Colombia, straw, 46 cm diameter, MAPA Collection, Universidad de Chile

<sup>10</sup> *Chuspas* are bags used to carry coca leaves in the Andean region.



3. *Exvoto*, Unknown author, ca 1932, Morelia, Michoacán, México, oil on brass, 24,7 × 17,9 × 0.6 cm, MAPA Collection, Universidad de Chile



4. *Horse*, Unknown author, 1940, México DF; México, painted tin and wood, 46 cm, MAPA Collection, Universidad de Chile



5. Mate (recipient to drink a type of tea), unknown author, ca 1943, Cochabamba, Junín, Perú, pumpkin, 14 cm, diameter – 17 cm, MAPA Collection, Universidad de Chile

#### Values represented by these objects

The objects were chosen to celebrate the anniversary of the Universidad de Chile and in consideration of a permanent museum. What was the idea behind this? The objects that were chosen for the collection (first a temporary exhibition, which then led to the first permanent exhibition during the subsequent stage) were representative of ideas and identities, but also revealed the agendas, processes and relationships of the people who chose, classified, observed, decoded and valued them. The objects in each country's respective collection were signs and indicators of specific collective ways of understanding reality.<sup>11</sup> They were artefacts that not only expressed technological solutions to specific needs, but also expressed cultural forms of reflecting values. Exhibiting these objects, they were betting on the objects' ability to exemplify and demonstrate, through their presence alone, a series of histories and values that were most likely better communicated in this way than through words.

<sup>11</sup> M. González de Oleaga, E. Bohoslavsky, M. di Liscia, "Entre el desafío y el signo. Identidad y diferencia en el Museo de América de Madrid", *Alteridades* 2011, 21(41), p. 1.

Words categorize things; objects, on the other hand, by their very presence, show a concrete specimen.

Museums are not only spaces for displaying object or exhibits; in fact, they articulate and transmit ideas to the rest of society. In this sense, they are always political entities. When popular arts objects were chosen to commemorate something as important to Chile as the centennial of its first public university, they grew in meaning and value in terms of national identity and a shared Latin American identity that society longed for.

The collections that people and institutions organize over a certain period of time provide a way of representing and visualizing reality. As the museum was considered a way to exhibit objects with inherent identities and messages, it participated in the Western, post-French Revolution tradition of conserving and exhibiting the people's common cultural heritage.<sup>12</sup> In this case, it did so for a group of nations who shared a common identity. However, the museum was also capable of developing the educational and political work of bringing works of art closer to the general public and of fostering adhesion to a collective truth and to certain truths over others.<sup>13</sup>

Tomás Lago, the exhibition curator, considered the participating objects to be "live objects", because they were serving as ambassadors for their countries and because they were not out-of-use artefacts (in fact, he called them functional objects<sup>14</sup>), but rather had relevance at the time, completing the functions of daily life. Furthermore, they were considered to be genuinely Latin American and reflective of the historical-cultural processes in Latin American countries.<sup>15</sup> They were, therefore, highly valuable objects to the participating actors and institutions and once in the exhibition they became visually interesting objects, subject to appreciation.<sup>16</sup>

Analysing the written information in the catalogue, we can say that the objects involved in the show represented an interpretation of Latin American history. The authors shed light on the fact that artists used raw materials from their surroundings to create unique objects. Despite the diversity of

---

<sup>12</sup> E. Rinesi, "El museo como ideología y como posibilidad", in: *Museos. Arte e Identidad. Artesanías en la idea de nación*, compiled by E. Rinesi, Buenos Aires 2011, p. 11.

<sup>13</sup> I. Karp, S.D. Lavine, "Introduction: Museums and Multiculturalism", in: *The Poetics and Politics of Museum Displays*, eds. I. Karp and S.D. Lavine, Washington-London, 1991, p. 1.

<sup>14</sup> T. Lago, "Las Artes Populares en Chile", in: *Catálogo Exposición Artes Americanas. Realizada con motivo del Primer Centenario de la Universidad de Chile*, Santiago de Chile 1943, p. 73.

<sup>15</sup> A. Labarca, "Prefacio", *ibidem*, p. 10.

<sup>16</sup> S. Alpers, "The Museum as a Way of Seeing", in: *The Poetics and Politics of Museum Displays*, p. 25 and 29.

the exhibited Latin American popular art objects, the influence of both the European and Latin American civilizations, considered not only different but opposite in nature, was apparent.

The objects were considered part of a heritage that remembered that the old world political upheaval had to be overcome so that the Latin American way of life could blossom and shoulder its historic responsibility. The objects demonstrated Latin American efforts to break with a colonial past tied to Europe and instead to recognize the elements common to the entire continent. At the same time, they made it possible to realize that the historical reality of each Latin American country was similar to the others.<sup>17</sup> In the same way, the objects selected to be put on display represented the present, since they were supposed to be in use. Finally, the interpretation meant for these objects was that of hope for a future in which Latin America had something to say. In fact, Alfredo Aliaga, a critic who attended the exhibition praised the Universidad de Chile for having placed value on those objects that could serve as a basis for future study: "it seems that forthcoming eras will bring a new world order in terms of studies, at least as far as their breadth and ways of approaching aspects only partially considered until this point in history".<sup>18</sup>

Each country participating in the exhibition wrote a text to present its collection. Bernardo Canal Feijoo, the Argentine who wrote about Argentinian objects at the exhibition, stated it was important to redefine what Latin American art was through these objects.<sup>19</sup> He pointed out which elements were Spanish and which were indigenous. He argued that the indigenous influence was more evident in textiles, pottery and ceramics. The Bolivian curator, Enrique Sánchez Narváez, had similar ideas, claiming that Bolivian popular art had nothing to do with *Tiwanaku*<sup>20</sup> or *Tawantinsuyu*,<sup>21</sup> but rather was new and different. He later mentioned the destructive effect the Spanish had on the local cultures, whose artistic spirit was stronger than that of the colonizer.<sup>22</sup>

To describe Chilean popular arts, Tomás Lago also used objects to offer a historic interpretation: the objects demonstrate, through their style, that

<sup>17</sup> Ibidem, p. 7.

<sup>18</sup> A. Aliaga, "Exposición de Arte Popular Americano", *En Viaje* June 1943, pp. 52–53. Throughout this text all translations from Spanish were made by Suzanne Roberts, unless indicated otherwise.

<sup>19</sup> B. Canal Feijoo, "Argentina" in: *Catálogo Exposición Artes Americanas*, pp. 15–16.

<sup>20</sup> The name of an Andean culture and its main city. It existed from 1500 BCE to 1000 AD. The ruins of the city are located in the vicinity of La Paz, Bolivia.

<sup>21</sup> The name given to the Inca Empire in the Andean world. It existed from 1439 to 1533, when it was conquered by the Spanish.

<sup>22</sup> E. Sánchez Narváez, "Bolivia", in: *Catálogo Exposición Artes Americanas*, p. 22.

the indigenous people were exterminated and absorbed and that, “as a result, in comparison with other Latin American countries, Chile’s popular art is primitive, entirely creole, very personal in some of the traditional industries (pottery, saddlery), naïve, emotional and balanced”.<sup>23</sup>

The Colombian curator, whose name does not appear in the catalogue, also lent a sense of history to his objects by speaking of the pre-Columbian origins of many aspects of his country. Mompós ceramics and tagua-wood crafts are said to have existed long before the arrival of the Spanish conquistadors.<sup>24</sup> Venezuela and Peru (through the texts of Armando Lira and Luis E Valcárcel respectively) also held to this claim about indigenous origins and subsequent Spanish influence.<sup>25</sup>

The prioritization of the exhibition and its catalogue, permanent documentation of what needed to be said about Latin American arts at the time, demonstrate the willingness of each country to define its own concepts, insert its own paradigms and choose its own objects to remain at the museum. Each curator defined both that which was unique to their country and what was shared by the entire continent, while establishing keys to decoding their popular art. Points of comparison included: indigenous and Spanish influences; the influence of Asian products that had arrived in Latin America during colonial times; trend timelines; details of iconography and technique; and the indigenous appropriation of Spanish tools.

## THE HISTORICAL CONTEXT: IDEAS

### How “Popular Art” was understood

The objects selected, which served as mediators, agents, creators of frameworks within which social relationships were developed,<sup>26</sup> represented the popular arts<sup>27</sup> of the countries that participated in the Universidad de Chile’s

<sup>23</sup> Lago, “Las Artes Populares en Chile”, p. 74.

<sup>24</sup> *Catálogo Exposición Artes Americanas*, p. 26.

<sup>25</sup> *Ibidem*, p. 199.

<sup>26</sup> T. Dant, *Material culture in the social world: values, activities, lifestyles*, Buckingham 1999, p. 1.

<sup>27</sup> I am not using “popular arts” according to its current definition. The term is instead used as it was during the time period of interest to us. However, I will include popular art in the general sphere of art, a valuation of the aesthetic nature of an object intentionally brought into existence by an artist. Popular art is art based upon the theory that considers art anything aesthetically beautiful or attractive. There is a second theory that considers art to be anything that falls into the category, because it lies within a certain system of



*Exposición de Artes Populares Americanas* (Exhibition of Popular American Art) in 1943.

In the 1940s, Latin America understood popular art to be those objects that embodied perennial traditions, an immediate expression of life's necessities. They were, therefore, arts that related the creators with their immediate surroundings and local materials. Techniques and aesthetics were applied to the materials in order that they would become useful to daily life. Popular art objects embodied the popular culture paradigm, in contrast to that of high culture. Each of these two components, usually in a kind of tension with one another, had their own objects, actors, theories and stages. However, at the beginning of the 1930s it was possible for both paradigms to function simultaneously.<sup>28</sup> Tomás Lago (1903–1975), one of the protagonists of Chilean history, was a man who moved in many different circles, conducting research and publishing on both paradigms. He was born in Chillán, south of Chile's capital, Santiago, and dedicated much of his life to the vindication of traditional culture and the popular arts. His contributions also include the study of the "fine arts," largely referring to painting, and his writings suggest an extensive conceptual background.<sup>29</sup> In his book *Arte Popular Chileno* (Chilean Popular Art), Lago devotes much more attention to a diagnostic of the state of Chilean popular arts than he does to defining what this concept encompasses, as if it were for him an idea that requires little further explanation than to say it is a part of folklore.<sup>30</sup> In his writing, he warns against the threat posed to popular arts by the excess of industrialization and widespread communications. For him, these processes implied the loss of tradition (Fig. 6).<sup>31</sup>

---

ideas. In this case, I think that Latin American popular art could be considered art during the time period of interest to us, because the system of ideas surrounding it was subject to a process of redefinition. Finally, there is the institutional theory, which claims that as long as an institutional system holds up an object as art, it is art. Latin American popular art's entrance into museums supports the idea that the popular arts were considered art during the time period of interest to us. These three theories are detailed in Alfred Gell's article, "Vogel's Net: Traps as Artworks and Artworks as art", *Journal of Material Culture* 1996, 1(15), pp. 15–16.

<sup>28</sup> B. Subercaseaux, *Historia de las Ideas y de la Cultura en Chile*. Volumen III, Santiago 2011, p. 100.

<sup>29</sup> A. Ferrer Orts, A. Madrid Letelier, "Las grandes líneas maestras de la historiografía artística chilena (1928–1965)", *Saitabi. Revista de la Facultat de Geografia i Historia*, 2016, 66, p. 261.

<sup>30</sup> Tomás Lago defines folklore as what people know and what is known about them. T. Lago, *Arte Popular Chileno*, Santiago 1971, p. 13.

<sup>31</sup> *Ibidem*, p. 10.



6. Tomás Lago in the MAPA surrounded by objects of popular art from Latin America. MAPA Collection, Universidad de Chile

The Dean of the Universidad de Chile's Department of Arts, Luis Oyarzún, shared a similar understanding of the popular arts. He, too, felt that "they embodied enduring traditions. Nevertheless, their immediate expression of life's necessities and the forms used stem from meaningful aesthetic language and interweave continuously with the most decanted abstractions".<sup>32</sup>

At a Universidad de Chile academic workshop, the *Sociedad de Amigos del Arte Popular* (Friends of the Popular Arts Society), represented by Norma Alarcón, Juan Domínguez Marchant and Ida González, redacted a document which argued that popular art was a part of folklore, in a similar way to what Tomás Lago had claimed.<sup>33</sup> Moreover, they offered the following definition: "one could say that the popular arts are, on the one hand, formal, material and traditional expressions of the people, whose deepest roots are in the past and

<sup>32</sup> L. Oyarzún, *Prólogo. Arte Popular Chileno. Definiciones, problemas, realidad actual*. Mesa redonda de los especialistas chilenos convocada por la XIX Escuela de Invierno de la Universidad de Chile, con la colaboración de la UNESCO, Santiago, 1959.

<sup>33</sup> N. Alarcón, J. Domínguez Marchant and I. González, "Arte Popular y Artesanías. Artes Manuales en General. Arte Aplicado y Primitivo. Definiciones nacionales de estos conceptos", in: *Arte Popular Chileno*, p. 25.

who survive thanks to the general public's desire to conserve. On the other hand, they are also spontaneous and instinctive expressions by popular artisans and artists who have not been educated systematically for the task".<sup>34</sup> The document went on to explain more extensively some of the characteristics of this art: it is traditional, it is popular and it is anonymous.<sup>35</sup>

The Argentine Alberto Gerchunoff<sup>36</sup> described Chilean popular art objects from his point of view as a foreigner. He defined popular art as a collective activity of the spirit and emotional unity in America,<sup>37</sup> while he argued that there were similarities among the popular arts worldwide.<sup>38</sup> Of most importance to this article is the portion of his writing which he dedicates to emphasizing that popular art is not exotic, and highlighting how important it is to leave behind traditional paradigms from bygone eras used to interpret Latin American cultural manifestations.

The definitions and discussions presented to this point were fundamental to Latin America and emerged around the same time as the MAPA, the first popular art museum on the continent. Over time, new generations of intellectuals would contribute to the creation of a solid theoretical body of knowledge for the evaluation of these arts. Ticio Escobar is one of the intellectuals from this generation.

Ticio Escobar's effort to rectify outdated European categories and paradigms and find new Latin America-specific ones is a major contribution to the theoretical body of knowledge that has increased the value of American popular arts. Escobar proposes breaking down the fixed boundaries between that which is considered popular and that which is considered intellectual, academic or fine, and opening up to diverse models of art.<sup>39</sup> Popular art cannot be interpreted with the concepts imposed by modern thought, which demand formal autonomy based on the following premises: the separation between form and function (and the dominance of the former over the latter), indi-

---

<sup>34</sup> N. Alarcón, J. Domínguez Marchant, I. González, "Arte Popular y Artesanías. Artes Manuales en General. Arte Aplicado y Primitivo. Definiciones nacionales de estos conceptos", in: *Arte Popular Chileno*, p. 26.

<sup>35</sup> *Ibidem*.

<sup>36</sup> Alberto Gerchunoff (1883–1950) was an Argentine writer and journalist who wrote for *La Nación* newspaper in Buenos Aires.

<sup>37</sup> A. Gerchunoff, "El arte popular en Chile", in: *Revista de Arte*, Año III, N 18. (1938) Publicación bimestral de divulgación de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile, p. 27.

<sup>38</sup> *Ibidem*, p. 26.

<sup>39</sup> T. Escobar, "Los desafíos del museo. El caso del Museo del Barro", in: *El museo en escena. Política y cultura en América Latina*, ed. A. Castilla, Buenos Aires 2010, p. 168.

vidual ingenuity, originality and uniqueness.<sup>40</sup> For Escobar, on the other hand, popular art should be studied and interpreted as based on its own occurrences and characteristics: art whose very nature inspires collective identification, and articulates solidarity and political response.<sup>41</sup>

In the new evaluation of these arts, the American continents were joined by Europe. Two of the twentieth-century phenomena that favoured the gradual valuation of Latin American cultural products were the consolidation of anthropology as a science and the embracing of the decorative arts in Western arts. These phenomena occur in the global context of the World Wars. Starting in the 1910s, the West experienced break-up up over these conflicts. Excessive confidence in Western culture and the idea of future progress was dead in the water, given the perceived failure of the European nations (and others involved) to resolve the World Wars and their atrocities. When Europe and its culture turned out not to be the keepers of the future of humanity, the West had no other option than to look to those parts of the world that had found themselves marginalized. Moreover, increased for the simple life and less complicated cultures and customs became greater valued. In this context, European visual arts set its sights and inspiration on arts from places like Africa, Australia and Latin America. This process began with the new valuation certain critics gave to "exotic" cultures exhibited in places like Trocadero in Paris. Roger Fry, who saw some African sculptures in Trocadero treated them as great sculptures and admired the technique and expressive strength they communicated.<sup>42</sup> Visits to Trocadero gave the opportunity to many artists to realize that the search for mimesis was not a worldwide norm.<sup>43</sup> Then, painters such as Pablo Picasso, Paul Gauguin and Paul Klee were inspired by the geometric and abstract forms from cultures previously considered inferior, just as Henry Moore admired and emulated Mayan *Chac Mool* figures in his sculptures. Pre-Colombian and contemporary Latin American arts slowly became part of the history of culture as written by Europe.

Meanwhile, in the Americas, Pan-American movements were springing up, and one of their successes was safeguarding Latin Americanism itself in the visual arts, where a pre-Columbian past played an important role.

Latin American ideas regarding the arts mixed with the general Pan-American efforts. In the Exhibition of Popular American Art catalogue, a wide

---

<sup>40</sup> T. Escobar, *El mito del arte y el mito del pueblo. Cuestiones sobre arte popular*, Santiago de Chile 2008, p. 179.

<sup>41</sup> *Ibidem*, p. 13.

<sup>42</sup> E.H. Gombrich, *La preferencia por lo primitivo. Episodios de la historia del gusto y el arte de Occidente*, Barcelona 2003, p. 218.

<sup>43</sup> Gombrich, *La preferencia por lo primitivo*, p. 221.

variety of objects were introduced by a text that emphasized the importance of the Latin American countries' common inheritance and the fact "that the peoples and their arts were still pure. The Latin American objects showed a region rich in diversity and awe-inspiring in aesthetic".<sup>44</sup>

#### Latin Americanism<sup>45</sup>

In a famous 1891 essay published in New York, the Cuban intellectual José Martí made an appeal to the young Latin American countries to unite the *Nuestra América* (Our America) community in opposition to the United States' claim to the name *American*<sup>46</sup> for its people. While Pan-Americanism<sup>47</sup> had existed in the region since the nineteenth century,<sup>48</sup> it had had its ups and downs. The United States, which had adhered to an isolated and self-interested international position during the nineteenth century, called an international American conference in 1889, which brought about the birth of coordination to encourage the integration of the countries on the two continents.<sup>49</sup> Some of the important moments for Pan-Americanism in the twentieth century were the conferences in Montevideo in 1933 and the entrance of the United States into World War II in 1941. The North Americanization process inspired resistance to the cultural extreme of the United States. These feelings resulted in distrust of the United States' attitude, especially given that the Latin American nations fully rejected any form of imperialism. However, in spite of all the conflicts, both North and South America attempted to come together around democratic ideals, human rights, work and peace in the world at war.<sup>50</sup>

One important initiative of the renewed Latin Americanism at the end of the 1930s was the Convention for the Promotion of Inter-American Cultural Relations in 1936, also known as The Inter-American Conference for the Maintenance of Peace. The event, held in Buenos Aires, supports my thesis, because it indicates the importance attributed to culture as a field for the confluence of Latin American histories and styles. Furthermore, it presented

<sup>44</sup> Labarca, "Prefacio" ..., p. 10.

<sup>45</sup> "Latin America" includes Hispanic-American countries and Brazil.

<sup>46</sup> J. Martí, *Nuestra América*, Barcelona 2006.

<sup>47</sup> The concept of Pan-Americanism includes the Hispanic-American countries, Brazil and the United States.

<sup>48</sup> This movement, begun by the United States in 1889, resulted in diplomatic, economic and cultural integration of the American republics after conflicts caused by the fall of the Spanish Empire on the continent (1810).

<sup>49</sup> Martí, *Nuestra América*, p. 6.

<sup>50</sup> S. Guy, *Hacia la solidaridad americana*. Madrid 1924, p. 427.



a conciliatory space for values and ideas about how to encourage peace. Professors, teachers and others unofficial agents met to create mechanisms to establish ties of academic cooperation among countries.

While the war was underway in Europe in the 1940s, Latin America was characterized by the strengthening of Latin Americanism. The continent provided a meeting ground for intellectuals, institutions and other Latin American agents who were seeking a shared identity and activities to strengthen their positions on World War II. The political and military sectors were tainted by the war and revealed their ineffectiveness in putting an end to it. Culture, on the other hand, was perceived as a universal field, distanced from specific political alliances and full of possibilities for agreements.

## THE HISTORICAL CONTEXT: INSTITUTIONS

The Universidad de Chile and its interest in connecting to society

A sense of connection among Latin American nations is highly evident in the discourses and practices of several public institutions and agents.

In terms of institutions, the role of the University of Chile is noteworthy.<sup>51</sup> On the heels of the Argentine University Reform of 1918, the University of Chile, a public institution, enthusiastically took up the call not to simply follow foreign models, but rather to focus on Latin American and Chilean realities. In 1938, the then-director of the Universidad de Chile created a discourse specifically dedicated to the extension of the university. For him, this meant “bringing the knowledge of the learned to the public-at-large, making techniques known and sharing research results typically available to only the few”.<sup>52</sup> The University would use two basic tools to go about this work: cultural extension conferences and winter/summer schools. The university

---

<sup>51</sup> The Universidad de Chile’s presence in the creation and development of the Museo de Arte Popular was not without precedent. One of this Latin American museum’s most striking characteristics is its connection to universities. That is the case, for example, with the University of Mexico (1551), the University of San Carlos of Guatemala (1676), San Felipe in Chile (1738), which housed the first museums in Latin America during the 18<sup>th</sup> century. This relationship consolidated during the 19<sup>th</sup> century. This is due to the close ties between museums and the educational role assigned to them, as well as the knowledge concentrated within their walls. M.M. Lopes, “Compartir espacios, colgar ballenas y apoyar a las universidades”, in: *El museo en escena*, p. 39.

<sup>52</sup> J. Hernández, *La extensión Universitaria, Informe de las Escuelas de Temporada 1935–1939*, Santiago 1938, p. 417 available online: <<http://www.revistas.uchile.cl/index.php/ANUC/article/viewFile/25429/28676>> [accessed: May 17, 2018].

would thereby sustain a commitment to the popular arts. In partnership with UNESCO, many discussions were organized to establish diagnostics and strategies for this work. One of the outstanding proposals called for the creation of regional popular art museums and the incorporation of popular arts into school *curriculum*.

La Comisión Chilena de Cooperación Intelectual  
(The Chilean Commission on Intellectual Cooperation)

Of great importance for this article is the Comisión Chilena de Cooperación Intelectual (The Chilean Commission on Intellectual Cooperation) established within the Universidad de Chile. It was founded in 1930 with two main aims: to establish contact and coordination among the country's many cultural activities and to create spiritual connections abroad, making Chilean culture known to foreign countries and foreign cultures known in Chile.<sup>53</sup> The Comisión Chilena de Cooperación Intelectual organized important international events, which were Pan-American, cultural initiatives. Of particular relevance was the organization of the First American Conference of National Committees on Intellectual Cooperation, held in Santiago in association with the League of Nations and attended by representatives from many Latin American countries and international organizations. The theme of the event was discussion of the mission Latin America might play as a contributor to peace<sup>54</sup>. The aim of the meeting was very telling in terms of Latin American self-perception regarding the possibility of encouraging peace through culture at its borders and beyond. For this group, international relationships based on cultural aspects offered hope during a time of war. Throughout its early years, the organization produced many cultural events to bring the nations together. The most important of these, however, was the 1943 Exposición de Artes Populares.

When it came to creating connections with society, the Comisión Chilena de Cooperación Intelectual would set in stone its mission to support popular culture through a report completed in 1940. One point was that by strengthening and embracing its own culture, Chile would be in a better condition to collaborate with other nations. As the cultural diffusion proposed "was linked directly to production activities, it would be free from any one specific politi-

---

<sup>53</sup> *Comisión Chilena de Cooperación Intelectual. Veintidos años de labor. 1930–1952* [Chilean Committee on Intellectual Cooperation, Twenty-two years of work. 1930–1952], Santiago 1953, p. 5.

<sup>54</sup> *Ibidem*, p. 6.

cal influence and would better serve the permanent interests of the nation".<sup>55</sup> The report proposed direct work with citizens, teaching them arts and trades. By promoting the involvement of all social classes in cultural activities, the workers would be in better spiritual condition and produce more, an aim pursued by the *Frente Popular*<sup>56</sup> in the 1940s.

The chancellery was also committed to the Pan-American idea; with the specific aim of developing a space in which the arts from Latin American countries could unite as ambassadors of their cultures. To this end, they called upon one organization in particular: the *Agencia de Cooperación Intelectual* (The Agency of Intellectual Cooperation). This group started in 1921 under the auspices of the League of Nations in order to restore and invigorate the areas of literature, art, science and education after World War I. This institution had three goals: (1) to improve the material conditions of intellectual workers; (2) to encourage international relationships and contacts among professors, artists, scientists, authors and members of other intellectual professions; (3) to strengthen the society's influence on peace, with the knowledge that intellectual workers, university professors and school teachers in particular are a virtually untapped resource from an international-policy point of view.

## ORGANIZATION OF THE EXHIBITION

Several diplomatic sources make it possible to follow the organization of the 1943 Exhibition. Documents dating back to early 1940 refer to an event to be held at the Museo Nacional de Bellas Artes in Santiago, Chile in 1943. The preparations make clear the importance of the Universidad de Chile, which would celebrate its 100-year anniversary with large-scale events. The public nature of the institution and its relationships with the rest of Latin America, as well as the specific political context of the time, explain why there was interest in bringing together Latin American objects in a temporary exhibition seeking a permanent existence. In this way, the university and its agents connected Latin American local life with Latin American life in general by bringing together daily life and functional objects from the far-flung corners of the continent.

---

<sup>55</sup> "Cultura Popular." A report presented to the Comisión Chilena de Cooperación Intelectual by Mr. Osvaldo Vial and Mr. Santiago Ureta, Santiago 1940, p. 5.

<sup>56</sup> *El Frente Popular* was a left-wing political conglomerate led by Chilean presidential candidate Pedro Aguirre Cerda in the year 1938.

## Convención para el Fomento de Relaciones Culturales (Convention for the Promotion of Cultural Relations)

The proceedings for organization of the 1943 exhibition were institutional and diplomatic. They raised the bar for the cultural exchanges already taking place in Latin America, many of which were the tangible result of the 1936 Buenos Aires meeting, by way of Article II from the Convención para el Fomento de las Relaciones Culturales.

In 1940, the Chilean Commission sent Latin American governments invitations to participate in the Exhibition of American Popular Art. These letters explicitly referred to the university's third mission in that they invoked the common past and offered a definition for popular art. The letter ended with a "*nómina*" of popular art objects, which indicated how objects might be divided into categories. It is interesting to note that the first classification criteria was the function of the object, and second, its material. This reveals two points: an insistence that the object be in daily use and the variety of primary materials Latin America had to offer.

Subsequent letters requested that the countries sponsor a series of activities to promote participation of their peoples in sending objects and, in the event of receiving several items, that they send the best and most representative to Chile. They also asked for the assistance of the press in publicizing the event. From the beginning, the donation of objects sent to Chile was encouraged. They stated that after the commemorative exhibition finished, the objects could remain to form a part of the Latin American popular art permanent collection.

Once each country had been invited, by way of the aforementioned letter, a variety of agents and institutions took over organization of the event. Relevant diplomatic correspondence suggests the economic and operational challenges presented by some of the shipments. However, there were also problems of a different nature: Guatemala, through an interesting confidential letter to Chile's Minister of Foreign Affairs showed an interest in the Universidad de Chile's centennial, but found it impossible to participate in the celebration because they were involved in World War II. Other countries could not participate in the exhibition due to difficulties caused by the war. For example, while Brazil was interested in participating, it could not because it lacked transport options.

### The Exhibition

The exposition opened on April 17, 1943, coinciding with the completion of activities celebrating the Universidad de Chile's centennial. It was held in the Sala Chile at the Museo Nacional de Bellas Artes and was highly ac-

claimed. In fact, it was forced to remain open an extra month due to the flow of people in and out of its doors.<sup>57</sup> The Chilean press praised the objects sent by the participating countries and the work of Tomás Lago, the great founder and organizer of the event. Alberto Reid, a Chilean journalist, beautifully describes the exhibition: "For the first time in our country, eight fraternally-unified Latin American countries, under the auspices of the Universidad de Chile, have successfully put together one of the most interesting and beautiful exhibitions ever seen".<sup>58</sup> Reid also states that the exhibition catalogue will be of great use to subsequent study of Latin American popular art.

Pablo Neruda<sup>59</sup> himself praised the exhibition and stressed the importance of taking away from it an understanding of "the acrimony and sweetness of the nameless; and recognizing the silence of our people, whom we may give wholeheartedly and peacefully word and hope because the people have nothing yet deserve everything".<sup>60</sup>

Tomás Lago's wishes materialized: the countries donated the objects they had sent to the exhibition and the collection for the Museum of American Popular Art was created. It was inaugurated on December 20, 1944 at Hidalgo Castle on Santa Lucia Hill. At the time, the museum was considered one of the continent's best and most complete.<sup>61</sup> This was just the beginning of a life and an institution dedicated to the valuation and promotion of popular art in Chile and in relation with other Latin American countries.

---

<sup>57</sup> The art critic Alfredo Aliaga's words are telling: "The popular art exhibition, inaugurated on April 17<sup>th</sup> at the National Arts Museum, will be extended by one month due to the great flow of visitors through its doors". A. Aliaga, *En Viaje Magazine*, N 116, June 1943, Santiago, p. 52. The exhibition's success with the people of Santiago is also discussed in: "Exposición de Artes Populares Americanas organizada por la Universidad de Chile", *Zigzag Magazine*, Santiago, March 1943; "Exposición de Artes Populares", *El Mercurio* April 12<sup>th</sup>, Santiago, 1943.

<sup>58</sup> The text continues: "Another important element of this exhibition is that in the future it should play a permanent educational role. We do not know where the Universidad de Chile will go to find this beautiful material. Our desire is simply that a permanent collection of popular arts be amassed once and for all". A. Ried, "Beneficios de la exposición de arte popular", in: *Las Últimas Noticias*, año XLI, Friday, April 30, 1943, Santiago, p. 3 and A. Ried, "Exposición Interamericana de Arte Popular", *Las Últimas Noticias*, year XLI and year XLI, Monday, March 1, 1943, Santiago, p. 3.

<sup>59</sup> Pablo Neruda (1904–1973) was a Chilean poet who received the Nobel Prize for Literature in 1971. He was also a leading political activist, senator, member of the Communist Party and Chilean Ambassador to France.

<sup>60</sup> Pablo Neruda in *Ars Todas las Artes*, N 20 and 21, Buenos Aires, 1943.

<sup>61</sup> *Comisión...*, p. 8.



---

## OPERATION OF THE MAPA

The objects collected for the Exhibition of American Popular Art in 1943 stayed in Chile to form part of the permanent collection at the Museum of American Popular Art Tomás Lago (MAPA). During this stage of life for these objects they can be characterized as artefacts from a museum concerned with the acquisition of new pieces, and the creation of discourses and strategies for the consolidation of popular Latin American art and its public image.

The MAPA's first years are entwined inseparably with Tomás Lago: he was essential to the organization of the exhibition, the creation of the collection and the museum's functioning during its first few years. His contacts included many cultural leaders and institutions in the Latin American countries with whom he corresponded to share publications, ideas and Latin American objects, which inevitably led to an increase in their valuation. Examination of Lago's correspondence as head organizer of the *Exposición de Artes Populares* and Director of the MAPA helps us understand his character and his ideas about the development of popular, folkloric and traditional art concepts. Tireless, passionate and silent in his work, Tomás Lago dedicated his life to leaving his ideas in books and at his namesake museum.

The network of intellectuals he put together is evident from his relationships. His counterparts shared his values and discussed the importance of conserving and disseminating Latin American popular culture. For example, Tomás Lago wrote a letter to Gabriela Mistral in 1942, when the poetess was in Brazil. In the letter he asked for her help in finding Brazilian pieces for the *Exposición de Artes Populares* he was organizing. He enumerated the Latin American countries who were sending objects in order that Brazil would send theirs as well. We also know from his correspondence that in 1960 the wife of Peru's former President donated a series of objects to the Museo de Artes Populares to enrich its collection of Peruvian objects. In 1971, a considerable donation was received from the President of Argentina's *Sociedad Rural de Tucumán*. Donations from Chile also arrived, such as a collection of painted clay items from Talagante.<sup>62</sup>

However, Lago was so preoccupied with the idea that the objects should be of the highest quality that he was open to receiving offers from private parties in different countries and from the very artisans who offered their crafts for the collection. Examples of the former include the exchange of objects made among several countries under the watchful eye of the Foreign Rela-

---

<sup>62</sup> Letter from Tomás Lago to Rafael Vega Gerap, September 9, 1958, Santiago. MAPA Archive (Santiago, Chile).

tions Ministry,<sup>63</sup> and the exchange of popular art publications between the MAPA – from the Universidad de Chile – and other universities in and outside of Chile.<sup>64</sup> Examples of the latter include objects made and donated by an artisan from Mulchén, a small town in the south of Chile, as indicated in a letter from June of 1959 he sent to Lago. I found his words quite eloquent: “I, like Rubén Bizama, am a shoemaker (married, five children). During my limited free time, I paint oil paintings as a hobby and leisure activities, some are copied from magazine photographs and others are of my own inspiration. I wonder, Sir Director, if it would be possible for you to accept two or three of my paintings for the exhibition and if so, I would happily send them”.<sup>65</sup>

In this subsection on acquisitions of new Latin American objects for the museum, it is worth noting that the influx went beyond donations and exchanges. The MAPA had to buy artefacts from many parts of the world in order to increase their permanent collection and make it as representative as possible. Purchase invoices for these objects can be found in the institution’s archives and they show the process to have been systematic, organized and transparent.

Thanks to the management of Tomás Lago, Chilean popular arts were present in many Latin American and North American institutions. At the beginning of the 1960s, the director of the MAPA wrote a book called *Arte Popular Chileno*, which was published by the Universidad de Chile in collaboration with UNESCO. Lago himself ensured it was sent to the most important Latin American, North American and European institutions interested in the phenomenon and its catalogue. The MAPA’s archive contains proof that this publication was sent to the Museum of New Mexico, the *Musee des Arts et Traditions populaires* (Director Georges Henri Riviére), a professor from the Universidad Central de Ecuador, the Universidad Nacional Mayor de San Marcos in Lima, the General Director of Culture from Argentina’s Ministry of Education and Justice, the OAS Headquarters in Washington DC and UNESCO’s headquarters in Havana, Cuba. I find particularly significant the thank-you letter from this last institution, because it shows the importance of this type of publication as a model for other Latin American nations to follow.

---

<sup>63</sup> Letter from Francisco Walker Linares, General Secretary of the *Comisión Chilena de Cooperación Intelectual* (Chilean Commission for Intellectual Cooperation), Tomás Lago, Santiago, March 23, 1953. MAPA Archive.

<sup>64</sup> Letter from María C. Tijerina, of the Universidad de Nueva León, February 22, 1950, MAPA Archive.

<sup>65</sup> Letter from Manuel A. Castillo T. to Tomás Lago, Mulchén, June 10, 1959, MAPA Archive.

Due to its identity as a state institution, the Universidad de Chile authored many of the textual resources accompanying the popular art objects. Likewise, the Universidad de Chile, which the MAPA reported to, collaborated in the dissemination of popular art. In the 1940s, the university extended activities to include Summer and Winter Schools at which handicrafts were taught and popular arts were discussed.

The more important tacit discourse accompanying these Latin American popular art objects is one related to peace and democratic values. Although Lago never explicitly related to the uplifting of popular arts to peace, he did comment on the reception and social valuation of his efforts made towards a peaceful and civic position on the problems afflicting the world at the time. Testimony is found in the letter he received in 1955 from the Secretariat of the World Peace Council, in which he was invited to Vienna to participate in the World Assembly for Peace held in Helsinki from May 22 to 29, 1955. The letter states that the conference was being held to create a world peace climate given the imminence of nuclear war.<sup>66</sup> It insists on the importance of a diverse body of participants in order for dialogues to take place related to contemporary cultural problems and the moral and physical situation. The letter ends by emphasizing the importance of intensifying scientific, artistic and technical exchanges and collaboration among nations. Furthermore, the importance of defending and developing national cultures is discussed in the context of the hateful sentiments among the countries that had started the war, sentiments that would continue for some time. It is easy to imagine why, amid such a climate, the Assembly might have called upon Tomás Lago, embodied by the museum objects, to speak about cultural exchange, to seek cultural solutions and to show the importance of exalting the many countries' popular arts through their functional objects in daily use.

In 1956, a group of Argentinians, led by the lawyer and art critic Norberto Frontini, honoured Tomás Lago and recognized him for his noble citizenship, for having highlighted the true cultural value of the Latin American peoples and for having dedicated himself so completely to making them known.<sup>67</sup>

Europe's traditional discourse of superiority and diplomacy as a form of problem solving had become obsolete and useless. The historic ideal of a united Europe dissipated in the face of war. New cultural horizons, new symbols and new dialogue strategies had to be sought out to replace the European par-

---

<sup>66</sup> Letter from *El Secretariado del Consejo Mundial de la Paz* to Tomás Lago, Vienna, April 14, 1955. MAPA Archive.

<sup>67</sup> Letter from María Rosa Oliver to Tomás Lago, dated May 22, 1956, Buenos Aires, MAPA Archive.

adigms, whose failure was exposed by the two world wars. Latin America and its culture, both on its own continent and from the debilitated European point of view, were thought of as a land of hope. Latin American identity could be appreciated in many forms. Popular arts were among the agents cultivating values, perceived as so different from those of Europe, and were foreshadowers of the important role the Latin American continent would play in the future. Latin American identity could be appreciated in many forms. American popular arts entailed a discourse that recovered the values of tradition that in some way placed them above the ideal of unrestrained progress established in Europe prior to the wars. Popular arts reclaimed the importance of handcrafting in response to the machine discourse imposed by European industrialization. In this atmosphere of binary oppositions, it was not odd, after the failure of the European paradigm, to see Latin America and its popular arts become representative of peace. This collection showed the visible differences between European and Latin American cultural productions.

Additionally, Lago's initiative placed value on the search for common characteristics shared among the Latin American countries; quite the opposite of what was happening on European continent as it broke into factions. Regarding the exhibition's success, Tomás Lago said that "the eloquence of the events was proof of the strength of Latin American racial kinship".<sup>68</sup>

Recognition of Lago's work by Europe and the Americas substantiates his close ties to peace efforts.

## CONCLUSIONS

The mediating objects arriving from other countries to Chile, debuted in an exhibition and then remained in a museum as representatives of their nations. They embodied a series of discourses and processes. One of these was the potentially fluid status of these objects, the possibility of the fluid movement of these objects among different cultures and countries which could define themselves as neighbouring societies having experienced similar influences.<sup>69</sup> The context of World War II and the regional impossibility of finding political and military agreement turned culture and its objects into

---

<sup>68</sup> T. Lago, "Misión del Museo de Arte Popular", in: *Antártica. Panorama de la actividad mundial*, N 9, May 1945, Santiago de Chile, p. 89.

<sup>69</sup> T. DaCosta Kaufmann, C. Dossin, B. Joyeux-Prunel, "Introduction: Reintroducing Circulations: Historiography and the Project of Global Art History", in: *Circulations in the Global History of Art*, London–New York 2015, p. 6.

a favourable space for communication, a space to show rather than tell.<sup>70</sup> In this sense, the objects in their trajectory fostered ideas and values, the idea of a shared identity and a value for peace. In creating a shared and articulated feeling with regards to culture in the broader sense, transcendence of tense international conflicts was believed possible. This, along with other processes that offered contextual value to popular art, glorified the objects and made them worthy of entrance into the museum. Each exhibition piece was a Latin American object in daily use, while it was also representative of what it meant to “be Latin American”. Precisely because traditional culture and functional cultures nourished this exhibition with artefacts and utensils *in use*, a political declaration of the commonalities of the continent was not necessary. Its “essence” was found in each of the many diverse objects from the exhibition.

Not only did this feeling manage to lift the Latin American spirit, it also gave hope to the rest of the world. At the beginning of 1943, a time of war throughout the world, the reality of the Latin American continent was one of peace. In this way, Latin America created an exhibition and then a museum that sought to emphasize a shared identity by way of its objects.

The new valuation of the objects elevated them to be considered pieces of art. While Tomás Lago never doubted that they belonged to the realm of art, it must be remembered that the countries invited were asked to donate pieces that were in active use. Their inherent value lay therefore in their usefulness to the daily lives of the people and in their ability to represent the culture that had created them. But, subsequently, they were exhibited as popular art in an exhibition that valued them neither ethnographically nor historically, but strictly artistically. This new possibility for popular art should not be understood as a mere deconstruction of the binary distinctions between high culture and popular culture, but rather, as Ticio Escobar proposes, as differences evolving from specific historic processes that transpired.<sup>71</sup>

## BIBLIOGRAPHY

- Acuña C., *Origen y devenir del Museo de Arte Popular Tomás Lago*; pdf available online: <<http://www.mapa.uchile.cl/proyectos/index.php>> [accessed: May 16, 2018]  
 Alarcón N., Domínguez Marchant J. and González I., “Arte Popular y Artesanías. Artes Manuales en General. Arte Aplicado y Primitivo. Definiciones nacionales de estos conceptos”, in: *Arte Popular Chileno. Definiciones, problemas, realidad ac-*

<sup>70</sup> C. Cox, *Making Art Panamerican. Cultural Policy and the Cold War*, Minneapolis 2013, p. XVI.

<sup>71</sup> Escobar, *El mito del arte...*, p. 16.

- tual. Mesa redonda de los especialistas chilenos convocada por la XIX Escuela de Invierno de la Universidad de Chile, con la colaboración de la UNESCO, Santiago 1959
- Alpers S., "The Museum as a Way of Seeing", in: *The Poetics and Politics of Museum Displays*, eds. I. Karp and S.D., Lavine, Washington-London 1991
- Canal Feijoo B., "Argentina", in: *Catálogo Exposición Artes Americanas. Realizada con motivo del Primer Centenario de la Universidad de Chile*, Santiago de Chile 1943, pp. 15-16
- Comisión Chilena de Cooperación Intelectual. *Veintidos años de labor. 1930-1952* (Chilean Committee on Intellectual Cooperation, Twenty-two years of work. 1930-1952) Santiago 1953
- Cox C., *Making Art Panamerican. Cultural Policy and the Cold War*, Minneapolis 2013
- Da Costa Kaufmann T., Dossin C., Joyeux-Prunel B., "Introduction: Reintroducing Circulations: Historiography and the Project of Global Art History", in: *Circulations in the Global History of Art*, London-New York 2015
- Dant T., *Material culture in the social world: values, activities, lifestyles*, Buckingham 1999
- Escobar T., *El mito del arte y el mito del pueblo. Cuestiones sobre arte popular*, Santiago de Chile 2008
- Escobar T., "Los desafíos del museo. El caso del Museo del Barro", in: *El museo en escena. Política y cultura en América Latina*, ed. A. Castilla, Buenos Aires 2010
- Ferrer Orts A., A. Madrid Letelier, "Las grandes líneas maestras de la historiografía artística chilena (1928-1965)", *Saitabi. Revista de la Facultat de Geografia i Història* 2016, 66
- Gell A., "Vogel's Net: Traps as Artworks and Artworks as art", *Journal of Material Culture* 1996, 1(15)
- Gerchunoff A., "El arte popular en Chile", *Revista de Arte*, Año III, N 18. (1938) Publicación bimestral de divulgación de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile
- Gombrich E.H., *La preferencia por lo primitivo. Episodios de la historia del gusto y el arte de Occidente*, Barcelona 2003
- González de Oleaga M., E. Bohoslavsky, M. di Liscia, "Entre el desafío y el signo. Identidad y diferencia en el Museo de América de Madrid", *Alteridades* 2011, 21(41), p. 1
- Guy S., *Hacia la solidaridad americana*, Madrid 1924
- Hernández J., "Prefacio", in: *Catálogo Exposición Artes Americanas. Realizada con motivo del Primer Centenario de la Universidad de Chile*, Santiago de Chile 1943
- Hernández J., *La extensión Universitaria, Informe de las Escuelas de Temporada 1935-1939*, Santiago 1938, available online: <<http://www.revistas.uchile.cl/index.php/ANUC/article/viewFile/25429/28676>> [accessed: May 17, 2018]
- Karp I., Lavine S.D., "Introduction: Museums and Multiculturalism", in: *The Poetics and Politics of Museum Displays*, eds. I. Karp and S.D., Lavine, Washington-London 1991



- Labarca A., "Prefacio", in: *Catálogo Exposición Artes Americanas. Realizada con motivo del Primer Centenario de la Universidad de Chile*, Santiago de Chile 1943
- Lago T., "Las Artes Populares en Chile", in: *Catálogo Exposición Artes Americanas. Realizada con motivo del Primer Centenario de la Universidad de Chile*, Santiago de Chile 1943
- Lago T., *Arte Popular Chileno*, Santiago 1971
- Lopes M., "Compartir espacios, colgar ballenas y apoyar a las universidades", in: *El museo en escena. Política y cultura en América Latina*, ed. A. Castilla, Buenos Aires 2010
- Martí J., *Nuestra América*, Barcelona 2006
- Oyarzún L., *Prólogo. Arte Popular Chileno. Definiciones, problemas, realidad actual*. Mesa redonda de los especialistas chilenos convocada por la XIX Escuela de Invierno de la Universidad de Chile, con la colaboración de la UNESCO, Santiago 1959
- Rinesi E., "El museo como ideología y como posibilidad", in: *Museos. Arte e Identidad. Artesanías en la idea de nación*, compiled by E. Rinesi, Buenos Aires 2011
- Sánchez Narváez E., "Bolivia", in: *Catálogo Exposición Artes Americanas. Realizada con motivo del Primer Centenario de la Universidad de Chile*, Santiago de Chile 1943
- Subercaseaux B., *Historia de las Ideas y de la Cultura en Chile Volumen III*, Santiago 2011, p. 100

Olaya Sanfuentes

History Department

Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago

## LATIN AMERICAN POPULAR ART IN A MUSEUM: HOW THINGS BECOME ART

### Summary

In 1943 when Universidad de Chile celebrated its centennial all Latin American nations were invited to participate in the commemorative events. One of the most interesting was the Exhibition of American Popular Art at the *Museo Nacional de Bellas Artes* (National Museum of Fine Arts) which brought together the objects from participating countries. The Universidad de Chile's invitation asked countries to send functional objects that were part of the people's daily lives. The exhibition was very successful, critically acclaimed, and highly attended. But above all, it planted the seed for what was to become the *Museo de Artes Populares Americanas* (American Popular Art Museum) functioning to this day.

In this essay I would like to highlight a series of contexts, actors and institutions behind the phenomena: specific incarnations of Pan Americanism during the Second World War; the Latin American perspective in general and in particular, the Chilean perspective of the university's role in society; the new value of Latin American arts since the 20<sup>th</sup> century. These contexts and events are useful to shed light on the "social

life" of the objects that were part of the exhibition and they also help us to understand a dynamic definition of art which emerged from the recognition of craft in use as worthy of exhibition in a National Fine Arts Museum and then to remain at the permanent collection of a popular art museum.

The radical importance of this essay is that it constitutes an example of a thing which represents not just art but also other values. In a midst of the World War II, Latin American Popular Art represented peace. The objects of the exhibition were seen as incarnations of Latin American cultural identity and historiography has gone on to view Latin American culture as a specific contribution to peace effort.

Keywords:

Latin American art/ Popular Art/ social live of things/Panamericanism/crafts



AGNIESZKA REJNIAK-MAJEWSKA

## PORĘCZNE OBRAZY, WYMOWNE PRZEDMIOTY. RETORYKA RZECZOWOŚCI W „L'ESPRIT NOUVEAU” OZENFANTA I LE CORBUSIERA

*Przedmioty codziennego użytku pozwoliły zastąpić dawniejszych niewolników. To one są teraz naszymi służącymi i lokajami [...] to od nich powinniśmy wymagać precyzji, stosowności, dyskretnej i skromnej obecności.*

Le Corbusier, *L'Art décoratif d'aujourd'hui*

*Stary, zacny rytownik nie ma szans wobec obiektywu – dobrodziejstwa postępu możemy docenić, porównując historię sztuki Charles'a Blanca z książkami Élie'go Faure i strony dawnej Gazette des Beaux-Arts, z jej absurdalnie pracochłonnymi i żałośnie fałszywymi grafikami, z nowoczesnymi magazynami, których strony wypełniają wierne fotografie.*

Amedée Ozenfant, Le Corbusier, *La Peinture Moderne*

W sporze o mechaniczną reprodukcję dzieł sztuki, rozpoczętym na dobre przed słynnym tekstem Waltera Benjamina, dochodziły do głosu biegunowo przeciwstawne postawy wobec modernizacji i umasowienia – zarówno lęki przed utratą jednostkowości i upadkiem wyższych wartości, jak i związane z postępem technicznym nadzieje. Z punktu widzenia naukowych tradycji historii sztuki znamienne wydaje się w tej dyskusji powściągliwe i pragmatyczne stanowisko Erwina Panofskiego. W odróżnieniu od autorów, którzy we wszelkiej formie reprodukcji widzieli utratę „aury” i fałszowanie doświadczenia<sup>1</sup>, Panofsky

---

<sup>1</sup> Opozycja „aury” dzieła-unikatu i reprodukcji, rozwinięta przez Waltera Benjamina w tekście *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej* (1936), pojawiała się już we wcześniejszych dyskusjach. Kurt Eberlein, sprzeciwiający się upowszechnianiu dzieł sztuki za

uznał, że choć wizualna reprodukcja nie może zapewnić poczucia autentyczności (*Echtererlebnis*), doświadczanego w bezpośrednim kontakcie z dziełem, to jej wartość informacyjna i zdolność pokonywania fizycznych ograniczeń daje jej w pewnym sensie przewagę. To, twierdził, co reprodukcja powinna i potrafi czynić, to „zapewnić doświadczenie znaczenia (*Sinn-Erlebnis*), zawartego w estetycznej postaci oryginału”<sup>2</sup>. „Zarówno dla «biednego studenta», jak dla bogatego estety reprodukcja faksymilowa jest pomocą w nieustannej walce z ograniczeniami czasu i przestrzeni, z kapryśną niestałością przedmiotów i podmiotów”<sup>3</sup>. Paradoksalnie, mechaniczna reprodukcja potraktowana została tu jako gwarancja stałości, ratunek przed przygodnością zjawisk i przejście do transcendentnego poziomu sensów, podczas gdy materialność i ulotność jej form zdawała się nie mieć dla Panofskiego znaczenia.

W niniejszym tekście chciałabym spojrzeć na funkcjonowanie wizualnej reprodukcji z nieco odmiennej perspektywy – zwracając uwagę na jej charakter przedmiotowy i na konkretne przypadki przemieszczeń i wędrówek obrazów, zamiast traktować je jako neutralne nośniki znaczeń. Interesować mnie będzie sposób wykorzystania reprodukcji dzieł sztuki, ale też innych dokumentów, czerpanych z komercyjnego, popularnego obiegu w awangardowych publikacjach lat 20. XX wieku, oraz ich rola w kształtowaniu artystycznych dyskursów. Działalność wydawanego przez Amédée Ozenfanta i Le Corbusiera pisma „L’Esprit Nouveau”, na której tutaj się skupię, pozwala – jak sądzę – ukazać wielowymiarowość stosunku do obrazów reprodukcyjnych, różnorodność ich zastosowań i źródeł. Ponadto, zważywszy na rolę, jaką strona wizualna odgrywała w określeniu programowego oblicza pisma, ujęcie takie daje okazję do przemyślenia w nowym świetle głoszonego przez twórców puryzmu programu „estetyki inżynierskiej” wraz z typowymi dla niej hasłami obiektywizmu i rzeczowości.

Przytoczone uwagi Panofskiego wydają się zrozumiałe w kontekście przyjętej przezeń ekonomii dyskursu naukowego, w ramach której nie było

---

pomocą reprodukcji, pisał: „Tajemniczej, magicznej, biologicznej «aury» dzieła nie da się podrobić, nawet jeśli 99 procent widzów nie dostrzeże różnicy”. K. Eberlein, *Zur Frage: Original oder Faksimilereproduktion*, „Der Kreis” 1929, 6(11). Cyt. za przekładem angielskim w: *Photography in the Modern Era. European Documents and Critical Writings, 1913–1940*, red. Ch. Phillips, New York 1989, s. 148. Panofsky zabrał głos w tej samej dyskusji na łamach hamburskiego „Der Kreis”, wywołanej kontrowersyjną wystawą pt. „Original und Facsimile”, zorganizowaną przez Alexandra Dornera w roku 1929 w Landesmuseum w Hanowerze.

<sup>2</sup> E. Panofsky, *Original und Faksimilereproduktion*, „Der Kreis” 1930, 3(7). Podaję za przekładem angielskim: *Original and facsimile reproduction*, tłum. T. Grundy, „RES. Anthropology and Aesthetics” 2010, 57–58, s. 333.

<sup>3</sup> Ibidem.

miejsca na pochylanie się nad jednostkowym przedmiotem ani na refleksję nad subiektywnym, emocjonalnym wymiarem jego doświadczenia<sup>4</sup>. Wiara w informacyjną moc mediów reprodukcyjnych wydaje się jednak osobliwie zbliżać jego podejście do postaw współczesnych mu, modernistycznych twórców, którzy w narzędziach nowoczesnej techniki widzieli możliwość usprawnionej komunikacji i szerszego oddziaływania własnych idei. Wyrazem tej postawy był charakterystyczny dla ruchów artystycznych pierwszych dekad XX wieku przyrost liczby wydawnictw programowych i czasopism, traktowanych nie tylko jako miejsce prezentacji własnych koncepcji, ale także jako platforma artystycznych kontaktów i narzędzie międzynarodowej wymiany – jako istotna przestrzeń manifestowania się nowej sztuki. Jak zauważa historyk typografii i nowoczesnego projektowania Steven Heller: „przed epoką cyfrową drukowana gazeta była najbardziej interaktywnym medium [...]. Bez tego medium nie byłoby awangardy, ale też bez awangardy medium to nie zyskałoby takiej lotności i dynamiki”<sup>5</sup>. Użyte przez Hellera porównanie do współczesnych mediów cyfrowych uwypukla pokrewieństwo w dążeniu do wirtualizacji i uelastycznienia procesów komunikacji. Zarazem jednak przypomina o odmienności technicznych uwarunkowań, jakie w dobie klasycznej awangardy stanowiły podstawę tych dążeń. Medium wymiany były w tym przypadku same egzemplarze czasopism, a także klisze fotograficzne, które redakcje wypożyczały sobie i przysyłały po to, by reprodukować ten sam wizualny materiał. Pismo Ozenfanta i Le Corbusiera cieszyło się w zagranicznych środowiskach awangardowych znaczną estymą, toteż ślady jego oddziaływania można śledzić w wielu innych publikacjach. Jego programowe hasła powtarzał wydawany w Berlinie przez El Lissitzkiego i Ilję Erenburga „Wieszczy” (1922), przedrukowujący również szereg tekstów zaczerpniętych z francuskiego magazynu<sup>6</sup>. Stałą wymianę z Le Corbusierem prowadzili przedstawiciele

---

<sup>4</sup> Odwołuję się tu m.in. do oceny Georges’a Didi-Hubermana i jego krytyki epistemologicznych założeń Panofskiego. Didi-Huberman zaznacza, że Panofsky zdawał sobie sprawę z nieredukowalnego znaczenia dzieła sztuki jako jednostkowego obiektu – ów moment jednostkowości pozostawał jednak dla niego czymś niewyraźnym, niedającym się uzgodnić z „podejściem naukowym”. Por. G. Didi-Huberman, *Przed obrazem. Pytanie o cele historii sztuki*, tłum. B. Brzezicka, Gdańsk 2011, s. 5. Por. analogiczny zarzut dotyczący „sprowadzania tego, co widzialne, do tego, co czytelne” w: D. Preziosi, *Rethinking Art History. Meditations on a Coy Science*, New Haven–London 1989, s. 56.

<sup>5</sup> S. Heller, *From Merz to Emigré and Beyond. Avant-Garde Magazine Design of the XX<sup>th</sup> Century*, New York 2014, s. 6.

<sup>6</sup> Podobieństwa sformułowań, nawiązujących do haseł puryzmu, widać między innymi w artykule wstępnym: „Obecnie byłoby rzeczą śmieszną «wyrzucać Puszkiniów z parostatku współczesności» [...] od Puszkina i Poussina można się uczyć – lecz nie odnawiania



czesochosłowskiej awangardy, pozyskując do własnych czasopism teksty i reprodukcje projektów architektonicznych Le Corbusiera, reprodukcje obrazów malarskich, a także powielając te same motywy nowoczesnych konstrukcji i maszyn, które figurowały w jego tekstach<sup>7</sup>. Do podobnych zabiegów uciekał się w kręgu węgierskiego konstruktywizmu Lajos Kassák, reprodukując na podstawie klisz wypożyczonych od Le Corbusiera użyte przez niego wcześniej fotografie architektury przemysłowej i samolotów<sup>8</sup>. Kiedy Julian Przyboś pisał na łamach „Zwrotnicy”: „żyjemy = działamy w świecie rzeczy; rzeczy formują nieustannie nasze myśli i uczucia; rzeczy definiują nieustannie naszą duchowość”, powtarzał pogląd eksponowany w „L’Esprit Nouveau” i stamtąd też czerpał częściowo materiał ilustracyjny<sup>9</sup>. Można powiedzieć, że wzorcowe wyobrażenia nowoczesności wytwarzane były w awangardowej prasie lat 20. w znacznym stopniu poprzez cyrkulację tych samych, wielokrotnie reprodukowanych obrazów. Jako mobilne, poręczne przedmioty, obrazy te stawały się znakiem przynależności – udziału we wspólnym ruchu, podczas gdy na stronach czasopism wytwarzały one nową przestrzeń myślową opartą na kon-

---

wymarłych form, lecz stałych praw JASNOŚCI, ZWIĘZŁOŚCI, PRAWIDŁOWOŚCI”. Cyt. za: E. Lissitzky, I. Erenburg, *Blokada Rosji kończy się*, tłum. J. Kaliszan, w: *Między sztuką a komuną. Teksty awangardy rosyjskiej 1910–1932*, red. A. Turowski, Kraków 1998, s. 299. W przeglądzie czasopism redaktorzy „Wieszcza” pisali: „L’Esprit Nouveau – najlepsze w Europie, z dużą liczbą reprodukcji. Dąży do uniwersalnej estetyki i nowej świadomości. Redakcja: Ozenfant i Jeanneret”, „Wieszcza” 1922, 3, s. 9. Cyt. za: *Vešč – Objet – Gegenstand*, red. R. Nachtigäller, H. Gassner, Baden 1994, s. 116. (Le Corbusier publikował wciąż jeszcze część artykułów pod nazwiskiem Jeanneret).

<sup>7</sup> Zob. zwłaszcza „Život” (1922); „Pásmo” (1921–1922); „Stavba” (1922–). Por. O. Mácel, *L’Esprit Nouveau au Prague*, w: *L’Esprit Nouveau. Le Corbusier et l’Industrie 1920–1925*, red. S. de Moos, Zurich 1987, s. 160–163. W zbiorach Fondation Le Corbusier w Paryżu znajduje się korespondencja Le Corbusiera z Karelem Teige, dotycząca między innymi przesłanych klisz fotograficznych z „L’Esprit Nouveau”. Zob. list Teigego do Le Corbusiera z listopada 1923 (T1-1-53).

<sup>8</sup> L. Kassák, L. Moholy-Nagy, *Buch neuer Künstler*, Wien 1922. Por. listy Lajosa Kassáka do Le Corbusiera dotyczące wypożyczonych klisz (Fondation Le Corbusier: A1-3-171; F2-14-264). Wykorzystanie uzyskanych specjalnie od Le Corbusiera zdjęć współczesnych maszyn jako emblematów nowoczesności jest o tyle symptomatyczne, że podobne obrazy nowoczesnej techniki, samolotów, statków etc., były w tym czasie ogólnie dostępne i twórcy ci mogli uzyskać je podobnie jak Le Corbusier z prasy codziennej lub katalogów reklamowych. To, że zwrócili się po nie do francuskiego artysty, ukazuje nie tylko zależność od publikacji Le Corbusiera, ale też przywiązanie do obrazów postrzeganych i zyskujących sens w określonym kontekście.

<sup>9</sup> J. Przyboś, *Rzeczy które mówią o nowym człowieku*, „Zwrotnica” 1926, 8, s. 210–211. Tadeusz Peiper, redaktor „Zwrotnicy”, należał do stałych prenumeratorów „L’Esprit Nouveau”.

kretniej logice wizualnych połączeń. Reprodukowane fotografie nie były tutaj postrzegane jako obiekty cenne same w sobie, lecz jako rodzaj instruktywnego i użytecznego zasobu. Sam jednak bezpośredni sposób ich dania, brak fizycznej bariery i poczucie fenomenalnej bliskości – wszystko to nadawało im znaczenie wykraczające poza rolę biernego pośrednika.

Na ten haptyczny aspekt obrazów reprodukcyjnych i ich oddziaływanie w bezpośrednim kontakcie zwracają uwagę współcześni badacze, podkreślając ich rolę w procesach artystycznej recepcji<sup>10</sup>, jak też w kształtowaniu badawczego zaplecza historii sztuki<sup>11</sup>. Obrazy te nie są w tym kontekście rozumiane tylko jako środek upowszechniania i udostępniania określonych przedstawień (potęgujący ich społeczną obecność i zakres oddziaływania), ale również jako konkretne, mobilne obiekty, będące podstawą subiektywnego doświadczenia i potencjalnym materiałem nowych uporządkowań. Tak ukierunkowana refleksja nad funkcjonowaniem reprodukcji i wędrówkami obrazów pozostaje bliska teoretycznym koncepcjom Bruno Latoura i Alfreda Gella, dotyczącym „sprawczości rzeczy”, oraz wyprowadzonemu z nich postulatowi Bjørnara Olsena, by przenieść uwagę z symbolicznych znaczeń zakodowanych w artefaktach na aktywne działanie ich samych w „nadawaniu światu znaczenia”<sup>12</sup>.

---

<sup>10</sup> Problematyce udziału dokumentów fotograficznych w kształtowaniu wyobrażeń o sztuce dawnej oraz kwestii oddziaływania fotograficznej reprodukcji na formy indywidualnej pamięci szereg prac poświęciła Mary Bergstein, m.in. *Lonely Afrodites. On the Documentary Photography of Sculpture*, „Art Bulletin” 1992, 3; eadem, *Mirrors of Memory. Freud, Photography and the History of Art*, New York 2010; eadem, *In Looking Back One Learns to See. Marcel Proust and Photography*, Amsterdam–New York 2014.

<sup>11</sup> O ile rola reprodukcji jako narzędzia historii sztuki uświadamiana i tematyzowana była od dawna – czego przykładem jest choćby przywołane tu stanowisko Panofskiego czy krytyczne komentarze Douglasa Crimpa i Donalda Preziosiego z lat 80. XX wieku, to współczesne badania tej problematyki w zdecydowanie większym stopniu skupiają się na konkretnym, materialnym kształcie wizualnych kolekcji oraz praktykach ich użytkowania. Jednym z czynników tego zwrotu było ożywione zainteresowanie historią bibliotek fotograficznych, w tym tych tworzonych przez „ojców dyscypliny” – Aby’ego Warburga, Jacoba Burckhardta czy Bernarda Berenсона, dla których zbiory wizualne były nieodłączną częścią ich badawczej praktyki i przestrzenią namysłu. Zob. na ten temat m.in. K. Mazzucco, *Mnemosyne: Bilderdemonstration, Bilderreihen, Bilderatlas. Chronologiczna prezentacja dokumentów związanych z Atlasem Warburga*, tłum. M. Salwa, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 2011, 2–3(293–294), s. 120–142; G. Pagliarulo, *Photographs to read: Berensonian annotations*, w: *Photo Archives and the Photographic Memory of Art History*, red. C. Carraffa, Berlin 2011.

<sup>12</sup> Por. B. Olsen, *W obronie rzeczy. Archeologia i ontologia przedmiotów*, tłum. B. Shallcross, Warszawa 2013, s. 235.

\*

W osobistym archiwum Le Corbusiera<sup>13</sup>, utworzonym jeszcze za jego życia, zachowała się skrupulatnie przez niego prowadzona dokumentacja prac związanych z redakcją wydawanego w latach 1920–1925 pisma „L’Esprit Nouveau” – w tym korespondencja z autorami i przedstawicielami innych czasopism, katalog abonentów i szczegółowe wykazy rachunkowe. Znajdują się tam także pojedyncze wycinki z gazet i ilustracje z firmowych katalogów, które autor gromadził i z których część została użyta jako materiał wizualny na stronach pisma i włączona w treść artykułów. Zachowany materiał jest jedynie częściowy i nie obejmuje wszystkich źródeł ilustracji wykorzystanych w samym magazynie oraz w powiązanych z nim publikacjach książkowych. Mimo to daje on pewien wgląd w tryb pracy pisarskiej i redakcyjnej Le Corbusiera, potwierdzając jej zakorzenienie w zróżnicowanej współczesnej ikonosferze oraz w charakterystycznym dla tego twórcy myśleniu za pośrednictwem obrazów.

Redakcyjna korespondencja, jak też kształt samego miesięcznika pokazują, że ambicją Le Corbusiera było stworzenie liczącego się magazynu kulturalnego (*grand revue*) adresowanego do intelektualnych elit, w tym przedstawicieli świata przemysłu, burżuazji i finansjery, nie tylko kręgów artystycznych<sup>14</sup>. Służył temu szeroki profil tematyczny pisma – obejmujące

---

<sup>13</sup> Zachowane dokumenty oraz własne prace, projekty architektoniczne i szkice Le Corbusier powierzył utworzonej w roku 1960 Fondation Le Corbusier. Zbiory te mieszczą się w paryskiej siedzibie Fundacji, w dawnej willi Jeanneret, wybudowanej przez Le Corbusiera dla jego brata Alberta i tworzącej obecnie jeden kompleks muzealno-archiwalny z Maison La Roche (1923–1925). Źródła związane z publikacją „L’Esprit Nouveau” stanowią niewielką część całości archiwalnych zasobów, obejmujących przede wszystkim świadectwa związane z architektoniczną spuścizną artysty. Osobny dział w ramach uporządkowanego obecnie archiwum stanowi zgromadzona przez Le Corbusiera kolekcja ponad trzech tysięcy pocztówek, z których kilka wykorzystanych zostało w „L’Esprit Nouveau”, m.in. w tekście *Iconologie – Iconolatries – Iconoclastes* („L’Esprit Nouveau” 1923, 19) w przedstawieniach wewnątrz Fontainebleau i Wersalu. Na temat tej kolekcji pocztówek i sposobu ich użycia w pracy Le Corbusiera zob. *Le Corbusier: la passion des cartes*, red. L.B. Bielza, Bruxelles 2013 [katalog wystawy].

<sup>14</sup> O skuteczności przyjętej metody świadczy zainteresowanie przedstawicieli tej warstwy – przyszłych zleceniodawców Le Corbusiera. Niemniej, największy rezonans pismo znajdowało w kręgach artystycznych, zwłaszcza w Europie Wschodniej i Środkowej, gdzie postrzegane było jako wzorzec sprawnie funkcjonującego organu awangardy. Znamienne są w tym kontekście uwagi Witkacego, który pisząc o potrzebie utworzenia pisma stanowiącego spójny front w walce o nową sztukę, powoływał się na przykład „L’Esprit Nouveau”: „Przeglądając miesięcznik francuski «Esprit Nouveau» doznałem uczucia zazdrości. Świetnie redagowane pismo, poważne artykuły, doskonałe reprodukcje, przegląd wydawnictw za-

go obok zagadnień malarstwa, literatury, teatru, muzyki i filmu, doniesienia o nowościach technicznych i naukowych, jak również znaczna ilość zamieszczanych w nim reprodukcji. Liczebność ilustracji (w tym reprodukcji barwnych) podkreślana była wielokrotnie w ogłoszeniach reklamujących pismo, podobnie jak w innych zabiegających o uwagę odbiorców magazynach artystycznych tego okresu<sup>15</sup>. Znaczna część tych ilustracji odnosiła się do sztuki dawnej, w szczególności związanej z tradycją klasyczną – sztuki starożytnej Grecji i Rzymu, malarstwa Jeana Fouqueta, Michała Anioła, Poussina, Ingesa, Corota, Cézanne’a i Seurata<sup>16</sup>, a także sztuki afrykańskiej, cieszącej się w tych latach rosnącym zainteresowaniem artystów i kolekcjonerów<sup>17</sup>. W tekstach autorstwa Ozenfanta (publikowanych pod pseudonimami Fayet i Vauvrecy) i Jeana Bissière’a dzieła te interpretowane były przez pryzmat czysto formalnych wartości, niezależnych od funkcji przedstawieniowych – jako wyraz plastycznego zmysłu konstrukcji, poszukiwania kompozycyjnej logiki i ładu, a więc urzeczywistnienie tych samych reguł estetycznych, do jakich odwoływało się purystyczne malarstwo. Prezentacja własnych prac malarzkich Ozenfanta i Le Corbusiera w sąsiedztwie dzieł sztuki dawnej, a także wielokrotnie przywoływanej twórczości kubistów: Picassa, Braque’a, Juana Gris i Jacques’a Lipchitza, była próbą legitymizacji własnych dokonań i wpisania ich w szersze ramy artystycznej tradycji. Nie dziwi w tym kontekście, że wspomniane reprodukcje – zgodnie ze standardami albumowych wydawnictw o sztuce – w większości były drukowane pojedynczo na kolejnych stro-

---

granicznych. Czy nie można czegoś podobnego zrobić u nas?” S.I. Witkiewicz, *Dodatek do „dodatku”* (1923), cyt. za: A. Wójtowicz, *Nowa sztuka. Początki (i końce)*, Kraków 2017, s. 81. Rzecz jasna, przypisując „L’Esprit Nouveau” status pisma działającego „ponad podziałami”, Witkacy zasadniczo był w błędzie.

<sup>15</sup> Ogłoszenia te były szczególnie eksponowane począwszy od 14 numeru; liczebność ilustracji w stosunku do tekstu zwiększała się też stopniowo w późniejszych numerach.

<sup>16</sup> Zob. teksty opublikowane w „L’Esprit Nouveau”: Fayet [A. Ozenfant], *Nicolas Poussin* (1921, 7, s. 751–768); idem, *Peinture ancienne, peinture moderne* (1921, 1112, s. 1316–1327); idem, *La Sixtine de Michel-Ange* (1922, 14, s. 1507–1514); idem, *Les vases grecs* (1922, 16, s. 1927–1936); Vauvrecy [A. Ozenfant], *Vie de Paul Cézanne* (1920, 2, s. 131–132); idem, *Vie de Domenico Théotocopuli* (1920, 3, s. 268–283); idem, *Les frères Le Nain* (1921, 10, s. 1125–1138); Ozenfant, *Recherches* (1924, 22 [b.p.]); B. [tekst anonimowy], *Jean Fouquet* (1921, 5, s. 507–519); J. Bissière, *Notes sur l’art de Seurat* (1920, 1, s. 13–18); idem, *Notes sur Ingres* (1921, 4, s. 337–409); idem, *Notes sur Corot* (1921, 9, s. 997–1009).

<sup>17</sup> Fotografie masek i rzeźb, głównie z kolekcji Paula Guillaume’a, pojawiały się w wielu tekstach. Najszerszy wybór towarzyszył tekstowi Ozenfanta, w którym podkreślał on cechujące je poczucie formy i plastyczną „energię”. Zob. J. Saint-Quentin [Ozenfant], *Nègres*, „L’Esprit Nouveau” 1924, 21 [b.p.].

nach, tak by skupić uwagę na samych dziełach i ich autonomicznej formie. Le Corbusier i Ozenfant korzystali tu, jeśli chodzi o sztukę dawną, z zasobów najbardziej znaczących agencji fotograficznych, specjalizujących się w fotografii dzieł sztuki, takich jak Giraudon i Anderson<sup>18</sup>. W odniesieniu do dzieł współczesnych natomiast – z dokumentacji tworzonej przez artystów i reprezentujące ich galerie sztuki.

Równocześnie jednak głoszone przez Le Corbusiera począwszy od pierwszych numerów pisma idee estetyki inżynieryjnej i apologia przemysłowych konstrukcji pociągały za sobą wprowadzenie zupełnie innego materiału wizualnego – czerpanego spoza artystycznego obiegu. Materiał ten traktowany był w sposób bardziej swobodny, stawał się elementem perswazyjnych wywodów i „paradoksalnych montażów”, w jakie obfitowały polemiczne teksty jego autorstwa<sup>19</sup>. Te same artykuły programowe, zamieszczane w „L’Esprit Nouveau”, od początku też pomyślane były jako podstawa mających się niebawem ukazać publikacji książkowych: *Vers une Architecture* (1923), *Urbanisme* (1924), *Art décoratif d’aujourd’hui* (1925) oraz napisanej wspólnie z Ozenfantem książki *La Peinture Moderne* (1925). Użyte w nich dokumenty wizualne oraz ich układ graficzny pozostały w większości bez zmian.

Cechą charakterystyczną tych tekstów była nie tylko heterogeniczność wizualnych źródeł – wykorzystanie fotografii z pocztówek, z prasy codziennej czy firmowych katalogów – ale też sposób włączania ich w tok argumentacji na zasadzie bezpośredniego unaocznienia i rzeczowego dowodu. Niekiedy reproduktowane dokumenty eksponowane były wprost jako materiał „znaleziony”, jak choćby w tekście pt. *Wycinki z gazet*, opublikowanym w roku 1924 w „L’Esprit Nouveau” i w równocześnie wydanej książce *Urbanisme*<sup>20</sup>. Le Corbusier zgromadził w nim kilkanaście krótkich artykułów, doniesień i satyrycznych rysunków z prasy codziennej, głównie z paryskich dzienników „Intrasigeant” i „Le Journal”. Reproduktowane w oryginalnym układzie graficznym wycinki, mówiące o problemach ruchu ulicznego, wypadkach drogowych i mieszkaniowych niedoborach, zyskują tu zdecydowaną przewagę nad autorskim tekstem, który zdaje się stanowić jedynie podsumowanie kwestii, o jakich w alarmującym tonie donosiła bieżąca prasa (wybrane teksty z gazet pochodziły z okresu od wio-

---

<sup>18</sup> Wśród dokumentów archiwalnych nie zachowały się świadectwa związane z pozyskiwaniem tych reprodukcji, prawdopodobnie redaktorzy pisma korzystali w tym zakresie z pośrednictwa wydawnicwa Crès et Cie, z którym współpracowali przy wydawaniu swoich książek.

<sup>19</sup> Por. Y.-Ch. Desbiolles, *Revues d’art à Paris, 1905–1940*, Aix-en-Provence 2014, s. 102.

<sup>20</sup> Le Corbusier, *Coupages du journaux*, „L’Esprit Nouveau” 1924, 25 [b.p.]. Por. przekład polski: *Urbanistyka*, tłum. T. Swoboda, Warszawa 2015, s. 151–165.

sny do jesieni 1923). Był to ze strony autora zręczny zabieg retoryczny, dający do zrozumienia, że problem miejskiej przestrzeni stał się kwestią palącą, a proponowane przez niego urbanistyczne rozwiązania to recepta na powszechnie rozpoznaną chorobę. Artykuł, rozpoczynający się zdaniem: „Czytam najwyżej jedną gazetę dziennie”, sugeruje zanurzenie w strumieniu bieżących informacji, eksponując jednocześnie poczucie niebezpieczeństwa, gorączkowy rytm i nerwowość miejskiego życia. Zebrane „na chybił trafił” (choć w rzeczywistości gromadzone z rozmysłem i systematycznie) fragmenty są synekdochą chaotycznej miejskiej rzeczywistości; ich pozorny nieporządek, graficzne zróżnicowanie, krzykliwość i sensacyjność tytułów atakują czytelnika i wprowadzają go w krąg codziennych ludzkich problemów – kwestii, o których zdaje się mówić sama „ulica”. Efekt wielogłosowości, uzyskany dzięki wyborowi różnych, także humorystycznych i groteskowych, motywów, czyni argumentację bardziej przekonującą, łagodząc po części apodyktyczny ton słów samego Le Corbusiera. Choć autor tekstu potępia chaos wielkiego miasta, cechujące je „fizyczne zagrożenie, moralny zamęt”<sup>21</sup>, skala i dynamika wielkomiejskiego życia wyraźnie go pociągają, podobnie jak związane z tym środowiskiem skrótowy, wizualny tryb komunikacji.

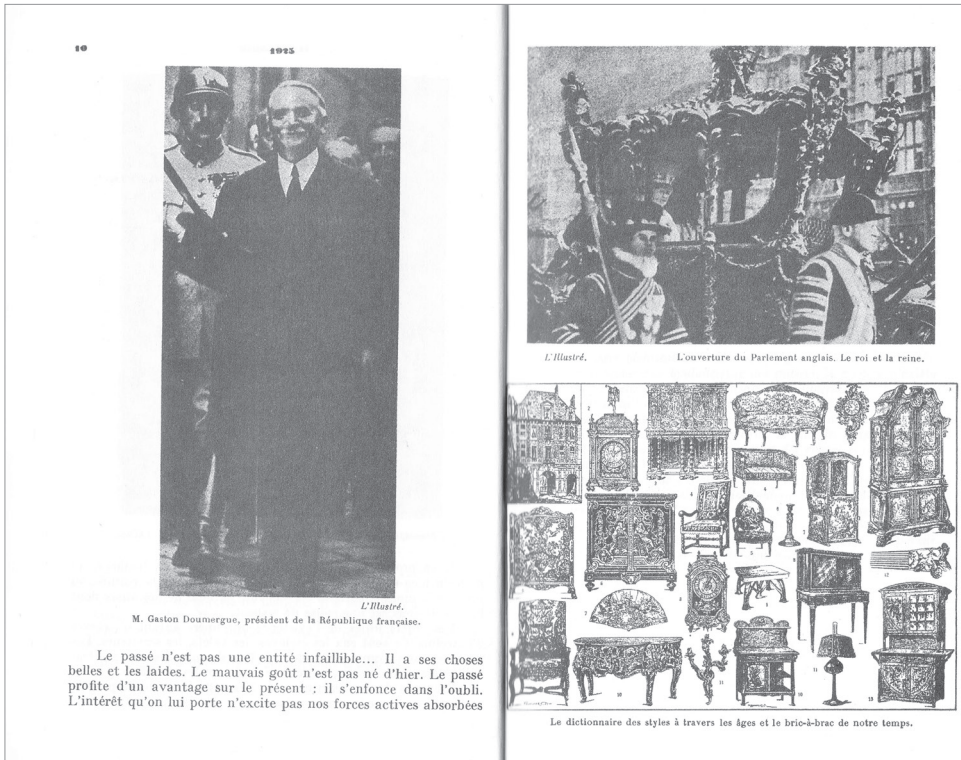
Podobny zabieg reprodukcji fragmentów artykułów znalezionych w prasie codziennej wykorzystywany był w tekstach Le Corbusiera wielokrotnie, niekiedy w celach polemicznych; zawsze jednak chodziło o zaakcentowanie uczestnictwa w toczącej się debacie – podkreślenie zaangażowania w sprawy toczące się „tu i teraz”. Zgadzało się to z manifestowaną w piśmie intencją śledzenia i komentowania bieżącej rzeczywistości – „L’Esprit Nouveau” od początku ogłaszało się jako „pierwszy światowy magazyn poświęcony estetyce żywej”, mający „przybliżyć ducha, który ożywia obecną epokę, uchwycić jej piękno, oryginalność [...]. Pokazywać i komentować w sposób jasny dzieła, badania i idee, które prowadzą dziś naprzód naszą cywilizację”<sup>22</sup>. Realizacją tych postulatów były doniesienia na temat osiągnięć technicznych i naukowych czy sportu, charakterystyczna dla pisma pochwała nowoczesnego przemysłu

<sup>21</sup> Ibidem, s. 161.

<sup>22</sup> „L’Esprit Nouveau” 1920, 1, frontispis [b.p.]. Charakterystykę zawartości pisma pokrótce przedstawia w swojej monografii francuskiego puryzmu Maria Kossakowska. Zaznacza ona także, że pismo to było „jedyne w swoim zintegrowaniu słowa i obrazu”, choć dalej tego wątku nie rozwija. Zob. M. Kossakowska, *Teoria awangardy francuskiej. Puryzm i jego twórcy*, Warszawa–Wrocław 1980, s. 12. Wizualnym i montażowym strategiom Le Corbusiera poświęcają więcej uwagi autorzy nowszych komentarzy i opracowań, por. M. Leśniakowska, *Oczy Le Corbusiera*, w: Le Corbusier, *W stronę architektury*, tłum. T. Swoboda, Warszawa 2012 (zwłaszcza s. 23–29, gdzie autorka porównuje jego publikacje z technikami filmowego montażu i z *Atlasem Mnemosyne* Aby’ego Warburga).

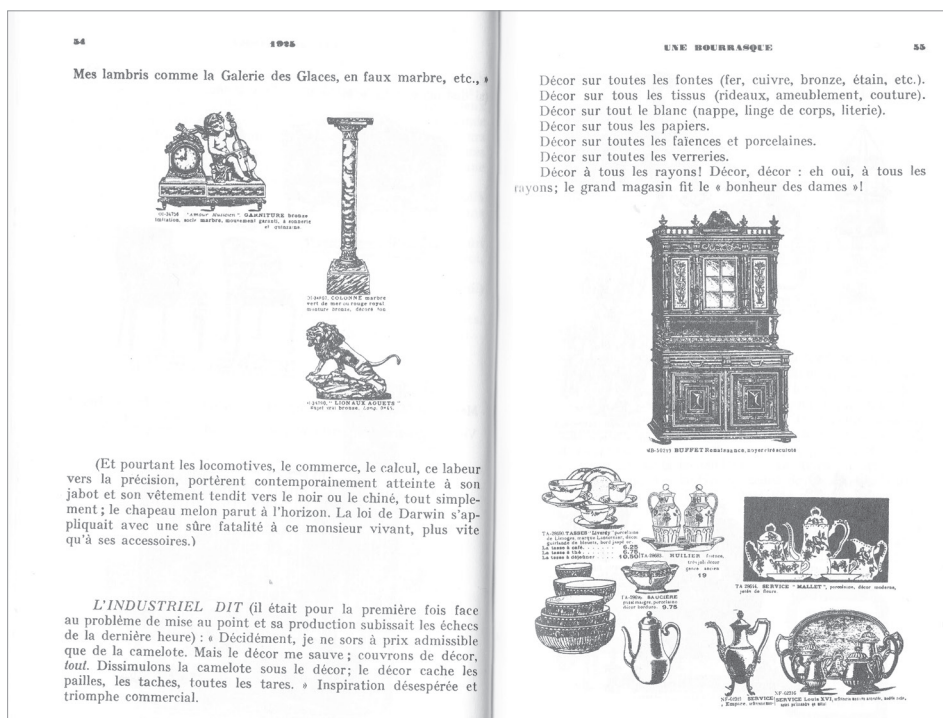


i mechanizacji, jak również otwartość, z jaką podchodzono do kwestii sztuk popularnych: cyrku, kina, music-hallu, komiksu czy jazzu. Podobnie dialog z prasą szerokiego obiegu był zabiegiem, przez który Ozenfant i Le Corbusier starali się ożywić i uatrakcyjnić zawartość magazynu, piętnując absurdy lub śmieszności współczesnej kultury<sup>23</sup>. Poprzez bezpośrednie cytaty i nawiązania zaznaczali swój dystans do obserwowanych zjawisk, opowiadając się po stronie inaczej pojętej nowoczesności – odpowiadającej purystycznej estetyce prostoty, ekonomii i matematycznej precyzji (il. 1–3).



1. Le Corbusier, *Iconologie, iconolâtres, iconoclastes* [Ikonomia, ikonolâtry, ikonoklâści] *L'Art décoratif d'aujourd'hui*, 1925

<sup>23</sup> Materiały z prasy bieżącej wypełniały w niektórych numerach specjalny dział „ciekawostek”. Umieszczane na marginesie głównej zawartości pisma, owe „dokumenty osobliwe” (*Documents curieux*) stanowiły rodzaj adresowanej do widzów wizualnej zagadki, opatrzonej jedynie krótkim podpisem, zwykle z ironiczną puentą. Sama formuła takiego lekkiego w treści wizualnego przerywnika znana była w prasie popularnej, skąd została zapożyczona.



2. Le Corbusier, *Une bourrasque* [Nawalnica], *L'Art décoratif d'aujourd'hui*, 1925



3. Wycinki z katalogów, zbiory Fondation Le Corbusier, Paryż. © FLC/ADAGP 2018

Krytyczne nastawienie Ozenfanta i Le Corbusiera najbardziej konsekwentnie przejawiało się w ich stosunku do artystycznego naturalizmu i tradycji sztuk dekoracyjnych. Jako element polemicznej argumentacji w roli negatywnych przykładów często wykorzystywali w tym celu „znalezione” fotografie prasowe, zdjęcia z pocztówek oraz ilustracje z reklamowych ogłoszeń. I tak na przykład zestawienie reprodukcji dzieł sztuki, operujących formalnym uproszczeniem i stylizacją, z pokrewnymi tematycznie współczesnymi fotografiami – zastosowane między innymi w tekście *Nature et création* – miało eksponować śmieszność i groteskowość obrazu będącego „kopią” rzeczywistości, dowodząc, że próby dotrzymania kroku naturze – „zawsze nieuchwytniej i rozproszonej”<sup>24</sup> – w sztuce są drogą donikąd. Fotograficzny dokumentalizm uwypuklał w tym przypadku przygodność ukazywanych zjawisk, rozsadzających jedność przedstawienia mnogością anegdotycznych detali. Ozenfant wykorzystał później podobny efekt wizualnego humoru i zaskoczenia w książce *Art: bilan des arts modernes en France* (1928), włączając w tok rozważań szereg dokumentów fotograficznych zaczerpniętych z współczesnej prasy, tworzących rodzaj przekornego komentarza na marginesie głównego tekstu<sup>25</sup>. W tekstach Le Corbusiera analogiczną rolę – jako przedmiot ironii i kpiny – odgrywały przykłady sztuki zdobniczej i architektury reprezentacyjnej, jakich dostarczał gromadzony przezeń wizualny materiał. Wybór tego typu przedstawień, wyciętych z prasowych ogłoszeń i handlowych broszur, wykorzystany został w wydanym w latach 1924 i 1925 – w czasie przygotowań Międzynarodowej Wystawy Sztuk Dekoracyjnych w Paryżu – cyklu artykułów poświęconych koncepcji rzemiosła artystycznego i sztuk dekoracyjnych (cykl ten stał się zarazem podstawą książki *L’art décoratif d’aujourd’hui*)<sup>26</sup>. Wcielając się w rolę „ikonologa” i „ikonoklasty”<sup>27</sup>, Le Corbusier włączył w swój tekst zarówno wycinki z prasowych fotografii, jak też przykłady komercyjnych ogłoszeń i katalogów, będących reklamą stylizo-

---

<sup>24</sup> A. Ozenfant, Ch. Jeanneret, *Nature et création*, „L’Esprit Nouveau” 1923, 19 [b.p.]; tekst zamieszczony też w książce *La Peinture Moderne*, Paris 1925, s. 37–59.

<sup>25</sup> A. Ozenfant, *Art: bilan des arts modernes en France, structure d’un nouvel esprit* [1928], Paris 1968.

<sup>26</sup> Le Corbusier, *L’Art décoratif d’aujourd’hui* [1925], Paris 1980. Materiał wizualny został w książce rozszerzony, m.in. o fotografie secesyjnych wnętrz wybrane z archiwalnych numerów miesięcznika „Art et Décoration”.

<sup>27</sup> Pierwszy artykuł cyklu nosi tytuł *Iconologie – Iconolâtres – Iconoclastes*, „L’Esprit Nouveau” 1923, 19 [b.p.].

wanych mebli i przedmiotów dekoracyjnych. Forma użytych przez niego wtórnie przedstawień fotograficznych oraz graficznych, uwypuklających złożoność kształtów i obfitość zdobień, uwydatnia w tym wypadku fantazmatyczny i nierzeczywisty charakter ukazywanych na nich obiektów. W nowym, stworzonym przez Le Corbusiera kontekście (czy raczej przez wyrwanie ich z pierwotnego kontekstu), obrazy te przemawiają nie tyle jako oferta konkretnych sprzętów, ile czysta fantazja artysty-dekoratora, odzwierciedlająca pretensjonalne wyobrażenia na temat „stylu”. Wrażenie jednoczesnego nadmiaru i pustki potęguje ciasne nagromadzenie oferowanych towarów w reprodukowanych ogłoszeniach, a fakt, że są one utrzymane w konwencji starych dziewiętnastowiecznych katalogów, wzmacnia poczucie ich anachronizmu<sup>28</sup>. Poetyka tanich ogłoszeń powtórzona tu została niemal bez zmian, tak by uwypuklić komercyjny charakter, fałszywy przepych i tandetę tzw. sztuki dekoracyjnej.

Inne wzorce wizualne angażowane są natomiast tam, gdzie Le Corbusier stara się przedstawić pozytywne przykłady nowej estetyki – „wytwory sztuki dekoracyjnej bez dekoracji, tworzone nie przez artystów, lecz przez anonimowy przemysł”<sup>29</sup>. Także w tym przypadku, prezentując nowoczesne, ergonomiczne i seryjnie wytwarzane przedmioty, ucieka się on w swojej wizualnej argumentacji do „obrazów gotowych” – zdjęć z prasy oraz ilustracji z firmowych prospektów<sup>30</sup>. Wybrane przez niego przykłady elementów męskiej konfekcji marki Hermès, krzesła Thoneta, meble biurowe Ronéo czy garderoby Innovation ilustrować miały prostą funkcjonalność i zalety standaryzacji. Odpowiadały one zawartej w teorii puryzmu koncepcji *objet-types*, *objet-membres* – obiektów typowych i funkcjonalnych, których proste, oczyszczone kształty są pochodną sprawdzonych funkcji, rezultatem

---

<sup>28</sup> Zob. Le Corbusier, *Le pieds dans le plat*, „L'Esprit Nouveau” 1923, 18; idem, *Iconologie – Iconolatres – Iconoclastes...* Materiał wizualny użyty w *Le pieds dans le plat* został rozszerzony w wersji książkowej *L'Art décoratif d'aujourd'hui* (rozdział *Une bourrasque*), gdzie pojawia się szereg dodatkowych motywów graficznych wybranych z katalogów sprzedaży – mebli, żyrandoli, serwisów stołowych i obiektów dekoracyjnych nawiązujących do stylów historycznych.

<sup>29</sup> Le Corbusier, *L'Art décoratif d'aujourd'hui*, „L'Esprit Nouveau” 1924, 24 [b.p.].

<sup>30</sup> Na znaczenie tych „obrazów gotowych”, będących reklamami współczesnych towarów, zwróciła uwagę Beatriz Colomina, dostrzegając w tym punkcie analogie łączące podejście Le Corbusiera z działaniami Picabii i Duchampa. B. Colomina, *Privacy and Publicity. Modern Architecture as Mass Media*, Cambridge, Mass., London 1996, s. 141–153.



„naturalnej selekcji”<sup>31</sup>. Reprodukowane w artykułach rysunki i fotografie akcentowały plastyczną konkretność ukazywanych z bliska obiektów, gładkość ich kształtów, poręczność i praktyczną konstrukcję<sup>32</sup> (il. 4). Co znamienne, znaczna część wykorzystanych ilustracji wybrana została z broszur tych samych przedsiębiorstw, których produkty reklamowane były regularnie na łamach „L’Esprit Nouveau”, takich jak Ronéo i Innovation<sup>33</sup>. Z jednej strony był to materiał, który Le Corbusier jako „redacteur administratif” z racji współpracy z nimi miał do dyspozycji; z drugiej jednak – były to marki, które sam wcześniej wytypował jako zgodne z profilem pisma, odpowiadające promowanej na jego łamach wizji nowoczesności. Zachowana korespondencja świadczy o tym, że wpływy z reklam nie tylko stanowiły dla pisma główne źródło utrzymania, ale dla Le Corbusiera bardzo istotne było, by zamieszczane w nim reklamy tematycznie i stylistycznie wspierały jego agendę. Stąd preferencje dla firm będących producentami nowoczesnych urządzeń i samochodów, a także – nie zawsze zwieńczone sukcesem – próby pozyskania jako reklamodawców wielkich przedsiębiorstw komunikacyjnych – kolei i sieci oceanicznych. Jeśli na stronach „L’Esprit Nouveau” pojawiały się reklamy butików z damską odzieżą lub czekolady, to musiały być utrzymane w prostym graficznym stylu i maksymalnie oczyszczone z anegdotycznych treści. Le Corbusier sam uczestniczył w ich komponowaniu i decydował o ich wyborze<sup>34</sup> (il. 5–7).

---

<sup>31</sup> Le Corbusier, *Besoin types. Meubles types*, „L’Esprit Nouveau” 1924, 23 [b.p.]. Por. idem, *Puryzm*, w: *Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa*, red. E. Grabska, H. Morawska, Warszawa 1969, s. 224.

<sup>32</sup> Zob. Le Corbusier, *Besoin types...*; idem, *L’Art décoratif d’aujourd’hui*, „L’Esprit Nouveau” 1924, 24.

<sup>33</sup> Reklamy Ronéo publikowane były w kolejnych numerach pisma począwszy od numeru 24, reklamy mebli Innovation – we wszystkich od numeru 18. Od pierwszego numeru stale zamieszczane w nim były reklamy samochodów (Ford, Delage, Voisin, Peugeot).

<sup>34</sup> Le Corbusier projektował układ graficzny części ogłoszeń oraz prowadził korespondencję z potencjalnymi reklamodawcami w stylu, który miał wszelkie znamiona marketingowej kampanii. W jednym z oficjalnych listów do reklamodawców pisał: „Atakujesz czytelnika przez zaskoczenie, kiedy jest on z dala od swoich spraw, a on słucha cię, ponieważ nie zwraca na ciebie uwagi” (FLC, A-1-89). W kontekście lat 20. znamienne jest wykluczenie w tych reklamach wszystkiego, co związane z kobiecością i modą – typowych dla reklam z tego okresu motywów odnoszących się do wizerunku „nowoczesnej kobiety”. Zob. T. Gronberg, *Making up the Modern City*, w: *L’Esprit Nouveau. Purism in Paris, 1918–1925*, red. C. Eliel, Los Angeles 2001, s. 123.

1925


les choses d'un l'indice commun et la sécurité qu'elles apportent à l'esprit, constituant les bases d'un sentiment neul de l'harmonie.

Nous arrêtons pour réfléchir sur le cas, nous sommes conduits à admettre que point n'est besoin d'attendre davantage d'objets utiles.

Sans révolution de barricades, sans coups de feu, mais par une simple évolution accélérée par le rythme rapide de l'époque, nous voyons l'art décoratif à son déclin et notons que la prose "lytrique" ruse de ces dernières années vers le décor quasi-orgueilleux n'est que le dernier spasme d'une mort prévisible.

Devant ces évidences successives et consécutives, le bon sens redoutait la tendance au laxisme, inaproprié à nous convenir. La dernière ligne de repli que l'on ait enregistrée, est cette dévotion aux belles matières

Mobilier d'habiter - Orfèvre



qui conduit à un véritable byzantinisme. L'ultime retranchement du luxe est dans les marbres polis aux veinures inquiétantes, dans des plaques de bois rares qui nous stupéfient autant que des colibris, dans les plates de verre, les laques qui ont pris aux Mandarins leurs excès et en font le point de départ d'aspirations artificielles. La Préfecture de Poitiers simultanément s'est mise à la chasse des vendeurs de coco. Tout cela se tient : des nerfs détraqués d'après-guerre et sa tang enferrée, alimenté à se glacer au contact de ces matières inhumaines qui nous tiennent à distance ; elles nous dominent bien par ailleurs une tranche soutie du miracle naturel ; mais une gausse d'amandyaire sèche et polie ou tôle de miracle naturel ; mais une gausse d'amandyaire sèche et polie ou tôle du miracle naturel ; mais une gausse d'amandyaire sèche et polie ou tôle du miracle naturel ; mais une gausse d'amandyaire sèche et polie ou tôle du miracle naturel.

L'ART DÉCORATIF D'AUJOURD'HUI



Articles des Grands-Magasins

Lorsqu'il nous advient de pénétrer dans l'un de ces sanctuaires troublés où s'allument tant de reflets sournés parmi les marbres noirs ou




Verrerie de consommation

4. Le Corbusier, *L'Art décoratif d'aujourd'hui*, 1925 [przedmioty codziennego użytku]

1925

forme potiron, des divans où s'étalent les lamés d'or et d'argent, les velours noirs avec floes de Grand Turc, des carpettes avec corbelles de fleurs et colombes entuchoisées, des linéaments imprimés de rubans Louis XVI. La belle petite bergère mûline en crostee fleurie, fraîche comme un printemps, semble dans ce bazar, quelque apparition écorante de ces vitrines à costumes historiques des musées ethnographiques.

Nous seulement cet afflux de fausse richesse est malpropre, mais surtout et avant tout, cet esprit de décorer tout autour de soi est un esprit faux, une abominable petite perversion. Je retourne le tableau ; la bergère mûline est dans une gentille chambre claire et limpide, mur



Ad. Hermès - Paris.

blanc, bonne chaise de paille ou de Thomot ; table du hazard de l'Hôtel-de-Ville (tradition Louis XIII) ; très belle table) peinte au ripolin. Une bonne lampe bien astiquée, de la vaisselle de porcelaine blanche ; et sur la table on s'aperçoit que trois talpas dans un vase, sont une présence primière. C'est sain, net, décent. Et pour faire gentil, il suffit de si peu !

\*\*

Certes, l'art décoratif moderne des décorateurs se propose un autre objet et il est juste de constater que le tableau ci-dessus ne peint que la

L'ART DÉCORATIF D'AUJOURD'HUI

vulgarisation éhontée d'intentions beaucoup plus intéressantes. C'est alors que recherchant la ligne directrice de ces intentions, nous arriverons à l'impatte de l'art décoratif ; nous arriverons à l'art décoratif sans décor. Et nous constaterons que cet art sans décor n'est pas fait par des artistes, mais par l'industrie anonyme qui sait sa route adre et limpide de l'économie.

La ligne directrice des décorateurs à intentions nobles est de satisfaire aux joies de vivre d'une clientèle cultivée. Par l'effet des modes, des campagnes livraques, des efforts assidus de toute une génération de décorateurs, celle-ci a vu ses goûts fortement éveillés par les choses de l'art. Il existe aujourd'hui un vil intérêt esthétique et le goût d'un

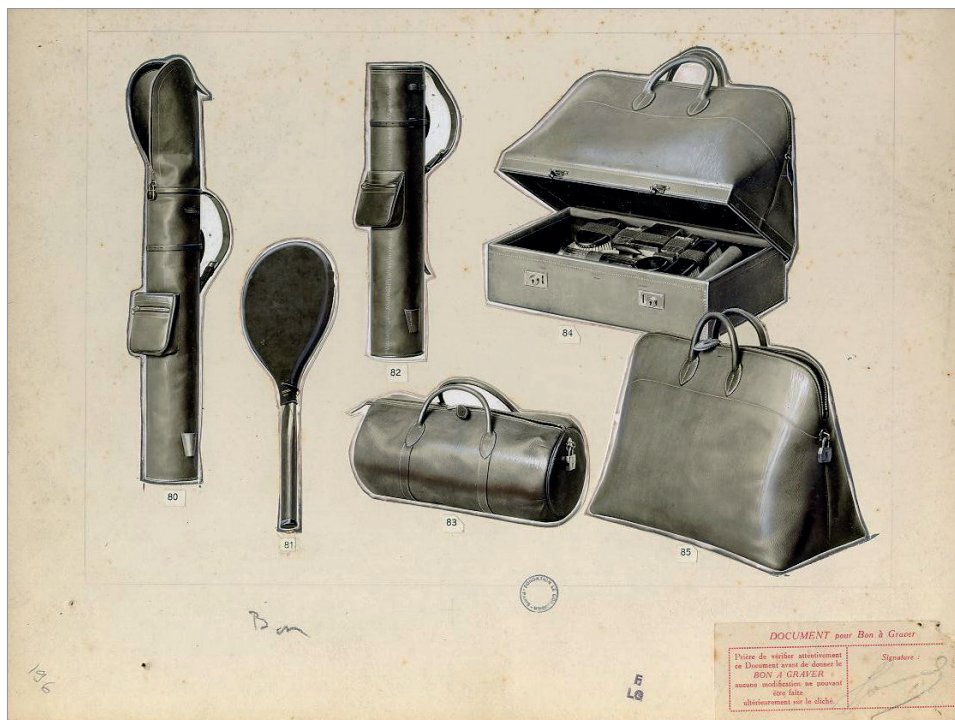


Ad. Hermès - Paris.

art contemporain répondant à des exigences infiniment plus raffinées et à un esprit neul. Donc une évolution caractéristique vers des tendances d'esprit nouveau ; l'expérience du décor d'art, faite depuis 1900 à la guerre, a montré l'impatte du décor et la fragilité d'une conception prétendant faire de nos outils des objets seulementaux, des objets exprimant des états d'âme individuels. On s'est insurgé contre cette présence impertune et l'on s'y dérobor. De jour en jour, par contre, on a recensé parmi la production industrielle, les objets de parfaite convenance, parfaitement utiles et dont un laxisme véritable et qui flatte notre esprit se débarrasse de l'épaisseur de leur conception, de la pureté de leur exécution et de l'efficacité de leurs services. Ils sont si bien mis au point, qu'on les sent harmonieux et cette harmonie suffit à nous combler.

5. Le Corbusier, *L'Art décoratif d'aujourd'hui*, 1925 [akcesoria Hermès]





6. Le Corbusier, *Makieta przygotowawcza* – kolaż z użyciem fragmentów broszury reklamowej firmy Hermès, zbiory Fondation Le Corbusier, Paryż. © FLC/ADAGP 2018

Można zatem powiedzieć, że gromadzony przez niego materiał wizualny w wymiarze zarówno ikonograficznym, jak i stylistyczno-formalnym stanowił oparcie dla budowanego przezeń programu – nie był tylko ilustracyjnym dodatkiem do głoszonych w piśmie postulatów i tez. Odnosi się to także do eksponowanych na stronach pisma obrazów maszyn i architektury przemysłowej, korespondujących z deklarowaną w „L’Esprit Nouveau” pochwałą fordyzmu i mechanizacji. Pojawiały się one w wielu tekstach, najbardziej jednak licznie w opublikowanym w roku 1921 cyklu trzech artykułów pod tytułem *Oczy, które nie widzą*, zamieszczonym później w książce *Vers une architecture*<sup>35</sup>. Wykorzystując fotografie parowców, samolotów i samochodów, zaczerpnięte z branżowych katalogów, Le Corbusier połączył wybrane przez

<sup>35</sup> Le Corbusier, *Des yeux qui ne voient pas... I. Les paquebots*, „L’Esprit Nouveau” 1921, 8, s. 845–855; idem, *Des yeux qui ne voient pas... II. Les avions*, „L’Esprit Nouveau” 1921, 9, s. 973–988; idem, *Des yeux qui ne voient pas... III. Les autos*, „L’Esprit Nouveau” 1921, 10, s. 1139–1151. Por. Le Corbusier, *W stronę architektury...*, s. 129–181.



Oczy, które nie widzą, Le Corbusier od początku polegał na wizualnych dokumentach, które stały się osią jego narracji. Z tego względu tytuł trzech artykułów można uznać za paradoksalny, bowiem opierały się one na wizualnych i estetycznych jakościach gotowych fotograficznych obrazów, których bohaterem była maszyna – obiekt, jak pisał w „L’Esprit Nouveau” Louis Delluc, wysoce „fotogeniczny”<sup>37</sup> – według Le Corbusiera jednak wciąż nie dość przez współczesnych „widziany” i doceniany.

Wizja nowej architektury wyłaniała się „L’Esprit Nouveau” z postulatów „estetyki inżyneryjnej”, w tym okresie wciąż bowiem niewiele powstało architektonicznych realizacji urzeczywistniających te ideały, którymi Le Corbusier mógłby się chwalić<sup>38</sup>. Ta stosunkowo wczesna faza jego kariery – czasy „Le Corbusiera przed Le Corbusierem” – była bardziej owocna w dziedzinie twórczości malarskiej oraz teoretycznej. Wykorzystywany w tekstach materiał wizualny – w tym włączane w nie własne rysunki i szkice, oddaje charakter pracy myślowej i studiów Le Corbusiera, w których zawsze bardzo ważnym elementem były źródła ikonograficzne, pobudzające wyobraźnię i stanowiące poręczny materiał analiz<sup>39</sup>. Wybór wspomnianych „obrazów znalezionych” podyktowany był nie tylko ich treścią, ale również ujęciem formalnym, korespondującym z purystycznym upodobaniem do wizualnej jasności i klarowności. Gromadzone przez niego ilustracje z firmowych prospektów, ukazujące wyizolowane z tła pojedyncze przedmioty, dawały wrażenie plastyczności i czytelnego płaszczyznowego oddzielania motywów, pokrewne syntetycznemu stylowi purystycznego malarstwa. Fernand Léger, który w tym czasie zbliżył się do Ozenfanta i Le Corbusiera oraz do ich stylu malarstwa, otwarcie mówił o fascynacji plastyczną formą komercyjnych przedstawień – wystaw sklepowych, ogłoszeń i plakatów. Identyfikował je jako źródło nowej „este-

---

<sup>37</sup> Jak stwierdzał ów krytyk filmowy i twórca pojęcia fotogenii: „Lokomotywa, statek, samolot i szyny kolei żelaznej są fotogeniczne przez geometrię swojej struktury”. L. Delluc, *Photogénie*, „L’Esprit Nouveau” 1921, 5, s. 589–590.

<sup>38</sup> Odrębny artykuł poświęcony został jedynie willi Schwob w Chaux-de-Fonds, należącej do wczesnego okresu jego twórczości. Zob. J. Caron [Le Corbusier], *Une villa de Le Corbusier*, „L’Esprit Nouveau” 1921, 6, s. 679–704. Dokumentację fotograficzną nowszych realizacji architektonicznych Le Corbusiera, w tym Maison La Roche, atelier Ozenfanta i pawilonu Esprit Nouveau z wystawy paryskiej zawierał dopiero *Almanach d’Architecture Moderne* wydany w roku 1925 z dopiskiem „Collection de l’Esprit Nouveau”.

<sup>39</sup> Na temat szkiców architektonicznych wykonywanych przez Le Corbusiera na podstawie fotograficznych i graficznych przedstawień architektury dawnej zob. *Le Corbusier à la Bibliothèque Nationale*, red. Ph. Duboy, Paris 1985. Por. także Colomina, *Privacy and Publicity...*, s. 81–128.

tyki izolowanego przedmiotu<sup>40</sup>, którą rozwijał w swoich filmowych eksperymentach i malarstwie z tego okresu. Podobną zbieżność między upodobaniem do przemysłowych wytworów a estetyką obrazów „znalezionych” widać u Le Corbusiera. Walory nowoczesnych przedmiotów i konstrukcji oceniał on przede wszystkim od strony estetycznej, skupiając się na ich prostocie i elegancji. Te zaś znajdowały sugestywny wyraz w formie wizualnie oczyszczonych przedstawień, w których zaakcentowanie przedmiotowych zarysów i czytelny podział płaszczyzn były często efektem fotograficznych retuszy. Owe wizualne uproszczenia widać zarówno w przypadku reklam Innovation, będących w istocie formą pośrednią między techniką graficzną a fotograficznym zapisem, jak również w wykorzystanych przezeń zdjęciach amerykańskich elewatorów zbożowych, reprodukowanych w pierwszym tekście z cyklu *Trois reppeles à MM. les architectes*<sup>41</sup>. Silny fotograficzny retusz obecny był już w użytym przez niego materiale, gdzie wyraziste zarysy brył i ich modelunek podkreślono tak, by nie zakłócały ich przygodne czynniki oświetlenia. Niektóre jednak retusze – jak usunięcie dekoracyjnego zwieńczenia na fotografii kanadyjskich silosów, reprodukowanej za rocznikiem Werkbundu – wprowadzone zostały specjalnie przy publikacji w „L'Esprit Nouveau”<sup>42</sup> po to, by podkreślić prostotę i czystość form przemysłowej architektury. Znaleziony, poddany selekcji, wreszcie przepracowany wizualnie materiał stawał się tu narzucającą się emanacją ideałów puryzmu.

Sugestywne oddziaływanie tekstów Le Corbusiera i użytych w nich wizualnych montażu świadczy, jak zauważa Beatriz Colomina, o właściwym mu wycuciu medialnego przekazu i świadomości perswazyjnej roli obrazów<sup>43</sup>. Na ten wizualny aspekt publikacji Le Corbusiera zwracał też wcześniej uwagę Sigfried Giedion, pisząc: „Wprowadza on tutaj coś, czego nauczył się z kubistycznych kolaży: ożywienie, zmianę struktury. Sprawia, że szkice, wycinki prasowe, fotografie, strony z katalogów stają się środkami zmysłowego prowadzenia myśli”<sup>44</sup>. Wskazana przez Giediona kubistyczna „kolażowość” zestawień dotyczy przede wszystkim heterogenicznego charakteru wykorzy-

---

<sup>40</sup> F. Léger, *Ulica: przedmioty, widowiska* [1928], w: idem, *Funkcje malarstwa*, tłum. J. Guze, Warszawa 1970, s. 90.

<sup>41</sup> Le Corbusier, *Trois reppeles à MM. les architectes. Premier rappel: Le volume*, „L'Esprit Nouveau” 1920, 1, s. 90–96.

<sup>42</sup> Chodzi o ilustrację na stronie 95 w powyższym tekście [w polskim wydaniu: Le Corbusier, *W stronę architektury...*, s. 81 u dołu]. Na temat tej fotografii zob. *L'Esprit Nouveau. Le Corbusier et l'Industrie...*, s. 15.

<sup>43</sup> Colomina, *Privacy and Publicity...*, s. 170.

<sup>44</sup> S. Giedion, *Literarische Produktion: Inhalt und Form*, w: *Le Corbusier: oeuvre plastique 1919–1937. Tableaux et architecture*, Zurich 1938, s. 10.



stywanego na stronach „L'Esprit Nouveau” materiału. Celowe zniesienie hierarchii, zestawianie obok siebie i na kolejnych stronach motywów i obrazów z różnych porządków, utrzymanych w różnych stylistycznych konwencjach, obnaża ów gest łączenia i często przypomina o wtórnym charakterze ich użycia. Reprodukowane obrazy jawią się w tym sensie jako dokumenty „znalezione”, a więc swego rodzaju „przedmioty gotowe”, co nie przeszkadza im grać jednocześnie roli „obiektywnego” świadectwa określonej rzeczywistości. Większa dezynwoltura w stosunku do wyjściowego materiału wizualnego widoczna jest zazwyczaj w przytaczaniu negatywnych przykładów, podczas gdy w przypadku obrazów, które miały być pozytywnym odniesieniem i inspiracją – jak wspomniane zdjęcia samochodów, okrętów, silosów czy standardowych codziennych sprzętów – uwypuklana jest raczej szlachetność i siła działania ich formy. Również w odniesieniu do wspomnianych wcześniej reprodukcji dzieł sztuki dawnej, jak fotografie antycznych rzeźb, waz greckich<sup>45</sup>, rzymskiej i greckiej architektury<sup>46</sup> oraz współczesnego malarstwa i rzeźby, dobrane były one w większości tak, by wydobyć syntetyczność, czystość rysunku i surową oszczędność kształtów. Część wykorzystanych ujęć miała charakter standardowy, część jednak mogła zaskakiwać wąskim kadrowaniem i zbliżeniem wyselekcjonowanych detali, wzmacniającym światłocieniowe kontrasty i akcentującym działanie plastycznej formy<sup>47</sup>.

Jeśli chodzi o stosunek między wyjściowym materiałem a sposobem jego użycia na stronach pisma, instruktywne jest zwłaszcza przyjrzenie się wykorzystanym przez Le Corbusiera zdjęciom Partenonu, które zapożyczone zostały z albumowych publikacji Maxime'a Collignona. W oryginalnych monografiach Akropolu i Partenonu fotografie autorstwa Frédéric'a Boissonnasa opublikowane były w dużym formacie i układały się w większe sekwencje, składając do wyobraźniowego zanurzenia się w atmosferze prezentowanych

---

<sup>45</sup> Fayet [Ozenfant], *Les vases grecs*, „L'Esprit Nouveau” 1922, 16, s. 1927–1936; *Sur la sculpture*, „L'Esprit Nouveau” 1922, 15, s. 1803–1813.

<sup>46</sup> Le Corbusier, *Architecture I: La leçon de Rome*, „L'Esprit Nouveau” 1922, 14, s. 1591–1607; idem, *Architecture III: Pure création de l'esprit*, „L'Esprit Nouveau” 1922, 16, s. 1903–1920 [por. Le Corbusier, *W stronę architektury...*, s. 188–204, 229–247].

<sup>47</sup> Por. zwłaszcza fotografie Partenonu w *Architecture III: Pure création de l'esprit...* i *Des yeux qui ne voient pas... III. Les autos...* oraz fragmentów Bazyliki św. Piotra w tekście *Architecture III: Pure création de l'esprit...* Przykładem może być także fotograficzne zbliżenie Ewy Edwarda Wittiga zamieszczone w tekście Maurice'a Raynala *Exposition d'art polonais* („L'Esprit Nouveau” 1921, 9 [b.p.]) i nietypowe ujęcie rzymskiego Panteonu otwierające artykuł Le Corbusiera *Le sentiment déborde* („L'Esprit Nouveau” 1923, 19) [w polskim przekładzie: *Kipiące uczucie*, w: *Urbanistyka...*, s. 61]. To ostatnie zdjęcie wykonane zostało przez samego Le Corbusiera w czasie jego podróży w roku 1911.

budowli i miejsc<sup>48</sup>, natomiast w tekście Le Corbusiera te same ujęcia użyte zostały w mniejszym formacie i dobrane tak, by popierać jego argumentację. W rezultacie, włączone w tok wywodów, stają się one nie tyle „oknem” na inną rzeczywistość, ile materiałem pogładowym, potwierdzającym opinie na temat matematycznej precyzji i ścisłych standardów greckiej architektury, pokrewnych nowoczesnemu „pięknu maszyny”<sup>49</sup>. Nie tylko dobór zdjęć – obfitujący w fotograficzne zbliżenia i koncentrujący się w większym stopniu niż u Collignona na wydobywaniu surowej prostoty architektonicznych detali – ale też osobliwe zestawienia greckich świątyń z fotografiami samochodów<sup>50</sup> tworzą efekt zaskoczenia i zdradzają stojące za nimi perswazyjne intencje.

Zauważalne tu swobodne traktowanie reprodukcji jako materiału demonstracyjnego, poddającego się nowym rekonfiguracjom, korespondowało z aprobatywnym stosunkiem Ozenfanta i Le Corbusiera do technik mechanicznej reprodukcji w ogóle. W swoich uwagach na ten temat podkreślali oni wyższość mechanicznej reprodukcji nad bardziej czasochłonnymi „rzemieślniczymi” technikami powielania obrazów i jej większą precyzję; mechaniczna reprodukcja była w ich opinii oznaką postępu<sup>51</sup>. Podobnie jak w stosunku do codziennych przedmiotów owa pochwała mechanicznej reprodukcji opierała się na uznaniu jej instrumentalnej, informacyjnej skuteczności. Tak jak w odniesieniu do użytkowych sprzętów, przedmiot pojęty jako neutralne, wymienne narzędzie zastępował tutaj „rzecz” rozumianą jako jednostkowy, unikatowy obiekt, obdarzony własną pamięcią, historią i emocjonalną aurą.

W tym podejściu do przedmiotów i reprodukcji ukryty jest jednak pewien paradoks. Manifestowane przez twórców „L’Esprit Nouveau” podejście do przedmiotów zbliżało się do myślenia o nich w kategoriach zastępowalnych, skazanych na doraźność towarów; nieprzypadkowo też przedmioty będące wytworami seryjnej przemysłowej produkcji stawały się w „L’Esprit Nouveau” obiektem celebracji przede wszystkim jako obrazy – w postaci wizualnie konsumowanych przedstawień. Funkcjonalność, o której wiele pisano na stronach magazynu, utożsamiana była przede wszystkim z ekonomią i narzucającą się optycznie purystyczną prostotą formy. Można w tym widzieć

---

<sup>48</sup> M. Collignon, *L’Acropole d’Athènes*, Paris 1912; idem, *Le Parthénon. L’histoire, l’architecture et la sculpture*, Paris 1914.

<sup>49</sup> Le Corbusier, *Architecture III: Pure création de l’esprit...* [W stronę architektury..., s. 229–247].

<sup>50</sup> Na to paradoksalne zestawienie zwracali uwagę komentatorzy, por. R. Banham, *Revolucja w architekturze. Teoria i projektowanie w „pierwszym wieku maszyny”*, tłum. Z. Drzewiecki, Warszawa 1979, s. 274–275.

<sup>51</sup> A. Ozenfant, Ch. Jeanneret, *Destinées de la peinture*, „L’Esprit Nouveau” 1924, 20, s. 9.



pewnego rodzaju niekonsekwencję lub sprzeczność – typową zresztą dla modernistycznego funkcjonalizmu. Reformatorski zamysł Le Corbusiera, wyłożony w *L'art décoratif d'aujourd'hui*, opierał się na twierdzeniu, że miarą cywilizacyjnego i duchowego postępu winno być odrzucenie „starych fetyszy” i kostiumów. Człowiek nowoczesny ceni sobie w otaczających przedmiotach jedynie logikę i możliwość rozumienia przyczynowych związków, pomagającą w skutecznym działaniu<sup>52</sup>. Nowoczesna elegancja polega na formach sprawdzonych i jest „elegancją wewnętrzną, właściwą wyższej inteligencji”<sup>53</sup>. Le Corbusier szedł tutaj tropem myśli Adolfa Loosa, którego teksty dobrze znał, choć ich bezpośrednio nie przywoływał. Jedynie w 2 numerze „L'Esprit Nouveau” z roku 1920 zamieszczone zostało francuskie tłumaczenie słynnego tekstu Loosa *Ornament i zbrodnia*. Przy łączących ich podobieństwach warto jednak zaznaczyć widoczną między nimi różnicę stanowisk. Dla Loosa, który starał się uwolnić architekturę od ornamentu i w tym celu oddzielić ją od pojęcia sztuki, sprawą priorytetową pozostała kwestia wygody i użyteczności. Wiedeński architekt kładł nacisk na wyczucie materiału, jakość wykonania i atmosferę otoczenia, ceniąc rzeczy trwałe i sprawdzające się w codziennym użytkowaniu. Krytycznie zaś odnosił się do działania fotografii, która w sposobie uchwycenia danej przestrzeni zawsze premiuje to, co wizualnie efektowne i spektakularne. „Fotografia – stwierdzał Loos – ma na sumieniu fakt, że ludzie chcą urządzać swoje mieszkania nie po to, by dobrze mieszkać, lecz po to, by wszystko dobrze wyglądało”<sup>54</sup>. Można powiedzieć, że Loos bronił pełnego, wielowymiarowego zmysłowego doświadczenia w obliczu coraz większej, jak dostrzegał, dominacji obrazu.

Le Corbusier natomiast, jak zauważyła Beatriz Colomina, był przede wszystkim wyczulonym obserwatorem, twórcą, dla którego architektura, przestrzeń domu stanowiły nie tyle prywatne schronienie, ile rodzaj „maszyny do patrzenia” – źródło poruszających perspektyw<sup>55</sup>. Powtarzane w teorii puryzmu Ozenfanta i Le Corbusiera hasła prostoty i rzeczowości odpowiadały nie tyle ściśle praktycznym potrzebom, ile ideałowi percepcyjnego i umysłowego ładu, w którym rzeczy nie stawiałyby już oporu i nie zajmowały niepotrzebnie przestrzeni. „Kultura – pisał sentencjonalnie Le Corbusier – to droga postępu w kierunku życia wewnętrznego”<sup>56</sup>. Świat towarów i ich urozmaicenie służy

<sup>52</sup> Le Corbusier, *Autres icones. Les musées*, „L'Esprit Nouveau” 1924, 20 [b.p.].

<sup>53</sup> A. Ozenfant, Le Corbusier, *De la Peinture des Cavernes au la Peinture d'Aujourd'hui*, „L'Esprit Nouveau” 1922, 15, s. 1802.

<sup>54</sup> A. Loos, *O oszczędności* [1924], w: idem, *Ornament i zbrodnia. Eseje wybrane*, tłum. A. Stępnikowska-Bens, Warszawa 2013, s. 216.

<sup>55</sup> Colomina, *Privacy and Publicity...*, s. 283.

<sup>56</sup> Le Corbusier, *Iconologie – Iconolatres – Iconoclastes...* [b.p.].

natomiast człowiekowi głównie „po to, by móc nigdy nie spotkać samego siebie”<sup>57</sup>. W nowoczesnym świecie ów problem wyobcowania i rozproszenia miałby zostać rozwiązany, jak zakładał, za sprawą ekonomicznej organizacji i mechanizacji. Podobnie jak większość awangardowych twórców, autor *L'Art décoratif d'aujourd'hui* trzymał się tutaj przeświadczenia o racjonalizatorskiej i puryfikacyjnej funkcji technik przemysłowych zamiast widzieć w nich siły wspierające komercyjną produkcję i towarowy fetyszym. Przemysłowo produkowane nowoczesne przedmioty, jak przyjmował, sprowadzone do roli nienarzucających się „sług” i zachowujące się zgodnie z wymogami „precyzji, stosowności, dyskretnej i skromnej obecności”<sup>58</sup>, pozwolą oszczędzić czas i energię na aktywności odpowiadające „wyższemu powołaniu” ludzkiego umysłu – w tym na czynności związane ze sztuką i jej kontemplacją<sup>59</sup>. Reprodukacja, na pozór będąca tylko użytecznym narzędziem, zajmowała problematyczne miejsce na pograniczu tych sfer, uczestnicząc jednocześnie w celebrowaniu wyższych, czysto estetycznych wartości.

Owa potrzeba wewnętrznej dyscypliny, „ciszy i surowego odosobnienia”, to motyw, który powraca w listach Le Corbusiera, począwszy od wczesnego okresu pobytu w Paryżu<sup>60</sup>. Ascetyczny rygor i skupienie, przeciwstawione miejskiej dystrakcji, miały być drogą do odnalezienia własnego „ja”, poszukiwaniem twórczego źródła i oparcia w sobie. Celem sztuki – zgodnie z założeniami stworzonej przezeń wspólnie z Ozenfantem teorii puryzmu – miało być z kolei wyniesienie ponad nieład świata materialnego, odnalezienie wyższej skali uczuć<sup>61</sup>. Świadectwo tych poszukiwań można widzieć w purystycznym malarstwie, skupionym nie tyle na powtarzanych przedmiotowych motywach, ile na czysto matematycznym porządku i harmonii płaszczyzn (il. 8). Szczególnie interesujące wydają się jednak w tym kontekście wczesne purystyczne rysunki i obrazy, które Le Corbusier z Ozenfantem zaczęli

---

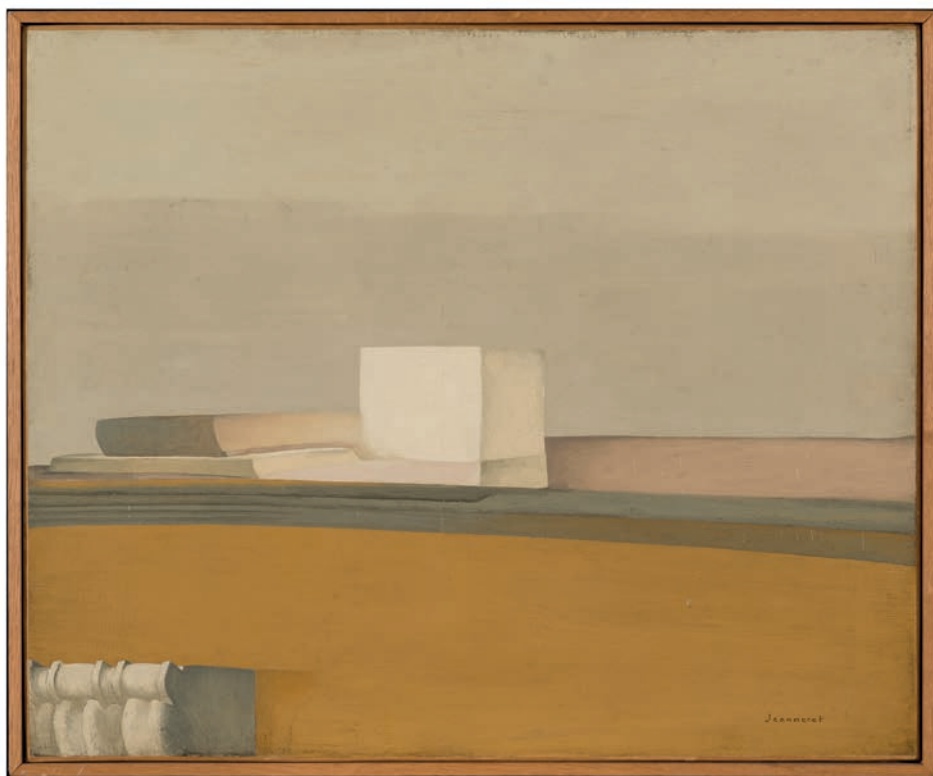
<sup>57</sup> Idem, *Usurpation. Le folklore*, „L'Esprit Nouveau” 1924, 21 [b.p.].

<sup>58</sup> Ibidem, s. 9.

<sup>59</sup> Ibidem, s. 114. Sztuka – w tym również architektura – według twórców puryzmu wykracza poza funkcje użytkowe, odpowiadając na niezależną od nich potrzebę „poezji” i kontemplacji. Por. Ozenfant, Jeanneret, *De la Peinture des Cavernes...*, s. 1797. Sztuka nowoczesna, jak stwierdzał Ozenfant – wyraża potrzebę „liryzmu zwięzłego, intensywnego, dość energetycznego, by pozwolić nam zapomnieć o wyczerpujących zmaganiach życia nowoczesnego”. A. Ozenfant, *Sur les écoles cubistes et postcubistes*, „Journal de Psychologie Normale et Pathologique” 1926, 23, s. 293–294.

<sup>60</sup> Le Corbusier, list do Eplatteniera, 22 listopada i 25 listopada 1908, w: Le Corbusier, *W stronę architektury...*, s. 312, s. 316.

<sup>61</sup> Por. S. Richards, *Le Corbusier and the concept of self*, New Haven–London 2003, s. 14.



8. Le Corbusier, *Kominiek*, 1918, olej na płótnie 60 × 70 cm, zbiory Fondation Le Corbusier, Paryż. © FLC/ADAGP 2018

tworzyć w roku 1918. Le Corbusier odszedł wtedy od wcześniejszego stylu inspirowanych fowizmem pejzaży i martwych natur; swobodny malarski styl zastąpiło poszukiwanie rysunkowej precyzji i zwrot ku elementarnym motywom – codziennym przedmiotom wchodzącym w skład skromnego, kawalerskiego wyposażenia. Choć tego rodzaju ikonografia na pozór wydaje się pokrewna malarstwu kubistycznemu, obrazy te zaskakują osobliwą perspektywą i kompozycją; fajki, butelki i książki nie są w nich swojskimi ani malowniczymi elementami malarskich aranżacji – wydaje się, jakby były one obiektem uporczywego wpatrywania się, w którym znika naturalny horyzont odniesienia, a rzeczy znajome zaczynają jawić się jako dziwne i obce. Nie ma tu kubistycznej zmienności i względności perspektyw, sama jednak próba jasnego i precyzyjnego zapisu kształtów prowadzi do zatraty poczucia umiejscowienia i wiedzy na granice abstrakcji. W ascetycznych, niemal „pustych”

martwych naturach z roku 1918 tematem jest nie tyle przedmiot – rozpoznawalny obiekt, któremu można by przypisać określone własności, ile dążenie do obiektywizmu i precyzji, które poza konkretny przedmiot wybiega. Inaczej niż późniejsze purystyczne płótna, posługujące się wizualnym stereotypem przedmiotu, obrazy te wydają się efektem usilnej, skupionej obserwacji. Znamienne, że na odwrocie płótna noszącego tytuł *Kominek* (1918) Le Corbusier zapisał: „Ceci est mon premier tableau” („to mój pierwszy obraz” – co trudno uzgodnić ze znanymi faktami), upatrując w nim swego rodzaju mitycznego początku.

Pozornie instrumentalne, w istocie zaś znacznie bardziej skomplikowane podejście purystów do przedmiotów i ich obrazów można odnieść do tego, co Georg Simmel odnotował około dekadę wcześniej, pisząc o konsekwencjach „przewagi kultury obiektywnej”. Nowoczesna organizacja i wielkomiejskie doświadczenie wraz z cechującą je wielością i natłokiem bodźców prowadzi do zwiększającego się psychicznego dystansu, pojętego jako „emocjonalny, jakościowy, wewnętrzny stosunek do rzeczy”<sup>62</sup>. Ów triumf anonimowości i chłodnej, bezosobowej postawy nie jest, zdaniem Simmela, świadectwem lepszego „zadomowienia” człowieka w świecie rzeczy, przeciwnie – ich status i stosunek do nich okazuje się jak nigdy dotąd problematyczny: oscyluje między instrumentalnym, zdystansowanym podejściem a chęcią maksymalnego zbliżenia i „gotowością do chłonięcia ich pełnej rzeczywistości”<sup>63</sup>. Na obu biegach daje o sobie znać pełna niepokoju subiektywność nowoczesnego podmiotu. W „L’Esprit Nouveau” owa ambiwalencja zdaje się wyrażać z jednej strony w pochwalę mechanizacji i „ducha konstrukcji”, będących obietnicą opanowania i zniesienia materialnego nadmiaru, wtłoczenia go w przejrzysty, geometryczny porządek<sup>64</sup>, z drugiej zaś – w szukaniu w przedmiotach i konkretnych obrazach rzeczowego oparcia, w graniczącym z fetyszyzmem uwielbieniu dla przemysłowych obiektów i maszyn.

Dwoistość ta daje się zaobserwować w opisanym tu stosunku Le Corbusiera do form wizualnej reprodukcji. Choć na pozór traktowane zewnętrznie i użytkowo, obrazy, które gromadził i wykorzystywał, stanowiły nieodłączny element na różnych etapach jego pracy (il. 9, 10). Zamiłowanie Le Corbusiera do wszelkich poręcznych form ilustracji – motywów wyławianych z codziennej prasy i komercyjnych druków, gromadzonych przez niego pocz-

---

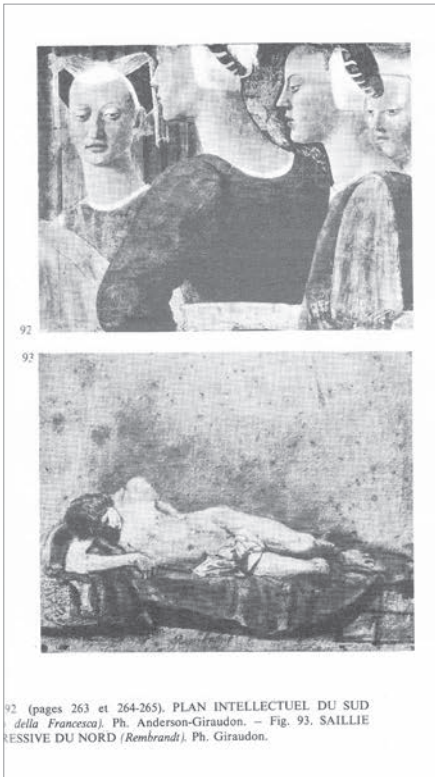
<sup>62</sup> G. Simmel, *Estetyka socjologiczna*, w: idem, *Most i drzwi. Wybór esejsów*, tłum. M. Łukasiewicz, Warszawa 2006, s. 50.

<sup>63</sup> Ibidem, s. 52.

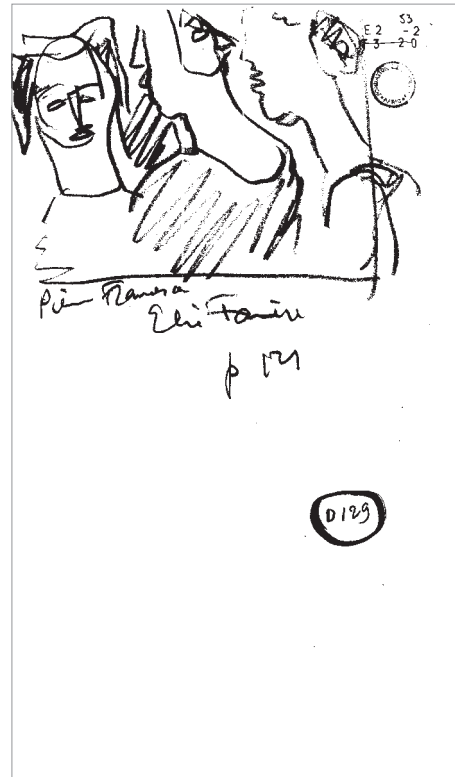
<sup>64</sup> Zob. A. Ozenfant, Ch. Jeanneret, *Formation de l’optique moderne*, „L’Esprit Nouveau” 1924, 21.

tówek, wreszcie – jego estyma dla dobrych fotograficznych reprodukcji dzieł sztuki, które starano się także zamieszczać w „L'Esprit Nouveau” – wszystko to wiązało się z potrzebą wizualnej uchwytności i przybliżenia, zmysłowego ukonkretnienia i jednocześnie wzrokowego dystansu wobec ukazywanego na obrazie realnego, fizycznego przedmiotu. Poręczny obraz fotograficzny i reprodukowana odbitka dawały poczucie intelektualnej kontroli, ale jednocześnie stanowiły zachętę do aktywności. Były nie tylko pomocą w zdobywaniu poznawczego i estetycznego dystansu, ale także obiektem pobudzającym uwagę, angażującym do twórczego działania.

Dodatkowym tego potwierdzeniem jest fakt, że Le Corbusier nie tylko – jak zostało tu pokazane – włączał wybrane dokumenty wizualne w tok dyskursywnej argumentacji, wykorzystując je jako tworzywo tekstów programowych



9. Piero della Francesca, fragment fresku, fot. Anderson-Giraudon, reprodukcja w: Élie Faure, *Histoire de l'art. L'esprit des formes*, t. 1, 1927



10. Le Corbusier, rysunek według reprodukcji fresku Piera della Francesca, zbiory Fondation Le Corbusier, Paryż. © FLC/ADAGP 2018

i polemicznych. Często też wykonywał szkice na podstawie pocztówkowych motywów, a nawet przypadkowych zdjęć z prasy<sup>65</sup>. Reprodukcje klasycznych dzieł, które oglądał w książkach swojego przyjaciela Élie'go Faure oraz w publikacjach Malraux, stawały się okazją do śledzenia i odtwarzania ukazywanych w nich form i notowania kompozycyjnych układów. Zwykle były to tylko niewielkie, prowizoryczne rysunki – gest architekta, który nie rozstaje się z ołówkiem i ma potrzebę przekładania obserwacji na formę syntetycznego zapisu. Znamienne jednak, że Le Corbusier zdecydowanie częściej wykonywał takie rysunki na podstawie fotograficznych reprodukcji – będących już zakomponowanym, zamkniętym obrazem na płaszczyźnie – niż na podstawie bezpośrednio oglądanych dzieł sztuki. Niektóre z tych szkiców, wykonywanych także na podstawie pocztówkowych zdjęć z natury, stawały się potem punktem wyjścia większych malarskich kompozycji. Jako niewielkie, poręczne (będące dosłownie „w zasięgu ręki”) przedmioty, reprodukcje pełniły funkcję narzędzia obserwacji i pobudzania uwagi. W tym sensie tworzyły one intymną przestrzeń refleksji i twórczej pracy, skupionej na pogłębianiu świadomości plastycznej formy. Oprócz tego zaś – zgodnie z przytoczonym już określeniem Giediona – znajdowane w rozmaitych źródłach i układane w nowe konfiguracje obrazy były dla niego „środkiem zmysłowego prowadzenia myśli”. Włączane w retoryczną strategię argumentacji i w rozwijaną przez Le Corbusiera kampanię informacyjną, pozostawały one w jego rękach naczelnym środkiem estetycznej perswazji. Zapożyczanie ich i powielanie w innych publikacjach awangardowych potwierdzało tę ich efektywność i sugestywność, nadając im jeszcze szerszą skalę oddziaływania.

## BIBLIOGRAFIA

- Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa*, red. E. Grabska, H. Morawska, Warszawa 1969
- Banham R., *Rewolucja w architekturze. Teoria i projektowanie w „pierwszym wieku maszyny”*, tłum. Z. Drzewiecki, Warszawa 1979
- Bergstein M., *Lonely Afrodites. On the Documentary Photography of Sculpture*, „Art Bulletin” 1992, 3, s. 475–498
- Bergstein M., *Mirrors of Memory. Freud, Photography and the History of Art*, New York 2010
- Bergstein M., *In Looking Back One Learns to See. Marcel Proust and Photography*, Amsterdam–New York 2014
- Collignon M., *L'Acropole d'Athènes*, Paris 1912
- Collignon M., *Le Parthénon. L'histoire, l'architecture et la sculpture*, Paris 1914

---

<sup>65</sup> Por. *Le Corbusier. La passion des cartes*, red. L.B. Bielza, Bruxelles 2013.



- Colomina B., *Privacy and Publicity. Modern Architecture as Mass Media*, Cambridge, Mass., London 1996
- Desbiolles Y.-Ch., *Revues d'art à Paris 1905–1940*, Aix-en-Provence 2014
- Didi-Huberman G., *Przed obrazem. Pytanie o cele historii sztuki*, tłum. B. Brzezicka, Gdańsk 2011
- Heller S., *From Merz to Emigré and Beyond. Avant-Garde Magazine Design of the XX<sup>th</sup> Century*, New York 2014
- Kassák L., L. Moholy-Nagy, *Buch neuer Künstler*, Wien 1922
- Kossakowska M., *Teoria awangardy francuskiej. Puryzm i jego twórcy*, Warszawa–Wrocław 1980
- Le Corbusier, *L'Art décoratif d'aujourd'hui*, Paris 1980
- Le Corbusier, *W stronę architektury*, tłum. T. Swoboda, wstęp M. Leśniakowska, Warszawa 2012
- Le Corbusier, *Urbanistyka*, tłum. T. Swoboda, Warszawa 2015
- Le Corbusier à la Bibliothèque Nationale*, red. Ph. Duboy, Paris 1985
- Le Corbusier. La passion des cartes*, red. L.B. Bielza, Bruxelles 2013
- Le Corbusier. Oeuvre plastique 1919–1937. Tableaux et architecture*, red. S. Giedion, Zurich 1938
- Léger F., *Funkcje malarstwa*, tłum. J. Guze, Warszawa 1970
- L'Esprit Nouveau. Le Corbusier et l'Industrie 1920–1925*, red. S. de Moos, Zurich 1987
- L'Esprit Nouveau. Purism in Paris, 1918–1925*, red. C. Eliel, Los Angeles 2001
- Loos A., *Ornament i zbrodnia. Eseje wybrane*, tłum. A. Stępnikowska-Bens, Warszawa 2013
- Mazzucco K., *Mnemosyne. Bilderdemonstration, Bilderreihen, Bilderatlas. Chronologiczna prezentacja dokumentów związanych z Atlasem Warburga*, tłum. M. Salwa, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 2011, 2–3, s. 120–142
- Między sztuką a komuną. Teksty awangardy rosyjskiej 1910–1932*, red. A. Turowski, Kraków 1998
- Olsen B., *W obronie rzeczy. Archeologia i ontologia przedmiotów*, tłum. B. Shallcross, Warszawa 2013
- Ozenfant A., *Art. Bilan des arts modernes en France, structure d'un nouvel esprit*, Paris 1968
- Ozenfant A., Ch. Jeanneret, *La Peinture Moderne*, Paris 1925
- Panofsky E., *Original and facsimile reproduction*, tłum. T. Grundy, „RES. Anthropology and Aesthetics” 2010, 57–58, s. 330–338
- Photo Archives and the Photographic Memory of Art History*, red. C. Caraffa, Berlin 2011
- Photography in the Modern Era. European Documents and Critical Writings, 1913–1940*, red. Ch. Phillips, New York 1989
- Preziosi D., *Rethinking Art History. Meditations on a Coy Science*, New Haven–London 1989
- Przyboś J., *Rzeczy które mówią o nowym człowieku*, „Zwrotnica” 1926, 8, s. 210–211
- Richards S., *Le Corbusier and the concept of self*, New Haven–London 2003
- Simmel G., *Most i drzwi. Wybór esejów*, tłum. M. Łukasiewicz, Warszawa 2006
- Vešč – Objekt – Gegenstand*, oprac. R. Nachtigäller, H. Gassner, Baden 1994
- Wójtowicz A., *Nowa sztuka. Początki (i końce)*, Kraków 2017

Agnieszka Rejniak-Majewska

Instytut Filozofii

Uniwersytet Łódzki

HANDY IMAGES, TELLING OBJECTS.

THE RHETORIC OF OBJECTIVITY

IN OZENFANT'S AND LE CORBUSIER'S *L'ESPRIT NOUVEAU*

Summary

The paper is an attempt to draw the reader's attention to visual reproduction as an element of modern artistic discourses and a medium of the mediated reception of art. An instrumental approach to reproduction as a neutral and ancillary vehicle of meaning, prevalent in the age of modernism, corresponded to the belief in its information efficacy and ability to overcome material, physical limitations. What mattered most were not the material, physical aspects of the existence and circulation of images, even though the avant-garde artists of the 1920s, using contemporary technology, were aware how important the medium's and its distribution range's "impact" was. *L'Esprit Nouveau*, a periodical edited in 1920–1925 by Amédée Ozenfant and Le Corbusier, was an example of a successful avant-garde strategy which let both editors, marginal in the field of art, achieve the status of "leaders" of the modernist movement, recognized or at least carefully watched by artists and critics abroad. Next to other factors, important was the visual aspect of the magazine, praised for many impressive, modern illustrations, often reproduced in other avant-garde publications. The author analyzes visual resources used and reproduced in *L'Esprit Nouveau*, referring to the postulates of "objectivism" and "thingness", endorsed by the periodical, and considering the part that "ready-made" images, found in the daily press and commercial catalogues as well as on postcards, played in Le Corbusier's polemical and programmatic texts. Their strongly persuasive message was often rooted in montage and quotations which stressed its heterogeneity. In terms of composition and aesthetics, the reproduced images supported the aesthetics of transparency, order, and objectivity, so characteristic of *L'Esprit Nouveau*. The emblems of modernity emerged from the movement of anonymous images which acquired the value of symbols.

Ozenfant's and Le Corbusier's use of images borrowed from popular culture, as well as from albums and art books, makes one consider not only their rhetorical effectiveness, but also their role in the creative process and thinking. In Le Corbusier's artistic practice, those easily available, miniaturized images were a common instrument enhancing his visual, aesthetic approach. Such an approach, according to Georg Simmel, seems to be characteristic of the modernist attitude to the material world that consisted in subjective distance combined with the apparently opposite desire to "go back to things" by making them more concrete and closer to the senses.

Keywords:

reproduction, photography, avant-garde periodicals, wandering images, purism, Le Corbusier



JAN PIOTR CIEŚLAK  
WIKTORIA KOZIOŁ  
MAGDALENA KUNIŃSKA

## „CAŁY ŚWIAT – SAMO ŻYCIE”. ROLA MATERII W MALARSTWIE TADEUSZA KANTORA W LATACH 1945–1964

„Nowy element [...] materia. Cały świat. Jesteśmy dopiero na progu zrozumienia ogromnej siły inspirującej, jaką zawiera to słowo”<sup>1</sup> – pisał Tadeusz Kantor w roku 1957, formułując podstawy swojej koncepcji malarstwa *informel*. W tym okresie artysta w swojej twórczości koncentrował się na analizie problemu materii i jej przemian, dążąc do uczynienia z obrazu „manifestacji samego życia”. Przez kilka lat Kantor uznawał, że procesy kształtujące materię – dla których poszukiwał artystycznego wyrazu – związane są nierozzerwalnie z przypadkiem. Analiza tekstów Kantora prowadzi jednak do wniosku, że pojęcie materii pojawiło się już we fragmentach dotyczących „początków” twórczości malarza, a on sam podkreślał konieczny (w znaczeniu ontologicznym) charakter procesu zmian zachodzących w swojej twórczości. Dlatego prowadził narrację *ex post*, komentował autorskie zapiski odsyłaczami do sytuacji

---

<sup>1</sup> T. Kantor, *Abstrakcja umarła – niech żyje abstrakcja*, „Życie Literackie” 1957, 50(308), s. 6. Niniejszy artykuł jest próbą zapisu refleksji nad twórczością malarską Tadeusza Kantora i rolą w niej materii, powstającej podczas dyskusji nad tekstami źródłowymi artysty, przeprowadzonymi w roku 2017 podczas seminariów w ramach subsydium programu MISTRZ 2015, przyznanemu przez Fundację na rzecz Nauki Polskiej prof. dr. hab. Wojciechowi Bałusowi (projekt „From the Material to the Immaterial Medium. Changes in Art in the Second Half of the 20<sup>th</sup> century and the Discourse of Art History”). Jako zapis dyskusji artykuł nie zamyka wielu wątków, wskazuje jedynie na pewne momenty przełomowe czy miejsca inspiracji artysty.

Chcielibyśmy podziękować Muzeum Narodowemu w Krakowie za udostępnienie obrazów i szkiców Tadeusza Kantora, znajdujących się w ich zbiorach, oraz reprodukcje prac przeznaczonych do publikacji, a także Cricotece – Ośrodkowi Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora za dostęp do archiwów oraz reprodukcje prac. Dziękujemy również Fundacji imienia Tadeusza Kantora za udzielenie licencji na publikację ilustracji

późniejszej, wskazywał, jak od przywiązania do reprezentacji postaci ludzkiej przechodził do niefiguralnych przedstawień. Te zabiegi artystyczne miały na celu ukazanie ruchliwego i zmiennego charakteru natury, niepewności zawieszenia w nieludzkiej skali, aż do „wynalezienia” sposobu na uczynienie z obrazu „życia”, przy pomocy badania i ukazywania sposobu istnienia materii. Wielokrotnie redagowane i uzupełniane po latach wspomnienia zebrane w *Metamorfozach*<sup>2</sup> wskazują na ciągłość malarskiego osvajania materii.

Z upływem lat terminy i koncepcje subtelnie zmieniały swoje znaczenia, cały czas jednak funkcjonowały w podobnych polach odniesień. Materia rozumiana była przez artystę jako nieokreślona, uniwersalna podstawa. Jest ona nośnikiem atrybutów tego, co zmysłowo dostrzegalne, wspólnym dla przedmiotów nieożywionych i ciał organizmów żywych, rządzi się podobnymi prawami. Samo pojęcie materii, najbliższe sformułowaniom arystotelejskim dotyczącym *materia prima*, jest przez artystę stosowane dość konsekwentnie, zmieniały się natomiast sposoby jego artystycznego przedstawiania. Dlatego punktem wyjścia dla niniejszego artykułu są teksty źródłowe autora – notatki i publikacje odpowiadające poszczególnym etapom oraz publikowana w tym czasie krytyka artystyczna dotycząca twórczości Kantora. Wzięte zostały również pod uwagę późniejsze wypowiedzi artysty poświęcone interesującemu nas okresowi twórczości (tj. latom 1945–1964). W każdej sekcji rozważaniom na temat tekstów i poszczególnych pojęć towarzyszy analiza techniki malarskiej Kantora w pracach z danego okresu. Analiza ta będzie próbą sprawdzenia, czy postulaty artysty doczekały się realizacji w jego własnej twórczości. Chcieliśmy także zaznaczyć, że zależało nam na przedstawieniu sposobu myślenia Kantora o materii i prezentacji działań, które wynikały ze stworzonych przez niego teorii, dlatego świadomie pominęliśmy współczesne metody recepcji i interpretacji jego twórczości. Korzystaliśmy z zasobu pojęć filozoficznych i artystycznych, które były znane artyście lub rozpoznane w kręgach artystycznych w omawianym okresie.

Tekst został podzielony na cztery sekcje, odpowiadające wyróżnionym przez nas etapom twórczości artysty:

1. Odchodzenie od przedstawień figury ludzkiej (1945~1947), gdy Kantor szukał sposobów artystycznej ekspresji poza wyróżnionymi tradycyjnie tematami malarstwa.

---

<sup>2</sup> Jesteśmy świadomi autokreacji każdorazowo obecnej w refleksji autobiograficznej oraz możliwości manipulacji tekstem, zakładamy jednak, że artysta – nawet jeśli z dystansu – definiuje najważniejsze pojęcia i etapy swojej twórczości. Narratywistyczna koncepcja autobiografii jako swoistego tekstu kreującego na nowo tożsamość por. P. Lejeune, *Pakt autobiograficzny*, w: idem, *Wariacje na temat pewnego paktu. O autobiografii*, red. R. Lubas-Bartoszyńska, tłum. W. Grajewski et al., Kraków 2001.

2. Poszukiwania malarskiej odpowiedzi na niewidoczny dla oka obraz świata pod wpływem wizyty w Palais de la Découverte (1947–1954, tj. *okres metaforyczny*).

3. *Informel* (1955~1959), gdy farba stała się ekwiwalentem materii (jako synekdocha, jedna substancja symbolizująca całą materię).

4. Malarstwo materii (1958~1964)<sup>3</sup>, charakteryzujące się dodawaniem do farby substancji pozamalarskich, tworzeniem zróżnicowanych faktur, a wreszcie – włączaniem przedmiotów w obraz.

Stawiamy tezę, że ciągła i autorelacyjna refleksja teoretyczna dotycząca materii miała na celu znalezienie formuły dzieła „odpowiadającego współczesności”<sup>4</sup>. Działo się to w sytuacji, gdy racjonalizm, stojący u źródeł abstrakcji geometrycznej, został negatywnie „zweryfikowany przez rzeczywistość”<sup>5</sup>. „Doświadczenia [...] wieku”<sup>6</sup> zmusiły artystów do zmierzenia się z tym, co leży poza sferą intelektu, doprowadziło to do ponownego pojawienia się tendencji surrealistycznych. Doprecyzowanie tych ustaleń wiąże się ze wskaza-

---

<sup>3</sup> Andrzej Turowski zaznaczył, że w okresie 1959–1961 Kantor tworzył „serię prac *informel*, odmienną od poprzedniej”, która „była bliższa malarstwu materii” (cyt. za: A. Turowski, *Kłopoty z figuracją w czasach abstrakcji*, w: *Mistrzowi Mieczysławowi Porębskiemu – uczniowie*, red. T. Gryglewicz, M. Hussakowska, L. Kalinowski, A. Małkiewicz, wstęp: W. Bałus, Kraków 2001, s. 394). Piotr Majewski także wyodrębnił dla malarstwa materii Kantora powyższe daty w swojej syntezie formuły malarstwa materii w Polsce (P. Majewski, *Malarstwo materii w Polsce jako formuła „nowoczesności”*, Lublin 2006, konkretne odwołanie por. s. 16). Należy jednak zaznaczyć, że Kantor tworzył obrazy związane z nurtem malarstwa materii do roku 1964 – takie możemy znaleźć w zbiorach jego prac, dlatego też uznajemy rok 1964 za datę ostateczną. Tradycyjna definicja słownikowa zakłada, że istotą malarstwa materii, powstałego w Europie w latach 50., jest używanie substancji pozamalarskich czy dla malarstwa nietypowych, jednak – jak zauważyła Anna Baranowa – definicja taka nie oddaje istoty nurtu (A. Baranowa, „Malarstwo materii. Próba opisu”, Kraków 2001/2002, mps własność autorki, za: Majewski, *Malarstwo materii...*, s. 17). Zakłada się, że malarstwo materii jest rodzajem nadrzędnej kategorii *informelu*, a pogląd ten jest również czytelny w pracach teoretycznych Kantora. Artysta uznał je za drugi po konstruktywizmie przełomowy kierunek artystyczny XX wieku, datując na okres 1955–1965. Sam starał się wcielić w życie idee teatru *informel* w okresie, w którym tworzył już obrazy związane bardziej z malarstwem materii. W notatkach przywołuje często kategorię materii i *informelu*, sam jednak nie wyszczególnia okresu malarstwa materii, a jedynie wspomina o próbach „wyjścia z *infernium*”, zob. T. Kantor, *Informel. Hasła – definicje*, w: idem, *Metamorfozy. Teksty o latach 1934–1974*, oprac. K. Pleśniarowicz, Wrocław 2005, s. 182–188.

<sup>4</sup> Rozważania nad formułą sztuki, która odpowiadałaby czasom współczesnym, są jednymi z centralnych w refleksji teoretycznej Kantora, czytelnymi w *Mojej twórczości. Mojej podróży* (w: Kantor, *Metamorfozy*, s. 11–41).

<sup>5</sup> Kantor, *Abstrakcja umarła...*, s. 6.

<sup>6</sup> Ibidem.



niem roli materii w twórczości Kantora, a także określonych przez niego cech materialności: potencjalności, nieforemności i aktualizowania poprzez formę. W naszej opinii głównym dążeniem artysty w tym okresie było uchwycenie „samego życia”, stworzenie dzieła nieodwzorowującego „naskórkowej powierzchni świata”, ale dzieła sięgającego głębiej, do praw światem rządzących. Ostatecznym celem Kantora była realizacja pracy „będącej życiem samym”, co jest formą specyficznie pojętego realizmu<sup>7</sup>. W związku z powyższym przez cały omawiany tutaj okres artysta mierzył się z teoretycznymi aporiami i eksperymentował z różnymi praktycznymi (tj. artystycznymi) metodami dotarcia do materii, takimi jak „struktura”, „surrealizm” czy „przypadek”.

\*

W zapisie *Klisze przyszłości*, datowanym na rok 1947 („zaraz po wojnie”)<sup>8</sup>, Kantor opisywał nagle, przejmujące wrażenie, którego doznał, oglądając zrujnowany podczas działań wojennych most w Warszawie. Zgniecioną konstrukcję kojarzył z poczuciem ogromnej siły, niedostępnej percepcji wzrokowej, a jednak istniejącej. Ten moment uznał za początek kiełkującego poczucia „nowej estetyki” czasów powojennych, pokazującej ukryte władze rządzące rzeczywistością. Estetyka ta, do której prowadzić miały liczne kroki, nie mogła odzwierciedlać iluzorycznych wyglądów rzeczy, ale substrat – to, co stanowi podstawę zmiany, element wspólny, dotyczący substancji fizycznej, ale i praw rządzących światem. W procesie tworzenia nowej estetyki kluczowym aspektem było dla artysty pojęcie materii i jej właściwości.

---

<sup>7</sup> Trzeba zaznaczyć, że Kantor życie rozumie wielorako – jako najgłębszą, biologiczną sferę, której substratem jest materia właśnie, ale ujmuje to pojęcie również szerzej. W tekście *Nowoczesność i nasze tradycje* („Przegląd Kulturalny” 1956, 14, s. 5) pisze: „Życia nie rozumiem w znaczeniu biologicznym, w znaczeniu społecznym, rozumiem je przez ruch na platformie rozrastającej się techniki”. Bez wątplenia podstawowym zagadnieniem pozostaje tutaj zmienność, która zdaniem Kantora nie była wyrażona w poprzednich formułach malarstwa. Te idealizowały rzeczywistość lub tworzyły zimne, geometryczne kompozycje. O tym, że sztuka nie może zamykać się w idealizmie, czytamy już w tekście z roku 1946, napisanym przez artystę wspólnie z Mieczysławem Porębskim: *Grupa młodych plastyków po raz drugi*: „życie legitymuje się jedyną swoją istotną wartością, którą jest nie idealne trwanie, ale ciągły, wymagający ustawicznej czujności i wysiłku rozwój; że wartość ma nie to, co trwa i sztywnieje, lecz to, co się rodzi, zastyga i rozpręga” („Twórczość” 1946, 9, s. 82–87).

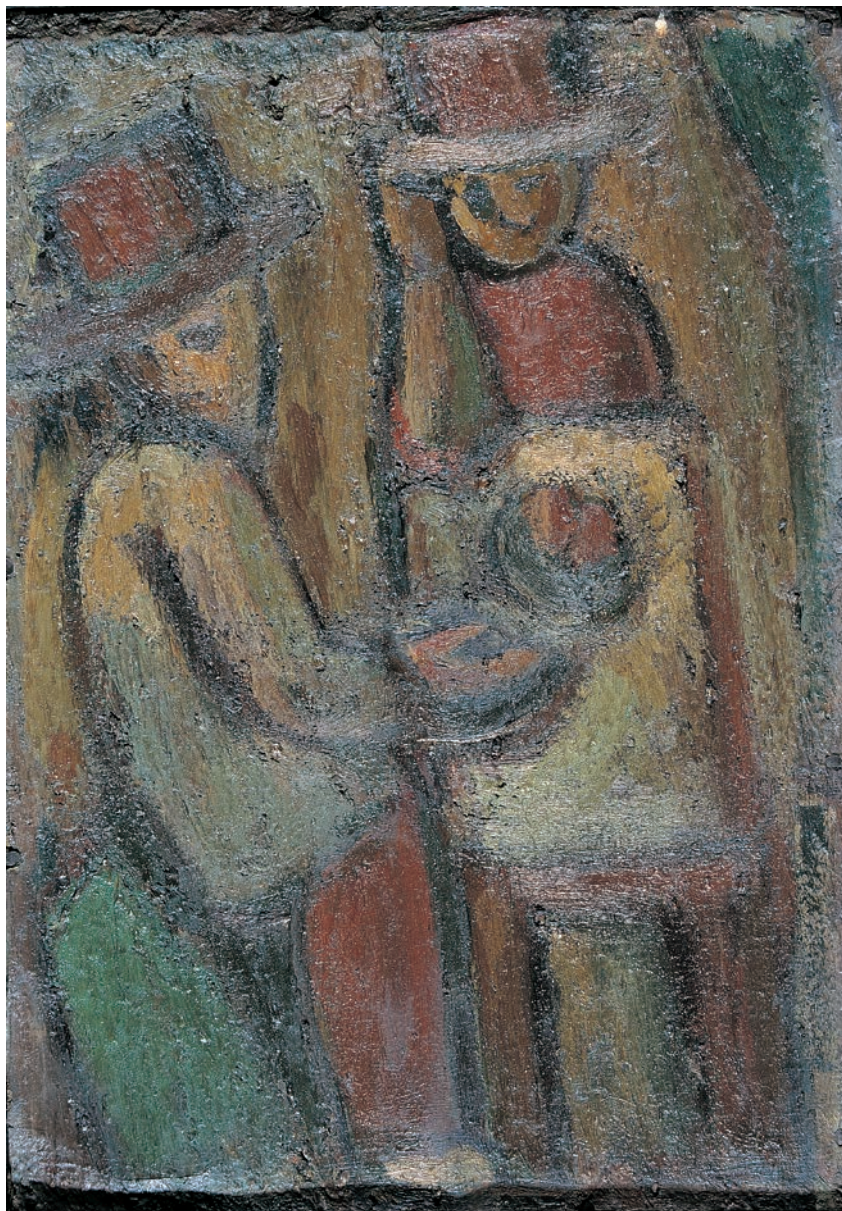
<sup>8</sup> T. Kantor, *Klisze przyszłości*, s. 109. Zdarzenie to przywołane zostało w latach 70. i zostało przez podmiot z tego okresu uznane za przełomowe. Jest to więc wybór dokonany przed podmiot z przyszłości, który włączamy w narrację artysty ze względu na rekonstruowany i ciągle przekształcany charakter tekstów Kantora.

ZMAGANIA Z PRZEDSTAWIENIEM FIGURY LUDZKIEJ:  
SENS W ZAKRZEPEŁEJ MATERII

Chociaż pojawiająca się w pamięci „klisza” datowana była na rok 1947, już opisywane przez Kantora w *Mojej podróży* początki malarstwa sugerują nadawanie materii dużego znaczenia w kształtowaniu sensu, który przekracza figuralną reprezentację. Znaczenie to uwydatniać miało brutalną, nieuporządkowaną, obciążoną zmiennością naturę rzeczywistości. Tuż po wojnie pojawił się typowy dla późniejszej narracji Kantora zdynamizowany słownik terminów dotyczących materii oraz procesu malarskiego, szczególnie istotny dla etapu sztuki *informel*. Materia opisywana była przez artystę jako płynna, zmienna, ulegająca nieustannym metamorfozom. Gromadzone przez lata doświadczenia praktyki artystycznej i refleksji teoretycznej prowadziły jednak do subtelnych – lecz ciągłych – zmian w użyciu środków malarskich, stosowanych do zmierzenia się z powyższymi kwestiami<sup>9</sup>. W kompozycjach przedstawiających ludzi przy stołach, jak ta w Muzeum Narodowym w Poznaniu (*Kompozycja. Postacie siedzące przy stole*, il. 1), materia ukazana jest w momencie zatrzymania, znieruchomienia, co zostało wyrażone poprzez zastosowanie gęstej, grudkowatej farby i barw o złamanych tonach. Artysta zrezygnował z komponowania obrazu rozumianego jako doskonałość formalna. Jej warunkami było po pierwsze: iluzoryczne naśladowanie rzeczywistości widzialnej; po drugie zaś – zamknięcie i ukończenie dzieła. Zdaniem Kantora, postulat „zamknięcia dzieła” spełniało malarstwo w nurcie abstrakcji geometrycznej, którego unikał. Do tych kategorii artysta będzie wracał wielokrotnie, przeciwstawiając się akademickiej z gruntu koncepcji dzieła. Idea ta, zakorzeniona w doktrynie sublimacji rzeczywistości przez sztukę, ugruntowana w Wielkiej Koncepcji Piękna<sup>10</sup>, zakładała, że doskonałość zapewnia dziełu harmonijne zestawienie elementów. Forma rozumiana była jako obecność w pracy pierwiastka pojęciowego, wkładu umysłowego, który pozwalał na sublimację materii i przekroczenie przez sztukę jej właściwości w doktrynie *materiam superabat opus*. W realizacjach malarskich, które bierzemy pod uwagę, tak rozumiana doskonałość dzieła sztuki została podważona. Kantor odrzucił formalne zamknięcie, symbolizowane też przez oddzielenie obrazu

<sup>9</sup> Por. dalej. Zestaw cech dotyczących materii: materia jest: „płynna i zmienna, kapryśna i żywiołowa, nieobliczalna, urągająca wszystkim świętym prawom” (T. Kantor, *Litania sztuki informel* – 1955, w: idem, *Metamorfozy*, s. 188).

<sup>10</sup> W. Tatarkiewicz, *Forma: Dzieje jednego wyrazu i pięciu pojęć*, w: *Pojęcia, problemy, metody współczesnej nauki o sztuce. Dwadzieścia sześć artykułów uczonych europejskich i amerykańskich*, red. J. Białostocki, Warszawa 1976, publ. również w: idem, *Dzieje sześciu pojęć*, tu cytowane wyd. z roku 2005, s. 122.



1. Tadeusz Kantor, *Kompozycja. Postacie siedzące przy stole*, 1944–1945, technika olejna. Własność Muzeum Narodowego w Poznaniu. © Fundacja im. Tadeusza Kantora

od rzeczywistości ramą<sup>11</sup>. Wprowadzenie płynności, poszukiwanie środków sygnalizujących otwarty proces, były jednymi ze świadectw nieustannej gry autora z tradycją malarską<sup>12</sup>.

Jego malowanie w tym okresie Mieczysław Porębski opisywał jako „ciężki trud”, „mozolne nakładanie warstw farby, które szukały kształtu”<sup>13</sup>. Sam artysta relacjonował, że był zaskoczony przebijaniem się brudnej, niestaranie kładzonej, pozbawionej wyraźnych granic *materii* farby: „Nie było żadnej uczty. Stoły były puste. Pod rosnącymi warstwami materii, farby, figury upodabniały się do tekturowych makiet. Kolor zmieniał się w popiół / Powietrze nie było, tylko wysuszona, stwardniała MATERIA, w której wszystko z wolna się zanurzało. Żadnej radości życia”. Materia twardnieje, krzepnie, pochłania optymizm. Po latach artysta sam podkreślił ciągłość tych doświadczeń z późniejszymi: „sądzę, że było w tym wszystkim wiele z «konieczności»; I że ta upiorna MATERIA wyrażała coś, co nie chciało być ani puryzmem abstrakcji, ani sensualizmem koloru”<sup>14</sup>. Materia farby, nakładanej warstwami, zbyt gruba i dla przyzwyczajonego do protez racjonalizmu widza nieznośna w odbiorze, nazywana była przez artystę „upiorną”. Lecz właśnie w tych zabiegach, w których postać ludzka staje się jedynie figurą, rozpoczyna się dążenie do uczynienia obrazu „samym życiem”. O postaci Kantor pisał: „Widocznie poza nią dostrzegałem teren i rzeczywistość, o którą mi bardzo chodziło. Odczuwałem konieczność sfery wychodzącej poza formę i materialną powierzchnię obrazu”<sup>15</sup>. Postać ludzka – wyróżniana w sztuce jako przykład klasycznego piękna, a w teologii jako obraz boskiej doskonałości, o „wspaniale uformowanych kształtach”<sup>16</sup>, nie mogła dalej być przedmiotem twórczości. „Głowa, ten wspaniały/wytwór natury/i humanizmu –/ zardzewiały. Obłocona bryła”<sup>17</sup> – ten ekspresyjny opis czaszki Matki i zmasakrowanego ciała jest jednym z pierwszych u Kantora przejawów myślenia o nowym porządku świata po

<sup>11</sup> O roli konturu, ramy, zamknięcia w doskonałości manieri pisał m.in. Nicolas Poussin, [Uwagi o malarstwie]; *Listy*, w: *Teoretycy, historiografowie i artyści o sztuce 1600–1700*, oprac. J. Białostocki, red. M. Poprzęcka, A. Ziemia, Warszawa 1994.

<sup>12</sup> O stosunku Kantora do tradycji m.in. A. Baranowa, *Gesamtkünswerk Tadeusza Kantora – między awangardą i mitem*, „Zeszyty Naukowe UJ. Prace z historii sztuki” 1995, 21, s. 83–97.

<sup>13</sup> M. Porębski, *Domknięcie*, w: idem, *T. Kantor. Świadectwa, rozmowy, komentarze*, Warszawa 1997, s. 154.

<sup>14</sup> T. Kantor, *Początki mojego malarstwa*, w: idem, *Metamorfozy*, s. 13. Podkreślenia Autora. Oczywiście w tym kontekście czytelna jest również znana skądinąd krytyka kapi-stów, nie jest to jednak temat niniejszego tekstu.

<sup>15</sup> *Ibidem*.

<sup>16</sup> Wszystkie fragmenty w tej sekcji: Kantor, *Moja twórczość...*, s. 14.

<sup>17</sup> *Ibidem*, s. 41.



wojnie. Można uznać, że w następstwie doświadczeń drugiej wojny światowej dotychczasowe koncepcje humanistyczne przestały być aktualne. Zakwestionowaniu uległ zakładany przez nie i teologię specjalny status człowieka. „Upiorna materia”, w dużej mierze autonomiczna wobec człowieka, przejmująca kontrolę, pozwala unaocznic tę zmianę.

Kantor zwracał uwagę na moment utraty funkcji przez przedmiot, w tym uprzedmiotowionego człowieka pod wpływem bezlitośnie postępującej entropii. Fascynacja powrotem bytów do stanu pierwotnej, nieforemnej materii, stanowiącej substrat świata – gwoździ rozpadających się w rdzawy pył czy zbutwiały desek – zaraz po wojnie wyrażała się w zainteresowaniu problematyką biedy. Choć prace takie, jak *Prasowaczka* i *Praczką* z roku 1946 malarz początkowo uznawał za eksplorujące problematykę pracy, to w późniejszej refleksji określił je jako skupione na biedzie. Oznaczała ona dla niego stan zawieszenia przedmiotu pomiędzy bezużytecznością a użytecznością: „Przedmiot pozbawiony swojej funkcji i racji życiowej, który przez «biedę zdolny jest przejąć funkcję dzieła sztuki» / PRZEDMIOT MIĘDZY ŚMIETNIKIEM A WIECZNOŚCIĄ”<sup>18</sup>. Rzecz, w procesie utraty swojej użyteczności i kształtu, oraz, jak dalej zostanie wskazane, forma nadana jej przez działalność ludzkiego intelektu – będzie dla artysty wyrazem zbliżania się do stanu *materii jako takiej*, wyraźnie w duchu teorii Arystotelesa.

#### ŻYCIE MIKRO I ŻYCIE MAKRO: ODWZOROWANIA TEGO, CO NIEWIDOCZNE

Przy okazji wystawy Tadeusza Kantora i Marii Jaremy (1956) Porębski wskazał na przełom w twórczości artysty:

Nowy kierunek poszukiwań malarskich Kantora decyduje się w latach 1947–1948. [...] Przedmiotem jego obrazów staje się gra oderwanych, stereometrycznych przestrzeni i nieokreślonych mechaniczno-biologicznych „modeli”. Przestrzenie mijają się wzajemnie, wybiegają w głąb, to znów zamykają krystalicznymi powierzchniami. Nie mają żadnego wspólnego układu odniesienia, są nieuchwytnie i wieloznaczne. Pojawiające się w nich „modele” mają przejrzystą, jakby prześwietloną rentgenem strukturę. Równie zawiłą, niedopowiedzianą, otwartą. Malarz tworzy w ten sposób zaskakujący, fantastyczny spektakl. Pełen aluzji do nowoczesnych wyobrażeń z pogranicza wiedzy ścisłej, snu i techniki<sup>19</sup>.

<sup>18</sup> T. Kantor, *Praca*, w: idem, *Metamorfozy*, s. 12–13.

<sup>19</sup> M. Porębski, *Maria Jarema i Tadeusz Kantor w Salonie „Po prostu”*, „Po prostu” 1956, 52–53, cyt. za: W. Nowaczyk, *Twórczość Tadeusza Kantora w kolekcji poznańskiej*,

Badacz nie podawał konkretnych inspiracji Kantora, lecz na potencjalne źródła fascynacji artysty naukami ścisłymi wskazywał Krzysztof Pleśniarowicz. Wyróżniał on dwa okresy twórczości artysty, oba zapoczątkowane pobytami w Paryżu – odpowiednio w 1947 i 1955 roku<sup>20</sup>. Podczas pierwszej wizyty we Francji ogromne wrażenie wywarło na Kantorze zwiedzanie *Palais de la Découverte*. Jak zaznaczał w próbie autobiograficznej napisanej w latach 70., w tym centrum nauki<sup>21</sup> zobaczył zdjęcia mikroskopowe form żywych i nieożywionych. „Przekroje metali, komórki, geny, molekuly, struktury, kompletnie inna morfologia, pojęcie Natury obejmujące nieskończoność i niewyobrażalność” – pisał<sup>22</sup>. Próby odrysowywania prezentowanych obiektów nie usatysfakcjonowały artysty, uznał je za powierzchowne, ujmujące jedynie iluzję tego, co widzialne gołym okiem<sup>23</sup>. Efektem wspomnianego doświadczenia było zaakceptowanie roli naukowego laika, w celu zachowania artystycznej wyobraźni. Brak zgody na zmianę sztuki w naukę nie pociągał za sobą negacji inspiracji wiedzą ścisłą. „Naukowa wizja świata” nie była dla Kantora chłodna i logiczna. Podkreślał zmienność, ruchliwość życia, niezwykle zagęszczenie materii (symbolizowane przez mrowisko, w innej wersji tekstu także przez śmietnik<sup>24</sup>), wpisane w naturę okrucieństwo, zanegowanie norm ludzkich. Wrażenie nieskończoności i niewyobrażalności powoduje stan egzystencjalny opisany znacznie wcześniej przez Blaise’a Pascala, a będący pokłosiem refleksji nad obserwacjami astronomicznymi oraz wynalezieniem mikroskopu. Człowiek zawieszony jest między „dwoma nieskończonościami”<sup>25</sup> świa-

---

w: *Dzieła Tadeusza Kantora w kolekcji Muzeum Narodowego w Poznaniu. Katalog obrazów i prac na papierze*, oprac. W. Nowaczyk, Poznań 1993, s. 10.

<sup>20</sup> Kantor, *Metamorfozy*, s. 79.

<sup>21</sup> Założonym w roku 1937 przez Jeana Perrina, fizyka i chemika, co znamienne, zajmującego się badaniem nieciągłości materii.

<sup>22</sup> Cyt. za: T. Kantor, *Museum de la Découverte*, w: idem, *Metamorfozy*, s. 99.

<sup>23</sup> Idem, *Notatnik 47, czyli Infernum*, ibidem, s. 104.

<sup>24</sup> Ibidem.

<sup>25</sup> Kondycję tę opisuje Pascal następująco: „Niechaj człowiek, wróciwszy do siebie, zważy, czym jest w porównaniu do tego co jest, niechaj spojrzy na się jak na coś zabłąkanego w tym zakątku przyrody, i niechaj, z tej małej celi, w której go pomieszczono (mam na myśli wszechświat), nauczy się oceniać ziemię, królestwa, miasta i samego siebie wedle słusznej ceny. I czym jest człowiek w nieskończoności? Ale, jeśli chce oglądać inny cud równie zdumiewający, niechaj zbada to, co zna najdrobniejszego, najbardziej drobnego. Niechaj roztocz ukaże mu w swoim maleńkiem ciele części nieskończenie mniejsze, nogi ze stawami, żyły w tych nogach, krew w tych żyłach, soki w tej krwi, krople w tych sokach, wapory w tych kropkach; niech, dzieląc jeszcze te ostatnie rzeczy, wyczerpie swoje siły w tych wyobrażeniach, i niech ostatni przedmiot, do którego zdoła dojść, stanie się przedmiotem naszej rozprawy; pomyśli może, że to jest ostateczna małość w przyrodzie. Otóż ukażą mu



ta mikro i makro, jego kondycja jest znikoma, a ludzka skala ograniczona. Na gruncie artystycznym oznaczało to dla Kantora nieaktualność dokonania impresjonistów, którzy uznawali oko za organ wyznaczający kanony sztuki. W Pałacu Odkryć artysta zobaczył cechy przedmiotów i zjawiska, niedostępne doświadczeniu wzrokowemu bez zastosowania dodatkowej aparatury. Metaforycznie Kantor przedstawiał swoje nowe doświadczenie jako zejście do *infernium*, a etymologicznie wyraz ten oznacza nie tylko piekło, ale i rozpadlinę, przepaść – przywołuje to, co ukryte pod powierzchnią. Poniżej granicy widzialności znajduje się substancja jednorodna, zmienna, podlegająca innym prawom niż zjawiska bezpośrednio dostrzegalne zmysłowo. Następnym odwiedzin Pałacu Odkryć<sup>26</sup> dla sztuki Kantora było spostrzeżenie, że przedwojenna, rewolucyjna awangarda stała się już tradycją. Kantor uznał za błąd wszelkie próby prostego odwzorowania na płótnie przy pomocy nowych geometrii tego, co dostępne ludzkiemu oku<sup>27</sup>. Tworzenie „wizerunków” przedmiotów nazywał „odbiciem, jak światło księżycy”<sup>28</sup>, które jest równie estetyczne, co nieprawdziwe.

tam nową otchłań. Chcę mu odmalować nie tylko wszechświat widzialny, ale niezmierność tego, co można sobie wyroić w naturze w obrębie tej cząstki atomu. Niechaj ujrzy tam nieskończoność światów, z których każdy ma swój firmament, swoje planety, swoją ziemię – w tej samej proporcji co świat widzialny; na tej ziemi zwierzęta, i wreszcie kleszcze, w których odnajdzie to samo, co znalazł w owych pierwszych; i, znajdując znowuż w tych te same rzeczy, bez końca i spoczynku, niechaj zgubi się w tych cudach, równie zdumiewających w swojej małości, jak inne w swoim bezmiarze. Jak bowiem nie podziwiać, iż nasze ciało, które dopiero co było niedostrzegalnym punktem w świecie, niedostrzegalnym znowuż na łonie wszystkiego, stało się obecnie kolosem, światem, lub raczej wszystkim, w stosunku do nicości, do której niepodobna dotrzeć?”; cyt. za: B. Pascal, *Myśli*, tłum. T. Boy-Żeleński, Warszawa 2002 s. 52–53.

<sup>26</sup> Sama nazwa instytucji oznacza odsłonięcie, uwidocznienie, uznanie, że „prawda jest inna niż sądzono dotychczas” (*Słownik Języka Polskiego PWN*, <<https://sjp.pwn.pl/sjp/odkrycie;2493117.html>> [dostęp: 25 maja 2018]), co pociąga za sobą zmianę obrazu świata.

<sup>27</sup> Kantor, *Notatnik 47...*, s. 104.

<sup>28</sup> Motyw wizerunku zewnętrznego jako swoistego widziadła wynieść musiał jeszcze z tradycyjnej filozofii platońskiej. Jako świetny uczeń gimnazjum klasycznego musiał opanować podstawy wykształcenia filologiczno-klasycznego, do którego należały podstawy filozofii. Do obiegowego, utrwalonego podejścia odwoła się również w koncepcji materii będącej podstawą przypadkowości – czerpiąc ją z filozofii Arystotelesa. P. Krakowski pisał o gimnazjum im. A. Brodzińskiego w Tarnowie: „[...] gimnazjum utrzymało dawny, obowiązujący od 1849 roku program, którego podstawą i głównym celem był filologiczno-klasyczny kierunek kształcenia. Była to szkoła bardzo szacowna i bardzo starożytna” (P. Krakowski, *Szkolne lata Tadeusza Kantora*, w: *W Tarnowie i Krakowie. Szkolne lata Tadeusza Kantora 1924–1939 wraz z uzupełnieniami do roku 1944*, red. J. Chrobak, J. Michalik, Kraków 2009). Można dodać, że Kantor był prymusem i w gimnazjum, a następnie na studiach

Po wizycie w Paryżu wizualna koncepcja natury, prezentowana za pomocą technik związanych z naukami ścisłymi, stała się dla Kantora modelem rzeczywistości i inspiracją dla jego twórczości<sup>29</sup>. W archiwum *Palais de la Découverte* zachował się film dokumentalny z roku 1947, prezentujący wystawy muzeum<sup>30</sup>. Ekspozycja była podzielona na sześć działów: matematykę, astronomię, fizykę, biologię, chemię i medycynę. Analiza materiału filmowego wskazuje, że eksponaty rozmieszczono symetrycznie, starano się przedstawić panujący we Wszechświecie porządek (np. dla prezentacji modelu atomów wybrano strukturę krystaliczną, przedstawiano twory biologiczne, których budowa odpowiada figurom geometrycznym). W muzeum koncentrowano się na prezentacji historycznych dokonań nauk ścisłych, dominowała fizyka klasyczna, nie położono nacisku na nowsze teorie, np. teorię względności. W ostatnim dziale Kantor oglądał liczne modele atomów, połączonych w krystaliczne struktury. Malarz niewątpliwie zwrócił na nie uwagę, bowiem w notatniku opublikowanym w relacji Ewy Krakowskiej przedstawił szkice takich obiektów – układy elementów, koła połączone ze sobą za pomocą linii, podobne do modeli atomów lub modeli planetarnych. Stelażowa struktura kompozycji rysunków ze szkicownika mogła być także inspirowana wizualnością modeli figur nieeuklidesowych, które Kantor zobaczył w dziale matematycznym. Z kolei szkieletowa budowa figur-postaci na obrazach metaforycznych mogła mieć związek z przedstawieniami struktur molekularnych i ich trójwymiarowymi modelami<sup>31</sup>. Prezentowane na wystawie zdjęcia obiektów astronomicznych (wykonane najpewniej za pomocą teleskopów) wizualnie miały formę ciemnych, nieregularnych plam, bliską estetyce malarskiej *informel*. Planety ze zdjęć w dużym przybliżeniu mają „chropowatą”, pokrytą kraterami powierzchnię, podobną do faktury obrazów malarstwa materii. O zainteresowaniu nimi artysty świadczy fakt, że Tadeusz Kantor wkleił w szkicowniku pocztówkę przedstawiającą jedną z planet, a powyżej rozpoczął wykonywanie jej obrysu<sup>32</sup>.

---

w Krakowie utrzymywał się z korepetycji z łaciny i greki, K. Pleśniarowicz, *Kantor. Artysta z końca wieku*, Wrocław 1997, s. 20–21.

<sup>29</sup> Kantor zaznaczał, że dopiero dużo później zrozumiał, że „natura” neguje przedstawienie, nie może stać się schematem rzeczywistości, a jej odpowiednikiem w sztuce stanie się wtedy tylko przestrzeń mentalna, wewnętrzna, *ibidem*.

<sup>30</sup> Film można zobaczyć na stronie muzeum: <<http://www.palais-decouverte.fr/fr/au-programme/evenements-palais/films-historiques/>> [dostęp: 6 lutego 2018], *Le Palais de la découverte*, reż. A. Léveillé, La Compagnie Générale Cinématographique, film czarno-biały, 22'34''.

<sup>31</sup> Zob. *Obraz metaforyczny I*, 1949/1950, zbiory Muzeum Narodowego w Krakowie.

<sup>32</sup> E. Krakowska, *Szkice z pamięci*, Kraków 2009, s. 129. Ewa (Jurkiewicz) Krakowska dokonała dokładnego opisu pobytu w Paryżu, wraz ze zwiedzaniem wystaw, w tym wielokrotnymi wizytami w Pałacu Odkryć.

Najbardziej „okrutne” w recepcji mogły być dla artysty zjawiska biologiczne; malarz wkleił do notatnika pocztówkę z modelem szkieletu człowieka na koniu, z zarysowanymi ścięgnami. W dziale biologii prezentowano materiały ukazujące zmiany chorobowe – deformacje szkieletu, zdjęcia rentgenowskie nowotworów złośliwych oraz postępującą gruźlicę płuc. Naszym zdaniem, już samo zjawisko mnogości i rozpadu zewnętrznego musiało mieć pewien wpływ na twórczość Kantora. W drugim z opisywanych okresów artysta odnajdywał wzorzec<sup>33</sup> w naturze: „Udaje mi się, posługując się szkłem powiększającym, w tym mrówisku struktury odnaleźć nowe łączenia form, jakąś nową artykulację czy anatomię nieznanymi organizmów” – zapisał w notatniku, jednak ta uwaga nie znalazła się w późniejszej wersji tekstu. Dodał, że przedmiot – zjawisko dotąd znane, oswojone, niezmiennie – „rozkurczył swoją tkankę w nieskończoność”<sup>34</sup>.

Zainteresowanie protetycznymi metodami widzenia – np. przez mikroskop bądź teleskop – wydaje się być jedną z kluczowych kwestii, które zajmowały wielu artystów połowy XX wieku: Andrzeja Wróblewskiego, Jadwigę Mażarską, a z zagranicznych twórców – Wolsa, którego wystawę Kantor widział podczas wyjazdu do Paryża z żoną w 1947 roku<sup>35</sup>. W *hommage* poświęconym Wolsowi, napisanym w roku 1963, Jean-Paul Sartre podkreślał, że malarstwo artysty przedstawiało fizyczny świat obiektów (roślin, zwierząt, minerałów) w „permanentnej transsubstancjacji, zmienności, niestabilności”<sup>36</sup>. Filozof w swojej koncepcji zaznaczał połączenie „ja” artysty z przedstawianymi przedmiotami<sup>37</sup> (interpretacja ta bliska jest deklaracjom Kantora, mówiącego o chęci „połączenia się z obrazem”)<sup>38</sup>. Jak zaznaczał Pierre Restany, twórczość Wolsa była inspirowana chińską myślą mistyczną, w której absolutna sfera łączy mikrokosmos i makrokosmos<sup>39</sup>. Prace malarskie Wolsa z lat 40. są interpretowane ze szczególnym uwzględnieniem problemu ukazania przestrzeni, w której obiekty miały przypominać organizmy żywe: biologiczne ko-

---

<sup>33</sup> Rozumiany jako powtarzalna prawidłowość, np. powtarzalność elementów w świecie biologicznym.

<sup>34</sup> Kantor, *Notatnik 47...*, s. 104. Treść notatki jest identyczna z fragmentem wywiadu przeprowadzonego przez Wiesława Borowskiego: W. Borowski, *Rozmowa z Tadeuszem Kantorem*, w: idem, *Kantor*, Warszawa 1982, s. 28.

<sup>35</sup> Chodziło o wystawę „40 obrazów olejnych” w Galerie René Drouin. Zob. Krakowska, *Szkice z pamięci*, s. 129.

<sup>36</sup> J.-P. Sartre, *Doigts et non-doigts*, w: idem, H.-P. Roché, W. Haftmann, *Wols en personne, Aquarelles et dessins*, Paris 1963, s. 10–21.

<sup>37</sup> *Ibidem*, s. 17–18.

<sup>38</sup> Zob. cytat w przyp. 58.

<sup>39</sup> P. Restany, *Peinture existentielle: Wols, „Vingtième Siècle”* 1962, 19, s. 53–56.

mórki, jaja, ludzkie organy<sup>40</sup>. W okresie malarstwa metaforycznego, a także w rysunkach z lat 50., Kantor również maluje „zdegradowane” formy organiczne, niepokojące organizmy, owady<sup>41</sup>. Artysta podkreślał znaczenie, które miały wizyty w Pałacu Odkryć, postrzegając to doświadczenie jako fakt surrealistyczny<sup>42</sup>. Z niechęcią odnosił się jednak do rozumienia surrealizmu jako wyrazu nieświadomości czy „realności halucynacyjnej”<sup>43</sup>. Surrealizm był dla niego sposobem reprezentacji współczesnej naukowej konstrukcji świata, nie oddalał od „realności” i „życia”, lecz do niego „śmiało” prowadził<sup>44</sup>.

Cezura wyznaczona przyjazdem do Paryża czytelna jest przede wszystkim w malarstwie Kantora. O ile przed wizytą w Pałacu Odkryć malarz eksperymentował z kompozycjami czysto geometrycznymi (*Kompozycja geometryczna*, 1946), które pod względem struktury były bardzo bliskie późniejszym „przestrzeniom parasolowatym” (tj. ukazywały rozbite w kubizujący sposób bryły w formie rozdzielanych grubym, czarnym konturem jednobarwnych faset, il. 2), to po powrocie z Francji romboidom prawie zawsze towarzyszyła figura ludzka, która była jednak zdeformowana (przypominająca stelaż czy model zbliżony do modeli atomowych lub maszyn)<sup>45</sup>. Jednocześnie zmieniała się technika malarska artysty, kluczowa dla poprawnej analizy twórczości w późniejszym okresie *informel*, która, przynajmniej w zakresie zbiorów krakowskich, nie była do tej pory analizowana przez zespoły konserwatorskie<sup>46</sup>. Bryły ukazane na wspomnianej kompozycji z roku 1946 malowane były impastowo (niemal kapistowsko). Niewątpliwie jednak z dużym dodatkiem oleju lnianego, nadającego świetlistość i połysk barwom (zwłaszcza błękitowi i turkusom) na matowym, laserunkowo malowanym tle. Impast rozbija fasyty brył jeszcze dalej, dając wrażenie pewnego „rozedrgania” obiektu. W II (zob. il. 3), a zwłaszcza I, *Obrazie metaforycznym* całość malowana jest laserunkowo, z dużą ilością

<sup>40</sup> Wols (1913–1951), w: *Paris post war. Art and existentialism 1945–1955*, red. F. Morris, Tate Gallery, London 1993, s. 181. W krótkim artykule, przytaczającym główne odczytania twórczości Wolsa, znajduje się też fragment jego wiersza dotyczący „skał pod szkłem powiększającym” [tłum. aut.] oraz poczucia wieczności w niewielkich przybrzeżnych fałdach morskich; ibidem, za: Wols, *At Cassis* (1944), transl in. Inch 1978.

<sup>41</sup> Kantor zresztą mógł znać niektóre koncepcje Sartre’a dzięki tłumaczeniom publikowanym w „Nurcie” w roku 1947.

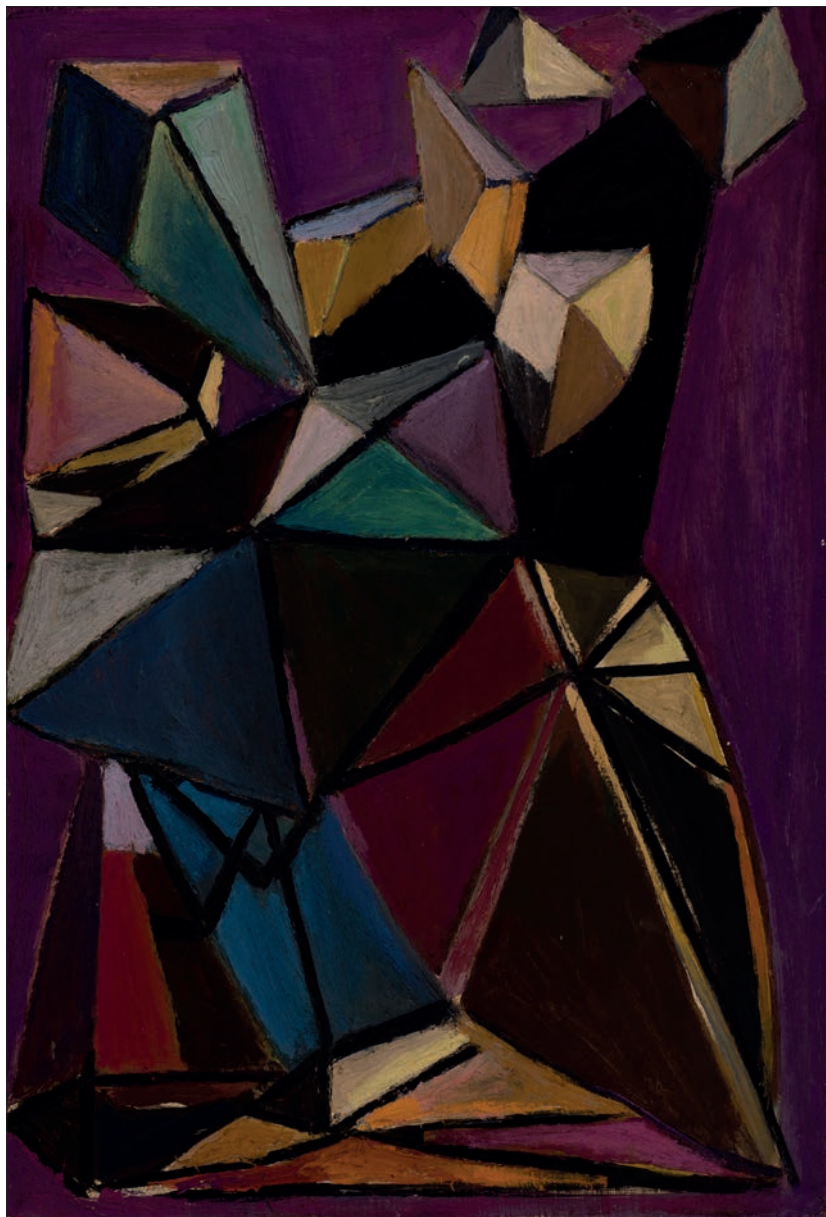
<sup>42</sup> T. Kantor, *Surrealizm*, „Przekrój” 1948, 21, s. 14.

<sup>43</sup> Borowski, *Rozmowa z Tadeuszem Kantorem*, s. 36, 41.

<sup>44</sup> Kantor, *Surrealizm*, s. 14.

<sup>45</sup> Zob. *Kompozycja ze stojącą postacią*, 1949; *Postać i formy parasolowate*, 1949; *Obraz metaforyczny I*, 1950/1951; *Obraz metaforyczny II*, 1950 – Zbiory Muzeum Narodowego w Krakowie; *Przestrzeń otwarta*, 1953 – Muzeum Sztuki w Łodzi.

<sup>46</sup> Informacja uzyskana od pracowników Działu Magazynów Muzeum Narodowego w Krakowie 15 marca 2018 roku.



2. Tadeusz Kantor, *Kompozycja abstrakcyjna*, 1946, olej, płótno, 60 × 46,6 cm. Własność Muzeum Narodowego w Krakowie, nr inw. MNK II-b-2481. © Fundacja im. Tadeusza Kantora



terpentyny, zapewniającej matową powierzchnię pozbawioną duktu pędzla. Podobnie dzieje się z konturem – staje się matowy, prowadzony jest niemal kaligraficznie. Zwłaszcza w dolnej partii obrazu warstwa farby pozostaje na tyle cienka, że można dostrzec płótno pod nią. Jednocześnie pocięte konturem bryły wydają się figurami – obraz ulega spłaszczeniu, a widoczne w kompozycji z roku 1946 fasety tracą swą wielobarwność i są wypełniane jednorodnym kolorem. W metodzie malarskiej Kantora w tym okresie pojawiają się zabiegi takie, jak punktowe użycie refleksów świetlnych oraz pojedyncze ciepłe plamy. Być może za sprawą doświadczeń paryskich<sup>47</sup> Kantor zrezygnował z metody kładzenia farby, która podkreśla jej fizyczne właściwości (impastów, tworzenia chropowatej faktury, widocznych dotknięć pędzla), a swoje zainteresowanie materialnością fizyczną przedstawiał za pomocą nawiązań do modeli naukowych.



3. Tadeusz Kantor, *Obraz metaforyczny (II)*, 1950, olej, płótno, 89 × 112 cm. Własność Muzeum Narodowego w Krakowie, nr inw. MNK II-b-1513. © Fundacja im. Tadeusza Kantora

<sup>47</sup> Przedstawiona hipoteza wynika z faktu, że twórczość malarska Kantora zmieniła się po jego powrocie z Paryża, co egzemplifikuje porównanie „Obrazu geometrycznego” (1946) z serią malarstwa metaforycznego.



Po powrocie z Paryża artysta zaczął tworzyć serię malarstwa metaforycznego, pokazywaną m.in. na Wystawie Sztuki Nowoczesnej. Za jej organizację odpowiadał i jej komisarzem był przede wszystkim Kantor<sup>48</sup>. Michel Ragnon w recenzji późniejszej wystawy we Francji relacjonował, że po powrocie z Paryża w roku 1947 malarz zaczął tworzyć konstrukcje cząsteczkowe, a następnie fragmenty organizmów o morfologicznym charakterze<sup>49</sup>. Nazwa konstrukcji cząsteczkowych przywodzi na myśl idee atomistyczne. Bezpośrednim skutkiem koncepcji wypracowanych na podstawie wizyt w Pałacu Odkryć były rysunki z konstrukcjami prostych i kół, formami szkieletowymi, stelażami postaci ludzkich i innych organizmów<sup>50</sup>. Prawdopodobne jest, że wizja materii Kantora odpowiadała tej eksponowanej w dziale fizyki w muzeum w Paryżu, gdzie prezentowane teorie odpowiadały tym sprzed rewolucji kwantowo-relatywistycznej. Modele, jakimi posługiwała się fizyka klasyczna, miały jasne, wizualne odwzorowania (przedstawiane bywają w postaci punktów materialnych, bardzo małych cząsteczek, przypominających planety w uproszczonym modelu Nielsa Bohra<sup>51</sup>).

\*

Nie ulega wątpliwości, że pobyt w Paryżu w roku 1947, a zwłaszcza wizyta w tamtejszym Pałacu Odkryć, stanowiły dla twórczości Kantora moment przełomowy. Artysta dał temu wyraz w roku 1948 w czasie wykładu w krakowskim Związku Plastyków, sugerując, że malarstwo zawsze „wyrażało pojęcia, jakie w danym czasie wyrobił sobie człowiek o otaczającym go świecie fizyki”. Postulując kontynuację tego związku, zastanawiał się nad rolą malarstwa w momencie, gdy „[...] niewzruszalne prawa i pojęcia rozpadają się w drobny

---

<sup>48</sup> Inspirację ekspozycją z Muzeum Wynałazków na I Wystawie Sztuki Nowoczesnej można było zaobserwować zwłaszcza w gabinecie z fotomontażami Zbigniewa Dłubaka: zdjęciem rentgenowskim płuc (podobny obiekt znajdował się bezpośrednio w dziale medycyny *Palais de la Découverte*), przekrojem główki kapusty, makrofotografią nasiona klonu, żdźbła mchu, planetarium, konstrukcji żelaznej (mostu). Założenia oraz dobór eksponatów wystawy i towarzyszące jej popularyzatorskie objaśnienia, jak m.in. wykłady dla robotników, pokazać miały, że sztuka współczesna współpracuje z nauką w pokazaniu obrazu świata. Zwracał na to uwagę także: Pleśniarowicz (Kantor, *Metamorfozy*, s. 84).

<sup>49</sup> M. Ragnon, bez tytułu, w: *kantorinformel*, kat. wyst., Starmach Gallery, Kraków 1999, [b.p.].

<sup>50</sup> Borowski, *Rozmowa z Tadeuszem Kantorem*, s. 35. Pleśniarowicz zakłada, że Kantor pod koniec życia nie znosił wyrażenia „eksperyment w sztuce”, ze względu na kontekst – w latach 60. często używano tego terminu jako obelgi wobec teatru Kantora, który miał być jedynie „eksperymentem malarza”; Pleśniarowicz, *Kantor*, s. 138. Potwierdza to artykuł z „Przeglądu Kulturalnego”: Kantor, *Nowoczesność i nasze tradycje*, s. 5.

<sup>51</sup> M. Heller, *Nowa fizyka i nowa teologia*, Kraków 2014, s. 58.

pył wobec nowych praw budowy wszechświata i materii. Gdy w nauce upadają prawa klasycznego rozumu i rozwiewają się złudzenia determinizmu, gdy świat fizyczny staje się niewyobrażalny, poznawalny już nie dotykającą rzeczywistością wyglądu, lecz matematycznymi relacjami<sup>52</sup>.

Fascynacja artysty odkryciami naukowymi znalazła swój wyraz na gruncie teoretycznym. Na tym etapie zaczął znacznie częściej pisać o strukturach, co wskazuje na zainteresowanie artysty tym, „co wewnątrz”, poszukiwaniem wzorców, prawidłowości. W praktyce malarskiej wyrazem tego są syntetyczne w formie *Obrazy metaforyczne*, gdzie figura ludzka została nie tylko zdeformowana, by przypominać ilustracje naukowych modeli, ale wręcz zredukowana do poziomu elementu kompozycji. W zakresie techniki malarskiej pojawiają się takie zabiegi, jak punktowe stosowanie jaskrawego koloru i pierwsze eksperymenty z połyskiem farby, które zostaną w pełni rozwinięte w połowie lat 50.

#### OPUS SUPERABAT MATERIA: MATERIA JAKO CAŁY ŚWIAT

„Czułem, że czas, w którym żyję, wymaga czegoś więcej, jakiegoś stopienia się powierzchni płótna z moim organizmem [...]. Tęsknoty te zrealizowały się nieco później, około roku 1955, gdy w moim rozwoju obraz stał się procesem malowania, akcją<sup>53</sup> – autorefleksyjnie wyraził się artysta o początkach drogi do malarstwa *informel*. Wizyta w Paryżu w roku 1955 doprowadziła, naszym zdaniem, do podjęcia kolejnego kroku w kierunku stworzenia estetyki właściwej współczesności. Kantor chciał za jej pomocą przedstawić ukryty chaos rzeczywistości, a centralne po raz kolejny okazało się pojęcie materii i analiza jej właściwości. Materię w programowym tekście *Abstrakcja umarła – Niech żyje abstrakcja*<sup>54</sup> Kantor nazwał „całym światem”, a następnie w *Litanii sztuki Informel* – „elementarnym stanem rzeczywistości<sup>55</sup>, charakteryzowanym jako: płynny, fluoryzujący, żywiołowy, gwałtowny – w kategoriach ukrytej mrocznej materii pierwszej, stawiającej opór formie.

W Paryżu w roku 1955 Kantor śledził, w jaki sposób materia znajduje plastyczną reprezentację w sztuce na odwiedzanych wystawach, w twórczości artystycznej doceniając zbliżanie się do stanu sprzed uformowania materii

---

<sup>52</sup> T. Kantor, *O współczesnym malarstwie Francji* [odczyt w Związku Plastyków w Krakowie 1948], w: *Tadeusz Kantor. Wędrownka*, red. J. Chrobak, L. Stangret, M. Świca, Kraków 2000, s. 163–164.

<sup>53</sup> Cyt. za: Kantor, *Abstrakcja umarła...*, s. 6.

<sup>54</sup> *Ibidem*.

<sup>55</sup> Kantor, *Litania sztuki informel*, s. 176.

w „gotowy” przedmiot. Krytykował „scholastyczność i konwencjonalizm”<sup>56</sup> Édouarda Pignona i jego kręgu. Zdaniem Kantora, artyści pozostawiali na obrazie „skorupy przedmiotu”. Ganił też ich „naskórkową lękliwą analizę, która nie przebija się głębiej”. Wspominając obejrzaną w roku 1946 w Krakowie wystawę<sup>57</sup>, zarzucał powyższej grupie artystów utknięcie w niewoli schematów wizualnego przedstawiania, podczas gdy prawdziwa natura pozostawiała „utajona”<sup>58</sup>. Za ważny krok na drodze do uwolnienia materii wskazywał twórczość Wasilija Kandinskiego, chwalać ukazywanie procesów energetycznych w stanach (co znamienne) – metamorfoz: „[...] materia staje się płynna. W swej rozciągliwości niemal nieuchwytna, roziskrzona w kontrastach form nieoczekiwanych i niezwykłych. Jest to morfologia nowa, niedająca się zamknąć w sztywnych granicach geometrii”. To „[...] nie oznacza odcięcia od natury, wręcz przeciwnie, pozwala nam wstąpić w głębokie laboratoria natury utajonej, które odkryło dziś przed nami rozbitcie atomu. W płótnach Kandinskiego odszukamy elementy natury zanurzone w żarze rozpalonej materii. W tej nowej apoteozie materii odnajdujemy w Kandinskim ojca najnowszej generacji awangardy malarstwa”<sup>59</sup>. Jako przykładowych twórców młodszego pokolenia realizujących powyższe postulaty wymieniał Claude’a George’a, George’a Mathieu i François Arnala, podkreślając jednak odrębność ich sztuki od swojej działalności. W kontekście twórczości francuskich artystów również używał określenia „natura utajona”<sup>60</sup>, wiążąc jej ukazywanie z rozbitciem struktury atomu i dowodząc konieczności „przebicia się” przez zewnętrzną wykładnię przedmiotu i „dotarcia do podstaw”. W przypadku George’a pisał o odsłanianiu dramatu materii: „może po raz pierwszy przed zdziwionym okiem ludzkim dramat materii miejscami zanurzony w mrokach, nieruchomej, groźnej i tajemniczej w słabych rozjaśnieniach, gdzie indziej wybuchającej”. Określenie „materia elementarna” pojawiło się w słowniku artysty wprost, gdy odnosił się do Mathieu. Malarz według Kantora nie opierał swojego malarstwa na poszukiwaniu *materii prima*, co – jak mogliśmy się przekonać – było celem polskiego twórcy. W naszej opinii inspirujące dla Kantora w zakresie techniki malarskiej i procesualnego traktowania twórczości, zbliżające dzieło do rejestracji życia, mogło być natomiast malarstwo Arnala. Kantor

<sup>56</sup> Idem, *O aktualnym malarstwie francuskim. Notatki paryskie*, „Życie Literackie” 1955, 47, s. 3.

<sup>57</sup> Chodzi o „Wystawę współczesnego malarstwa i rysunków francuskich” („Peinture et dessins français contemporains”). Katalog wystawy w Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie, czerwiec–lipiec 1946.

<sup>58</sup> Kantor, *O aktualnym malarstwie francuskim*, s. 3.

<sup>59</sup> Ibidem, jak wszystkie pozostałe cytaty w relacji z Paryża.

<sup>60</sup> Ibidem.

pisał o nim, że: „odczuwa materię jakby zaschniętą i skamieniałą”, ukazuje: „Pęknięcia, wytrawienia – ślady powolnych metamorfoz”. W tekście pojawiały się kolejne słowa klucze: „nieustanna zmiana”, „utajony charakter natury” (tkwiący w ukazaniu procesualności materii), „metamorfozy”, „historia procesu”. Zdaniem Kantora, dzieło „jest jak osad”. Warto w tym wypadku posłużyć się odniesieniami do filozofii i literatury starożytnej, które Kantor dobrze znał i które z pewnością wyznaczały jego horyzont pojęciowy, jeśli chodzi o podejście do materii.

Owidiańskie *Metamorfozy* traktują o procesie stwarzania świata w kategoriach przemiany. Dla artysty sposobem na ukazanie przemian materii stało się odejście od zamknięcia dzieła oraz ukazanie związanej ze zmianą przypadkowości. Narracja o naturze materii jako odpowiedzialnej za zmianę ma przy tym podwójne – ale niewykluczające się – podłoże filozoficzne: refleksję nad materią rozumianą w sposób arystotelejski oraz przywiązanie do teorii atomu i kwantu. Jak podkreśla Patrick Suppes<sup>61</sup>, oba te podejścia nie są sprzeczne. W tym okresie Kantor najpełniej zwracał się ku ukazywaniu w sposób plastyczny charakteru materii, który opisywał w kategoriach wyniesionych jeszcze z Arystotelesa, choć w swojej aksjologii przeciwstawiał się Stagiryście. Centralnym pojęciem metafizyki Arystotelesa jest pojęcie substancji (*ousia*), o strukturze materialno-formalnej. Przy tym forma była przez Arystotelesa rozumiana jako pojęciowo definiowalna istota danego bytu w ujęciu gatunkowym. Substancja jest bytem jednostkowym, w którym materia jest aktualizowana przez formę i jej byt polega na teleologicznym rozwoju aż do osiągnięcia entelechii – doskonałości. Klasyczny arystotelejski przykład pochodzący z *Fizyki*<sup>62</sup> opisuje naturę materii na przykładzie posągu (substancja), odlanego z brązu (substrat materialny), uformowanego i skończonego. Arystoteles podkreślał zmienność jako cechę, która konstytuuje rzeczywistość – jedyną, jaka pozostaje bez zmian, co wpisuje się w myślenie krakowskiego artysty. Na nieokreślonym podłożu (*hypokeímenon*) materii wytwarza się forma przedmiotu zdolna do doskonałości, zamknięta. Jest to widoczne w teorii Kantora: to materia jest zasadą indywidualności – powstawania pojedynczego, niepowtarzalnego bytu, innego niż pozostałe, jednostkowego, wchodzącego w zakres określonego rozumowo pojęcia (a więc niecałkowicie dowolnego, gdyż spełniającego kategorie gatunku). Dla Arystotelesa materia była związana z przy-

---

<sup>61</sup> P. Suppes, *Aristotle's Concept of Matter and its relation to modern concept of matter*, „Synthése” 1974, 28, s. 27–50.

<sup>62</sup> Arystoteles, *Fizyka*, tłum. K. Leśniak, wg numeracji klasycznej fragm. 193a i 191 31–2.

padkiem, a jednocześnie ociążała<sup>63</sup>, niepoddająca się formowaniu, a więc zamknięciu. Kantor odwraca wartościowanie: dążenie do entelechii staje się dla niego symptomem zamknięcia, a wręcz uwięzienia materii<sup>64</sup>, którą najlepiej ukazują jego zdaniem obiekty w stanie rozkładu (butwiejące, rozpadające się, tracące swoją funkcję). W tej sytuacji proces twórczy identyfikuje ze zniszczeniem, zgniataniami, destrukcją. Istotą materii w „czystej postaci” jest jej brak uformowania: dla Kantora wydobycie tego aspektu za pomocą technik malarskich stało się uwieńczeniem marzenia o dziele stanowiącym „część jego samego”, będącym życiem samym i światem samym o tyle, o ile możliwe było to w dziele malarskim, zbudowanym wokół koncepcji *opus superabat materia*. Cytowany Suppes podkreślał, że to klasyczne podejście nie wyklucza fascynacji fizykalną wizją podstawy procesualności świata.

W tym miejscu chcielibyśmy zwrócić uwagę na cyrkulację podobnych idei w środowisku paryskim oraz krakowskim. Ważnym inspiratorem części surrealistów (cenił go m.in. André Breton<sup>65</sup>) oraz malarzy *informel* (Mathieu<sup>66</sup>) był filozof, fizyk oraz biolog Stéphane Lupasco. Jego tezy ceniono przede wszystkim w środowiskach artystycznych, a jako filozof został zauważony na większą skalę dopiero w latach 80.<sup>67</sup> Tym bardziej interesujący jest fakt, że Mieczysław Porębski w swojej bibliotece miał książkę *Logique et contradiction*, wydaną w Paryżu w roku 1947 – można spekulować, że badacz i teoretyk, blisko w tym okresie związany z Kantorem, przywiózł publikację do Krakowa po swoim pobycie w Paryżu w 1949 roku<sup>68</sup>. Myślenie dotyczące rzeczywistości, przedstawiane w pierwszych publikacjach Lupasca, było zbliżone do refleksji Kantora. Filozof, powołując się na teorię względności i fizykę kwantową, zakładał, że świat ma strukturę logiczną, posiada pewną formę, która jest tożsama m.in. z procesami kognitywnymi. Teoria Lupasca była wersją logiki kontradycyjnej, odrzucającej prawo wyłączonego środka<sup>69</sup>,

<sup>63</sup> Ociążałość oznacza tutaj stawianie oporu, przeciwstawianie się kształtowaniu mimo – paradoksalnie – ciągłych zmian, ukierunkowywanych także przez przypadek.

<sup>64</sup> Kantor, *Litania sztuki informel*, s. 189.

<sup>65</sup> A. Breton m.in. opublikował o teoriach Lupasca artykuł w roku 1951 w „Arts”, G. Mathieu, *Désormais seul en face de Dieu*, Lousanne 1998, s. 268.

<sup>66</sup> Mathieu uważał, że jego malarstwo jest „świątym wyrazem teorii” Lupasco, zob. G. Mathieu, *Mon ami Lupasco*, <<http://ciret-transdisciplinarity.org/bulletin/b13cl.php>> [dostęp: 20 lutego 2018].

<sup>67</sup> J. Brenner, *The Philosophical Logic of Stéphane Lupasco (1900–1988)*, „Logic and Logical Philosophy” 2010, 19, s. 245.

<sup>68</sup> W spisie publikacji Porębskiego znajduje się także późniejsza pozycja *Le trois matieres. Essai* z roku 1960.

<sup>69</sup> Ta koncepcja pojawi się około roku 1950, wcześniej Lupasco mówi jedynie o istotności przeciwieństw.

a więc dopuszczającej sprzeczność logiczną. Francusko-rumuński badacz uznał, że każdy element jest ściśle związany ze swoim przeciwieństwem, natomiast przeciwieństwo odnosi się zawsze do swojego zaprzeczenia: jednostkowy element występuje w formie dwóch binarnych opozycji, tworząc grupę czterech elementów. Według myśliciela opozycyjne zjawiska występujące we Wszechświecie to: intensywność i ekstensywność energii, przyciąganie i odpychanie, entropia (istotna przeciwieństwo u Kantora) i negentropia<sup>70</sup>. Dualizmy dotyczące materii odpowiadają dualizmom metafizycznym: wewnętrznemu i zewnętrznemu, lokalnemu i globalnemu, tożsamości i różnorodności, aktualności i potencjalności<sup>71</sup>. W *Le principe d'antagonisme et la logique de l'énergie* Lupasco zakładał, że energia przekształca się: od form heterogenicznych do homogenicznych (związanych z drugim prawem termodynamiki). Badacz uznał, że korpuskularno-falowa natura cząstek jest wewnętrznie sprzeczna<sup>72</sup>. Podwójna natura materii, która jednocześnie występuje jako fala i jako cząsteczką, w artystycznej formie może być przedstawiana jako lepka, nieprzedstawiająca, powstająca w dynamicznym, przypadkowym procesie.

\*

Inspirujące dla twórcy Teatru Cricot 2 wydają się szczególnie koncepcje związane z płynnością i dynamicznym charakterem materii. „Rozbicie przedmiotu” i wskazanie na energetyczny charakter rzeczywistości uzupełniają w teorii dzieła malarskiego Kantora koncepcja przypadku. Symbioza z przypadkiem to dla Kantora droga do „elementarnego stanu rzeczywistości”, który nazywa „materią”<sup>73</sup>. Nie ulega wątpliwości, że po roku 1955 przypadek staje się kluczowy dla malarstwa Kantora. Jego zdaniem, opisywany fenomen ten jest niezależny od artysty i obiektu (obrazu). Przypadek to „zjawisko tej rzeczywistości [świata]” i pomimo zejścia „poniżej” normalnego oceniania zjawisk”, nie sta-

---

<sup>70</sup> W cybernetyce i teorii informacji negentropia to różnica pomiędzy maksymalną możliwą entropią a obecnym stanem systemu. W koncepcji „systemów otwartych” biologa Ludwiga von Bertalanffy’ego, a także próbie zastosowania jej do sztuk wizualnych przez Jacka Burnhama, dość popularnych w latach 60. XX wieku – negentropia to z kolei „negatywna entropia”, zdolność systemu (np. człowieka, ale też dzieła sztuki) do zwiększania wewnętrznego stopnia organizacji (w przypadku życia zdolność do „wzrostu”). Zob. L. von Bertalanffy, *The Theory of Open Systems in Physics and Biology*, „Science” 1950, 111, s. 23–29; J. Burnham, *Systems Esthetics*, „Artforum” 1960, 1(7), s. 30–35.

<sup>71</sup> J. Brenner, *Logic in reality*, New York 2008, s. 3.

<sup>72</sup> D. Temple, *La Théorie de Lupasco et trois de ses applications*, <<http://spiralconnect.univ-lyon1.fr/spiral-files/download?mode=inline&data=2134256>> [dostęp: 10 marca 2018].

<sup>73</sup> Kantor, *Litania sztuki informel*, s. 176.



nowi działania nieświadomego – istnieje obiektywnie w świecie, nawet jeżeli „jest tego świata bękartem”<sup>74</sup>. Przypadkowość w twórczości Kantora podkreślał Mieczysław Porębski, opisujący przełom *informel* w malarstwie artysty z Wielopola jako „zaprzeczenie formy, myśli, celowości”<sup>75</sup>.

W roku 1948 Roman Ingarden dał w siedzibie Polskiej Akademii Umiejętności odczyt pt. „Zagadnienie przypadku”<sup>76</sup>. Z dużym prawdopodobieństwem wśród słuchaczy znajdował się Porębski<sup>77</sup>. Ingarden przedstawił katalog „obiektywistycznych teorii przypadku”. Wśród szeregu omówionych postaw filozoficznych należy zwrócić w kontekście twórczości Kantora uwagę na trzy. Pierwszą jest rozumienie przypadku jako tego, „co zachodziłoby w świecie, gdyby przedmioty doń należące” miały miejsca „niedookreślenia”, w zgodności z zasadą nieokreśloności Heisenberga. W drugiej teorii przypadek to „miejsce [...] gdzie zachodzi nieprawidłowość czy nieregularność w rozgrywaniu się pewnych procesów do siebie podobnych”, poza ludzkim i boskim porządkiem. Przykładem takiego procesu mogą być np. ruchy Browna<sup>78</sup>. Trzecia koncepcja, być może najciekawsza, określa, że „przypadek zachodzi tam, gdzie występuje pewna szczególna dysproporcja przyczyn i skutków, [gdzie] drobne różnice wśród przyczyn prowadzą do znacznych różnic wśród skutków”<sup>79</sup>. Porębski, pisząc o obrazach Kantora połowy lat 50., stwierdzał, że wyobraźnia stara się reagować, zasymilować, nadając temu, „co pozbawione formy [przez przypadek] formę swoją własną”. W wypadku najprostszym dokonuje się to przez zwyczajne nazwanie<sup>80</sup>, które likwiduje przypadek, „czyniąc zeń refleks świata wewnętrznego” (w ten sposób Porębski jasno wskazuje obiektywny charakter przypadku)<sup>81</sup>. Właśnie z tych powodów, zdaniem Kantora, rysunek miał być znacznie bliżej „tej tajemniczej materii, którą nazywamy twórczością”; wolnym, nieskrępowanym ćwiczeniem wyobraźni, miał stanowić „szybszy, a więc trafniejszy zapis”<sup>82</sup>.

<sup>74</sup> Borowski, *Rozmowa z Tadeuszem Kantorem*, s. 41.

<sup>75</sup> M. Porębski, *Iluzja, przypadek, struktura*, w: idem, *T. Kantor. Świadectwa...*, s. 63.

<sup>76</sup> Zob. R. Ingarden, *Zagadnienie przypadku*, „Kwartalnik Filozoficzny” 2017, 1, s. 162–166, przedruk: idem, *Zagadnienie przypadku*, „Sprawozdania PAU” 1948, 4, s. 195–200.

<sup>77</sup> Odczyt ten dowodzi przede wszystkim obecności pojęcia w ówczesnej debacie, a także dostarcza siatki pojęciowej mogącej pomóc w opisanu Kantorowskiego *przypadku*, nawet jeśli artysta nie uczestniczył w nim osobiście.

<sup>78</sup> Jednym z nielicznych zjawisk indeterministycznych, które Kantor mógł zobaczyć w paryskim muzeum, były właśnie prezentowane w dużym powiększeniu ruchy Browna.

<sup>79</sup> Ingarden, *Zagadnienie przypadku*, s. 162–166.

<sup>80</sup> Por. Psychic TV Three\*, *Greyhounds Of The Future*, Vinyl 12”, 2013 oraz Rdz 2, 19 B.

<sup>81</sup> Porębski, *Iluzja, przypadek...*, s. 65.

<sup>82</sup> Borowski, *Rozmowa z Tadeuszem Kantorem*, s. 40.

Rysunki nie tylko jako mniej wartościowe rynkowo, lecz także traktowane zazwyczaj jedynie jako szkic, próba, uzyskują u Kantora samodzielność, pozostają jednak nienazwane. Artysta dowartościował rysunek, co stanowiło kolejny przejaw zainteresowania „przedmiotami najniższej rangi”, tak ważnego w twórczości Kantora. Zwrócenie uwagi na szkice, pełniące zazwyczaj funkcje pomocnicze w procesie malowania obrazu, to wyartykułowanie kluczowego znaczenia, jakie miał proces, akt tworzenia, będący „manifestacją życia”<sup>83</sup>.

Warto na marginesie zauważyć, że Kantor zaczął tytułować obrazy w tym samym czasie, w którym Porębski opublikował swój artykuł, czyli na początku 1957 roku<sup>84</sup>. Między lutym a listopadem powstają między innymi prace nazwane od egzotycznych nazw geograficznych – *Oahu*, *Amarapura*, *Akonkagua*; mitologii indyjskiej – *Ramamaganga*<sup>85</sup>; *Rori*, a w kolejnym roku – *Otello*, *Axel* czy *Kaim*. Jednak tendencja do nadawania indywidualnych nazw obrazom wygasła przed końcem roku. Być może zabieg tytułowania i jego zaprzestania zapowiadały kolejną zmianę w myśleniu malarza o twórczości i właściwościach materii.

W porównaniu z „okresem metaforycznym” w zakresie techniki malarzkiej kontur w pracach Kantora prawie całkowicie „uwolnił się” od plamy, wyjątkowo tylko za nią podążając<sup>86</sup>. Obrys zamienił się w kaligraficzną linię, znacznie bliższą rysunkowym praktykom artysty czy twórczości Kandinskiego. Obszerne, matowe, laserunkowe plamy stały się tłem, na którym rozgrywał się ruch obrazu. Kantor powrócił do impastów z dużą ilością oleju, nakładanych szerokim, płaskim pędzlem. Stosował także ponownie zgrubienia farby, tworzone przez strużki skapujące z mniejszych pędzli. W *Dwóch postaciach* (1957) wracają czerwone akcenty z *Obrazów metaforycznych*, tym razem jako pojedyncze pociągnięcia pędzla (il. 4). Nowością jest jednak wykorzystanie zacieków – w czasie pracy nad tym obrazem Kantor nakładał duże plamy silnie rozcieńczonej terpentyną czarnej farby, doprowadzając do rozpuszczenia podmalówki. Następnie pozwolił farbie na swobodne ściekanie, ale też rozcierał ją pędzlem: widać ten zabieg w dukcie stróżek skręcających pod kątem prostym, niewątpliwie powstałych dzięki obracaniu płótna oraz użyciu pędzla. Nie ma wątpliwości, że obraz był malowany w kilku podejściach, z pewnością zaś wcześniej niż impasty musiała powstać podmalów-

<sup>83</sup> „Obraz był zapisem, śladem działania, a samo działanie wywołane interwencją przypadku było nie tyle poddaniem się przypadkowi, co opanowaniem przypadku, świadomym dopuszczeniem jego roli”, ibidem, s. 43, 42, 58; T. Kantor, *Notatnik 1955... 1958... 1962*, w: Kantor, *Metamorfozy*, s. 171–172.

<sup>84</sup> Porębski, *Iluzja, przypadek...*, s. 18–37.

<sup>85</sup> Właściwie *Ramana Ganga*.

<sup>86</sup> Zob. *Dwie postacie*, 1957, Muzeum Narodowe w Krakowie.

ka<sup>87</sup>. Pewne jest jednak, że nie był to proces w pełni planowany – kaligraficzne czarne linie nieraz podążają za impastowymi plamami, często jednak są nimi zakryte – niekiedy nosząc ślady mieszania się barw.



4. Tadeusz Kantor, *Dwie postacie*, 2. poł. XX wieku, 1956, technika olejna, 117 × 77 cm. Własność Muzeum Narodowego w Krakowie, nr inw. MNK II-b-1676. © Fundacja im. Tadeusza Kantora

W obrazach z lat 1957–1959 poza wykorzystaniem zacieków i metodą rozpuszczania tego, co już namalowane (odpowiadającymi zamierzeniu „niszczenia tego, co się namalowało”, niedopuszczeniu do zamknięcia dzieła), powróciło punktowe wykorzystanie barwy oraz zwrócenie uwagi na materialne cechy farby i fizyczność obrazu. Dodatki takie jak terpentyna i olej pozwalają na różnicowanie faktury płótna. Umiejętne operowanie matowością i połyskiem sprawia, że odbiór obrazów Kantora staje się zależny od warunków oświetleniowych i kąta widzenia obserwarki lub obserwatora.

---

<sup>87</sup> Trzeba zaznaczyć, że obrazy z tego okresu wydają się przeważnie niewerniksowane, a więc „nieukończone”. Niemniej potwierdzenie tej hipotezy wymagałoby analizy konserwatorskiej.

Malowanie jako proces będący próbą wyeksponowania bezforemności materii jest najlepiej dostrzegalne w filmie nakręconym w roku 1957 przez Mieczysława Waškowskiego we współpracy z Kantorem: *Uwaga! ...malarstwo*. Film został przeanalizowany przez Jarosława Suchana<sup>88</sup>, który wskazywał sposób przedstawienia procesu tworzenia Kantora za pomocą specjalnie stworzonej konstrukcji (szyby, na której artysta rozbryzgiwał farbę). Materia malarska zastępowała tu nieforemny, ociążały, poddający się przypadkowi, infernalny aspekt rzeczywistości. Kantor rozrzucił farbę na szkło umieszczonym między nim a kamerą, ponownie zalewał farbą poprzednie warstwy, w nieskończonym procesie ciągłego niszczenia tego, co powstało wcześniej. Waškowski, kontynuując współpracę z autorem zdjęć – Antonim Nurzyńskim, w krótkim odstępnie czasowym stworzył jeszcze jeden film, zatytułowany *Somnambulicy*, a Kantor potwierdzał, że był konsultantem przy jego produkcji<sup>89</sup>. Kadr ukazywał zawiesziny farby, nieustannie zmieniające kształt, rozplływające się, nigdy niezyskujące formy figury, dla tradycyjnej sztuki tożsame z kompozycją, konturem i nieruchomością.

Artysta uważał dokończenie i formalne zamknięcie dzieła za jego uśmiercenie, chciał ukazać nieuformowaną, „pracującą” materię. Starał się przezwyciężyć swoje przyzwyczajenia, „uwarunkowania” malarza, powstrzymujące go przed destrukcją tego, co udane na płótnie. Wielokrotnie powtarzał proces niszczenia i nakładania kolejnych warstw. Jak sam pisał, „[...] to było biologiczne, a nie estetyczne doświadczenie samego malarstwa. To nie był w żadnym razie popis malarski, ale zapis – całej serii kolejnych zaprzeczeń”. Jednocześnie przyznawał, że projekt ten miał wartość poznawczą, był formą artystycznego badania, rozumianego jednak nie jako eksperyment w sterylnych, odizolowanych warunkach, wręcz przeciwnie – biologiczne odniesienia miały sygnalizować okrucieństwo sił „rządzących światem”, jego brud, zanurzenie się w „bebechy świata”.

Artyście bardzo zależało również na zachowaniu istoty malarstwa *informel*, chciał „nie dopuścić do powstania jakiegokolwiek formy”, co zarzucał między innymi Mathieu. Zwracał uwagę na dialektyczny konflikt „iluzji formy sztuki”<sup>90</sup> z „przypadkiem, materią, organizmem”. Był to moment, w którym Kantor zaczął poszukiwać „wyjścia z *infernum*”, otchłani tego, co niewidzialne, ukryte pod wyglądami rzeczy. W rozmowie z Wiesławem Borowskim ja-

---

<sup>88</sup> J. Suchan, *Kantor jako twórca i jako tworzywo*, w: *Interior imaginacji*, red. M. Świca, J. Suchan, Warszawa 2005, s. 53–63.

<sup>89</sup> *Ibidem*.

<sup>90</sup> Terminologia Porębskiego użyta tutaj podkreślała procesualny charakter dzieła oraz nieustanną walkę z narzucającą się iluzją rzeczywistości, ale oznacza również zamknięcie, dokończenie pracy.

sno wskazywał, że ponieważ zdawał sobie sprawę z bezsensowności powrotu do malarstwa przedstawiającego, skierował się w stronę „malarstwa materii”, kolejnego etapu w analizie materii i jej artystycznego wykorzystania.

\*

W pierwszym omawianym w tekście okresie Kantor skupiał swoją uwagę przede wszystkim na entropii, z zasady przebiegającej liniowo, podejmując skazaną na porażkę próbę jej zatrzymania. W połowie lat 50., po kolejnym pobycie w Paryżu, kwestia ta uległa pewnemu wysubtelnieniu, a odniesienia do nauk ścisłych stały się mniej prominentne – materia nie tyle miała „dążyć” do całkowitego rozpadu w pozbawioną wszelkich jakości masę, ile pozostawała w niekończącym się cyklu przemian. Proces malarski Kantora jest w takim rozumieniu wyrazem natury rzeczywistości, nie zaś wnętrza artysty ani pozorów tego, co dostępne zmysłowo. Skupienie artysty na procesualności przejawia się w odmowie tytułowania obrazów; wykorzystaniu materialnych cech farby, dających wgląd w samą czynność malowania obrazu; dowartościowaniu i usamodzielnieniu szkiców przy jednoczesnej deprecjacji obrazu jako samodzielnego obiektu, dostępnego estetycznej kontemplacji. Kulminacją tego sposobu myślenia o sztuce była „Wystawa Popularna” („Anty-Wystawa) w Galerii Krzysztofora w Krakowie w roku 1963.

## ZASTYGAJĄCA MATERIA

Wydaje się, że ostatnie lata twórczości malarskiej artysty, związanej z szeroko rozumianą kategorią malarstwa materii (które Kantor traktował jako odmianę *informel*<sup>91</sup>) są najmniej opracowanym okresem jego twórczości<sup>92</sup>. W rozmowie z Jerzym Madeyskim w roku 1959 Kantor opisał zmiany w malarstwie zagranicznym. W 1961 na podstawie fragmentów wywiadu malarz stworzył tekst-manifest „Czy możliwy jest powrót Orfeusza?”. W wywiadzie z Madeyskim relacjonował, że „materia przestała być środkiem – stała się realnością”<sup>93</sup>. Wynikało to z odrzucenia zainteresowania relacją człowieka i rze-

<sup>91</sup> Por. przyp. 4.

<sup>92</sup> Por. N. Glassman, „Tadeusz Kantor: malarstwo informel – od destrukcji formy do realności przedmiotu w sztuce”, niepublikowana praca magisterska, promotor: P. Piotrowski, Instytut Historii Sztuki Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, Poznań 2009, s. 41–100.

<sup>93</sup> Cyt. za: *Tadeusz Kantor i lata 1959–1964*, red. J. Chrobak, J. Michalik, Kraków 2013, s. 11, przedruk za: *Czy nowa awangarda?* Rozmawiał Jerzy Madeyski, „Życie Literackie” 1959, 34, s. 7. Jeśli nie zaznaczono inaczej, cytaty w akapicie pochodzą z tego przypisu.



czywistości. Wcześniejsze malarstwo, zdaniem Kantora, operowało znakami, a więc zawsze się do czegoś odnosiło. Pozostawało na poziomie iluzji (naśladowania zjawisk, które przywoływało), narastały w nim „zapośredniczenia” i „mediacje”. Nowe malarstwo miało zrywać z wszelkimi odniesieniami. Materia obrazu „zaczęła oznaczać to, czym jest”, stała się konkretna, bez referencji innych niż autoreferencja (kolor czy faktura nie mają już niczego symbolizować, pozostawały na poziomie znaczącego).

O ile w całej niemal przeszłości ważny był stosunek człowiek–rzeczywistość i o ile zaangażowanie się artysty w rzeczywistości realnej (był tu na ziemi, *Dasein*) było warunkiem niejasnego wycucia bytu (*Sein*) – dzisiaj sztuka pokusiła się o omińnięcie tradycyjnej drogi: *Dasein* – *Sein*, która idzie przez empiryczną obserwację. Wraz z tym niesłychanie radykalnym faktem odpadają wszystkie niemal tradycyjne pośrednictwa (*mediations*), kolor określający formę, światło podnoszące egzaltację przeżycia, konstrukcja budująca przestrzeń, struktura penetrująca świat „wewnętrzny” i czas niosący dynamikę typu mechanicznego

– mówił<sup>94</sup>. Określał nowe malarstwo jako „malarstwo bezpośredniego kontaktu z realnością ontologiczną”. Świat utracił ten kontakt „poprzez długie i skomplikowane mediacje”. Nowa sztuka miała odnowić relację z „realnością ontologiczną”, poprzez kryterium „minimum pośrednictwa”. Było ono definiowane jako takie, które „wystarcza do oddania wiernego i głębokiego wizerunku świata”. Materia obrazu brana byłaby więc ze świata bezpośrednio, a nie odtwarzana jako iluzja na płótnie.

---

<sup>94</sup> Ibidem. Jest to jeden z bardzo niewielu momentów, w których Kantor korzysta z konkretnych terminów filozoficznych. Jednocześnie ma wyraźny problem z ich poprawnym zastosowaniem. Postulaty możliwie bezpośredniego połączenia człowieka i świata są typowo egzystencjalne; jednak choć terminy „*Dasein*” i „*Sein*” wyraźnie pochodzą ze słownika egzystencjalizmu Martina Heideggera, Kantor stosuje je w sposób zupełnie sprzeczny z założeniami autora *Bycia i czasu*, nadając im silny rys metafizyczny. Można postawić hipotezę, że Kantor zetknął się pośrednio z filozofią Heideggera we Francji, gdzie była ona popularna po drugiej wojnie światowej wraz z innymi postawami egzystencjalnymi. Co więcej, jednym z fundamentów francuskiego egzystencjalizmu było właśnie odczytanie Heideggera przez Sartre’a (zob. J.-P. Sartre, *Problemy bytu i nicości. Egzystencjalizm jest humanizmem*, tłum. K. Szeżyńska-Maćkowiak, J. Krajewski, Warszawa 2001). Sam Heidegger jednak odczytanie to uznawał za wypaczone, ze względu na jego metafizyczny charakter (zob. M. Heidegger, *List o „humanizmie”*, tłum. J. Tischner, w: idem, *Znaki drogi*, Warszawa 1999). To może sugerować, że Kantor korzysta z heideggerowskiego „*Dasein*” i „*Sein*” w sposób, w jaki widział je egzystencjalizm francuski. Taką hipotezę zdaje się potwierdzać precyzyjna analiza relacji obu filozofów dokonana przez Hannę Puszkę. H. Puszeko, *Sartre a Heidegger, „Sztuka i Filozofia”* 1992, 5, s. 123–128.



W omawianym etapie (tj. 1959–1964), w przeciwieństwie do wcześniejszych, Kantor stworzył tylko jeden krótki manifest, nie publikował tekstów teoretycznych, jego wypowiedzi można było znaleźć przede wszystkim w prywatnych listach, czasem w wywiadach. Być może brak rozbudowanych teorii jego własnej twórczości wynikał właśnie z założenia, że obraz „jest tym, czym jest”, co oznacza, że paralele naukowe i biologiczne czy też refleksję teoretyczną w ogóle artysta także odrzucił jako „mediacje”.

Ze względu na wskazaną ograniczoną ilość odautorskich komentarzy dotyczących malarstwa warto ponownie zwrócić uwagę na innych autorów zajmujących się jego twórczością. Malarstwo materii bardzo często w piśmiennictwie łączyło się z terminem „struktura”<sup>95</sup>. Piotr Krakowski definiował strukturę jako „pojęcie formy, układ elementów wywiedziony przez artystę z wewnętrznych sił kształtujących materię naturalną”<sup>96</sup>. Podobnie Julian Przyboś pisał o „prekompozycji”, czyli wykorzystaniu możliwości tkwiących w samym surowcu, np. materii farby (ciągłości, lepkości, kryciu)<sup>97</sup>. Innym rozumieniem struktury w malarstwie były próby odwzorowania procesów natury czy obrazów rozmaitych tkanek (np. w ujęciu mikroskopowym). Ta druga perspektywa, jak wykazaliśmy, szczególnie istotna po pierwszym pobycie w Paryżu w roku 1947, została przez Kantora odrzucona w 1959, a biologiczne metafory pojawiające się w autorskich opisach twórczości właściwie zanikają. Analiza wypowiedzi artysty i jego prac malarskich świadczy o tym, że w tym okresie malarza bardziej interesował przedmiot włączany w obraz. Jak mówił w wywiadzie z Madeyskim:

Ta namiętność włączania rzeczywistości w obraz dochodzi do demonstrowania przedmiotów – relikwów naszego życia, które starte przez czas straciły swoją praktyczną funkcjonalność. Wyrzucone poza margines życia w rejony „makulatury”, zostały podjęte ręką artysty w momencie poprzedzającym przemianę w nieforemną materię, podejmując swój dalszy byt w sztuce<sup>98</sup>.

Częstym elementem będzie zniszczone, podarte płótno i zużyte szmaty. Mimo konkretności obiekty te wywołują poczucie dramatyzmu destrukcji. Konkretność nie oznaczała tutaj laboratoryjnej sterylności lub poczucia „jasności”. Tadeusz Kantor starał się zestawiać konkretność materiału z tajemniczością: „Materia [...] musi być mniej lub bardziej «przedmiotowa», dawać

---

<sup>95</sup> Zob. podsumowanie odniesień: Majewski, *Malarstwo materii...*, s. 31–36. Pomiędzy w tym miejscu rozległe konotacje filozoficzne terminu, koncentrując się jedynie na polskiej dyskusji dotyczącej sztuki przełomu lat 50. i 60.

<sup>96</sup> Ibidem, s. 17.

<sup>97</sup> J. Przyboś, *Materii pomieszenie*, „Nowa Kultura” 1958, 26, s. 4.

<sup>98</sup> Cyt. za: *Tadeusz Kantor i lata...*, s. 11.

informację, mieć tajemniczą funkcję. Jednak dzieło sztuki musi być jak «une lettre fermée»<sup>99</sup>. W późniejszym okresie tajemniczość materii artysta sygnalizował, przedstawiając zamknięte listy i opakowane przedmioty.

W przypadku okresu IV trudno ustalić jednoznacznie inspiracje Tadeusza Kantora, który w latach 1959–1964 intensywnie podróżował. Prowadził zajęcia dydaktyczne w Hamburgu, wystawiał obrazy w Szwajcarii, Szwecji, w Stanach Zjednoczonych, we Francji, w Pawilonie Polskim na Biennale w Wenecji w roku 1960. Kępiński w katalogu z tego pokazu zaznaczał, że zmiana w twórczości Kantora nastąpiła po zobaczeniu wystawy „młodej szkoły hiszpańskiej w Paryżu”: obejmującej prace Jordiego Cuixarta, Rafaela Canogara i Antoniego Tàpiesa<sup>100</sup>. Piotr Krakowski i Adam Kotula sugerowali inspirację twórczością Alberta Burriego<sup>101</sup>. W wypowiedziach Kantora można też zauważyć zmianę podejścia wobec prac Jeana Fautriera, wcześniej widzianych jako „naskórkowe”, a teraz chwalebnych jako przykład wczesnego wykorzystania różnorodnych materiałów<sup>102</sup>.

Zdzisław Kępiński datował zmiany formalne w malarstwie Kantora od roku 1959. Jego zdaniem, z problemu ruchu materii uwaga Kantora przeniosła się na zagadnienie jej „ciągłości”. „Coś się rozciąga – coś się skupia; coś jest pustką – coś jest zagęszczeniem. Uproszczona do rudymentów demonstracja efektów sąsiedztwa różnych stanów materii [...]”<sup>103</sup>. Artysta rezygnuje także z tworzenia iluzji przestrzeni, na rzecz „realnej” trójwymiarowej powierzchni płótna, wraz z dołączonymi materiałami tworzącej relief<sup>104</sup>.

Lech Stangret definiował rok 1960 jako początek zmian formalnych w malarstwie artysty. Relacjonował, że artysta zaczął stosować materiały pozostające poza repertuarem tradycyjnych substancji malarskich, jak: spróchniałe drewno, korzenie, czarny lakier, a także polichlorek winylu<sup>105</sup>. W okresie definiowanym

<sup>99</sup> Ibidem, s. 107.

<sup>100</sup> Tadeusz Kantor. *XXX Biennale di Venezia. Section polonaise*, przedm. Z. Kępiński, Warszawa 1960 [b.p.].

<sup>101</sup> A. Kotula, P. Krakowski, *Sztuka abstrakcyjna*, Warszawa 1973, s. 318–320. Autorzy zaznaczyli, że Kantor krótko inspirował się twórczością Burriego, pokazując „tego rodzaju obrazy” na wystawie Grupy Krakowskiej w Krzysztoforach (s. 320). Zdaniem Kotuli i Krakowskiego, już rok później dominowała u artysty postawa „potaszystowska”, „romantyczno-ekspresjonistyczna”. Myśli tej jednak nie rozwijają. W kontekście odniesień polskich artystów do Burriego i Tapiesa, i Cuixarta, zaznaczają, że to sztuka, która „wykorzystywała stare blachy, deski, płótno workowe, tynki, papę i inne nietradycyjne materiały”, m.in. ze względu na „wyolbrzymiony naturalizm materii jako konkretnej formy-struktury” (s. 319).

<sup>102</sup> Tadeusz Kantor *i lata...*, s. 17.

<sup>103</sup> Tadeusz Kantor. *XXX Biennale...* [b.p.].

<sup>104</sup> Ibidem.

<sup>105</sup> L. Stangret, *Tadeusz Kantor. Malarski ambalaż totalnego dzieła*, Kraków 2006, s. 56–60.

*ex post* jako „malarstwo materii” nieodłączne partnerstwo materii z przypadkiem przenikało się z metodą jej analizy, polegającą na wykorzystaniu różnorodnych materiałów. Podczas obserwacji obrazów z Kolekcji Muzeum Narodowego w Krakowie, pochodzących z lat 1958–1964, rozpoznaliśmy stosowanie przez artystę na powierzchni obrazów piasku, gipsu, a także materiałów malarskich: past, lakierów, klejów, substancji zbrylających. W *Kompozycji VII* (1958) nie tylko rozpuszczanie poprzednich warstw objęło niemal całą górną połowę płótna, ale również impast miał charakter dużo bardziej zdecydowany (il. 5). Przede wszystkim w miejscu uprzednio rozpuszczonych powłok pojawiły się elementy pozamalarskie – piasek pod warstwą farby (być może również kleju), która po wyschnięciu została „zalana” czernią wymieszaną z terpentyną (jak w obrazie



5. Tadeusz Kantor, *Kompozycja VII*, 1958, technika olejna, 94 × 101 cm. Własność Muzeum Narodowego w Krakowie, nr inw. MNK II-b-1254. © Fundacja im. Tadeusza Kantora

omawianym wcześniej). Tutaj, jak i w *Pensiture 40 – Figura*<sup>106</sup> (il. 6), również z roku 1958, artysta zaczął stosować punktowe lakierowanie, spełniające podobną rolę do tej, jaką pełni zastosowanie dużej ilości oleju (tj. nadawanie inten-



6. Tadeusz Kantor, *Pensiture 40 – Figura*, 1959, technika olejna, 100 × 81 cm. Własność Muzeum Narodowego w Krakowie, nr inw. MNK II-b-1320. © Fundacja im. Tadeusza Kantora

<sup>106</sup> Po konsultacji z pracowniczkami Muzeum Narodowego w Krakowie oraz Cricoteki sugerujemy, że użyte w tytule słowo *Pensiture* ma charakter jednostkowy i nie pojawiło się w innych tytułach. W tym okresie Kantor nazywał wiele obrazów po prostu *Peinture*, ale nadawał im także nazwy, używając wymyślonych słów, pozbawionych określonych znaczeń.



sywnego połysku), nie zmieniając spoiwości i ciągłości wcześniej położonej farby. Lakier pozwolił na osiągnięcie znacznie intensywniejszej, połyskliwej czerni, w związku z tym zazwyczaj lakierowane były plamy i strużki tej barwy. W *Pensiture 40 – Figura* dobrze widoczne są również dodatki zbrylające farbę.

Świadectwem pogłębionej analizy materii jest praca z roku 1960: *Obraz – kompozycja. 30 Figura*, monochromatyczna, niemal całkowicie czarna kompozycja. Składa się z płótna pomiętego, rozdartego w centrum, naklejonego na pomalowane lakierem podobrazie. Zniknęły, stosowane we wcześniejszych pracach, intensywne plamy barwne, strużki i roztercia, pozostała niemal całkowicie czarna masa. W miejscach najbardziej przestrzennych, gdzie naklejone płótno jest wypukłe, czerń przechodzi płynnie w odcienie ciemnego brązu. Widać wyraźnie, że tam, gdzie płótno zostało rozdarte, podobrazie jest całkowicie gładkie (prawdopodobnie szlifowane). Kantor w dużych ilościach użył lakieru, który posłużył do skontrastowania matowej powierzchni usztywnionego gipsem płótna<sup>107</sup> z gładkim i matowym podobrazem. Małgorzata Pałuch-Cybulska interpretowała obrazy *informel* Kantora jako pejzaże<sup>108</sup>. Wyłącznie z wyodrębnionym etapem, związanym z malarstwem materii, artystę interesuje powierzchnia płótna, na którą warstwowo nakłada ziemiste kolory.

Ziemia – bez śniegu – zakrzepła od mrozu – ukazała mi jeszcze ciekawszy „spód”, maskowany w lecie zielenią. Urok zagród i obejść wiejskich, pokrytych masą rzeczy ujawnił mi jakąś swoistą metodę kształtowania – nie wiem nawet, czy to jest kształtowanie – raczej dodawanie coraz to nowych rzeczy – nawarstwianie [...]

– pisał Kantor w liście do Porębskiego<sup>109</sup>. Nakładanie kolejnych warstw, wraz z ujawnianiem tego, co „pod spodem” (np. przez rozdarcie materiału), stało się techniczną metodą działania także w tworzeniu prac malarskich.

Obrazem wpisującym się w tę estetykę jest *Peinture* datowany na wrzesień 1963. Mamy tutaj nie tylko przemyślane stosowanie dodatków do farb, pozwalających kontrolować ich konsystencję, a tym samym różnicować rozplątanie się plam barwnych i połysk. Artysta użył także dodatków zbrylających oraz celowo rozcierał terpentyną poprzednie warstwy. Możemy zaobserwować

---

<sup>107</sup> Ubytek w prawej, górnej części obrazu pozwala na wgląd w materialną podstawę dzieła. Niewątpliwie przyklejone do wcześniej wyszlifowanego podobrazia płótno zostało nasycone i usztywnione gipsem, widocznym w przekroju ww. ubytku, a następnie dopiero pomalowane. Co więcej, w miejscu, gdzie krawędź worka/naklejonego płótna łączy się z podobrazem, widać znajdujące się pod nim czerwone plamy.

<sup>108</sup> M. Pałuch-Cybulska, *Pejzaż w twórczości malarskiej i rysunkowej Tadeusza Kantora*, Kraków 2005.

<sup>109</sup> Cyt. za: *Tadeusz Kantor i lata...*, s. 65.

też syntezę tła z pozostałymi planami – w niektórych punktach obszerne jednorodnie plamy tła przykrywają wcześniej nałożone i całkowicie zaschnięte, rozrzucone strużki, kleksy i impasty, co dowodzi, że obraz był malowany na przestrzeni przynajmniej kilku tygodni. W paru miejscach widać dość nietypowe w porównaniu z innymi obrazami artysty odejście od jednorodnych plam – w prawej części obrazu mamy do czynienia z kilkoma kleksami w formie przypominającej agat, tj. zawierającej przemienne pasma niecałkowicie zmieszanych farb. Obraz jest też szczególny również ze względu na całkowity zanik omówionej wyżej „kaligrafii”. Prace Kantora z okresu czwartego maja bardziej tektoniczną strukturę niż te z etapu *informel*, ich kompozycja stworzona została poprzez odpowiednie zestawianie ze sobą kolorowych, grubo kładzionych plam oraz odmiennych faktur materiałów. „«Przedmiot» wraca, ale prawie autentyczny – nie w formie iluzyjnej – [...], ale jednocześnie pojawia się dużo «abstrakcji» – zupełnie świeżej – ale trochę innego rodzaju – nie tej rygorystycznej, fanatycznej – ale jakby z zeszytów szkolnych, strzelnic, taki «naiwizm»” – relacjonował w liście do Jerzego Beresia w 1964 roku<sup>110</sup>.

Zmiany te wskazują na kolejny etap stosunku artysty do problematyki materii, pozostającej w centrum prób prowadzących do stworzenia nowej estetyki. Mogą być jednak także traktowane jako ostateczna konsekwencja rozpoczętego tuż po wojnie procesu wykluczania figury człowieka oraz eliminacji „naskórkowej formy przedmiotu” na rzecz materii: zmieniającej się, krzepnącej. Zamknięcie okresu czwartego w roku 1964 jest umowne, przyjęte ze względu na to, że wtedy powstały ostatnie obrazy, na których artysta nie nakleja gotowych, trójwymiarowych przedmiotów. Jednocześnie, ponieważ same ambaláže tworzy od roku 1961, to można powiedzieć, że okres 1961–1964 stanowi schyłkowy moment malarstwa materii w sztuce Kantora.

W zaproponowanej przez nas analizie dostrzegamy powrót do sposobu malowania wskazanego w etapie pierwszym omawianego okresu działalności artysty, stanowiący jego twórczą kontynuację w momencie dostrzeganej niemożliwości powrotu do formuły sztuki przedstawiającej. Materia stała się ponownie „mniej ruchliwa”, kompozycje budowane były przez Kantora na zasadzie zestawiania ze sobą grudek, plam barwnych, pewnych całości, wzorów, które wynikają z właściwości poszczególnych tworzyw, ich przejrzystości, kleistości, gęstości, szybkości schnięcia.

Na przełomie lat 50. i 60. centralny punkt zainteresowania artysty przesunęła się z procesu na samą materialność dzieła. Znajduje to wyraz w praktyce artystycznej, w której Kantor jeszcze intensywniej eksploruje materialne walory technik malarskich (i poszerza ich granice poprzez różnorodne poza-

<sup>110</sup> Ibidem, s. 174.



malarskie dodatki); czego początki widać już w szczytowym momencie malarstwa *informel*. Z czasem powraca również przedmiot biedny (rozumiany podobnie jak zdefiniowany przez nas w pierwszym etapie), jednak nie jako reprezentacja, lecz jako fizyczny obiekt (szmata, tektura, sznurek) przymocowany do podobrazia lub jego symulacja.

Odwołania do nauk ścisłych, słabnące od czasu drugiego pobytu artysty w Paryżu, właściwie całkowicie zanikają. Jego egzystencjalne inklinacje, zauważane już bezpośrednio po wojnie, teraz stają się dominujące. Bezpośrednie odwołania do popularnej w latach 50., także w Polsce, filozofii egzystencjalnej dowodzą kolejnej próby znalezienia pomostu pomiędzy sztuką a życiem.

## PODSUMOWANIE

Jak staraliśmy się wykazać w tekście, Kantor przez pierwsze dwie powojenne dekady swojej twórczości konsekwentnie starał się stworzyć nową formułę malarstwa, odpowiadającą współczesności, której podstawą miała być materia, wraz ze swoją inherentną zmiennością. By osiągnąć ten cel, przez szereg lat podejmował liczne eksperymenty ze sposobami eksploracji i ukazywania materii – jej siłą i zasadami rządzącymi.

Początkowe egzystencjalne spostrzeżenia, podważające wyjątkowość bytu człowieka w świecie, zostają dodatkowo wzmocnione przez szokujący (dla artysty) kontakt z naukami ścisłymi w paryskim muzeum. Nauki te, dowodząc ograniczeń ludzkiego ciała, oferowały jednocześnie narzędzia poszerzające możliwości percepcji. Te nowe możliwości artysta uznał za szansę na uwolnienie się od twórczości dotykającej jedynie „naskórkowej” warstwy świata.

Przepracowując osobiste doświadczenia specyficznego egzystencjalnego niepokoju, zetknięcia z brutalną siłą, rozpadem racjonalnej rzeczywistości, Kantor początkowo poddaje się dominacji materialnych i antyestetycznych (w rozumieniu klasycznym) własności materialnych farby. Materia przejmuje rolę sensotwórczą, wypychając – ograniczone do zarysów i pozbawione foremności – postacie. Możliwość obejrzenia świata w ujęciu dotąd niedostępnym – świata tkanek i modeli fizycznych, pozwoliły artyście na myślenie o zupełnie nowych rozwiązaniach pola obrazowego. Po wizycie w Paryżu w roku 1947 za cel postawił on sobie stworzenie nowej estetyki, która wykorzystując niewidoczny dla oka obraz świata, dawała świeżość i – jak napisze po latach – wolność<sup>111</sup>.

<sup>111</sup> T. Kantor, *Czy możliwy jest powrót Orfeusza!!!*, w: idem, *Metamorfozy*, s. 193.

W kolejnej dekadzie artysta rezygnuje z odwoływania się do nauk ścisłych oraz przyjmuje proces jako podstawową metodę dotarcia do ontologicznej podstawy świata – tj. „materii”. Tym samym po kolejnej wizycie w Paryżu artysta występuje też z propozycją nowej roli sztuki jako alternatywnej dla nauki formy poznania rzeczywistości ukrytej w *infernium*. Sztuka staje się „działaniem” *per se*, nie zaś „wytwarzaniem”. W roku 1959 artysta uzna, że obraz nie powinien przedstawiać znaków odnoszących się do rzeczywistości pozaobrazowej. Odrzuci iluzyjność i zapośredniczenie dotychczasowego malarstwa, stwierdzając, że materia pracy artystycznej jest konkretna, staje się „tym, czym jest”. W celu wprowadzenia „rzeczywistości w sztukę” odnajduje przedmioty i materiały, które włącza w obraz.

## BIBLIOGRAFIA

- I Wystawa Sztuki Nowoczesnej. Pięćdziesiąt lat później*, red. M. Świca, J. Chrobak, kat. wyst., Galeria Starmach, grudzień 1998 – styczeń 1999, Kraków 1998
- Arystoteles, *Fizyka*, tłum. K. Leśniak, Warszawa 1968
- Baranowa A., *Gesamtkunstwerk Tadeusza Kantora – między awangardą i mitem*, „Zeszyty Naukowe UJ. Prace z historii sztuki”, 1995, 21, s. 83–97
- Baranowa A., „Realizm spotęgowany i co dalej?”, w: *W cieniu krzesła. Malarstwo i sztuka przedmiotu Tadeusza Kantora. Materiały z sesji zorganizowanej przez Instytut Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego – Zakład Historii Sztuki Nowoczesnej oraz Fundację im. Tadeusza Kantora w dniach 14–15 czerwca 1996*, Kraków 1997, s. 33–42
- Baranowa A., *Obrazy abstrakcyjne Andrzeja Meissnera*, w: *Andrzej Meissner. Malarstwo 1956–1958*, Gdynia 2014
- von Bertalanffy L., *The Theory of Open Systems in Physics and Biology*, „Science”, 1950, 111, s. 23–29
- Bois Y.-A., R. Krauss, *Formless. A user’s guide*, New York 1997
- Borowski W., *Tadeusz Kantor. Wywiad. Omówienia. Dokumenty*, Warszawa 1982
- Brenner J., *Logic in reality*, New York 2008
- Brenner J., *The Philosophical Logic of Stéphane Lupasco (1900–1988)*, „Logic and Logical Philosophy” 2010, 19, s. 243–285
- Burnham J., *Systems Esthetics*, „Artforum” 1960, 1(7), s. 30–35
- Czerni K., *Tadeusz Kantor. Spacer po linie*, Kraków 2015
- Czy nowa awangarda? Rozmawiał Jerzy Madeyski, „Życie Literackie” 1959, 44, s. 4
- Glassman N., „Tadeusz Kantor: malarstwo informel – od destrukcji formy do realności przedmiotu w sztuce”, niepublikowana praca magisterska, promotor: P. Piotrowski, Instytut Historii Sztuki Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, Poznań 2009
- Heller M., *Nowa fizyka i nowa teologia*, Kraków 2014
- Hilgevoord I., J. Uffink: *The Uncertainty Principle*, w: *Stanford Encyclopedia of Philosophy*, (Winter 2016 Edition), red. E.N. Zalta, <<https://plato.stanford.edu/archives/win2016/entries/qt-uncertainty/>> [dostęp: 10 marca 2018]

- Howorus-Czajka M., *Przenikanie idei informelu a prasa polska lat czterdziestych i pięćdziesiątych XX wieku*, Gdańsk 2013
- Ingarden R., *Zagadnienie przypadku*, „Kwartalnik Filozoficzny” 2017, 1, s. 162–166, przedruk za: idem, *Zagadnienie przypadku*, „Sprawozdania PAU” 1948, 4, s. 195–200
- Interview with William Wright* (1950), w: K. Stiles, P. Selz, *Theories and Documents of Contemporary Art. A sourcebook of Artists' Writings*, Berkeley, Los Angeles, London 1996
- Juszkiewicz P., *Aneks. Dwie analizy*, w: idem, *Od rozkoszy historiozofii do „gry w nic”*. *Polska krytyka artystyczna czasu odwilży*, Poznań 2005, s. 53–67
- Juszkiewicz P., *Powrót do innej przyszłości. Zmiana koncepcji obrazu w myśli Mieczysława Porębskiego (1948, 1957)*, „Rocznik Historii Sztuki” 2013, 38, s. 51–58
- Kantor T., *O współczesnym malarstwie Francji [odczyt w Związku Plastyków w Krakowie 1948]*, w: Tadeusz Kantor. *Wędrownica*, red. J. Chrobak, L. Stangret, M. Świca, Kraków 2000
- Kantor T., *Surrealizm*, „Przekrój” 1948, 21(163), s. 12
- Kantor T., *O aktualnym malarstwie francuskim. Notatki paryskie*, „Życie Literackie” 1955, 47, s. 3
- Kantor T., *Abstrakcja umarła – niech żyje abstrakcja*, „Życie Literackie” 1957, 56(308), s. 6
- Kantor T., *Metamorfozy. Teksty o latach 1934–1974*, oprac. K. Pleśniarowicz, Wrocław 2005
- Kantor T., *A Journey Through Other Spaces. Essays and Manifestos, 1944–1990*, oprac. T. Kobiąłka, Berkeley 1993
- Kantor T., M. Porębski, *Grupa Młodych Plastyków po raz drugi (Pro domo sua)*, „Twórczość” 1946, 9, s. 82–87
- Kantor T., M. Porębski, *Deska: chciałbym aby kiedyś profesor Mieczysław Porębski napisał mały esej o tym biednym przedmiocie*, Warszawa 1997
- kantorinformel*, red. M. Niechoda, kat. wyst., Starmach Gallery, Kraków 1999
- Kępiński Z., *Tadeusz Kantor, XXX Biennale di Venezia. Section polonaise*, Warszawa 1960, [b.p.]
- Kotula A., P. Krakowski, *Sztuka abstrakcyjna*, Warszawa 1973, s. 318–320
- Krakowska E., *Szkice z pamięci*, Kraków 2009
- Krakowski P., *Szkolne lata Tadeusza Kantora*, w: *W Tarnowie i Krakowie. Szkolne lata Tadeusza Kantora 1924–1939 wraz z uzupełnieniami do roku 1944*, red. J. Chrobak, J. Michalik, Kraków 2009
- Lejeune P., *Pakt autobiograficzny*, w: idem, *Wariacje na temat pewnego paktu. O autobiografii*, red. R. Lubas-Bartoszyńska, Kraków 2001
- Lupasco S., *Logique et contradiction*, Paris 1947
- Lupasco S., *Les trois matières. Essai*, Paris 1960
- Łarionow D., *Wystarczy tylko otworzyć drzwi... Przedmioty w twórczości Tadeusza Kantora*, Łódź 2015
- Majewski P., *Malarstwo materii w Polsce jako formuła „nowoczesności”*, Lublin 2006
- Mathieu G., *Désormais seul en face de Dieu*, Lousanne 1998

- Mathieu G., *Mon ami Lupasco*, <<http://ciret-transdisciplinarity.org/bulletin/b13cl.php>> [dostęp: 20 lutego 2018]
- Nowaczyk W., *Twórczość Tadeusza Kantora w kolekcji poznańskiej*, w: *Dzieła Tadeusza Kantora w kolekcji Muzeum Narodowego w Poznaniu. Katalog obrazów i prac na papierze*, oprac. W. Nowaczyk, Poznań 1993
- [hasło:] *Odkrycie*, w: *Słownik języka polskiego PWN*, <<https://sjp.pwn.pl/sjp/odkrycie;2493117.html>> [dostęp: 25 maja 2018]
- Paluch-Cybulska M., *Pejzaż w twórczości malarzkiej i rysunkowej Tadeusza Kantora*, Kraków 2005
- Panoramyczny Happening Morski i Tadeusz Kantor w latach 1964–1968*, red. J. Chrobak, M. Rogalski, M. Wilk, Kraków 2008
- Paris post war. Art and existentialism 1945–1955*, red. F. Morris, Tate Gallery, London 1993
- Pascal B., *Myśli*, tłum. T. Boy-Żeleński, Warszawa 2002
- Piotrowski P., *Odwilż. Sztuka ok. 1956 r., katalog wystawy*, Poznań 1996
- Piotrowski P., *Znaczenia modernizmu. W stronę historii sztuki polskiej po 1945*, Poznań 1999
- Pleśniarowicz K., *Kantor. Artysta końca wieku*, Wrocław 1997
- Polit P., „Aneantyzacja” i matryce śmierci. O tendencji zerowej w twórczości Tadeusza Kantora, w: *Tadeusz Kantor. Interior imaginacji*, red. J. Suchan, M. Świca, Kraków 2005
- Porębski M., *Iluzja, przypadek, struktura*, „Przegląd Artystyczny” 1957, 1, s. 19–37
- Porębski M., *Sztuka a informacja*, „Rocznik Historii Sztuki” 1962, 3, s. 44–111
- Poussin N., [Uwagi o malarstwie]; *Listy*, w: *Teoretycy, historiografowie i artyści o sztuce 1600–1700*, oprac. J. Białostocki, red. M. Poprzeczka, A. Ziemia, Warszawa 1994
- Przyboś J., *Materii pomieszanie*, „Nowa Kultura” 1958, 26, s. 4
- Puszko H., *Sartre a Heidegger*, „Sztuka i Filozofia” 1992, 5, s. 123–128
- Restany P., *Peinture existentielle: Wols*, „Vingtième Siècle” 1962, 19, s. 52–56
- Sartre J.-P., *Doigts et non-doigts*, w: idem, H.-P. Roché, W. Haftmann, *Wols en personne, Aquarelles et dessins*, Paris 1963
- Sartre J.-P., *Problemy bytu i nicości. Egzystencjalizm jest humanizmem*, tłum. K. Szeżyńska-Mačkowiak, J. Krajewski, Warszawa 2001
- Schorlemmer U., *Sztuka jest przestępstwem. Tadeusz Kantor a Niemcy i Szwajcaria*, Kraków–Nürnberg 2007
- Stangret L., *Tadeusz Kantor. Malarski ambalaż totalnego dzieła*, Kraków 2006
- Suchan J., *Kantor jako twórca i jako tworzywo*, w: *Interior imaginacji*, red. M. Świca, J. Suchan, Warszawa 2005, s. 53–63
- Suppes P., *Aristotle’s Concept of Matter and its relation to modern concept of matter*, „Synthèse” 1974, 28, s. 27–50
- Tadeusz Kantor i lata 1959–1964*, red. J. Chrobak, J. Michalik, Kraków 2013
- Tadeusz Kantor. Niemożliwe / Impossible*, red. J. Suchan, kat. wyst., Bunkier Sztuki Galeria Sztuki Współczesnej czerwiec–lipiec 2000, Kraków 2000
- Tadeusz Kantor. Wędrówka*, red. J. Chrobak, L. Stangret, M. Świca, Kraków 2000
- Tadeusz Kantor. Zbiory publiczne, katalog prac*, red. i oprac. A. Halczak, Kraków 2003

- Tatarkiewicz W., *Forma: Dzieje jednego wyrazu i pięciu pojęć*, w: *Pojęcia, problemy, metody współczesnej nauki o sztuce. Dwadzieścia sześć artykułów uczonych europejskich i amerykańskich*, red. J. Białostocki, Warszawa 1976
- Temple D., *La Théorie de Luptasco et trois de ses applications*, <<http://spiralconnect.univ-lyon1.fr/spiral-files/download?mode=inline&data=2134256>> [dostęp: 10 marca 2018]
- Turowski A., *Kłopoty z figuracją w czasach abstrakcji*, w: *Mistrzowi Mieczysławowi Porębskiemu – uczniowie*; red. T. Grylewicz, M. Hussakowska, L. Kalinowski, A. Małkiewicz, W. Bałus, Kraków 2001, s. 381–397
- W cieniu krzesła. Malarstwo i sztuka przedmiotu Tadeusza Kantora*, red. T. Grylewicz, Kraków 1997
- W Tarnowie i Krakowie. Szkolne lata Tadeusza Kantora 1924–1939 wraz z uzupełnieniami do roku 1944*, red. J. Chrobak, J. Michalik, Kraków 2009
- Wystawa sztuki nowoczesnej zorganizowana przez Klub Artystów w Krakowie*, Warszawa 1948, [b.p.], <<http://mbc.cyfrowemazowsze.pl/dlibra/doccontent?id=40513>> [dostęp: 20 lipca 2018]
- Wystawa współczesnego malarstwa i rysunków francuskich = Peinture et dessins français contemporains*, kat. wyst., Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie, czerwiec–lipiec 1946, Kraków 1946

## MATERIAŁY AUDIOWIZUALNE

- Kantor T., M. Waśkowski, zdjęcia A. Nurzyński, *Uwaga! Malarstwo*, film, 1957, eksponowany w Cricotece
- Le Palais de la découverte*, reż. A. Léveillé, La Compagnie Générale Cinématographique, film czarno-biały, 22'34", <<http://www.palais-decouverte.fr/fr/au-programme/evenements-palais/films-historiques/>> [dostęp: 6 lutego 2018]
- Święci rewolucji*, [www.fenommedia.pl/archiwum/signum/signum/wys\\_kantor.swf](http://www.fenommedia.pl/archiwum/signum/signum/wys_kantor.swf) [dostęp: 20 lipca 2018]

Jan Piotr Cieślak, Wiktoria Kozioł, Magdalena Kunińska

Instytut Historii Sztuki

Uniwersytet Jagielloński w Krakowie

„THE WHOLE WORLD – LIFE ITSELF” THE ROLE OF THE MATTER  
IN TADEUSZ KANTOR’S PAINTING IN 1945–1964

Summary

The topic of the paper is the idea of matter in Tadeusz Kantor’s painting after World War II, including metaphorical painting, the *informel*, and the painting of the matter (1945–1964). The artist defined matter as an indeterminate, universal foundation which is a vehicle of the attributes of all that can be perceived by the senses, both ani-

mate bodies and inanimate things. A starting point are Kantor's own texts – his notes and publications reflecting particular stages of his artistic evolution, critical essays on art, as well as later statements referring to the period under scrutiny. The present analysis is an attempt to find out whether Kantor's postulates were really reflected in his art. Its main goal is to reconstruct his line of reasoning concerning matter and focus on the activities rooted in his theories, which is why contemporary reception and interpretations of his painting have not been taken into account. The frame of reference includes philosophical and artistic ideas known to Kantor or available to the artistic circles of the period. The text has been divided into four parts corresponding to particular stages of the artist's development: (1) 1945–1947, when Kantor was trying to find ways of artistic expression beyond traditional topics of painting, such as the human figure, (2) 1947–1954, the metaphorical period, when, as a result of his visit to the *Palais de la Découverte*, he tried to represent the world invisible to the eye, (3) 1955–1959, the *informel* period, when paint became for him an equivalent of the matter, a synecdoche, one substance symbolizing all of it, and (4) 1958–1964, painting of the matter, when he kept using also other substances added to paint and chose a “concrete” approach to the painting's meaning. The authors argue that over the first two decades following World War II Kantor succeeded in creating a new kind of painting, corresponding to the present, in which matter was to be dominant. To achieve that goal, for many years he was experimenting with different ways of representing matter – its ruling forces and principles. His initial existential observations, which challenged the uniqueness of humans in the universe, were later supplemented by shocking contact with science at the Paris Museum of Inventions. In the next decade, Kantor stopped making references to science and accepted process as a basic method of reaching the ontological foundation of the world, i.e. “matter.” His art was no longer “production,” but turned into “action.” At the last stage under consideration, he decided that the painting must not present signs referring to reality beyond it. He rejected the idea of painting as illusion and mediation, claiming that the matter of art is concrete, that it becomes “what it is.”

Keywords:

matter, painting of the matter, the *Informel*, Tadeusz Kantor, painting after World War II





WERONIKA KOBYLIŃSKA-BUNSCH

## MATERIALNOŚĆ ŚWIETLNEGO ZAPISU – O RZECZACH W DOROBKU JERZEGO LEWCZYŃSKIEGO<sup>1</sup>

*będę siedział  
nieruchomy  
zapatrzony  
w serce rzeczy*

Zbigniew Herbert, *Objawienie* (1961)

### FOTOGRAFIA JAKO RZECZ

Szeroki wachlarz nowych możliwości interpretacyjnych, który antropologia rzeczy<sup>2</sup> rozpostarła przed historią sztuki, jawi się jako wciąż nie w pełni wykorzystany w badaniach nad polską fotografią powojenną<sup>3</sup>. W dotychczasowej literaturze przedmiotu nacisk kładziono bowiem raczej na potencjał imperatywu konceptualnego, w którym to materialny wymiar konkretnych artefaktów ustępuje miejsca potęgde samej idei twórczej. Kluczowe dla tego

---

<sup>1</sup> Tekst ten stanowi pokłosie badań prowadzonych między innymi w ramach indywidualnego stypendium twórczego z budżetu Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego (2017).

<sup>2</sup> Choć Agata Zborowska sygnalizuje, że trudno dziś mówić o jednym sposobie rozumienia tego ruchu (ze względu na duże zróżnicowanie podejść i rozdzwięk w rozumieniu nawet podstawowej terminologii), to w niniejszym tekście wychodzę – podobnie jak Graham Harman, Elizabeth Edwards czy Bjørnar Olsen – z myśli Bruno Latoura, stanowiącej podstawę dla wielu teorii zorientowanych na rzeczy; por. A. Zborowska, *Przedmioty w działaniu*, „Widok. Teorie i praktyki kultury wizualnej” 2014, 6, <<http://pismowidok.org/index.php/one/article/view/200/330>> [dostęp: 5 lutego 2018].

<sup>3</sup> Znakomitą próbą przełamania *status quo* była publikacja Magdaleny Wróblewskiej, jednak zawarte w niej obserwacje na temat fotografii Ewy Faryaszewskiej z czasu powstania warszawskiego nie zostały podjęte przy analizach innych obszarów polskiej fotografii; por. M. Wróblewska, *Fotografie ruin, ruiny fotografii 1944–2014*, Warszawa 2014.

okresu dzieło – słusznie ciesząca się nieustannym zainteresowaniem badaczy *Ikonosfera I* (1967) Zbigniewa Dłubaka (1921–2005) – była pojmowana przede wszystkim jako znaczący moment fotomedialnego przełomu; preludium, którego echa miały pobrzmiwać między innymi w późniejszych działaniach grupy PERMAFO. Znaczenie tej instalacji ujmowano przeważnie w kategoriach bezprecedensowego na polskim gruncie zaaranżowania przestrzeni<sup>4</sup>; wobec imponującego *novum environment*, fizyczny wymiar jednostkowych zdjęć pozostawał w cieniu innych aspektów dzieła, uchodzących za bardziej spektakularne. Warto jednak podkreślić, że sięgnięcie po prace teoretyków związanych z tak zwanym *gestural collective*<sup>5</sup> – do którego należą między innymi Geoffrey Batchen<sup>6</sup>, Elizabeth Edwards<sup>7</sup> czy Chris Morton<sup>8</sup> – umożliwiła zupełnie nowe spojrzenie na tę, kanoniczną już, pracę Dłubaka. Wzmiankowani badacze przeciwstawiają się (wciąż powszechnemu) rozumieniu fotografii jako pozbawionej ciała i formy reprezentacji i podkreślają niejednorodność specyfiki obiektów, jakie możemy wpisać w ramy tego medium<sup>9</sup>. Elizabeth Edwards<sup>10</sup> zdecydowanie odrzuca redukcjonistyczną wizję Rogera Scrutona<sup>11</sup>, w której zdjęcia nie są rzeczami (o określonym formacie i ciężarze, swoistej strukturze powierzchni czy nawet – zapachu), ale surogatami – abstrakcyjnymi jakościami wizualnymi. W perspektywie programu ukierunkowanego

---

<sup>4</sup> Przykładowe analizy *Ikonosfery I*, por. K. Ziębińska (Lewandowska), „Praktyka wiedzienia. Twórczość fotograficzna Zbigniewa Dłubaka w latach 1947–2000”, praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. Marii Poprzęckiej, Instytut Historii Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2001, s. 45–48; A. Zagrodzka, *Fotografia subiektywna w sztuce polskiej 1956–1969*, Lublin 2016, s. 15–18; A. Sobota, *Nowe horyzonty w nowych mediach. Zjawiska sztuki polskiej w latach 1945–1981*, Wrocław 2017, s. 180.

<sup>5</sup> O. Sibum, *Reworking the mechanical value of heat: instruments of precision and gestures of accuracy in early Victorian England*, „Studies in History and Philosophy of Science” 1995, 1(26), s. 77.

<sup>6</sup> G. Batchen, *Each wild idea. Writing, photography, history*, London 2000, s. 28–33, 61.

<sup>7</sup> E. Edwards, *Photography and the material performance of the past*, „History and Theory” 2009, 4(48), s. 131–135.

<sup>8</sup> C. Morton, *Photography and the comparative method: the construction of an anthropological archive*, „Journal of the Royal Anthropological Institute” 2012, 2(18), s. 376–380, 386–389.

<sup>9</sup> Syntetyczny zarys różnorodnych praktyk por. E. Edwards, *Objects of affect: photography beyond the image*, „Annual Review of Anthropology” 2012, 41, s. 225–228.

<sup>10</sup> Dziękuję Pani Profesor Edwards za inspirującą rozmowę podczas konferencji „Diverse migrations: photography out of bounds”, zorganizowanej przez The Photographic History Research Centre (De Montfort University, 19–20 czerwca 2017).

<sup>11</sup> R. Scruton, *Fotografia i reprezentacja*, w: *Fotografia i filozofia. Szkice o pędzlu natury*, red. S. Walden, tłum. I. Zwiech, Kraków 2013, s. 188–191.

na badanie materialnego komponentu fotografii wydaje się wart odnotowania fakt, że Dłubak w ramach *Ikonosfery I* radykalnie odszedł od klasycznego pokazywania zdjęć jako dzieł unieruchomionych w depersonalizującym *passe-partout* i antyramie<sup>12</sup>. Twórca celowo przecież zawieszał swoje prace, przytwierdzając tylko ich górne rogi (il. 1). „Pozorując swobodę roboczego pokazu w pracowni”<sup>13</sup> – jak pisała Urszula Czartoryska – Dłubak dokonał swego rodzaju desakralizacji sztuki – podkreślił, że zdjęcia przynależą do porządku codzienności. Naruszył on strukturę autorskich odbitek (bezpośrednio mocując je do czarnych ścianek ustawionych w warszawskiej Galerii Współczesnej), zarazem umożliwiając im swobodne powiewanie pod wpływem pędu powietrza, wytwarzanego przez specjalnie w tym celu ustawione wiatraczki i ruch samych zwiedzających. Skonfrontowani z fotograficznym labiryntem odbiorcy przestawali być neutralnymi obserwatorami. Ich fizyczna obecność w przestrzeni ekspozycyjnej potęgowała kreowanie spektaklu znaczeń poprzez stopniowe niszczenie samych zdjęć. Wraz z upływem czasu odbitki wykorzystane w instalacji coraz silniej zaginały się i zwijały, ze szkodą dla widoczności przedstawionych na nich scen. Koncepcja fotografii jako namacalnej rzeczy – wrażliwej na warunki ekspozycji, ulegającej przeobrażeniom i uczestniczącej w różnego rodzaju praktykach cielesnych – okazuje się jedną z niezaprzeczalnych, choć dotąd niewydołanych, wartości projektu Dłubaka. Co więcej, poprzez brutalne wyrwanie zdjęć z legitymizujących ich pozycję w ówczesnym „art worldzie”<sup>14</sup> obramowań (takich jak schludna oprawa czy harmonijne rozlokowanie w przestrzeni wystawienniczej w uporządkowanych sekwencjach<sup>15</sup>), ta niezwykle istotna dla powojennego środowiska fotograficznego postać wytyczyła zupełnie nowe ścieżki działań artystycznych. Dłubak sprowokował współczesnych do postawienia doniosłego pytania: „czy po *Ikonosferze* da się już fotografować tak, jak robiliśmy to dotychczas?”<sup>16</sup>.

---

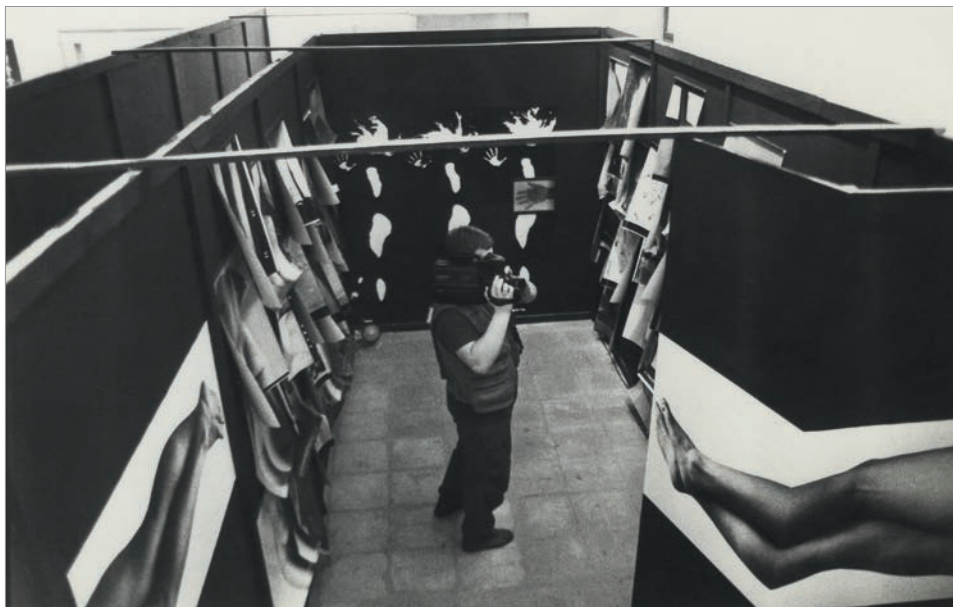
<sup>12</sup> Późniejsze alternatywy dla „zastygłych, formalnych systemów”, por. M. Lachowski, *Awangarda wobec instytucji. O sposobach prezentacji sztuki w PRL-u*, Lublin 2006.

<sup>13</sup> U. Czartoryska, *Ikonosfera Zbigniewa Dłubaka*, „Fotografia” 1967, 5, s. 101.

<sup>14</sup> Fotografia polska w początkach lat 60. XX wieku wciąż zmagala się z koniecznością uzyskania nobilitującego statusu „sztuki plastycznej”. O napięciu między artystami a fotografami i potrzebie uznania tych ostatnich w świecie sztuki świadczą choćby relacje prasowe, podsumowujące XII Ogólnopolską Wystawę Fotografiki, por. np. J. Kuryluk, *O mistrzach obiektywu – obiektywnie*, „Kamena” 1962, 15(253), s. 7.

<sup>15</sup> Schematu tego, widocznego na przykład na II Ogólnopolskiej Wystawie Fotografiki (1952, gmach Zachęty, Warszawa), nie udało się w pełni przełamać nawet za sprawą bardzo ambitnego projektu scenograficznego Wojciecha Zamecznika (1923–1967) dla – 10 lat później – XII Ogólnopolskiej Wystawy Fotografiki (1962, gmach Zachęty, Warszawa).

<sup>16</sup> J. Garztecki, *Prowokacje*, „Kultura” 1967, 18(248), s. 10.



1. Elżbieta Tejchman, widok instalacji Zbigniewa Dłubaka *Ikonosfera I* w Galerii Współczesnej w Warszawie, 1967, czarno-biała odbitka żelatynowo-srebrowa, nr inw. 01-A-04-00996(1). Dzięki uprzejmości W. Wawrzonowskiego i Fundacji Archeologia Fotografii

Nie bez powodu stanowiące główny temat niniejszego artykułu rozważania poświęcone koncepcji Jerzego Lewczyńskiego (1924–2014) rozpoczyna właśnie dygresja na temat Zbigniewa Dłubaka. Ich sylwetki zostały uznane za fundamentalne dla polskiej historii sztuki<sup>17</sup>, możliwe jest też wytyczenie punktów łączących ich praktyki artystyczne<sup>18</sup>, a ponadto wiązała ich serdeczna, koleżeńska znajomość<sup>19</sup>. Mimo to nie wyznaczono dotych-

<sup>17</sup> Ich status zdają się poświadczać liczne wystawy i katalogi poświęcone ich twórczości.

<sup>18</sup> Warto nadmienić, że jedna z wystaw Jerzego Lewczyńskiego i Zdzisława Beksińskiego opierała się na podobnym jak w *Ikonosferze Izabiego* – artyści chaotycznie porozwieszali swoje prace na sznurku tworząc skomplikowaną sieć w przestrzeni galerii (por. anonimowe zdjęcie pokazujące widok niezidentyfikowanej wystawy Z. Beksińskiego i J. Lewczyńskiego, depozyt Fundacji Archeologia Fotografii, nr inw. 06-A-02-00276). Ponadto Lewczyński żywo interesował się koncepcjami Dłubaka i przechowywał różne materiały dotyczące jego działalności (por. J. Garztecki, „Próby myśli względnie uporządkowanych. Tezy estetyczne Zbigniewa Dłubaka”, maszynopis, 9 maja 1981, w zbiorach Fundacji Asymetria w Warszawie).

<sup>19</sup> Potwierdzają to: korespondencja (np. list J. Lewczyńskiego do Z. Beksińskiego z roku 1967, w zbiorach Muzeum Historycznego w Sanoku oraz list Beksińskiego do Lewczyńskiego z dn. 3 marca 1971, w zbiorach Muzeum w Gliwicach), zapiski (np. J. Lewczyński, „Oce-

czas wspólnej platformy dla tych dwóch niezwyklej indywidualności twórczych. Niniejsze studium stanowi próbę przełamania symptomatycznej dla współczesnych badań trudności w konstruowaniu metodologicznej płaszczyzny, umożliwiającej symultaniczne rozpatrywanie (i konfrontowanie) dorobku kluczowych polskich fotografów powojennych<sup>20</sup>. Proponowana w tekście analiza strategii Jerzego Lewczyńskiego zakłada swego rodzaju „intencję”<sup>21</sup> (sprawczość) fotografii, która wynika z jej materialnych cech; ów metodologiczny pryzmat umożliwi też dostrzeżenie nowych aspektów prac Zbigniewa Dłubaka czy Stefana Wojneckiego (ur. 1929). Wciąż nie w pełni naszkicowany, a drzemiący u źródeł koncepcji Lewczyńskiego, potencjał teoretyczny być może w przyszłości stanowić będzie katalizator do odkrycia na nowo *oeuvre* również takich twórców, jak Zdzisław Beksiński (1929–2005)<sup>22</sup>, Marek Piasecki (1935–2011)<sup>23</sup> czy Zofia Rydet (1911–1997)<sup>24</sup>. Przedstawione w niniej-

---

an”, odrębna notatka poświęcona realizacji Zbigniewa Dłubaka, 2 lutego 1973, w zbiorach Fundacji Asymetria w Warszawie) oraz fotografie (np. J. Lewczyński, *Portret przyjaciela Zbigniewa Dłubaka*, 2001, Muzeum Historii Fotografii w Krakowie, fotomontaż, czarno-biała odbitka żelatynowo-srebrowa, nr inw. MHF 23481/II).

<sup>20</sup> Dłubak i Lewczyński byli dotąd prezentowani jako bardzo sobie odległe postaci, por. J. Kordjak-Piotrowska, *Polska fotografia awangardowa 2. połowy lat 50.*, w: *Egzystencje*, red. R. Szwander, Warszawa 2005, s. 6–7; Sobota, *Nowe horyzonty w nowych...*, s. 180, 202.

<sup>21</sup> B. Olsen, Z. Dziuban, *Wszyscy jesteśmy archeologami*, „Znak”, wrzesień 2015, <<http://www miesiecznik.znak.com.pl/wszyscy-jestesmy-archeologami>> [dostęp: 5 lutego 2018].

<sup>22</sup> Fotograficzne działania Zdzisława Beksińskiego rozpatrywano w kategoriach naśladownictwa estetyki Wielkiej Awangardy, neorealizmu czy plastycznego odbicia filozofii egzystencji, por. W. Kobylińska-Bunsch, „Fotografia egzystencjalna” Zdzisława Beksińskiego, „Miejsce. Studia nad sztuką i architekturą polską XX i XXI wieku” 2016, 2, s. 59–83. Przechowywane w zbiorach Muzeum Historycznego w Sanoku albumy ze zdjęciami wklejanymi na różowe karty otwierają jednak zupełnie nowe, pełne potencjału pole interpretacyjne. Dyrekcji i pracownikom Muzeum Historycznego w Sanoku składam podziękowania za zgodę na przeprowadzenie kwerendy w roku 2013 i umożliwienie mi zapoznania się z tymi ciekawymi materiałami.

<sup>23</sup> O sylwetce Marka Piaseckiego powstało wiele tekstów pióra znakomitych krytyków i historyków sztuki, wciąż nie powstała jednak poświęcona temu artyście syntetyczna monografia, która z całą mocą podkreślałaby materialny wymiar jego dzieł fotograficznych. Najnowsza pozycja, stanowiąca cenne podsumowanie dotychczasowych informacji, została wydana staraniem Fundacji 9/11 Art Space, por. *Marek Piasecki. With care*, red. E. Chorzępa, M. Piłakowska, Poznań 2017.

<sup>24</sup> Ta wybitna postać jest nieustannie przywoływana w literaturze przedmiotu, ale wciąż nie wydobyto haptycznego aspektu jej prac (np. specyfiki fotomontaży czy „fotografie”). Subtelnie zasygnalizowano to zjawisko na wystawie „Zofia Rydet. Zapis, 1978–



szym tekście trzy zupełnie różne działania twórcze Lewczyńskiego posłużą zilustrowaniu silnie uobecniającego się w jego dorobku problemu rzeczy<sup>25</sup>.

## PROCES DESTRUKCJI – PARADOKSALNE ŚWIADECTWO ŻYCIA RZECZY

Jerzy Lewczyński podkreślał, że fotografia – świadek przeszłości<sup>26</sup> – to obiekt przede wszystkim materialny, kruchy i delikatny, a zatem narażony na rozkład. Zdjęcia pokrywa nie tylko symboliczna patyna czasu, ale są na nich widoczne ślady ich własnej historii, w postaci chemicznych i fizycznych zniszczeń<sup>27</sup>. Potwierdzają to między innymi prace Lewczyńskiego z cyklu *Znalezione fotografie* (il. 2)<sup>28</sup>. W serii tej dokonuje on arbitralnej transpozycji obiektów ze sfery wernakularnej<sup>29</sup> (amatorskiej, prywatnej, rodzinnej) w celu skonstruowania pewnej – jak ujęła to Maria Gołaszewska – „sytuacji estetycznej”<sup>30</sup>. Wybrane przez Lewczyńskiego zdjęcia naznaczone są charak-

---

1990” w Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie (25 września 2015 – 10 stycznia 2016, kuratorzy: Sebastian Cichocki, Karol Hordziej), zasadniczo nacisk położono jednak na zupełnie inne właściwości jej realizacji.

<sup>25</sup> Szczególne wyrazy podziękowania składam Rafałowi Lewandowskiemu, prezesowi Fundacji Asymetria, za możliwość przeprowadzenia kwerendy w archiwum Jerzego Lewczyńskiego i za zaszczerpienie we mnie pasji do badania tej wyjątkowej dla polskiej sztuki postaci.

<sup>26</sup> O. Ptak, *Jerzozwierz. Portrety i autoportrety Jerzego Lewczyńskiego*, Gliwice 2012, s. 17–21.

<sup>27</sup> Opis wybranych przykładów, por. W. Kobylińska-Bunsch, *Utrwalić to, co niematerialne: fotografia jako (s)chronienie pamięci w polskich strategiach artystycznych XX i XXI wieku*, w: *Konserwacja zapobiegawcza środowiska 3. Dziedzictwo niematerialne i pamięć*, red. J. Wysocki et al., Warszawa–Zielona Góra 2015, s. 170–171.

<sup>28</sup> Więcej przykładów prac por. M. Janczyk, I. Święch, *Otwieram i zamykam oczy. Prezentacja twórczości Jerzego Lewczyńskiego*, Kraków 2006–2007, s. 30, 33–34.

<sup>29</sup> Pojęcie to – ze względu na swą niejednoznaczność i pojemność – budzi wśród teoretyków w pełni uzasadnione kontrowersje. Niemniej wykorzystanie kategorii „wernakularności” na potrzeby niniejszego studium nie wynika wyłącznie z jego niesłabnącej w Polsce popularności (m.in. za sprawą niedawnego wydania publikacji Clémenta Chéroux, por. C. Chéroux, *Wernakularne. Eseje z historii fotografii*, tłum. T. Swoboda, Warszawa 2014), ale przede wszystkim – z ciągle nierozwiązanego w naszym piśmiennictwie problemu nazewnictwa prac, które powstawały w opozycji do szeroko rozumianego obszaru „sztuki wysokiej”.

<sup>30</sup> M. Gołaszewska, *Zarys estetyki. Problematyka, metody, teorie*, Warszawa 1984, s. 27–30. Posługuję się tym terminem, gdyż dobitnie akcentuje on znaczenie interakcji pomiędzy odbiorcą a dziełem, wyjątkowa możliwość dialogu poprzez sztukę w programie Jerzego Lewczyńskiego wydaje się zaś szczególnie istotna.

terystycznym piętnem: „zdobi” je siatka spękań i zarysowań. Niedoskonałości te, mimo swej wtórności wobec pierwotnego zapisu, Marta Przybyło-Ibadullajev nazywa wartością dodaną<sup>31</sup>. Stają się one przecież, jako świadectwa nieustannego obiegu artefaktu, jego integralnym elementem. Konsekwencją niesłabnącego zainteresowania oryginałem są jego nieuchronne (niechciane?) przekształcenia. O zjawisku tym w poetycki sposób pisał Wojciech Nowicki:



2. Jerzy Lewczyński, *Znaleziona fotografia*, 1980, czarno-biała odbitka żelatynowo-srebrowa. Własność prywatna. Dzięki uprzejmości Galerii Esta

<sup>31</sup> M. Przybyło-Ibadullajev, *Srebro w żelatynie*, w: *Emulsja*, red. M. Przybyło-Ibadullajev, Warszawa 2015, s. 157.

Trzeba tych skaleczeń, pleśniowa mgiełka jest konieczna, żeby się ukazało życie, które kiedyś było, żeby się zmaterializował czas dzielący wtedy od dziś. Za pomocą tak pokancerowanych zdjęć Lewczyński pisze własne dzieje fotografii, własne dzieje człowieka, dzieje siebie<sup>32</sup>.

Wątek ten podjęła również Dorota Dąbrowska, która analizując ustępy *Fotoplastikonu* pióra Jacka Dehnela, konstatuje: „To, co z punktu widzenia fotografii jako rzemiosła postrzegane jest jako defekt, «czynnik dyskwalifikujący» zdjęcie, zostaje zinterpretowane jako semantyczna dominanta”<sup>33</sup>. W poczuciu współczesnego odbiorcy niedoskonałości wręcz przywracają zdjęciom – w dobie monopolizacji sceny wizualnej przez wyretuszowane, sztucznie spreparowane obrazy, wprzęgnięte w świat konsumpcyjnej reklamy – aureę, której odmawiał im Walter Benjamin. Skazy i ułomności mogą nadać fotografiom cechy autentyzmu<sup>34</sup>, stanowią przeciwwagę dla „falszywej mowy”<sup>35</sup> pikseli<sup>36</sup>. Przekonanie to staje się coraz częściej katalizatorem działań najmłodszej generacji twórców. Przykładowo, Max Alesky (ur. 1998) z kolektynu *Nines Magazine* celowo zakopał taśmę 35 mm, by znajdujące się w ziemi bakterie dokonały ingerencji w naświetlonym uprzednio negatywie. W konsekwencji jego zdjęcia z serii *North Witham '43-'17* (2017) naznaczone są plamami świadczącymi o nieodwracalnym i niekontrolowanym przez artystę „zainfekowaniu” materiału fotograficznego (il. 3).

<sup>32</sup> W. Nowicki, *Odbicie*, Warszawa 2015, s. 127.

<sup>33</sup> D. Dąbrowska, „Żeby się ukazało życie, które kiedyś było” – o znaczeniu materialności fotografii, w: *Rzecz w kulturze*, red. B. Pawłowska-Jądryk, D. Dąbrowska, Warszawa 2016, s. 45.

<sup>34</sup> O afektywnym doświadczaniu fotografii, por. K.S. Calhoon, *Personal effects: Rilke, Barthes, and the matter of photography*, „MLN” (German Issue), 1998, 3(113), s. 617.

<sup>35</sup> Analogiczne pragnienie powrotu do oryginału (faktycznego reliktu przeszłości) – w miejsce silnie spopularyzowanych w ostatnich latach wirtualnych symulacji i nowoczesnych technologii multimedialnych – podnoszone jest także we współczesnym muzealnictwie, por. *Muzeum faktów odczutyh*. Z Barbarą Kirshenblatt-Gimblett rozmawiają Jan Śpiewak, Zofia Waślicka i Artur Żmijewski, „Krytyka Polityczna” 2014, 40–41, s. 268–271.

<sup>36</sup> Wątek ten podejmowali m.in. Rafał Drozdowski i Marek Krajewski, choć niektóre ich konkluzje dotyczące upadku społecznych rytuałów związanych z fotografią być może należą do aż zanadto pesymistycznych, por. R. Drozdowski, M. Krajewski, *Za fotografię! W stronę radykalnego programu socjologii wizualnej*, Warszawa 2010, s. 170.



3. Max Alesky, z serii *North Witham '43-'17*, 2017, technika mieszana. Dzięki uprzejmości artysty

Wojciech Nowicki uczynił Jerzego Lewczyńskiego bohaterem wielu swych esejów<sup>37</sup>. Wykorzystuje on jednak kategorię materialności tylko przy opisie najbardziej rozpoznawalnej grupy zdjęć polskiego artysty, którą konstituują „kalekie” i oszpecone wizerunki. W obszar ten doskonale wpisuje się na przykład słynny *Tryptyk znaleziony na strychu* (1971). Zarówno Nowicki, jak i Dąbrowska redukują potencjał „zwrotu ku rzeczom”, rozpatrując to zagadnienie jedynie przez pryzmat śladów postępującej atrofii poszczególnych fotografii. W moim przekonaniu zaś, w praktyce Lewczyńskiego niezwykle istotna okazuje się nieustanna fascynacja różnorodnymi rzeczami; każdą z nich artysta śmiało uznaje za obiekt kulturowy. Postawę tego związanego z Gliwicami twórcy znamionowało bowiem, tak symptomatyczne dla konserwatorów i miłośników zbieractwa<sup>38</sup>, przywiązanie do materialnej formy rzeczy,

<sup>37</sup> Por. W. Nowicki, *Jerzy Lewczyński. Pamięć obrazu*, Gliwice 2012; W. Nowicki, *Dno oka. Eseje o fotografii*, Wołowiec 2010.

<sup>38</sup> Polska historia sztuki zawdzięcza postrzeganie kolekcji jako faktu antropologicznego przede wszystkim Krzysztofowi Pomianowi, por. K. Pomian, *Zbieracze i osobliwości. Paryż–Wenecja. XVI–XVIII wiek*, tłum. A. Pieńkos, Warszawa 1996, s. 16–17.

które można dotknąć, poczuć specyfikę ich materiału – nawiązać z nimi bezpośrednią relację. Szczególną sympatią Lewczyński darzył stare negatywy, zwłaszcza te mające formę kruchej szklanej płyty; Ewa Domańska nazwałaby je zapewne „tworzącym ludzkie relacje darem”<sup>39</sup>.

## OD ZASIARCZONEGO SZKŁA DO ODBITKI WYSTAWOWEJ

Istotnym dla historii polskiej fotografii efektem działań Jerzego Lewczyńskiego było ocalenie przed zniszczeniem i zapomnieniem dorobku autorstwa jego kolegi – Feliksa Łukowskiego (1919–1985). Fotografów tych połączyło wspólnie spędzone w powiecie tomaszowskim<sup>40</sup> dzieciństwo. Przyczynkiem do działania o niemalże konserwatorskiej specyfice była dla Lewczyńskiego zarówno relacja oparta na przyjaźni i sentymencie, jak i czujność kolekcjonera, potrafiącego docenić coś, co inni przedwcześnie zlekceważyli. W roku 1986 Michalina Łukowska przekazała mu prace zmarłego męża – spuścizna ta liczyła ok. 1500 sztuk negatywów (szklanych, o formacie 6 × 9 cm). Do rąk Lewczyńskiego trafiły materiały w bardzo złym stanie zachowania, spowodowanym między innymi brakiem dostępu do wystarczającej ilości bieżącej wody podczas procesu wywoływania. Zasiarczone, zlepione i niekiedy zupełnie zniszczone, zostały przez Lewczyńskiego odczyszczane, zrekonstruowane i zabezpieczone. W roku 1992 doprowadził on do przekazania archiwum przyjaciela – unikatowego dokumentu życia Zamojszczyzny w latach 40. i 50. XX wieku – Muzeum Okręgowemu w Zamościu. Z wybranych negatywów Lewczyński osobiście wykonał około sześciuset powiększeń wystawowych. Złożyły się one na dużą ekspozycję noszącą tytuł „Było to 50 lat temu”<sup>41</sup>.

W konsekwencji Feliks Łukowski znany jest dziś jako autor bezcennej wizji wsi w Lubelskiem. Status rdzennego mieszkańca, bezpośrednio związanego z danym regionem, sprzyjał jego fotograficznemu przedsięwzięciu. Lokalna

<sup>39</sup> E. Domańska, *Humanistyka nie-antropocentryczna a studia nad rzeczami*, „Kultura Współczesna” 2008, 3, s. 16.

<sup>40</sup> Jerzy Lewczyński urodził się w Tomaszowie Lubelskim i tam też ukończył naukę w gimnazjum. W latach 40. XX w. mieszkał w Rachaniach, gdzie w latach 1942–1944 pracował jako listonosz. Po wojnie podjął studia na Wydziale Inżynierjno-Budowlanym Politechniki Śląskiej w Gliwicach. Tam też pracował po studiach i ostatecznie osiadł na stałe w Gliwicach. Siemnice, w których urodził się Feliks Łukowski, to wieś położona w województwie lubelskim (powiat tomaszowski, gmina Rachanie). Rachanie i Siemnice dzieli odległość ok. 7 km.

<sup>41</sup> Wystawa ta była też pokazywana w Lublinie, por. „Ocalone wspomnienia. Fotografie Feliksa Łukowskiego”, Akademickie Centrum Kultury „Chatka Żaka”, Lublin, 14 grudnia 2009 – 10 stycznia 2010.

społeczność dopuszczała go do rejestrowania ważnych ceremonii i „rytuałów przejścia” – ludowego pejzażu kulturowego, do którego współcześnie możemy odbyć podróż już tylko poprzez fotografie<sup>42</sup>. Łukowski był w stanie oddać ówczesny *genius loci* rodzinnych Siemnic i ich okolic, pokazując wciąż żywą tam kulturę drewna. Dorobek Łukowskiego to jednak nie tylko dokumentacja ubiorów, wnętrz ubogich chat czy obrzędów. W centrum zainteresowań przyjaciela Lewczyńskiego znajdował się przede wszystkim portret. Łukowski był w stanie przezwyciężyć społeczne bariery, dzięki czemu aparat nie stawał się opresyjnym narzędziem wymierzonym w fotografowanego, ale sympatycznym towarzyszem prac w polu i życia towarzyskiego. Zamiast zeszywniałych i skonfundowanych postaci zamrożonych w nienaturalnym odrętwieniu, widzimy teatr min chłopca pozującego z małą sową bądź figlarnie spoglądające w kamerę rozchichotane kobiety.

Lewczyński poświęcił wiele sił i energii na zachowanie dorobku przyjaciela, gdyż uznała go za możliwość przeniesienia się – za jego sprawą – w czasie. Przywrócenie do życia twórczości Łukowskiego zakładało jednak ponowne i bezkompromisowe ucieleśnienie idei zmarłego kolegi w zupełnie nowej formie. Lewczyński sprobował w tym przypadku kwestię autorstwa i obalił mit oryginalności dzieła sztuki, a zagadnienia te nie pozostały bez wpływu na ówczesne środowisko artystyczne<sup>43</sup>. Dzieła Łukowskiego rodzą się niczym feniks z popiołów wskutek autorytatywnej, wtórnie podjętej decyzji. Prace skromnego amatora z Siemnic Lewczyński otrzymał przecież w formie negatywów. Wszelkie procedury związane z przygotowaniem finalnego dzieła na ekspozycję – takie jak powiększenie, kadrowanie, plamkowanie czy dopalanie – leżały w gestii kogoś innego niż sam twórca. Poprzez dobór określonego papieru (podłoża), decyzje dotyczące stopnia kontrastowości czy choćby formatu zdjęć Lewczyński zrealizował swoją własną wizję prac kolegi.

Przywracając historii sylwetkę Łukowskiego, Lewczyński obala utarte schematy i pojęcia metodologiczne. Sfatygowane i niechciane szklane płytki niewielkich rozmiarów – przedmioty uznane za zbędne po śmierci pierwotnego właściciela – nabierają nowych znaczeń w przestrzeni galeryjnej. Transpozycja zachodzi na linii: indywidualna przyjemność („zdejmnowanie obrazów”

---

<sup>42</sup> Magdalena Szczypiorska-Mutor ów dualizm nazwałaby niepokojącym rozdarciem, por. M. Szczypiorska-Mutor, *Praktyki fotograficzne i teksty kultury. Inwersja, metamorfoza, montaż*, Warszawa 2016, s. 22.

<sup>43</sup> Lewczyński w latach 80. XX wieku gorąco propagował twórczość Łukowskiego w środowiskach artystycznych, por. J. Lewczyński, *Feliks Łukowski – zapomniany fotograf ziemi tomaszowsko-lubelskiej*, w: *Fotografia artystyczna na terenach pogranicza w latach 1945–1987. Materiały z III Sympozjum w Szczecinie 13–15.11.1987*, red. K. Łuczywek, Szczecin 1988, s. 91–107.



ku własnej satysfakcji) – vs – masowa edukacja (rutynowe wycieczki szkolne na zamojską ekspozycję). Ukazując niebezpieczeństwa krzywdzących selekcji, odrzucających to, co lokalne i „swojskie”, artysta postuluje bezustanne rekonstruowanie i rekonfigurowanie wizualnego kanonu. Losy negatywów – które uwiiodły (jak by powiedział Alfred Gell<sup>44</sup>) i zmusiły Lewczyńskiego do działania – rozpoczęły się na śmietniku pamięci, zakończyły zaś – w muzeum historycznym.

Analogiczne w pewnym stopniu zjawisko, polegające na balansowaniu przez obiekt artystyczny pomiędzy bardzo różnymi formami, możemy zaobserwować na przykładzie *Oceanu* (1973) Zbigniewa Dłubaka. Często zapomina się, że w roku powstania dzieło to było upowszechniane przede wszystkim za sprawą *mail artu* grupy PERMAFO. Jego pierwotny charakter sytuował się zatem pomiędzy zaproszeniem na wystawę, drukiem ulotnym a „zwykłą” przesyłką pocztową. *Ocean* doskonale wpisywał się w globalny ruch *postal art* – obiegu sztuki działającego poza instytucjami kulturalnymi. Żółta koperta z określoną oprawą wizualną, logo i naklejonym znaczkiem pocztowym ma tu nie mniejsze znaczenie niż sama jej zawartość w postaci reprodukcji fotografii<sup>45</sup>. Zanna Gilbert, badaczka związana z Getty Research Institute, twierdzi, że opakowanie w przypadku *mail artów* nie powinno być rozumiane jako „naczynie”<sup>46</sup>, które dopiero artysta wypełnia treścią, ale jest to samodzielny aktor, posiadający własną sprawczość. W bogatym dorobku Zbigniewa Dłubaka znajdziemy zatem nie tylko dzieła dotykające procesu percepcji i porządkującego ludzką rzeczywistość systemu znakowania (co nieraz podnoszono w literaturze), ale i problemu rzeczy<sup>47</sup>. Wielokrotnie złożone, wielkoformatowe płachty z dwiema reprodukcjami z serii *Ocean* wędrowały w torbie listonosza do różnych członków środowiska artystycznego. Towarzyszył im też krótki poetycki tekst Dłubaka. Nie uwidaczniał się tu jednak w pełni problem multiplikacji bardzo podobnych do siebie kadrów, jak w końcowej, wystawowej wersji. Dziś zatracił się już pierwotny kontekst tej pracy. Dzie-

<sup>44</sup> Alfred Gell używał tak sugestywnego i perswazyjnego języka w swym słynnym studium o praktyce tatuowania w Polinezji, por. A. Gell, *Wrapping in images. Tattooing in Polynesia*, Oxford 1999, s. 36.

<sup>45</sup> *Mail art* grupy PERMAFO. Na kopercie, odręcznym pismem Jerzego Lewczyńskiego: „*Ocean*, 2.2.1973, Wrocław”, w środku reprodukcja dwóch widoków morskich Dłubaka oraz kartka A4 z wierszem artysty, w zbiorach Fundacji Asymetria w Warszawie.

<sup>46</sup> Z. Gilbert, *Networking regionalism: long-distance performativity in the International Mail Art Network*, „TAREA” 2017, 4(4), s. 94.

<sup>47</sup> Karolina Ziębińska-Lewandowska stawiała wręcz tezę o „unieważnianiu przedmiotu” przez Dłubaka niemal od początku jego zainteresowań fotografią, por. K. Ziębińska (Lewandowska), „Praktyka widzenia...”, s. 42.

ło to kojarzymy z wysublimowanym, finalnym produktem galeryjnym – jako ciasno zestawione obok siebie odbitki, będące powtarzalnym zwielokrotnieniem specjalnie niewyróżniających się pod względem estetycznym widoków fal morskich i horyzontu.

W *Oceanie* skonkretyzowana zostaje postawa Dłubaka, widoczna już w jego wcześniejszym cyklu *Krajobrazy* (1949–1954) – artysta postuluje, by „przyjąć banał w najzwyczajniejszy sposób, bez akcentowania egzotyki codzienności”<sup>48</sup>. Zainteresowanie powszedniością nie przekładało się zatem, jak u Lewczyńskiego, na emocjonalne i zaangażowane do niej podejście. Gliwicki twórca z premedytacją pragnie zaś uruchomić drzemiące w nas pokłady sentymentalizmu.

## DZIENNIK WIZUALNY JERZEGO LEWCZYŃSKIEGO

„Warto zapamiętać!” – szczere, spontaniczne hasło, zapisane niemalże dziecinnym pismem<sup>49</sup>. Te dwa słowa, zakończone pełnym emfazy wykrzyknikiem, to jedyna ozdoba zgrzebnej, matowej okładki szkolnego zeszytu w kolorze spłowiałego błękitu. Jerzy Lewczyński miejscem swych (być może najcenniejszych?) zapisków uczynił niemiły w dotyku – szorstki i matowy – kajet. Używany w latach 80. i 90. XX wieku typ brulionu może dziś budzić pewien sentyment<sup>50</sup>, mimo zmechaconej oprawy i oczywistej nieatrakcyjności. Przekładając grube strony, przemierzamy wartki strumień codzienności artysty. Zanotowanym myślom i sentencjom towarzyszą świadectwa konsumpcyjnego „teraz” – kartki na jedzenie, spisywane odręcznie rachunki za zakupy i wycięte z prasy ilustrowanej zabawne slogany reklamowe. Oglądanie albumu jest dziś jednak doświadczeniem ambiwalentnym – nieprzyjemne uczucie bezradności (wiele danych trudno zinterpretować i zrozumieć, gdyż zostały wyrwane z pierwotnego kontekstu) kładzie się cieniem na rosnącą ciekawość. Idąc tropem Marka Krajewskiego, można odważyć się na stwierdzenie, że dziennik niejako mści się na swoim nieproszonym czytelniku. Palce śmiałków wdzierających się w prywatną sferę artysty zostają naznaczone szarą warstwą kurzu; na szczęście nie czyha tu na nas tak zabójcza pułapka

<sup>48</sup> Fragment wiersza Zbigniewa Dłubaka, element pracy *Ocean*.

<sup>49</sup> J. Lewczyński, dziennik wizualny prowadzony w zeszycie szkolnym, ok. 1980, w zbiorach Fundacji Asymetria.

<sup>50</sup> Tak należałoby zapewne tłumaczyć zainteresowanie współczesnych konsumentów analogicznymi wyrobami, regularnie pojawiającymi się na rynku internetowym.

jak ta, w którą wpadł Adelmus z Otrantu, jeden z bohaterów *Imienia róży* Umberta Eco.

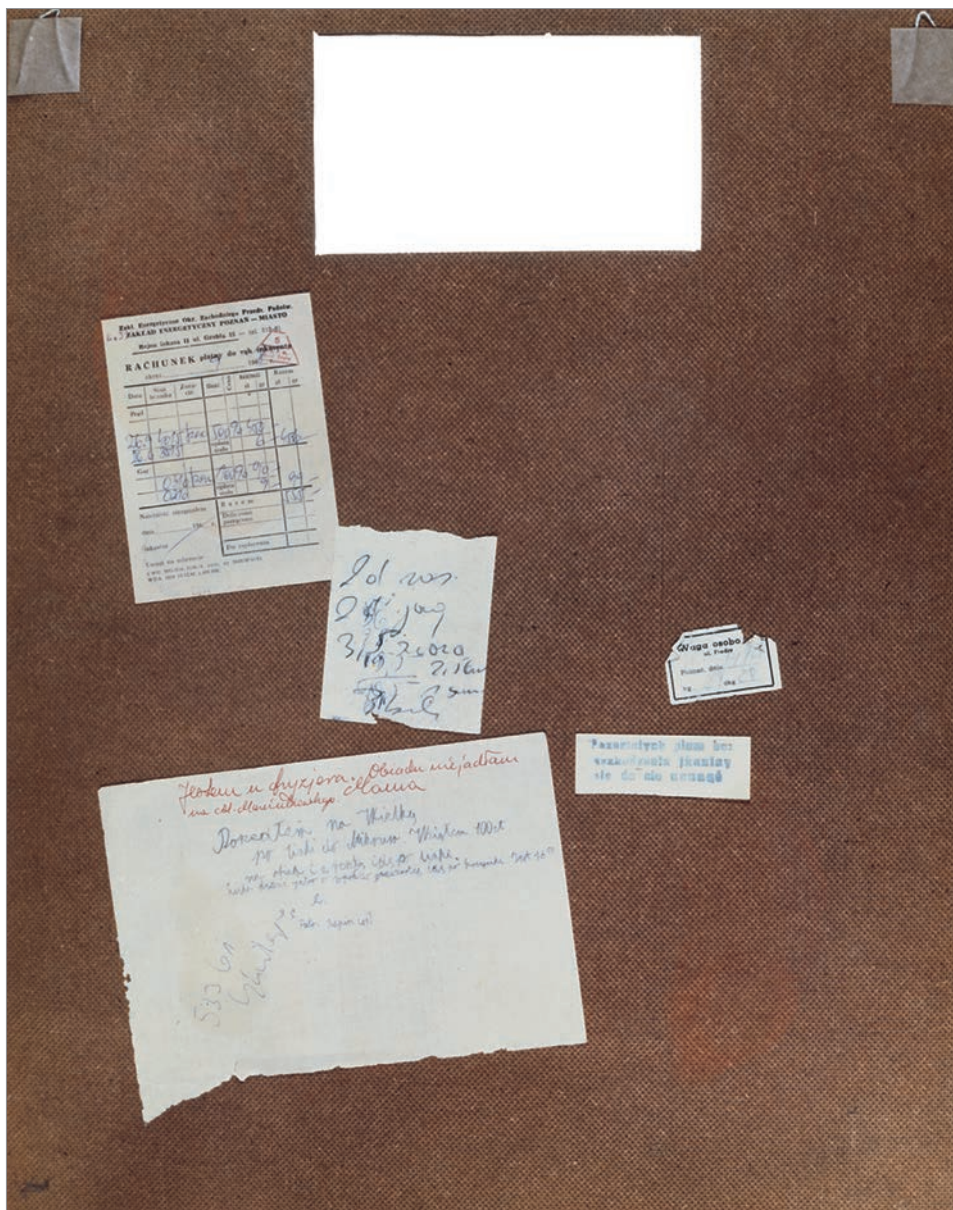
Na wytrwałego, zainteresowanego fotografią czytelnika czeka jednak nagroda. Nagle, pomiędzy białych, słomkowych kartek wymyka się czarno-białe zdjęcie. Wyrafinowanie czystego bromu jest wręcz uderzające, na tle lichoci zeszytowego papieru. Wysmakowana, aksamitnie gładka, matowa odbitka została niegdyś strącona z piedestału „sztuki wysokiej”. Musiała ukorzyć się i przebywać w towarzystwie porowatych kartek szkolnego brulionu. Trudno jednoznacznie rozstrzygnąć, czy sytuacja ta – jak chciałyby Elizabeth Edwards i Janice Hart – podnosi indeksalność<sup>51</sup> samej fotografii, czy też raczej ją dewaloryzuje. Badacze koncentrujący swą uwagę na albumach fotograficznych niejednokrotnie odnotowują fakt, że odbitkom wtórują „auratyczne” – podnoszące ich znaczenie – obiekty. Zdjęcia często uzyskiwały dodatkową oprawę w postaci pamiątek, wycinanek<sup>52</sup> czy dekorowanych okładek, nawiązujących do lokalnych surowców i tradycji<sup>53</sup>. Na tym tle album Lewczyńskiego wyróżnia się jako nietypowy, gdyż fotografia przestaje tu zajmować pozycję pierwszoplanową. Głównymi aktorami okazują się fragmenty gazet, kserokopie i kartki z notatkami. Artysta odrzuca wszelkie próby estetyzacji dziennika. Opisany obiekt można zatem uznać za splot dwóch zupełnie różnych tradycji – zarówno wernakularnej, spontanicznej wytwórczości prywatnej, jak i międzywojennego (pełnego dowcipu i autodystansu) kolażu.

Analogiczne zainteresowania pojawiają się pod koniec lat 60. XX wieku u Stefana Wojneckiego, czego przykład stanowi prezentowana w roku 1969 w poznańskim Salonie PTF wystawa „Twarze”. Na odwrocie monumentalnych portretów zamieszczono materialne ślady codzienności – notatki, formularze, bilety (il. 4, 5). Same wizerunki zostały zaś okaleczone – podobizny

<sup>51</sup> Woryginalne: „In this they extend the sense of vision and the indexicality of the photograph itself in a mutually reinforcing sign system”, por. E. Edwards, J. Hart, *Introduction: photographs as objects*, w: *On the Materiality of Images*, red. E. Edwards, J. Hart, New York 2004, s. 12. Polski przekład tekstu por. E. Edwards, J. Hart, *Fotografie jako przedmioty. Wprowadzenie*, w: *Badania wizualne w działaniu. Antologia tekstów*, red. M. Frąckowiak, K. Olechnicki, Warszawa 2011.

<sup>52</sup> Wzbogacanie wiktoriańskich albumów fotograficznych o kolaże czy akwarele było częstą praktyką wśród kobiet z wyższych sfer, por. np. Kate E. Gough, album fotograficzny, 56 stron, ok. 1870, Victoria&Albert Museum, nr inw. 846-1963.

<sup>53</sup> F. Loughnane, „From daughters to sisters: photography and the institutional narratives of missionary and indigenous nuns”, 2017, maszynopis udostępniony dzięki uprzejmości autorki, s. 3.



4. Stefan Wojnecki, fotografia z wystawy „Twarze”, 1969, widok odwrocia. Dzięki uprzejmości artysty





5. Stefan Wojnecki, fotografia z wystawy „Twarze”, 1969, widok odwrocia. Dzięki uprzejmości artysty

poszczególnych osób zastępowały puste, prostokątne otwory. Te swoiste „nie-widoki”<sup>54</sup> wypełniali dopiero sami zwiedzający, stając się integralną częścią dzieła (il. 6). Całość uzupełniało *panneau* z papieru pakowego ze śladami butów, odcisniętych podczas wernisazu<sup>55</sup>. Sportretowanie (słowo jakże znamienne w kontekście tytułu ekspozycji Wojneckiego) jednostki wymagało wyjścia poza paradygmat ludzkiego ciała<sup>56</sup> i koncentrację na – zwykle pomija-

<sup>54</sup> Rozwijam tu znaczenie pojęcia stosowanego przez Mariannę Michałowską, por. M. Michałowska, *Nie-widoki. Fotograficzne narracje o cierpieniu*, wystąpienie na ogólnopolskiej konferencji naukowej „Fotoesej 2: Widoki cudzego cierpienia”, zorganizowanej przez Zakład Poetyki Intersemiotycznej i Komparatystyki Mediów UKSW (Warszawa, 26 stycznia 2018).

<sup>55</sup> Opis wystawy zob. A. Sobota, *Impulsy i pęknięcia*, w: *Stefan Wojnecki – pęknięcia: ku symulacji*, oprac. W. Makowiecki, M. Michałowska, M. Pawłowski, Poznań 1999, s. 11–12.

<sup>56</sup> Por. A. Szyjkowska-Piotrowska, *Po-twarz. Przekraczanie widzialności w sztuce i filozofii*, Warszawa 2011, s. 26–41.

nej – materii. Wojnecki nie ukazywał jednak rzeczy zgodnie z optymistyczną wizją Bjørnara Olsena<sup>57</sup> jako przyjaznych obiektów konstytuujących tożsamość człowieka. Swoistym dopełnieniem cyklu „Twarze” były bowiem, mało dzisiaj znane, prace przedłożone przez artystę w roku 1971 Komisji Artystycznej Związku Polskich Artystów Fotografików<sup>58</sup>. Gdy Wojnecki zasłania oczy postaci taśmą komputerową<sup>59</sup> bądź brutalnie rozdziela parę (zakochanych?) opornikami (il. 7a)<sup>60</sup>, rzeczy zostają wykorzystane jako czynnik alienujący, są świadectwem zerwania relacji społecznych.



6. Dokumentacja wystawy „Twarze” Stefana Wojneckiego, salon PTF, Poznań, 1969. Dzięki uprzejmości artysty

<sup>57</sup> B. Olsen, *W obronie rzeczy. Archeologia i ontologia przedmiotów*, tłum. B. Shallcross, Warszawa 2013, s. 19.

<sup>58</sup> Ogromne podziękowania składam Pani Prezes Jolancie Rycerskiej oraz Panu Mateuszowi Skoniecznemu ze Związku Polskich Artystów Fotografików za udostępnienie mi wielu cennych materiałów z archiwum ZPAF.

<sup>59</sup> Zob. nietytułowane prace w teczce personalnej Stefana Wojneckiego, w zbiorach archiwum Związku Polskich Artystów Fotografików.

<sup>60</sup> Profesorowi Stefanowi Wojneckiemu, który nie tylko zechciał udzielić mi obszernego wywiadu, ale także przekazał na moje ręce liczne materiały i reprodukcje ze swego prywatnego archiwum, składam wyrazy serdecznych podziękowań.





7. Stefan Wojnecki, (7a) praca bez tytułu, (7b) widok odwrocia, odbitka fotograficzna, technika mieszana, 1971. Teczka personalna Stefana Wojneckiego, w zbiorach archiwum Związku Polskich Artystów Fotografików. Dzięki uprzejmości Jolanty Rycerskiej, prezes ZPAF

Wojnecki w pewnym stopniu podziela zatem opinię Krajewskiego, zwracającego uwagę na „problematyczność przedmiotów”<sup>61</sup>, a więc fakt, że bynajmniej nie są one uległe i w pełni od nas zależne, ale niezwykle często utrudniają realizację naszych planów czy założeń. Paradoksalnie, gest artysty zarazem dowartościowuje znaczenie tego, co codzienne i sensualne. Artysta pragnął odejść od koncepcji sztuki nieprzystępnej, nieuchwytnej i obcej, która – w jego przekonaniu – przestała być wystarczająca do opisu rzeczywistości<sup>62</sup>. Konieczne okazało się kreowanie narracji, której punktem wyjścia nie był abstrakcyjny konstrukt, ale to, co empiryczne (namacalne, używane, pozostające w nieustannym obiegu). Spektakularne, dopracowane technicznie powiększenia z cyklu *Twarze* dopełniał polifoniczny chaos prozaicznej rutyny w postaci kwitów, papierków i zapisków. Z kolei prace, na podstawie których Wojnecki ubiegał się o uzyskanie prestiżowego statusu członka ZPAF, zostały zdominowane przez elementy ze świata technologii i nauki: ciężkie matryce komputerowe, rezystory, perforowane nośniki do zapisu danych. Dziś taśma scalająca pozbawione tytułów od-

<sup>61</sup> M. Krajewski, *Są w życiu rzeczy. Szkice z socjologii przedmiotów*, Warszawa 2013, s. 13.

<sup>62</sup> W. Kobylńska-Bunsch, rozmowa ze Stefanem Wojneckim przeprowadzona w Poznaniu w dniu 16 czerwca 2017 roku, mps w zbiorach autorki.

bitki i wgryzające się w ich substancję rzeczy jest już poźółkła i zeszywniała (il. 7b). Wyjmowaniu prac z archiwalnych kopert towarzyszy niepokojący chrzęst zakrzepłej warstwy kleju, który – choć zgrabiwały – wciąż łączy zdjęcie i elementy pochodzące spoza fotograficznego porządku.

## PODSUMOWANIE

Cały koncept metody Jerzego Lewczyńskiego opierał się na przywracaniu odrzuconych, zapomnianych rzeczy i odkrywaniu znaczenia ich mikrohistorii. W swej praktyce sięgał po zróżnicowane fotografie cudzego autorstwa: anonimowe, niechciane, wygrzebane ze śmietnika czy z popielniczki na Dworcu Centralnym. Posługując się określeniem Tadeusza Kantora, można stwierdzić, że to właśnie ta „realność najniższej rangi”<sup>63</sup> tworzy zasadniczy kontekst naszej codzienności i – jak pisze Krajewski – „uczłowiecza jednostkę”<sup>64</sup>. Obiekty zdegradowane, niepełniące już swych pierwotnych funkcji, dzięki gestowi artystycznej legitymizacji widzimy w zupełnie nowej perspektywie: jawią się one jako rzeczy pozwalające nam doświadczyć naszej własnej odrębności<sup>65</sup>. Lewczyński reprezentował głęboko humanistyczną, idealistyczną postawę, którą charakteryzowało przekonanie o magicznej aurze fotografii. Z pełnym przekonaniem i ekscytacją pisał:

Nie ma więc niepotrzebnych, nieznaczących fotografii! Wszystkie one budują pomost-continuum pomiędzy przeszłością a przyszłością ludzkiej egzystencji!<sup>66</sup>

W konsekwencji stał się specyficznego rodzaju kolekcjonerem, który w swoich wyborach nie kierował się żadnymi kryteriami czy rygorami. „Archeologia” i „archiwum” to słowa nieprzypadkowo spotykające się w dyskursie towarzyszącym postaci Lewczyńskiego<sup>67</sup>. Pierwsze z nich wskazuje na chęć poszukiwania i badania rzeczy, drugie – na potrzebę ich gromadzenia i przechowywania. Celem artysty nie było jednak katalogowanie rozumiane jako sposób okiełznania obiektów w okrzepłej, nieelastycznej strukturze, przypominającej praktykę muzealną. Lewczyńskiemu bliski był iście Foucaultowski koncept, w którym

<sup>63</sup> T. Kantor, *Teatr śmierci. Teksty z lat 1975–1984*, Wrocław 2005, s. 413–424.

<sup>64</sup> M. Krajewski, *Przedmiot, który uczłowiecza...*, „Kultura Współczesna” 2008, 3, s. 51.

<sup>65</sup> Ibidem.

<sup>66</sup> Cyt. za: E. Łubowicz, *Autoportret w negatywie. Oryginalność koncepcji fotografii w ujęciu Jerzego Lewczyńskiego*, w: *Archeologia fotografii. Prace z lat 1941–2005*, red. K. Jurecki, I. Zjeżdżałka, Września 2005, s. 23.

<sup>67</sup> Jacques Derrida być może nazwałby Lewczyńskiego „archiwistą archeologicznym”, por. J. Derrida, *Gorączka archiwum. Impresja freudowska*, tłum. J. Momro, Warszawa 2016, s. 141.

archiwum postrzegane jest jako rejon, gdzie nieustannie rozgrywają się procesy kumulacji, zanikania i przemieszczania<sup>68</sup>. Poruszając się po wrażliwej, dynamicznej tkance archiwum – którą Michel Foucault metaforycznie przyrównuje do piaszczystych wydm – odkrywamy coraz to nowe korelacje między poszczególnymi obiektami (wzniesieniami), jednocześnie odczuwając nieskończoność wysiłku interpretacyjnego i możliwość współistnienia różnorodnych narracji (tras). Każdy nasz gest czy ruch powoduje przesuwanie się (nakładanie, zacieranie) pewnych warstw wiedzy. Ów specyficzny obszar bynajmniej nie jest zatem bierny, neutralny i gładki. Jego charakter wyklucza możliwość stworzenia trwałej, linearnej narracji. W opinii Krzysztofa Pijarskiego, nieustanne zbieractwo stało się dla Lewczyńskiego działaniem artystycznym samym w sobie<sup>69</sup>. Marek Krajewski powiedziałby zaś, że pragnienie posiadania pozbawionego granic archiwum stało się niepokojącym nawykiem czy wręcz uzależnieniem od rzeczy<sup>70</sup>.



8. Autor nieznany, fotografia uczestników Gorzowskich Konfrontacji Fotograficznych, lata 80. XX wieku. W pierwszym rzędzie, od lewej: NN, Stefan Wojnecki, Jerzy Lewczyński, NN. Za Stefanem Wojneckim częściowo widoczna Zofia Rydet. Zdjęcie z prywatnego archiwum Stefana Wojneckiego

<sup>68</sup> M. Foucault, *Archeologia wiedzy*, tłum. A. Siemek, Warszawa 1977, s. 164–167.

<sup>69</sup> K. Pijarski, *Archeologia fotografii: czy można zarchiwizować gest?*, „Kultura Współczesna” 2011, 4, s. 123–124, 134.

<sup>70</sup> M. Krajewski, *Guma do żucia i papierosy. Dwa przedmioty, które lubię*, w: *W stronę socjologii przedmiotów*, red. M. Krajewski, Poznań 2005, s. 130.



9. Jerzy Lewczyński, *Guernica*, 1958, czarno-biała odbitka żelatynowo-srebrowa. Teczka personalna artysty przechowywana w archiwum Związku Polskich Artystów Fotografików

Prace Jerzego Lewczyńskiego czy Stefana Wojneckiego zdają się wskazywać, że to właśnie materialność rzeczy jest dla nich jednym z podstawowych czynników znaczeniowótórczych ich dzieł. Wydrukowane na pospolitym papierze paragony, naznaczone czerwoną dominantą marki ORWO zdjęcia, spłowiałe ślubne fotografie nieznanymi już ludzi czy kserokopie zdjęć prezentowanych niegdyś w galeryjnym kontekście – wszystkie te rzeczy w opinii Lewczyńskiego stanowią mapę ludzkich spotkań, relacji, więzi i rozstań. Wyświechtane od przeglądania, znakowane autorską pieczęcią bądź z namaszczeniem chowane do kopert, konstytuują repozytorium społecznych interakcji. Zamiast niemych przedmiotów do wizualnego smakowania Lewczyński ukazywał – wyprzedzając postulaty Bruno Latoura – uczestników działań: przedmioty, które stawiają własne pytania<sup>71</sup>. Zarodek zasygnalizowanych w niniejszym tekście wątków być może odnajdziemy już w najwcześniejszych pracach Jerzego Lewczyńskiego z lat 50. XX wieku, które swym ekspresyjnym dramatyzmem i chropowatością zniszczonej faktury plakatów manifestują problem materii. Dynamiczna struktura fotografii i jej procesualność (nieustanna fizyczna cyrkulacja, wpływająca na zmienność jej charakteru i treści) przeciwstawiają się Barthes'owskie-

<sup>71</sup> B. Latour, *When things strike back: a possible contribution of 'science studies' to the social sciences*, „British Journal of Sociology” 2000, 1(51), s. 116.



mu neomatowi naznaczonemu myśleniem o śmierci. Postulat „zapatrzenia w serce rzeczy”<sup>72</sup> – o którym niegdyś pisał Zbigniew Herbert – wydaje się zaś stanowić doskonałą poetycką syntezę zainteresowań Jerzego Lewczyńskiego.

## BIBLIOGRAFIA

- Batchen G., *Each wild idea. Writing, photography, history*, London 2000
- Calhoun K.S., *Personal effects. Rilke, Barthes, and the matter of photography*, „MLN” (German Issue), 1998, 3(113), s. 612–634
- Chéroux C., *Wernakularne. Eseje z historii fotografii*, tłum. T. Swoboda, Warszawa 2014
- Czartoryska U., *Ikonosfera Zbigniewa Dłubaka*, „Fotografia” 1967, 5, s. 101
- Dąbrowska D., „Żeby się ukazało życie, które kiedyś było” – o znaczeniu materialności fotografii, w: *Rzecz w kulturze*, red. B. Pawłowska-Jądrzyk, D. Dąbrowska, Warszawa 2016, s. 33–47
- Derrida J., *Gorączka archiwum. Impresja freudowska*, tłum. J. Momro, Warszawa 2016
- Domańska E., *Humanistyka nie-antropocentryczna a studia nad rzeczami*, „Kultura Współczesna” 2008, 3, s. 9–21
- Drozdowski R., M. Krajewski, *Za fotografię! W stronę radykalnego programu socjologii wizualnej*, Warszawa 2010
- Edwards E., J. Hart, *Introduction. Photographs as objects*, w: *On the Materiality of Images*, red. E. Edwards, J. Hart, New York 2004, s. 1–15
- Edwards E., *Photography and the material performance of the past*, „History and Theory” 2009, 4(48), s. 130–150
- Edwards E., *Objects of affect. Photography beyond the image*, „Annual Review of Anthropology” 2012, 41, s. 221–234
- Foucault M., *Archeologia wiedzy*, tłum. A. Siemek, Warszawa 1977
- Garztecki J., *Prowokacje*, „Kultura” 1967, 18(248), s. 10
- Gell A., *Wrapping in images. Tattooing in Polynesia*, Oxford 1999
- Gilbert Z., *Networking regionalism. Long-distance performativity in the International Mail Art Network*, „TAREA” 2017, 4(4), s. 84–96
- Gołaszewska M., *Zarys estetyki. Problematyka, metody, teorie*, Warszawa 1984
- Janczyk M., I. Święch, *Otwieram i zamykam oczy. Prezentacja twórczości Jerzego Lewczyńskiego*, Kraków 2006–2007
- Kantor T., *Teatr śmierci. Teksty z lat 1975–1984*, Wrocław 2005
- Kobylńska-Bunsch W., *Utrwalić to, co niematerialne. Fotografia jako (s)chronienie pamięci w polskich strategiach artystycznych XX i XXI wieku*, w: *Konserwacja zapobiegawcza środowiska 3. Dziedzictwo niematerialne i pamięć*, red. J. Wysocki et al., Warszawa–Zielona Góra 2015, s. 165–172

<sup>72</sup> Por. fraza rozpoczynająca niniejszy tekst.

- Kobylińska-Bunsch W., „Fotografia egzystencjalna” Zdzisława Beksińskiego, „Miejsce. Studia nad sztuką i architekturą polską XX i XXI wieku” 2016, 2, s. 59–83
- Kordjak-Piotrowska (Kordjak) J., *Polska fotografia awangardowa 2. połowy lat 50.*, w: *Egzystencje*, red. R. Szwander, Warszawa 2005, s. 5–17
- Krajewski M., *Guma do żucia i papierosy. Dwa przedmioty, które lubię*, w: *W stronę socjologii przedmiotów*, red. M. Krajewski, Poznań 2005, s. 129–135
- Krajewski M., *Przedmiot, który uczyłowiecza...*, „Kultura Współczesna” 2008, 3, s. 43–54
- Krajewski M., *Są w życiu rzeczy. Szkice z socjologii przedmiotów*, Warszawa 2013
- Kuryluk J., *O mistrzach obiektywu – obiektywnie*, „Kamena” 1962, 15(253), s. 7–8
- Lachowski M., *Awangarda wobec instytucji. O sposobach prezentacji sztuki w PRL-u*, Lublin 2006
- Latour B., *When things strike back. A possible contribution of ‘science studies’ to the social sciences*, „British Journal of Sociology” 2000, 1(51), s. 107–123
- Lewczyński J., *Feliks Łukowski – zapomniany fotograf ziemi tomaszowsko-lubelskiej*, w: *Fotografia artystyczna na terenach pogranicza w latach 1945–1987. Materiały z III Sympozjum w Szczecinie 13–15.11.1987*, red. K. Łuczywek, Szczecin 1988, s. 91–107
- Łubowicz E., *Autoportret w negatywie. Oryginalność koncepcji fotografii w ujęciu Jerzego Lewczyńskiego*, w: *Archeologia fotografii. Prace z lat 1941–2005*, red. K. Jurcki, I. Zjeżdżałka, Września 2005, s. 21–24
- Marek Piasecki. *With care*, red. E. Chorzępa, M. Piłakowska, Poznań 2017
- Morton Ch., *Photography and the comparative method. The construction of an anthropological archive*, „Journal of the Royal Anthropological Institute” 2012, 2(18), s. 369–396
- Muzeum faktów odczutyh. Z Barbarą Kirshenblatt-Gimblett rozmawiają Jan Śpiewak, Zofia Waślicka i Artur Żmijewski, „Krytyka Polityczna” 2014, 40–41, s. 262–275
- Nowicki W., *Dno oka. Eseje o fotografii*, Wołowiec 2010
- Nowicki W., *Jerzy Lewczyński. Pamięć obrazu*, Gliwice 2012
- Nowicki W., *Odbicie*, Warszawa 2015
- Olsen B., *W obronie rzeczy. Archeologia i ontologia przedmiotów*, tłum. B. Shallcross, Warszawa 2013
- Olsen B., Z. Dziuban, *Wszyscy jesteście archeologami*, „Znak” 2015, wrzesień, <<http://www miesiecznik.znak.com.pl/wszyscy-jestesmy-archeologami>> [dostęp: 5 lutego 2018]
- Pijarski K., *Archeologia fotografii. Czy można zarchiwizować gest?*, „Kultura Współczesna” 2011, 4, s. 121–135
- Pomian K., *Zbieracze i osobliwości. Paryż–Wenecja. XVI–XVIII wiek*, tłum. A. Pieńkos, Warszawa 1996
- Przybyło-Ibadullajev M., *Srebro w żelatynie*, w: *Emulsja*, red. M. Przybyło-Ibadullajev, Warszawa 2015, s. 157–160
- Ptak O., *Jerzozwierz. Portrety i autoportrety Jerzego Lewczyńskiego*, Gliwice 2012
- Scruton R., *Fotografia i reprezentacja*, w: *Fotografia i filozofia. Szkice o pędzlu natury*, red. S. Walden, tłum. I. Zwiech, Kraków 2013, s. 166–198



- Sibum O., *Reworking the mechanical value of heat. Instruments of precision and gestures of accuracy in early Victorian England*, „Studies in History and Philosophy of Science” 1995, 1(26), s. 73–106
- Sobota A., *Impulsy i pęknięcia*, w: *Stefan Wojnecki – pęknięcia. Ku symulacji*, oprac. W. Makowiecki, M. Michałowska, M. Pawłowski, Poznań 1999, s. 10–15
- Sobota A., *Nowe horyzonty w nowych mediach. Zjawiska sztuki polskiej w latach 1945–1981*, Wrocław 2017
- Szczypiorska-Mutor M., *Praktyki fotograficzne i teksty kultury. Inwersja, metamorfoza, montaż*, Warszawa 2016
- Szykowska-Piotrowska A., *Po-twarz. Przekraczanie widzialności w sztuce i filozofii*, Warszawa 2011
- Wróblewska M., *Fotografie ruin, ruiny fotografii 1944–2014*, Warszawa 2014
- Zagrodzka A., *Fotografia subiektywna w sztuce polskiej 1956–1969*, Lublin 2016
- Zborowska A., *Przedmioty w działaniu*, „Widok. Teorie i praktyki kultury wizualnej” 2014, 6, <<http://pismowidok.org/index.php/one/article/view/200/330>> [dostęp: 5 lutego 2018]
- Ziębińska (Ziębińska-Lewandowska) K., „Praktyka widzenia. Twórczość fotograficzna Zbigniewa Dłubaka w latach 1947–2000”, praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. Marii Poprzęckiej, Instytut Historii Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2001

Weronika Kobylńska-Bunsch

Instytut Historii Sztuki  
Uniwersytet Warszawski

MATERIALITY OF THE LIGHT RECORD.  
ON THINGS IN JERZY LEWCZYŃSKI'S *OEUVRE*

Summary

The popularity of Jerzy Lewczyński (1924–2014) coincided with the academic interest in the problem of archive, corresponding to Lewczyński's program of the “archaeology of photography,” developed in the 1970s. Lewczyński's idea consisted in restoring Kantor's “reality of the lowest rank,” i.e. the rejected microhistories hidden in the anonymous and the forgotten or taken out of an ashtray at the Warsaw Central train station. Today, however, one tends to forget that Lewczyński's gesture of artistic legitimization did not aim at giving new meanings, but above all at blurring the boundary between everyday items and those which emerged from some kind of “aesthetic situation” (Maria Gołaszewska). This aspect of his art can be seen, e.g., in his visual journal, where the artist included objects of particular importance – next to Xerox copies of his own works or works of other artists, he placed also shopping receipts. Lewczyński equaled the value of cheap receipt paper with the noble velvety quality of bromine papers. He did not reduce his collected items to their aesthetic function, having rejected the insti-

---

tutionalized idea of the artifact as a work of art to enjoy by the audience. Anticipating the postulates of Bruno Latour, instead of showing objects appropriated by the power of the gaze, he presented actors: things that asked questions on their own.

Keywords:

archaeology of photography, materiality of photography, Polish photography, Jerzy Lewczyński, archive, social art history



KONRAD MORAWSKI

## CZY MOŻE ISTNIEĆ ŚWIAT RZECZYBEZ RZECZY? PROBLEM BADANIA INWENTARZY DÓBR W HISTORII SZTUKI<sup>1</sup>

*Opowiadanie – za pośrednictwem słów bądź obrazów – mówi nam,  
że w świecie rzeczywisłym [...] istnieją takie a takie przedmioty i sytuacje.*

Umberto Eco, *Szaleństwo katalogowania*<sup>2</sup>

Historia sztuki u swych początków nastawiona była na badania atrybucyjne i styloznawcze, a zatem pytaniami, na jakie odpowiadał historyk sztuki, były: kto stworzył, co, kiedy, jak, z czego, dla kogo<sup>3</sup>, a wraz z rozwojem dyscypliny również – dlaczego<sup>4</sup>. Od pytania „dlaczego” można wywieść początki socjokulturowych analiz funkcjonowania sztuki, a od nich daleka jeszcze, ale już prosta droga do nowszych prądów badawczych. Mimo deklarowanego przez przedstawicieli kolejnych „awangard” metodologicznego dystansu do potrzeby osadzania konkretnego dzieła sztuki w epoce, stylu, kręgu artystycznym – do określania autora, daty powstania czy wykorzystanych materiałów – pytania te nigdy nie umilkły. Rzadko zdarza się, by autorzy wykorzystujący „nowe metody” ich nie stawiali, jeśli już samemu nie dochodząc odpowiedzi, to posługując się ustaleniami innych. Można zatem uznać przytoczone kwestie za pytania

---

<sup>1</sup> Artykuł powstał na podstawie fragmentu pracy magisterskiej napisanej pod kierunkiem prof. dr. hab. Antoniego Ziembę w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego w czerwcu 2017 roku: K. Morawski, „Spis tabellaryczny majątku duchownego należącego do kościoła i klasztoru księży kapucynów w Warszawie przy ulicy Miodowej”. Z problematyki badań nad inwentarzami dóbr w historii sztuki”, praca magisterska, 2017, mps, Wydział Historyczny Uniwersytetu Warszawskiego.

<sup>2</sup> U. Eco, *Szaleństwo katalogowania*, tłum. T. Kwiecień, Poznań 2009, s. 12.

<sup>3</sup> V. Coltman, *Material Culture and the History of Art (efacts)*, w: *Writing Material Culture History*, red. A. Gerritsen, G. Riello, London 2015, s. 25.

<sup>4</sup> J. Harris, *Art History*, w: idem, *Art History. The Key Concepts*, New York 2006, s. 24.

podstawowe, które, jak się zdaje, ukonstytuowały historię sztuki jako osobną dziedzinę nauki i nie pozwalają zaprzeczyć twierdzeniu, że zajmuje się ona w przeważającej mierze badaniem obiektów, szczególnie w ich warstwie wizualno-estetycznej. Mimo że w wielu przypadkach współczesny historyk sztuki będzie poprzez przedmiot szukał odpowiedzi na różnego rodzaju pytania historyczne i społeczne, to cały czas silne są (a u zarania dyscypliny dominujące były, w czym nurt koneserski w badaniach historyczno-artystycznych faktycznie przypomina archeologię) badania nad samymi obiektami. Dzięki temu historia sztuki wyróżnia się na tle większości nauk humanistycznych, które przedmiot zwykle traktują „jako obszar *inskrypcji*, owych metaforycznych substytutów zawsze symbolizujących coś innego, a przede wszystkim to, co *społeczne, kulturowe, polityczne* itd.”<sup>5</sup> lub „symptom” tychże. W ten sposób w przeszłości zakreślone zostały podstawowe obszary, sposoby działania oraz przedmioty zainteresowania historyka sztuki: prezentowanie za pomocą tekstu obiektów, opowieści o nich oraz stojących za nimi idei.

Historyk sztuki staje zazwyczaj przed materialnym dziełem sztuki i dokonuje jego tekstualizacji<sup>6</sup>, a dopiero w toku pracy dociera do innych tekstów. Co jednak w wypadku, kiedy materialny charakter przedmiotu jest zakryty przez tekst? W jaki sposób historia sztuki może sobie poradzić z badaniem obiektów, których *de facto* nie ma? Tak pojmowana historia sztuki zmierzyć się musi z problemem badawczym, jakim jest analiza inwentarzy dóbr – specyficznych tekstów niejednokrotnie oderwanych od istniejących przedmiotów, paradoksalnie związanych z nimi bardzo ściśle. Nie można badać inwentarzy bez świadomości referencjalnego charakteru ich treści. Mówią one, że w świecie istnieją lub istniały takie a takie przedmioty – mające swój kształt, wielkość, treść, znaczenie etc. Bezsprzecznie uznać należy zatem, że są one przedmiotem zainteresowania historii sztuki (mimo wszelkich ograniczeń).

Inwentarze dóbr oraz ich analiza w historiografii nierozzerwalnie łączą się z edytorstwem źródeł historycznych. Powstało ono głównie w oparciu o osiągnięcia filologów i literaturoznawców, którzy od połowy XIX wieku wydawali drukiem starsze dzieła literackie<sup>7</sup>. Z czasem osiągnięcia językoznawców przyswoiła historia, która edytorstwo źródłowe zaczęła traktować jako naukę pomocniczą. Artykuł Brygidy Kürbisówny z roku 1957 uznać należy za moment przełomowy w namyśle nad wydawaniem źródeł historycz-

<sup>5</sup> B. Olsen, *W obronie rzeczy. Archeologia i ontologia przedmiotów*, tłum. B. Shallcross, Warszawa 2013, s. 10.

<sup>6</sup> Jas Elsner traktuje całą działalność historyka sztuki jako rodzaj złożonej ekfrazy. J. Elsner, *Art History as Ekphrasis*, „Art History” 2010, 1(33), s. 10–27; Olsen, *W obronie rzeczy...*, s. 87–90.

<sup>7</sup> J. Lelewel, *Nauki dające poznawać źródła historyczne*, Poznań 1863.



nych<sup>8</sup>. Przytoczone przez nią słowa Józefa Siemieńskiego z roku 1922, że „krytyczne wydawanie źródeł historiograficznych jest dotychczas umiejętnością praktyczną, nieopartą na żadnych specjalnych studiach teoretycznych” oraz że „każdego historyka uważa się za powołanego do podejmowania wydawnictw, byle się rozejrzał w wydawnictwach pokrewnych, uważanych za wzorcowe”<sup>9</sup>, zdają się niestety rezonować współcześnie<sup>10</sup>. Mimo wzrostu zainteresowania historii sztuki edycjami źródłowymi, a szczególnie wydawaniem inwentarzy dóbr, należy zaznaczyć, że historia sztuki nie wytworzyła własnego namysłu metodologicznego w tym zakresie, a także nie zadała sobie podstawowych, jak się zdaje, pytań o problemy stojące przed badaczem dziejów sztuki zamierzającym poddać analizie inwentarz dóbr. Podjęcie krytycznej refleksji wiąże się z postawieniem pytania, które być może pozostanie na razie otwarte: czy historia sztuki powinna korzystać wyłącznie z osiągnięć historii, czy cele historii sztuki nie uprawniają jej do podjęcia autonomicznego namysłu?

Jerzy Topolski w *Teorii wiedzy źródłowej*<sup>11</sup> definiuje źródło historyczne jako podstawę czy też narzędzie do budowania opowieści historyka rekonstruującego minioną rzeczywistość<sup>12</sup>. W tym świetle edycje źródłowe nie jawią się jako roszczące sobie prawo do rekonstrukcji historycznej prawdy, lecz jako – ze względu na opracowanie – dające do niej pełniejszą podstawę. W tej koncepcji ściśle związane źródło z ideą tekstualizacji wiedzy historycznej. „Wszelkie działania intelektualne historyka dokonują się zawsze w świetle jakiejś wiedzy (i wartościowania)”<sup>13</sup> – te słowa zaś można traktować jako łącznik między źródłoznawczą a rekonstruktorską działalnością historyka (sztuki). Zasadnicze pytanie padające w kontekście „zwrotu ku rzeczom” i historii kultury materialnej brzmi: jak badać to, co niezachowane? Pojęcia *im-material culture* i nie-obecności, zdaje się, nie zostały wystarczająco zgłębite w polskiej historiografii artystycznej<sup>14</sup>. Sytuacja analizowania inwentarzy dóbr ob-

---

<sup>8</sup> B. Kürbisówna, *Osiągnięcia i postulaty w zakresie metodologii wydawania źródeł historycznych*, „Studia Źródłoznawcze” 1957, 1, s. 53–87.

<sup>9</sup> *Materiały przygotowane na zjazd historyków polskich*, „Przegląd Historyczny” 1922, 23, s. 110–111, za: Kürbisówna, *Osiągnięcia i postulaty...*, s. 53.

<sup>10</sup> Por. J. Dygdała, *Z doświadczeń edytora osiemnastowiecznych lustracji i inwentarzy – czy instrukcja wydawnicza jest w ogóle potrzebna?*, w: *Teoria a praktyka edycji nowożytnych źródeł w Polsce (XVI–XVIII w.)*, red. A. Pełakowski, Kraków 2011, s. 143–158.

<sup>11</sup> J. Topolski, *Teoria wiedzy źródłowej*, w: idem, *Teoria wiedzy historycznej*, Poznań 1983, s. 251–277.

<sup>12</sup> *Ibidem*, s. 251–255.

<sup>13</sup> *Ibidem*, s. 251.

<sup>14</sup> Pewien wyjątek stanowić może artykuł Aleksandry Kleśty-Nawrot – jako jedyny w polskiej humanistyce poruszający kwestię badania inwentarzy dóbr w kontekście „zwro-

razuje twierdzenie Tima Danta o zainteresowaniu rzeczą dopiero w momencie jej braku<sup>15</sup>. W związku z tym, że jednoznaczne połączenie inwentarzowego zapisu z konkretnym zachowanym dziełem sztuki jest w gruncie rzeczy rzadkością, to spis przedmiotów często interesuje historyka sztuki właśnie dlatego, że ich nie ma – w jego badaniach czegoś brakuje albo koniecznie chce on poszerzyć obszar dociekania. Paradoksalnie, z tego samego powodu – braku materialnego przedmiotu – ten typ źródeł go nie interesuje w szerszym zakresie. Ten dojmujący dualizm dostrzegalny w badaniach źródłoznawczych skutkuje słuszną, jak się zdaje, rezerwą, z jaką badacze sztuki podchodzą do inwentarzy dóbr<sup>16</sup>.

Umiejscowienie historii sztuki względem historii kultury materialnej pozwala określić, czym spisy mienia mogą być, a czym nie.

\* \* \*

Historia kultury materialnej ma w Polsce długą tradycję. W warunkach powojennych miała być oparta na badaniu „społeczno-technicznej strony produkcji, podziału, wymiany i konsumpcji dóbr materialnych”<sup>17</sup>. Postulowana historia kultury materialnej miała stać się wyrazicielką filozofii marksistowskiej oraz polem implementowania metod marksizmu-leninizmu do archeologii i etnologii<sup>18</sup>. Z tej perspektywy nie dziwi traktowanie historii sztuki z rezerwą – kultura materialna miała eksplorować marksistowską „nadbudowę” ludowo-robotniczego świata rzeczy, a zatem stanowić niejako odpowiedź na badanie sztuki – rozumianej jako burżuazyjny środek opresji i akumulacji dóbr<sup>19</sup>.

---

tu ku rzeczom”, zob. A. Kleśta-Nawrot, *Rzecz i człowiek w XVIII-wiecznych testamentach i inwentarzach kobiecych*, w: *Rzeczy i ludzie. Humanistyka wobec materialności*, red. J. Kowalewski, W. Piasek, M. Śliwa, Olsztyn 2008, s. 375–389; zob. również *An Anthropology of Absence. Materializations of Transcendence and Loss*, red. M. Bille, F. Hastrup, T.F. Sørensen, New York–Dordrecht–Heidelberg–London 2010.

<sup>15</sup> T. Dant, *Material Culture in the Social World. Values, Activities, Lifestyles*, Buckingham 1999, s. 15.

<sup>16</sup> O inwentarzach jako przedmiocie badań historyka zob. szczególnie: D. Główka, A. Klonder, *Inwentarze w badaniach kultury Europy od średniowiecza po nowożytność*, „Kwartalnik Historii Kultury Materialnej” (dalej: KHKM), LI, 2003, 2, s. 157–175; oraz A. Pośpiech, *Pułapka oczywistości. Pośmiertne spisy ruchomości szlachty wielkopolskiej z XVII w.*, Warszawa 1992.

<sup>17</sup> K. Majewski, *Historia kultury materialnej*, KHKM, I, 1953, 1–2, s. 24.

<sup>18</sup> *Ibidem*, s. 22–24.

<sup>19</sup> Co znamienne, wykład z historii kultury materialnej Jerzy Kulczycki prowadził w uczelniach radzieckich jako przedmiot wstępny dla studentów historii sztuki; J. Kulczycki, *Założenia teoretyczne dla historii kultury materialnej*, KHKM, III, 1955, 3, s. 520.

Mimo iż to podejście straciło na mocy wraz z końcem stalinizmu<sup>20</sup>, a studia nad kulturą materialną oparte zostały następnie w dużej mierze na badaniach mieszczaństwa i szlachty, to zarysowany na tym wczesnym etapie podział zdaje się funkcjonować do dzisiaj. Przedmiotem zainteresowania historii sztuki miałyby być wytwory kultury mające walory estetyczne i artystyczne (jak pojmowane, tego teoretycy kultury materialnej nie precyzowali), kultura materialna zaś w kręgu swego zainteresowania umieszczała „siły wytwórcze” i elementy życia codziennego „zwykłych ludzi”, z dopuszczalnymi, proponowanymi przez etnografię, badaniami nad sztuką ludową. Z tak sztywnego podziału wynikającego z materializmu historycznego szybko zrezygnowano, bo już w roku 1959 Jerzy Rutkowski pisał, że wszystkie przedmioty, a nie tylko te o charakterze użytkowym, są polem zainteresowania historyka kultury materialnej<sup>21</sup>. W roku 1971 na łamach „Kwartalnika Historii Kultury Materialnej” opublikowano spis prezentujący zagadnienia, które miały być przedmiotem historii kultury materialnej i które bardzo szeroko zarysowały granice dziedziny<sup>22</sup>. Pozbawione silnej „nadbudowy” ideologicznej, dość swobodnie weszły w obszar historii sztuki<sup>23</sup>. Podobnie historia sztuki z czasem skierowała swoje zainteresowanie na przedmioty codziennego użytku, a następnie na zagadnienia, których badanie wyraża się odejściem od ścisłego przywiązania do obiektu, w czym zaczęła przypominać historię kultury materialnej.

Powyższe uwagi o kulturze materialnej są o tyle istotne, że to właśnie w ramach tej gałęzi historii najlepiej dostrzegalne jest nieprzerwane zainteresowanie inwentarzami majątku oraz ich edycjami. Jeśli zatem podejmować próbę metodologicznego namysłu nad wykorzystaniem tego typu źródeł w historii sztuki, to tylko w zestawieniu z ugruntowanymi osiągnięciami poprzedników. Umiejscowienie historii sztuki w kontekście badań nad kulturą materialną daje odpowiedź na pytanie o to, dlaczego historiografia artystycz-

---

<sup>20</sup> Należy zaznaczyć, że jeszcze przed połową lat 50. zdarzały się odstępstwa od takiego podejścia, zob. A. Wyczański, *Szlacheckie inwentarze pośmiertne z XVI w. jako źródło do dziejów kultury materialnej w Polsce*, KHKM, II, 1954, 4, s. 691–699; zdarzała się również krytyka podstawowych jego założeń, zob. W. Holubowicz, *Uwagi o historii kultury materialnej jako nauce*, KHKM, III, 1955, 3, s. 563–585.

<sup>21</sup> J. Rutkowski, *Historia kultury i próba systematyzacji jej zagadnień*, KHKM, VII, 1959, 1, s. 3–61.

<sup>22</sup> J. Wielowiejski, *Próba systematyki kultury materialnej społeczeństw europejskich w starożytności i średniowieczu*, KHKM, XIX, 1971, 1, s. 189–191.

<sup>23</sup> Jeszcze w roku 1976 Kazimierz Majewski uważał, że historia sztuki winna raczej należeć do szerokiej historii kultury materialnej i badać rzeczy w ich „aspekcie formalno-plastycznym i znaczeniowym”. K. Majewski, *Dalsze uwagi o badaniu historii rzeczy*, KHKM, XXIV, 1976, 1, s. 109.

na długo nie darzyła dużym zainteresowaniem tego typu źródeł, a kultura materialna – owszem.

Historia kultury materialnej zajmuje się (a przynajmniej to deklaruje) dziedzinami kultury takimi, jak: uprawa roli, hodowla zwierząt, rzemiosło w znaczeniu użytkowym (narzędzia, maszyny), handel, transport, budownictwo (początkowo nie architektura, ale z czasem granicę tę zatarto), ubiory czy wyposażenie wnętrz. Jak zatem widać, w większości wypadków jednostkowy charakter opisywanych przedmiotów nie ma większego znaczenia dla badacza kultury materialnej – szczegółowy wygląd grabi z połowy XIX wieku (o ile istnieją choć jedne grabie z tego czasu dające pojęcie o wyglądzie tego narzędzia) nie będzie miał znaczenia w badaniach nad uprawą roli w Królestwie Polskim. Zupełnie inaczej rzecz się ma w historii sztuki pojmowanej jako rozwój przemian stylistycznych, gdzie niuanse w zmianach wyglądu odgrywają znaczącą rolę. Historia kultury materialnej to w dużej mierze analizy statystyczne posługujące się „typami” przedmiotów, gdzie jednostkowy charakter obiektu nie odgrywa roli dominującej albo zgoła żadnej. Historia kultury materialnej jako problem naukowy postawi istnienie (lub brak) wanny w bogatym domu w początkach XIX wieku<sup>24</sup>, podczas gdy historia sztuki zada pytanie o jej wzorzec formalny i szukać go będzie w antycznym sarkofagu. O ile informację o pierwszej kwestii zdecydowanie łatwo odczytać z inwentarza majątku, o tyle drugą tylko w nielicznych przypadkach. Nie dziwi zatem, że „u podstaw podziału nauk historycznych na poszczególne dziedziny leży m.in. różnica w sposobie wykorzystywania przez nie materiałów źródłowych”<sup>25</sup>. I chociaż wymyślony przykład antykizowanej wanny wydawać się może karygodnym uproszczeniem, to przestanie nim być, jeśli uświadomimy sobie, że Warburgowski postulat zniesienia policyj granicznych między dyscyplinami nigdy w pełni nie przemodelował nauk humanistycznych (pomijając fakt, że historia nie zawsze dobrze pasuje do definicji humanistyki). Stąd zatem wynika różnica w podejściu historii sztuki i historii kultury materialnej do inwentarzy – podstawowe znaczenie dla popularności (lub jej braku w wypadku badań historyczno-artystycznych) edycji źródłowych inwentarzy leży w możliwościach odczytania oczekiwanych w ramach każdej z nauk informacji, co wyjaśniają słowa Kazimierza Majewskiego:

<sup>24</sup> E. Kowecka, *Bogaty dom warszawski z początków XIX w. Inwentarz ruchomości pozostałych po Elżbiecie Grabowskiej*, KHKM, XXI, 1971, 1, s. 140.

<sup>25</sup> Wypowiedź H. Łowmiańskiego opublikowana w: *Dyskusja na posiedzeniu plenarnym Wydziału I Nauk Społecznych Polskiej Akademii Nauk w dniu 2 lutego 1955 roku nad zagadnieniami teoretycznymi historii kultury materialnej*, KHKM, III, 1955, 3, s. 590.

Tak pomyślane badania rzeczy byłyby przede wszystkim badaniami źródłowa w czym i [podkr. – K. Majewski] dla historii różnych dziedzin aktywności ludzkiej (gospodarki, techniki, sztuki, ideologii, religii, sportu itd.) oraz źródłowniczymi i rekonstruującymi fakty dziejowe dla historii kultury materialnej *życia codziennego* (mieszkanie, ubiór, pożywienie itd.)<sup>26</sup>.

Wyżej zarysowana dychotomia między różnymi spojrzeniami na przedmioty, szczególnie na dzieła sztuki, posłużyć może jako fundament następującego pytania: co historyk sztuki jest w stanie odczytać z inwentarzy mienia? W wypadku obrazów i rzeźb może przede wszystkim poznać tematykę przedstawienia, wynikającą z prostej naoczności, jakiej poddana była osoba spisująca inwentarz. W zależności od rodzaju inwentarza podana jest cena obiektów. W niewielu przypadkach występują nazwiska autorów dzieł, choć zwykle nie można uznać takiej informacji za pewnik, jest ona raczej symptomem pewnej tradycji lub przekonania (co samo w sobie jest cenną informacją). Wreszcie w zależności od typu spisu możliwe bywa zrekonstruowanie rozmieszczenia obiektów we wnętrzu. Niezaprzeczalnie w większości wypadków, dysponując samym inwentarzem bez odpowiedniego materiału porównawczego, b a d a c z p r z e d m i o t ó w jest w stanie odczytać niewiele albo zgoła nic. W tym należy upatrywać przyczyn długotrwałej wstrzeźliwości historyków sztuki w korzystaniu z tego typu źródeł, a obecnie obserwowany wzrost zainteresowania nimi tłumaczyć przemianami w podejściu metodologicznym. Im bardziej historia sztuki rozszerza swój obszar studiów poza ściśle badanie obiektów i zachodzących przemian stylowych, tym większe otwierają się przed nią możliwości wynikające z analiz inwentarzy.

\* \* \*

Wymienione ograniczenia wynikają z tekstualnego charakteru inwentarzy<sup>27</sup>. Ich spisywanie miało do pewnego momentu znaczenie wyłącznie ekonomiczne – określające wielkość majątku, a ich pełne znaczenie (i pełna czytelność) ujawniało się jedynie w zestawieniu z poddanym skatalogowaniu zbiorem; co więcej – zbiorem w formie, która była przedmiotem spisu. Można zatem zaryzykować stwierdzenie, że żaden historyczny inwentarz lub spis nie opisuje zachowanego do chwili obecnej zbioru, bo wszystkie kolekcje uległy przemianom (dodawaniu i odejmowaniu elementów, rozproszeniom,

<sup>26</sup> Majewski, *Dalsze uwagi o badaniu...*, s. 110.

<sup>27</sup> Napięcie to występuje również na przykład w opisach kolekcji i ekfrazach, a od XVIII wieku również katalogach zbiorów – stanowią one jednak odrębny obszar badań, który nie jest przedmiotem rozważań w niniejszym artykule.

przemieszczeniu przedmiotów). Inwentarze z założenia są paralelne względem zbioru, z czym wiąże się wątpliwość, czy w przypadku niezachowanej kolekcji granica tekstu inwentarza, a wraz z nią granica językowego pojmowania świata, są możliwe do przekroczenia – dotarcia do przedmiotu. „Sko-ro człowiek historyczny to człowiek żyjący, pracujący i mówiący, to cała treść Historii bierze się z psychologii, socjologii i nauk o języku”<sup>28</sup>. W takim ujęciu historia – w całej wieloznaczności tego słowa, w której nauka o przeszłości stanowi *de facto* opowieść o dziejach – stała się przedmiotem analiz Haydena White’a<sup>29</sup>, głównego teoretyka narratywizmu historycznego<sup>30</sup>. Nie tylko przyjęcie perspektywy, według której duża część przejawów ludzkiego życia osadzona jest w słowach, ale również praktyka badania historii (oparta na źródłach pisanych) oraz „tekstualizacja” źródeł materialnych doprowadziły do sytuacji, w której analizie poddawany zostaje efekt określonego użycia języka. Zbliżona konstatacja pozwoliła strukturalistom (i poststrukturalistom) ująć badania nad kulturą w ramy metod wytworzonych przez nauki o języku i przy ich użyciu podjąć refleksję nad zastosowaniem – a w zasadzie nad wytworzeniem – ram, w które da się wpisać elementy sztuki. O ile jednak ponowoczesni naukowcy skupiali się raczej na analizowaniu zjawisk zastanych w kulturze, o tyle współcześnie część badaczy próbuje przekroczyć granice i tendencje nakreślone przez poprzedników, proponując nowe perspektywy. I tak na przykład niektóre koncepcje tak zwanej nowej humanistyki tworzą ramy do badań, w których paradygmat antropocentryczny przestaje być dominujący<sup>31</sup>. W ramach tego spojrzenia powstał między innymi „zwrot ku rzeczom”, który zdaje się reakcją na konstruktywistyczne oderwanie humanistyki od materialnie istniejącej rzeczywistości<sup>32</sup>, a który w kontekście namysłu

<sup>28</sup> M. Foucault, *Słowa i rzeczy. Archeologia nauk humanistycznych*, tłum. T. Komen-dant, Gdańsk 2006, s. 332–333.

<sup>29</sup> H. White, *Foucault Decoded. Notes from Underground*, „History and Theory” 1973, 1(12), s. 23–54; por. Topolski, *Teoria wiedzy...*, s. 251–255.

<sup>30</sup> Por. H. White, *Poetyka pisarstwa historycznego*, tłum. E. Domańska, M. Loba, A. Marciniak et al., Kraków 2010; idem, *The End of Narrative Historiography*, w: *Świat historii. Prace z metodologii historii i historii historiografii dedykowane Jerzemu Topolskiemu z okazji siedemdziesięciolecia urodzin*, red. W. Wrzosek, Poznań 1998, s. 393–409.

<sup>31</sup> Por. E. Domańska, *Historia w kontekście posthumanistyki*, „Historyka. Studia Metodologiczne” 2015, 45, s. 5–21 (tam również podstawowa literatura przedmiotu).

<sup>32</sup> J. Kowalewski, W. Piasek, *W poszukiwaniu utraconej Rzeczywistości. Uwagi na marginesie projektu „zwrot ku rzeczom” w historiografii i archeologii*, w: *Rzeczy i ludzie...*, s. 62. Przede wszystkim chodzi o zerwanie z tendencją do traktowania przedmiotów jedynie jako elementów symbolicznych, przez które „odczytywać” można kryjących się za nimi ludzi i całe kultury, por. E. Domańska, *Ku historii nieantropocentrycznej*, w: eadem, *Historie niekonwencjonalne*, Poznań 2006, s. 104–127. Krytykowane podejście widać również



nad inwentarzami może być szczególnie interesujący. Rozwijanie oraz przyjmowanie nowych metodologii badawczych przez historię sztuki, takich jak „zwrot ku rzeczom”, paradoksalnie skierowało ją na tory wskazane przez Jerzego Kulczyckiego w roku 1955. Historyk sztuki postulował wtedy „badanie użytkowej strony materialnych wytworów”<sup>33</sup>, co ujawnia się obecnie w tekstach dotyczących sprawczości rzeczy. Prac skupiających się na materialności w humanistyce powstało już wiele, podobnie omówień samego zwrotu<sup>34</sup>. Na potrzeby artykułu wystarczy prosta konstatacja, że współczesna humanistyka w pewnych obszarach w centrum zainteresowania stawia przedmiot w jego materialnym ujęciu, a także wpływ, jaki ten przedmiot ma na człowieka, oraz że w humanistyce wzrasta krytyczny dystans względem narratywizmu i tekstualizacji.

W kontekście tych nowych nurtów badawczych w pełni ujawnia się paradoksalny charakter inwentarza jako źródła historycznego. Inwentarze niosą ze sobą informacje o przedmiotach w ich „osobowym” charakterze, jeśli zatem uznać, że inwentarz jest narzędziem do badania rzeczy, to podstawowy paradoks polega na fakcie „powrotu do rzeczy” przez ich *stricte* tekstualne odwzorowanie. Mimo że Bjørnar Olsen stoi na stanowisku, iż taka zależność nie wyklucza możliwości upodmiotowienia rzeczy<sup>35</sup>, dla historii sztuki, która od przedmiotów nigdy nie oddaliła się na tyle, by powrót do nich musiał być postrzegany jako wyzwanie, sytuacja dotarcia do materialności poprzez tekst może wydawać się paradoksalna i wymaga szerszego namysłu. Co więcej, przywiązanie do badań „strukturalistycznych”, gdzie aspekty znaczeniowe oraz formalne na równi mogą służyć kategoryzowaniu dzieł sztuki, tworzeniu struktur opartych na relacjach między nimi – od *Typenlehre* Erwina Panof-

---

w pracach poświęconych inwentarzom dóbr, gdzie ich analiza postrzegana jest po prostu jako badania kultury, zob. np. E. Mazur, *Wykorzystanie inwentarzy w badaniach nad kulturą XIX wieku na ziemiach polskich*, KHKM, LI, 2003, 2, s. 177–182.

<sup>33</sup> Kulczycki, *Założenia teoretyczne...*, s. 521.

<sup>34</sup> Zob. np. E. Domańska, *The Return to Things*, „Archeologia Polona” 2006, 44, s. 171–185; M. Krajewski, *W stronę socjologii przedmiotów*, w: *W cywilizacji konsumpcyjnej*, red. M. Golka, Poznań 2004, s. 43–64; B. Latour, *Nadzieja Pandory. Eseje o rzeczywistości w studiach nad nauką*, tłum. K. Abriszewski et al., Toruń 2013.

<sup>35</sup> „Co więcej, wbrew odwiecznej tyranii tekstów pisanych i mówionego języka żywią przekonanie, że o rzeczy można też zadbać w tekstach. Nie podpisuję się pod doktryną «przepaści», na której opiera się wiele konstruktywistycznych metod socjologicznych, dowodzących, że rzeczy (i «świat») dzieli od języka niemożliwa do pokonania przepaść, która czyni każde wypowiedzenie wyłącznie językowym konstruktem. Stając po stronie takich autorów, jak Benjamin i Latour, wierzę, że rzeczy zawierają również swoje artykulacje, dające się zarówno przełożyć na język, jak i zapośredniczyć przez środki ekspresji” (Olsen, *W obronie rzeczy...*, s. 11).

skiego po „ciągi form” George’a Kublera<sup>36</sup> – nie daje pola do szczególnego namysłu nad jednostkowym przedmiotem w oderwaniu od wytworzonych ram. „Zwrot ku rzeczom” pozwolił raczej na namysł nad – przysłoniętym niekiedy między innymi przez powtarzalne schematy badawcze czy tradycję muzealizacji – sensem fizycznie istniejącego przedmiotu, kwestią pierwotnego kontekstu – dotykania, manipulowania przedmiotem, zwielokrotniania i tym podobnymi<sup>37</sup>. Jak się zdaje, postrzeganie związku historii sztuki z rzeczami jako bliższego niż wskazanie, że są one „o tyle ważne, o ile mówią o ludziach, społecznościach i kulturach”<sup>38</sup>, doprowadziło do mniejszego zainteresowania „zwrotem ku rzeczom” w tej dziedzinie, a co za tym idzie, do zepchnięcia na dalszy plan teoretycznego namysłu nad historią rzeczy i ich „nie-obecnością” – kwestii, które mogłyby otworzyć nowe perspektywy w badaniu dzieł sztuki w ich materialnej i pozamaterialnej warstwie.

Przytoczone we wstępie do tomu *Rzeczy i ludzie* pytanie, „czy świat rzeczy w ogóle może istnieć bez człowieka?”<sup>39</sup>, w wypadku prezentowanych paradoksów wiążących się z inwentarzami można zastąpić innym: czy świat rzeczy może istnieć bez rzeczy? Przez co należy rozumieć wątpliwość, czy bez zestawienia z obiektami historyk sztuki może w ogóle prowadzić badania inwentarzy? Oraz to, w jaki sposób, jeśli w ogóle, uchwytne są przedmioty w tekście? Na te pytania starała się odpowiedzieć Catherine Richardson w artykule *Written Texts and The Performance of Materiality*<sup>40</sup>. Skupiając się na studiach porównawczych, wskazuje na decydującą rolę wyobraźni oraz do-

<sup>36</sup> Por. E. Panofsky, *Imago Pietatis. Przyczynek do historii typów przedstawieniowych Mąż Boleści i Maria Pośredniczka*, w: idem, *Studia z historii sztuki*, oprac. J. Białostocki, Warszawa 1971, s. 95–121; G. Kubler, *Kształt czasu. Uwagi o historii rzeczy*, tłum. J. Hołównka, Warszawa 1970; zob. również inspirujący artykuł Piotra Skubiszewskiego, obrazujący rolę badań strukturalistycznych w historii sztuki i wyraźnie wskazujący na aspekty, które przez długie lata dominowały w historii sztuki: P. Skubiszewski, *O dwóch podstawowych sposobach uprawiania historii sztuki*, „Teksty: teoria literatury, krytyka, interpretacja” 1974, 5(17), s. 57–85.

<sup>37</sup> Zob. G. Jurkowlanec, *Sprawczość rycin. Rzymska twórczość graficzna Tomaszka Tretera i jej europejskie oddziaływanie*, Kraków 2017; A. Ziemia, *Sztuka Burgundii i Niderlandów 1380–1500*, t. 3: *Wspólnota rzeczy. Sztuka niderlandzka i północnoeuropejska 1380–1520*, Warszawa 2015.

<sup>38</sup> Domańska, *Ku historii nieantropocentrycznej*, s. 109.

<sup>39</sup> J. Kowalewski, W. Piasek, M. Śliwa, *Wprowadzenie*, w: *Rzeczy i ludzie...*, s. 10.

<sup>40</sup> C. Richardson, *Written Texts and the Performance of Materiality*, w: *Writing Material Culture...*, s. 43–58. W tym kontekście wart przywołania jest również niezwykle interesujący artykuł Jerzego Giedymina, który dobrze obrazuje złożoność analizy źródłoznawczej dokonywanej przez historyka: J. Giedymina, *Problemy logiczne analizy historycznej*, „Studia Źródłoznawcze” 1958, 2, s. 1–39.

świadczenia badacza. Cytowany już Foucault pisał o „nieważkiej i ruchomej granicy”, gdzie „nauka bratała się z precyzją, a refleksja z obrazem”<sup>41</sup> – gdzie precyzja naukowa wiąże się z poznaniem i odwzorowaniem językowym, a jej interpretacja powiązana jest z psychologią. I chociaż Olsen krytykuje zredukowanie rzeczy do „fenomenu kognitywnego doświadczenia przedmiotu”<sup>42</sup>, to wspomniana paradoksalność inwentarzy pozwala – a właściwie, wobec złożoności problemu, nakazuje – odwołać się do kognitywistyki, co w tym wypadku nie będzie redukcją, a, jak się zdaje, rozszerzeniem możliwości poznawczych. Rzeczy w inwentarzach są przedmiotem ludzkiego doświadczenia w sposób zapośredniczony – przez tekst, a co za tym idzie: możliwe do „interpretacji” jedynie językowo. Z kwestii poznania językowego zaś wynika niewątpliwie, że ewentualne doświadczenie przedmiotu wymienionego w inwentarzu następuje przez pryzmat indywidualnego doświadczenia – psychologicznie. „Jeśli historycy mają dobrze oddać subtelności językowe – pisze Richardson – muszą być dobrze zorientowani w tym, jak język działa i jak wiąże się z doświadczeniem, którego materialność jest tak ważną częścią”<sup>43</sup>. Autorzy spisów majątku zazwyczaj mieli za zadanie wyłącznie wymienić jego składowe, przy czym wykaz musiał być tak skonstruowany, żeby poszczególne pozycje dało się przyporządkować do konkretnych obiektów, co wynikało z ekonomicznych przesłanek tworzenia tego typu dokumentów. W związku z tym, że inwentarze powstawały w ścisłym kontakcie z opisywanymi przedmiotami, a być może również z uwagi na jedynie częściowo uchwytną współcześnie specyfikę nowożytnego odbioru sztuki w ogóle (a z całą pewnością pisania o niej w dawnej Polsce), prezentacja przedmiotu w tekście następowała zwykle na podstawie prostej naoczności i nie wymagała szczegółowości. Wydaje się, że język inwentarzy należy więc traktować jako czystą referencjalność. Analiza tego typu źródła musi więc być oparta na realiach epoki, a więc również na doświadczeniu autora tekstu oraz elementach językoznawstwa historycznego. A „jeśli w istocie funkcją języka jest nazywanie, to znaczy odsłanianie reprezentacji albo pokazywanie jej jak palcem, jest on wskazówką, a nie sądem”<sup>44</sup>, toteż rozpoznanie możliwości odczytania inwentarza w jego warstwie dotyczącej przedmiotów musi wiązać się z wykorzystaniem elementów kognitywistyki – takich jak psychologia percepcji czy możliwość poznania językowego.

<sup>41</sup> Foucault, *Słowa i rzeczy...*, s. 90.

<sup>42</sup> Olsen, *W obronie rzeczy...*, s. 31.

<sup>43</sup> „If historians are to do justice to linguistic subtleties, they need to be savvy about how language works and how it might relate to experience, of which materiality is such a crucial aspect” (Richardson, *Written Texts...*, s. 43).

<sup>44</sup> Foucault, *Słowa i rzeczy...*, s. 102.

W związku z ogromnym obszarem zainteresowania tej gałęzi nauki<sup>45</sup> oraz hermetycznością narzędzi niedostępnych historykowi sztuki, wskazane zostaną jedynie kwestie mogące uzupełnić lub postawić w nowym świetle namysł nad wykorzystaniem spisów dóbr w badaniach historyczno-artystycznych. Kluczowe dla namysłu nad inwentarzami mienia może stać się pojęcie pojęcia oraz jego ściśle informacyjne znaczenie jako „myślowego odzwierciedlenia i całościowego ujęcia istotnych cech przedmiotów czy zjawisk, myślowego odpowiednika nazwy”<sup>46</sup>, „uogólnionej idei o klasie przedmiotów, atrybutów, zdarzeń lub procesów, które mogą otrzymać jakąś nazwę”<sup>47</sup>, a także jako abstrakcji konotującej pewne pozytywnie określone znaczenie<sup>48</sup>. Wymienione w inwentarzach opisy lub nazwy nadane przez spisującego, pod którymi kryją się przedmioty, spełniają wszystkie wymogi, by definiować je jako „pojęcia”. W analizowanym typie źródeł zachowana jest „fundamentalna funkcja pojęć: reprezentowanie wiedzy i doświadczenia człowieka w sposób zapewniający odpowiednią ekonomię poznawczą (ujęcie istotnych – zamiast wszystkich – cech) [...]”<sup>49</sup>.

W filozofii do czasów Gottloba Fregego<sup>50</sup> uważano powszechnie, że pojęcie stanowi reprezentację przedmiotu w świecie, a zatem ma czysto referencyjny charakter. Kiedy Arystoteles dokonywał klasyfikacji kategorii i tworzył definicje, to czynił to za pomocą pojęć, ale nie same pojęcia były dla niego istotne, a konstrukcja logiczna, pozwalająca klasyfikować rzeczy<sup>51</sup>. Odejście od dominującego przekonania, że język jest czystym odwzorowaniem, a fakty językowe znajdowały odbicie w rzeczywistości i przez nią były postrzegane, widać już wyraźnie u Nietzschego<sup>52</sup>, ale dopiero Frege opisał pojęcie jako funkcję sensu i znaczenia<sup>53</sup>. Jego zdaniem, nazwa wyraża swój sens, oznacza

<sup>45</sup> Por. *Przewodnik po kognytywistyce*, red. J. Bremer, Kraków 2016.

<sup>46</sup> [Hasło:] *Pojęcie*, w: *Słownik języka polskiego*, red. W. Doroszewski, Warszawa 1964, t. 6, s. 818.

<sup>47</sup> J. Bremer, A. Chuderski, *Pojęcia jako przedmiot badań interdyscyplinarnych*, w: *Pojęcia*, red. J. Bremer, A. Chuderski, Kraków 2011, s. 7.

<sup>48</sup> A. Gemel, *Językowy model poznania. Kognitywne komponenty w kontynentalnej filozofii języka*, Łódź 2015, s. 171.

<sup>49</sup> Bremer, Chuderski, *Pojęcia jako przedmiot badań...*, s. 7.

<sup>50</sup> Frege był przedstawicielem filozofii analitycznej, stała się ona niejako podstawą dla kognytywistyki, por. R.B. Brandom, *Jak filozofia analityczna zawiodła kognytywistykę*, „Przegląd Filozoficzny. Nowa Seria” 2013, 2(22), s. 17–40.

<sup>51</sup> Por. Arystoteles, *Kategorie*, w: idem, *Dzieła wszystkie*, tłum. K. Leśniak, Warszawa 1990, t. 1, s. 32–63.

<sup>52</sup> Gemel, *Językowy model poznania...*, s. 169.

<sup>53</sup> G. Frege, *Funkcja i pojęcie*, w: idem, *Pisma semantyczne*, Warszawa 2014, s. 18–44.

zaś znaczenia<sup>54</sup>, co na jaskrawym przykładzie „krzyża palmowego” wymienionego w pochodzącym z roku 1858 spisie dóbr klasztoru księży kapucynów w Warszawie<sup>55</sup> należy rozumieć w taki sposób: sensem zapisu „drzewo palmowe w imitacji krzyża z figurą na nim Pana Jezusa” jest krucyfiks jako symbol męki i zbawczego działania Jezusa Chrystusa, a jego znaczeniem jest jednostkowy i fizycznie istniejący w świecie krzyż o nietypowej formie. Opierając się na tym przykładzie, łatwo wywieść, że dla badacza inwentarzy dostępna jest w zasadzie wyłącznie warstwa sensu, nie zaś znaczenia. Ta druga pozostaje jedynie sferą wyobraźni i domysłów, szczególnie jeśli niemożliwe jest odniesienie przedmiotu do rzeczywistości. Można zatem przyjąć, że dla osoby spisującej dokument nadane rzeczy określenie jest pojęciem i ma bardzo konkretne znaczenie osadzone w naocznej rzeczywistości. Co więcej, opisy zawarte w inwentarzu wpisują się w przytoczone definicje pojęć, bo odwołują się do cech najistotniejszych (forma krzyża, informacja o figurze, kształt palmy), problem pojawia się dopiero w momencie namysłu nad tym, co jest ważne dla różnych grup. Czy dla historyka sztuki istotne będzie to samo, co dla zakonnika? Czy istotność pewnych cech jest jednakowa dla osób żyjących w XIX i XXI wieku? Odpowiedź jest jednoznacznie przecząca i na niej opiera się bariera, jaką napotyka historyk badający inwentarze. „Myślowo rzeczy doświadczone są już jako (uprzednio) opatrzone etykietami i otoczone warstwami językowego znaczenia”<sup>56</sup> – podwójne „uprzednie opatrzenie etykietami”, przez spisującego inwentarz i badacza, gdzie ten drugi traktuje swoją etykietę jako dekodującą etykietę pierwszego, może być barierą nie do pokonania, która za Haydenem White’em każe spojrzeć na naukę jako literaturę.

Proces analizy inwentarzy rozpatrywać można również w kontekście dotyczącej kategoryzowania pojęć oraz ich reprezentowania w świadomości teorii

---

<sup>54</sup> Por. A. Derra, *Podstawowe pojęcia fregowskiej semantyki. Frege jako ojciec współczesnej filozofii języka*, „Studia Semiotyczne” 2007, 26, s. 263–277.

<sup>55</sup> „Drzewo palmowe w imitacji krzyża z figurą na nim Pana Jezusa, wszystko drewniane”, Archiwum Główne Akt Dawnych w Warszawie, *Centralne Władze Wyznaniowe Królestwa Polskiego*, nr 190, *Akta majątku kościoła i klasztoru księży kapucynów w Warszawie*, przy ul. Miodowej N. 494, sygn. 879, s. 75. Krzyż do tej pory znajduje się w klasztorze księży kapucynów, o tym nietypowym motywie ikonograficznym zob. S. Michalczuk, *Ukrzyżowanie na palmie jako nowy nieznan typ krucyfiksu barokowego*, „Biuletyn Historii Sztuki” XXV, 1963, 1, s. 22–33; oraz niewolna od braków warsztatowych praca N. Kucia-Szymor, *Ukrzyżowany na palmowym drzewie. Konserwacja rzeźby drewnianej polichromowanej „Chrystus Ukrzyżowany na drzewie palmowym” z kościoła oo. Dominikanów w Lublinie na tle ikonografii przedstawienia*, Kraków 2016.

<sup>56</sup> Olsen, *W obronie rzeczy...*, s. 92.

egzemplarzy, zaprezentowanej przez Douglasa Medina i Marguerite Schaffer<sup>57</sup>. Każde pojęcie ma wiele „egzemplarzy”, czyli bardziej lub mniej odpowiadających mu przedmiotów, których zbiór dostępny człowiekowi zależy nie tylko od ilości napotkanych obiektów danego typu, ale również od przeprowadzonych uprzednio kategoryzacji. Na takiej podstawie człowiek jest w stanie przyporządkować różne pojęcia do odpowiednich grup, a następnie odwzorować w wyobraźni, opierając się na nabytych wcześniej doświadczeniach. Podstawowym problemem badawczym w tym przypadku staje się pytanie, w jaki sposób człowiek przyporządkowuje nowe egzemplarze do istniejących pojęć oraz pojęcia do egzemplarzy<sup>58</sup>. Kategoryzowanie obiektów następuje poprzez (nieuświadomiane) określenie liczby egzemplarzy, do których są podobne, oraz (co równie ważne) tych, od których się różnią. W związku z tym przedmioty typowe – czyli podobne do dużej liczby egzemplarzy – będą kategoryzowane szybko i z lepszym skutkiem. Trudniej odwzorowywać przedmioty bardzo ogólne oraz bardzo szczegółowe. „Drzewo palmowe w imitacji krzyża” szybko zostanie przyporządkowane do grupy „krzyże”, ale przypisanie go do grupy „krzyże w formie palmy” może skończyć się niepowodzeniem lub błędem z racji małej liczby egzemplarzy podobnych, tak jak i przypisanie go do „obiektów kultu” nie przyniesie odpowiedniego odwzorowania z powodu zbyt dużego zakresu zbioru. Teoria egzemplarzy bardzo dobrze wpisuje się w funkcjonujące przekonanie o dużym znaczeniu nabytego wcześniej doświadczenia w procesie badania inwentarzy dóbr<sup>59</sup>.

Kategoryzowanie przedmiotów i zjawisk, które umożliwia bardziej precyzyjne interpretowanie, w omawianym zagadnieniu głównie słów, ale również przedmiotów, związane jest przede wszystkim z – by zaznaczyć zbieżność z pojęciami – „ujęciem istotnych – zamiast wszystkich – cech” przedmiotu. Badanie cech kluczowych w poznaniu językowym skutkowało przyjęciem wywodzącego się z nauk matematycznych terminu „niezmiennik”, oznaczającego cechę obiektu, która w wyniku przekształcenia pozostaje niezmienna – przykładem pozamatematycznym może być biologiczny mechanizm pozwalający na zachowanie świadomości danego kształtu mimo zmiany perspektywy<sup>60</sup>. W wypadku inwentarzy można niezmienniki wiązać z wcześniej wspomnianą teorią egzemplarzy, gdyż w pojmowaniu pojęcia ważną okazuje się rola cechy niezmiennej, przyporządkowanej do danej kategorii egzemplarzy. Posłu-

---

<sup>57</sup> D. Medin, M. Schaffer, *Context Theory of Classification Learning*, „Psychological Review” 1978, 85, s. 207–238.

<sup>58</sup> Bremer, Chuderski, *Pojęcia jako przedmiot badań...*, s. 21.

<sup>59</sup> Richardson, *Written Texts...*, s. 44–49.

<sup>60</sup> R. Piłat, *Realizm pojęć*, w: *Pojęcia*, s. 48.



gując się ponownie przykładem krucyfiksu w kształcie palmy znajdującym się w kościele Kapucynów, można wykazać, w jaki sposób na odczytanie zapisów zawartych w inwentarzach wpływ może mieć psychologia. W zdaniu „drzewo palmowe w imitacji krzyża z figurą na nim Pana Jezusa” krzyż z figurą Pana Jezusa staje się grupą egzemplarzy łatwą do kategoryzacji w postaci pojęcia krucyfiksu. W krucyfiksie zaś wskazać można dwa niezmienniki – jako krzyż musi mieć dwa poprzeczne względem siebie odcinki oraz musi być przybita do niego figura Chrystusa<sup>61</sup>. Wyobrażenie tego przedmiotu na podstawie opisu inwentarzowego oraz w oparciu o kategorię niezmienników przynosi prawdopodobnie skutek nieodpowiadający rzeczywistości, gdyż wymieniony obiekt nie ma poprzecznej belki, a dłonie Jezusa przybite są do liści palmy (cały krzyż w zasadzie bardziej jest liściem niż drzewem palmowym).

Badanie przedmiotów pojmowane jest niekiedy na zasadzie przeciwstawienia wykluczających się: antropologicznego „powrotu do rzeczy” oraz strukturalizmu i kognitywizmu<sup>62</sup>. Takie podejście w kontekście inwentarzy dóbr staje się niewystarczające i postulować należy raczej model hybrydyczny, gdzie obszary te nie są tożsame, ale łączą się w ramach szerokiego namysłu dotyczącego kategorii językowych i tekstualnych.

\* \* \*

Przedstawione odniesienia do historii kultury materialnej, do krytyki tekstualizacji humanistyki oraz do elementów kognitywistyki wskazują jasno, jak obszerny temat pod względem metodologicznym stanowi badanie inwentarzy mienia. Problem przedstawienia dzieł sztuki w inwentarzach dóbr jest przedmiotem zainteresowania historii sztuki jedynie w sposób ogólny. Mimo to wypracowane przez historyków sztuki sposoby postępowania, oparte co prawda na niewyartykułowanym i w większości intuicyjnym pojmowaniu ograniczeń, zdają się znajdować uzasadnienie w przedstawionych metodach. „Język [...] okazuje się bardzo ubogim narzędziem przyswajania znaczeń rzeczy. Wiąże się to z cechą pozawerbalnych form znaczenia [...], w których wykorzystuje się rzeczy – że znaczą one w kontekstach innych elementów, a nie w izolacji lub w związkach o charakterze heterogenicznym”<sup>63</sup>. Należy jednak zauważyć, że nie chodzi jedynie o kontekst, ale również o niewyrażony (może niewyraźalny) w języku zespół cech przedmiotu. W związku z tym history-

---

<sup>61</sup> Etymologicznie rzecz biorąc, krucyfiks to *crucifixus*, co znaczy ‘ukrzyżowany’, a więc krucyfiks to sama figura Chrystusa; ale skoro jest on „ukrzyżowany”, tj. przybity do krzyża, to i ów krzyż powinien być niezmiennikiem pojęcia.

<sup>62</sup> J. Barański, *Świat rzeczy. Zarys antropologiczny*, Kraków 2007, s. 15.

<sup>63</sup> *Ibidem*, s. 170.

cy mieli świadomość konieczności szerokiej analizy podczas badania źródeł, w tym inwentarzy. Wiąże się to z badaniami hermeneutycznymi w historii – objaśnianiem i interpretowaniem przez szeroki dobór materiału informacyjnego i porównawczego<sup>64</sup>. Zdaje się jednak, że na pytanie postawione przez Hansa Geорга Gadamera: „czy wobec tego nadal istnieje możliwość dotarcia do sensu artefaktów nie tylko z naszej, ale również cudzej i odleglejszej przeszłości?”<sup>65</sup> – nie można udzielić jednoznacznej odpowiedzi. O ile szeroko pojęta hermeneutyka – badanie szczegółu przez ogół, a ogółu przez szczegół – wydaje się jedyną szansą analizy inwentarzy, to już możliwość skutecznego rekonstruowania prawdy historycznej w ten sposób jest dyskusyjna. Szczególnie jeśli rekonstrukcji podlegają istniejące w określonym momencie i w określonych formach przedmioty. Słuszność takiego podejścia potwierdzają również niektóre obszary badań kognitywistyki. „Znajomość konwencjonalnego znaczenia wypowiedzianych słów nie wystarcza do ustalenia pierwotnego znaczenia wypowiedzi [...]”<sup>66</sup> – dlatego właśnie historyk sztuki zwykle korzysta z metod porównawczych oraz wskazuje pewne analogie, by źródło historyczne mogło posłużyć do opisu zjawisk. Z inwentarzy dóbr można wyciągać wnioski natury antropologicznej – której w tym wypadku blisko do kultury materialnej – i przyjąć, że dany przedmiot, dany zbiór przedmiotów albo ich wzajemna relacja wskazuje na określone znaczenia (przedmiot jako atrybut władzy, element ostentacji, praktyczne narzędzie...). Jednocześnie niektóre ograniczenia są dla historii sztuki niemożliwe do pokonania, choć i tu zależy to od celów badawczych. Kwestia ta znacznie wychodzi poza ramy namysłu nad metodologią stosowaną w badaniach źródłowych i ociera się o pytanie o charakter samej historii sztuki.

Potrzeba prezentacji materiałów źródłowych, stanowiących konieczną podstawę do badań nad polską sztuką nowożytną, jest swego rodzaju aksjomatem, choć jednocześnie w ostatnich latach praktyka publikacji źródeł (właściwie poza wydawnictwami inwentaryzacyjnymi) została zarzucona, a materiały archiwalne w opracowaniach o charakterze problemowym są przytaczane w najlepszym razie tylko w niewielkim wyborze. Należy jednak pamiętać (i przypominać), że teksty te stanowią niezastąpioną podstawę do analiz szczegółowych, także na przykład do rekonstrukcji budowli i ich układu funkcjonalnego (nie wspominając już o kwe-

---

<sup>64</sup> M. Budzanowska, *Morbus hermeneuticus. Wyzwanie współczesnej humanistyki*, „Collectanea Philologica” 2011, 14, s. 93.

<sup>65</sup> H.G. Gadamer, *Estetyka i hermeneutyka*, w: idem, *Rozum, słowo, dzieje. Szkice wybrane*, tłum. M. Łukasiewicz, K. Michalski, Warszawa 1979, s. 120.

<sup>66</sup> M. Witek, *Koncepcja pojęć ad hoc jako wytworów interpretacji aktów komunikacyjnych. Analiza krytyczna*, w: *Pojęcia*, s. 139.

stiach *stricte* artystycznych). Trzeba też mieć w pamięci słowa, jakie Gębarowicz napisał we wstępie do swej książki, nie straciły one bowiem nic na aktualności: „rzeczowe inwentarze [...] zatracają charakter odbicia indywidualnych tylko upodobań; [...] nabierają cech typowych i stają się przekrojem przez obyczajowość odnośnej epoki i środowiska”<sup>67</sup>

– te słowa Andrzeja Betleja są dobrym przykładem próby zmierzenia się z problemem edycji źródłowej oraz analizy inwentarza w badaniach historii sztuki. Praktyka serii „Materiały do dziejów sztuki i kultury XVII i XVIII wieku”, z pierwszego tomu której pochodzi przytoczony cytat, pokazuje, że współczesna historia sztuki wykorzystuje tylko narzędzia przed laty wypracowane przez historię<sup>68</sup>. Choć należy zaakcentować raz jeszcze, że tego typu działanie ma pewne uzasadnienie wynikające z istotowych podstaw inwentarzy.

Historia sztuki nie zadała sobie pytań podstawowych: o istotę źródła pisanego w badaniach nad niezachowaną sztuką, o znaczenie pojęcia w dotarciu do przedmiotu poddanego wielopoziomowej tekstualizacji. W toczącej się dyskusji<sup>69</sup> dotyczącej zasadniczych kwestii dla źródłoznawstwa i edycji źródłowych głos historii sztuki nie jest reprezentowany.

---

<sup>67</sup> A. Betlej, *Słowo wstępne*, w: *Pałac w Wiśniowcu w świetle inwentarzy staropolskich*, oprac. A. Betlej, A. Dworzak, A. Markiewicz, Kraków 2016, s. 5; we fragmencie cytowano: M. Gębarowicz, *Materiały źródłowe do dziejów kultury i sztuki XVI–XVIII w.*, Wrocław–Warszawa 1973, s. 5.

<sup>68</sup> Przykładem konsekwentnie realizowanego projektu wydawania źródeł są publikowane od roku 1994 pod redakcją Jana Ostrowskiego *Materiały do dziejów sztuki sakralnej na ziemiach wschodnich dawnej Rzeczypospolitej*. W roku 2016 w Instytucie Historii Sztuki UJ powstała wspomniana seria wydawnicza pod redakcją Andrzeja Betleja *Materiały do dziejów sztuki i kultury XVII i XVIII wieku*, w której do tej pory ukazało się pięć tomów edycji źródłowych. Warto wspomnieć również o wydawanych przez Agnieszkę Perzanowską inwentarzach katedry krakowskiej: *Inwentarze katedry krakowskiej z lat 1586, 1620, 1692*, oprac. A. Perzanowska, Kraków 2014; *Inwentarze skarbcza katedry krakowskiej z lat 1702, 1761 i 1791*, oprac. A. Perzanowska, Kraków 2017.

<sup>69</sup> Współcześnie daje się zauważyć powrót do zainteresowania samą istotą źródła historycznego oraz edycji źródłowej, zapoczątkowany być może artykułem Piotra Dymmla, P. Dymmel, *Edytorstwo historyczne – stan i potrzeby*, w: *Pamiętnik XV Powszechnego Zjazdu Historyków Polskich*, t. 1, cz. 2, red. J. Staszewski. Gdańsk–Toruń 1995, s. 259–271. Namysł nad istotą edycji źródłowej najpełniej wyrażony został w pierwszym kompleksowym podręczniku do edycji historycznej: J. Tandecki, K. Kopiński, *Edytorstwo źródeł historycznych*, Warszawa 2014 (tam też zebrana obszerna literatura dotycząca tematu od narodzin edytorstwa historycznego do współczesności). Pojawiły się również publikacje przekrojowe, analizujące realia wydawania źródeł, por. *Teoria a praktyka edycji nowożytnych źródeł w Polsce (XVI–XVIII w.)*, red. A. Perłakowski, Kraków 2011.

Niektóre artefakty (w tym dzieła sztuki) przetrwały i stanowią podstawę badań, ale dużo więcej przedmiotów nie zachowało się do współczesności i mogą funkcjonować w badaniach historycznych jedynie w ramach rozpatrywania ich w odniesieniu do zachowanych obiektów<sup>70</sup>. W tym kontekście refleksja na temat historii kultury materialnej i „powrotu do rzeczy” zdaje się wkraczać w nowy etap, związany z rozwojem narzędzi nowej humanistyki. W Polsce pewne elementy omawianego problemu dostrzegane były już w latach 50. – w obu przypadkach można wyciągnąć podobne i, jak się wydaje, zdroworozsądkowe wnioski z dyskusji: historia kultury materialnej jest metadyscypliną, w której istnieje miejsce dla historii, historii sztuki, etnologii itp.<sup>71</sup> Czy zatem może istnieć świat rzeczy bez rzeczy? Logika każe zaprzeczyć, ale dotychczasowa praktyka badań inwentarzy dóbr wskazuje na inną odpowiedź, wynikającą z faktu rekonstrukcji rzeczywistości, w której słowa tak ściśle wiążą się z rzeczami, a badacze „wytwarzają” świat rzeczy w toku analizy. Perspektywa statystyczno-porównawcza badania inwentarzy, tak mocno zakorzeniona w badaniach historycznych (choć niekoniecznie odpowiadająca podstawowym założeniom historii sztuki), wydaje się w tej chwili najbezpieczniejsza i prawdopodobnie najbardziej owocna, niestety prowadzi niekiedy do nieuprawnionych interpretacji. Nasuwa się jednak wątpliwość, czy takie podejście jest satysfakcjonujące dla historii sztuki, akcentującej swą odrębność względem historii. Obecna sytuacja mnogości założeń metodologicznych oraz zmian zachodzących w naukach humanistycznych, być może również w aspekcie wiedzy źródłowej (szczególnie w jej wąskim wycinku, jakim są inwentarze dóbr), wymaga namysłu. Wnioskowanie z opisów przedmiotów zawartych w inwentarzach ma w dużej mierze charakter abdukcyjny – tworzenia na podstawie niewielkiej liczby informacji najbardziej prawdopodobnych wyjaśnień<sup>72</sup>. Czy taki charakter interpretacji należy uznać za optymalny i niemożliwy do przekroczenia? Pytanie to, podobnie jak inne kwestie postawione w artykule, być może zakrawa o namysł nad fundamentami badania historyczno-artystycznego, jednak pewne jest, że przedstawienie tych wątpliwości można uznać za jeden z kroków prowadzących do dalszego rozwoju dyscypliny.

---

<sup>70</sup> A. Gerritsen, G. Riello, *Introduction. Writing Material Culture History*, w: *Writing Material Culture...*, s. 8.

<sup>71</sup> Coltman, *Material Culture and the History...*, s. 20–22.

<sup>72</sup> Barański, *Świat rzeczy...*, s. 105–107.

## BIBLIOGRAFIA

- An Anthropology of Absence. Materializations of Transcendence and Loss*, red. M. Bille, F. Hastrup, T.F. Sørensen, New York–Dordrecht–Heidelberg–London 2010
- Archiwum Główne Akt Dawnych w Warszawie, *Centralne Władze Wyznaniowe Królestwa Polskiego*, nr 190, *Akta majątku kościoła i klasztoru księży kapucynów w Warszawie*, przy ul. Miodowej N. 494, sygn. 879
- Arystoteles, *Kategorie*, w: idem, *Dzieła wszystkie*, tłum. K. Leśniak, Warszawa 1990, t. 1, s. 32–63
- Barański J., *Świat rzeczy. Zarys antropologiczny*, Kraków 2007
- Brandom R.B., *Jak filozofia analityczna zawiodła kognitywistykę*, „Przegląd Filozoficzny. Nowa Seria” 2013, 2(22), s. 17–40
- Bremer J., A. Chuderski, *Pojęcia jako przedmiot badań interdyscyplinarnych*, w: *Pojęcia*, red. J. Bremer, A. Chuderski, Kraków 2011, s. 7–45
- Budzanowska M., *Morbus hermeneuticus. Wyzwanie współczesnej humanistyki*, „Collectanea Philologica” 2011, 14, s. 91–103
- Coltman V., *Material Culture and the History of Art (efacts)*, w: *Writing Material Culture History*, red. A. Gerritsen, G. Riello, London 2015, s. 17–32
- Dant T., *Material Culture in the Social World. Values, Activities, Lifestyles*, Buckingham 1999
- Derra A., *Podstawowe pojęcia fregowskiej semantyki. Frege jako ojciec współczesnej filozofii języka*, „Studia Semiotyczne” 2007, 26, s. 263–277
- Domańska E., *Ku historii nieantropocentrycznej*, w: eadem, *Historie niekonwencjonalne*, Poznań 2006, s. 104–127
- Domańska E., *The Return to Things*, „Archeologia Polona” 2006, 44, s. 171–185
- Domańska E., *Historia w kontekście posthumanistyki*, „Historyka. Studia Metodologiczne” 2015, 45, s. 5–21
- Dygdała J., *Z doświadczeń edytora osiemnastowiecznych lustracji i inwentarzy – czy instrukcja wydawnicza jest w ogóle potrzebna?*, w: *Teoria a praktyka edycji nowożytnych źródeł w Polsce (XVI–XVIII w.)*, red. A. Perłakowski, Kraków 2011, s. 143–158
- Dymmel P., *Edytorstwo historyczne – stan i potrzeby*, w: *Pamiętnik XV Powszechnego Zjazdu Historyków Polskich*, t. 1, cz. 2, red. J. Staszewski. Gdańsk–Toruń 1995, s. 259–271
- Dyskusja na posiedzeniu plenarnym Wydziału I Nauk Społecznych Polskiej Akademii Nauk w dniu 2 lutego 1955 roku nad zagadnieniami teoretycznymi historii kultury materialnej*, „Kwartalnik Historii Kultury Materialnej” III, 1955, 3, s. 586–620
- Eco U., *Szaleństwo katalogowania*, tłum. T. Kwiecień, Poznań 2009
- Elsner J., *Art History as Ekphrasis*, „Art History” 2010, 1(33), s. 10–27
- Foucault M., *Słowa i rzeczy. Archeologia nauk humanistycznych*, tłum. T. Komen-dant, Gdańsk 2006
- Frege G., *Funkcja i pojęcie*, w: idem, *Pisma semantyczne*, Warszawa 2014, s. 18–44
- Gadamer H.G., *Rozum, słowo, dzieje. Szkice wybrane*, tłum. M. Łukasiewicz, K. Michalski, Warszawa 1979

- Gemel A., *Językowy model poznania. Kognitywne komponenty w kontynentalnej filozofii języka*, Łódź 2015
- Gerritsen A., G. Riello, *Introduction. Writing Material Culture History*, w: *Writing Material Culture History*, red. A. Gerritsen, G. Riello, London 2015, s. 1–16
- Gębarowicz M., *Materiały źródłowe do dziejów kultury i sztuki XVI–XVIII w.*, Wrocław–Warszawa 1973
- Giedymin J., *Problemy logiczne analizy historycznej*, „*Studia Źródłoznawcze*” 1958, 2, s. 1–39
- Główka D., A. Klonder, *Inwentarze w badaniach kultury Europy od średniowiecza po nowożytność*, „*Kwartalnik Historii Kultury Materialnej*” LI, 2003, 2, s. 157–175
- Harris J., *Art History*, w: idem, *Art History. The Key Concepts*, New York 2006, s. 23–25
- Holubowicz W., *Uwagi o historii kultury materialnej jako nauce*, „*Kwartalnik Historii Kultury Materialnej*” III, 1955, 3, s. 563–585
- Jurkowlaniec G., *Sprawczość rycin. Rzymska twórczość graficzna Tomasza Tretera i jej europejskie oddziaływanie*, Kraków 2017
- Kowecka E., *Bogaty dom warszawski z początków XIX w. Inwentarz ruchomości pozostałych po Elżbiecie Grabowskiej*, „*Kwartalnik Historii Kultury Materialnej*” XX, 1972, 1, s. 131–141
- Krajewski M., *W stronę socjologii przedmiotów*, w: *W cywilizacji konsumpcyjnej*, red. M. Golka, Poznań 2004, s. 43–64
- Kubler G., *Kształt czasu. Uwagi o historii rzeczy*, tłum. J. Hołówka, Warszawa 1970
- Kucia-Szymor N., *Ukrzyżowany na palmowym drzewie. Konserwacja rzeźby drewnianej polichromowanej „Chrystus Ukrzyżowany na drzewie palmowym” z kościoła oo. Dominikanów w Lublinie na tle ikonografii przedstawienia*, Kraków 2016
- Kulczycki J., *Założenia teoretyczne dla historii kultury materialnej*, „*Kwartalnik Historii Kultury Materialnej*” III, 1955, 3, s. 519–562
- Kürbisówna B., *Osiągnięcia i postulatory w zakresie metodologii wydawania źródeł historycznych*, „*Studia Źródłoznawcze*” 1957, 1, s. 53–87
- Latour B., *Nadzieja Pandory. Eseje o rzeczywistości w studiach nad nauką*, tłum. K. Abriszewski et al., Toruń 2013
- Lelewel J., *Nauki dające poznawać źródła historyczne*, Poznań 1863
- Majewski K., *Dalsze uwagi o badaniu historii rzeczy*, „*Kwartalnik Historii Kultury Materialnej*” XXVI, 1976, 1, s. 109–115
- Majewski K., *Historia kultury materialnej*, „*Kwartalnik Historii Kultury Materialnej*” I, 1953, 1–2, s. 3–27
- Mazur E., *Wykorzystanie inwentarzy w badaniach nad kulturą XIX wieku na ziemiach polskich*, „*Kwartalnik Historii Kultury Materialnej*” LI, 2003, 2, s. 177–182
- Medin D., M. Schaffer, *Context Theory of Classification Learning*, „*Psychological Review*” 1978, 85, s. 207–238
- Michalczuk S., *Ukrzyżowanie na palmie jako nowy nieznan typ krucyfiksu barokowego*, „*Biuletyn Historii Sztuki*” XXV, 1963, 1, s. 22–33



- Olsen B., *W obronie rzeczy. Archeologia i ontologia przedmiotów*, tłum. B. Shallcross, Warszawa 2013
- Panofsky E., *Imago Pietatis. Przyczynek do historii typów przedstawieniowych Mąż Boleści i Maria Pośredniczka*, w: idem, *Studia z historii sztuki*, oprac. J. Białostocki, Warszawa 1971, s. 95–121
- Pałac w Wiśniowcu w świetle inwentarzy staropolskich, oprac. A. Betlej, A. Dworzak, A. Markiewicz, Kraków 2016
- Piłat R., *Realizm pojęć*, w: *Pojęcia*, red. J. Bremer, A. Chuderski, Kraków 2011, s. 47–74  
[Hasło:] *Pojęcie*, w: *Słownik języka polskiego*, red. W. Doroszewski, Warszawa 1964, t. 6, s. 818
- Pośpiech A., *Pułapka oczywistości. Pośmiertne spisy ruchomości szlachty wielkopolskiej z XVII w.*, Warszawa 1992
- Przewodnik po kognitywistyce, red. J. Bremer, Kraków 2016
- Richardson C., *Written Texts and the Performance of Materiality*, w: *Writing Material Culture History*, red. A. Gerritsen, G. Riello, London 2015, s. 43–58
- Rutkowski J., *Historia kultury i próba systematyzacji jej zagadnień*, „Kwartalnik Historii Kultury Materialnej” VII, 1959, 1, s. 3–61
- Rzeczy i ludzie. Humanistyka wobec materialności*, red. J. Kowalewski, W. Piasek, M. Śliwa, Olsztyn 2008
- Skubiszewski P., *O dwóch podstawowych sposobach uprawiania historii sztuki*, „Teksty: teoria literatury, krytyka, interpretacja” 1974, 5(17), s. 57–85
- Tandecki J., K. Kopiński, *Edytorstwo źródeł historycznych*, Warszawa 2014
- Teoria a praktyka edycji nowożytnych źródeł w Polsce (XVI–XVIII w.)*, red. A. Perłowski, Kraków 2011
- Topolski J., *Teoria wiedzy historycznej*, Poznań 1983
- White H., *Foucault Decoded. Notes from Underground*, „History and Theory” 1973, 1(12), s. 23–54
- White H., *The End of Narrative Historiography*, w: *Świat historii. Prace z metodologii historii i historii historiografii dedykowane Jerzemu Topolskiemu z okazji siedemdziesięciolecia urodzin*, red. W. Wrzosek, Poznań 1998, s. 393–409
- White H., *Poetyka pisarstwa historycznego*, tłum. E. Domańska, M. Loba, A. Marciniak et al., Kraków 2010
- Wielowiejski J., *Próba systematyki kultury materialnej społeczeństw europejskich w starożytności i średniowieczu*, „Kwartalnik Historii Kultury Materialnej” XIX, 1971, 1, s. 189–191
- Witek M., *Koncepcja pojęć ad hoc jako wytworów interpretacji aktów komunikacyjnych. Analiza krytyczna*, w: *Pojęcia*, red. J. Bremer, A. Chuderski, Kraków 2011, s. 139–172
- Wyczański A., *Szlacheckie inwentarze pośmiertne z XVI w. jako źródło do dziejów kultury materialnej w Polsce*, „Kwartalnik Historii Kultury Materialnej” II, 1954, 4, s. 691–699
- Ziemia A., *Sztuka Burgundii i Niderlandów 1380–1500*, t. 3, *Wspólnota rzeczy. Sztuka niderlandzka i północnoeuropejska 1380–1520*, Warszawa 2015

Konrad Morawski

Instytut Historii Sztuki  
Uniwersytet Warszawski

IS A „WORLD OF THINGS” POSSIBLE WITHOUT THINGS?  
THE PROBLEM OF STUDYING INVENTORIES OF PROPERTY  
IN ART HISTORY

Summary

The paper addresses a problem which traditional art history has thus far ignored, i.e. the examination of items listed in inventories of property. Art historians usually approach concrete works of art to textualize them, while they are helpless confronting items “hidden” behind a text. In the context of the “materiality turn,” inventories reveal their paradoxical character since they include “personal” information about individual objects. If one assumes that the inventory is an instrument used to examine the objects listed in it, one must also realize a basic paradox of approaching them via their purely textual representation. A growing interest of art historians in publishing historical sources, in particular inventories, should result in more reflection on the role assigned to texts and things by historiography. To answer the question how items listed in inventories are available to their readers, the author has made references to cognitive linguistics and epistemology, critiques of historical narrativism, and post-structuralism. Such a comprehensive frame of reference made it possible to analyze some problems of the theory of historical source analysis and the editing and publishing of source texts. A comparison of art history and history of material culture resulted in defining the expectations and limitations related to the study of property inventories conducted by both disciplines. The experience of object analysis, which is a key prerequisite of interpretation, has been described in reference to three cognitive terms: concepts, exemplars, and invariants. The scholar trying to use all the available sources to reach the object itself must take advantage of all his/her experience. Analysis is possible only in a context, while the meaning of concepts, i.e. brief entries about individual items, can be discovered only in a complex system of semiotic reference. Apparently, such analysis can never be objective.

Keywords:

thing, inventory of property, text, inventory analysis, art history

# OMÓWIENIA I RECENZJE

ANNA MARKOWSKA

## „RZECZY WARSZAWSKIE” – NOWA ODSŁONA MUZEUM WARSZAWY

*A History of the World in 100 Objects* (2011) Neila MacGregora<sup>1</sup>, dyrektora British Museum, nabyłam latem 2017 roku w Palazzo Grassi na wystawie Damiena Hirsta „Treasures from the Wreck of the Unbelievable”. Na wenecką wystawę, pomyślaną jako mockument, artysta sfabrykował rzeźby, monety i inne przedmioty (kolczyki, bransolety, sprzączki, narzędzia, drobne figurki, muszle), jakie zostały rzekomo odnalezione na dnie oceanu. Doszła do tego quasi-naukowa oprawa: model statku, film z podziemnej ekspedycji, dokumentacja z oczyszczania znalezionych przedmiotów z transformującej siły czasu. Skoro spoczywające na dnie morza przedmioty poddane zostały działaniu organizmów roślinnych i zwierzęcych, zmieniając się w pożywkę ukwiałów – dokładnie jak to kiedyś opisał Szekspir w *Burzy*, w słynnej kwestii Ariela („Of his bones are coral made; Those are pearls that were his eyes”) – ich zaskakująca uroda wymagała z jednej strony ekspozycji, z drugiej – „naukowego”, konserwatorskiego oczyszczenia. Wymyślona historyjka o skarbach-dziełach sztuki, zgromadzonych przez wyzwolonego niewolnika Cifa Amotana II, które znajdowały się na statku Apistos (tytułowym, przetłumaczonym na język angielski jako *Unbelievable*), pozwoliła więc stworzyć Hirstowi coś w rodzaju muzeum-sklepu i parku rozrywki w jednym. Uznana przez krytykę dość powszechnie za „straszliwą”<sup>2</sup>, wystawa była *de facto* znakomitą – choć cyniczną – diagnozą wielkich artystycznych spektakli. Była też jednak także hołdem dla muzealnictwa, bo uniwersalne brytyjskie instytucje – pełne skarbów z całego świata – są codziennością i nieustanną inspiracją dla kolejnych pokoleń artystów. Książka MacGregora wydaje się być pozornie

---

<sup>1</sup> N. MacGregor, *A History of the World in 100 Objects*, London 2011.

<sup>2</sup> A. Russeth, *A Disastrous Damien Hirst Show in Venice*, „ArtNews”, <<http://www.artnews.com/2017/05/08/a-disastrous-damien-hirst-show-in-venice/>> [dostęp: 6 stycznia 2018].

z innego świata: szlachetnej tradycji udostępniania, edukacji i – generalnie – publicznej użyteczności. Wypływa jednak z tej samej miłości i wdzięczności, że można dojrzewać i wzrastać w otoczeniu wspaniałych kolekcji i dzieł sztuki z niemal wszystkich miejsc na ziemi. Ułożona w porządku chronologicznym publikacja MacGregora skupia się na tym, co można zobaczyć w British Museum (wybierając 100 obiektów z... 8 milionów!), a są to ciągle jeszcze rzeczy autentyczne. „Ciągle jeszcze”, bo inaczej jest już przecież w oddzielnym od Muzeum Brytyjskiego Natural History Museum, gdzie największą atrakcją jest obecnie kręcący głową i poruszający łapami wielki T-Rex, grzmiący gromko „uuuu”, ku uciechu dzieci i ich rodziców.

Przypadkowe – a przy tym może nieco przewrotne – zestawienie Hirsta z MacGregorem wytyczyć może całkiem udatne ramy otwartej mniej więcej w tym samym czasie co pokaz Hirsta w Wenecji wystawy „Rzeczy warszawskie” w Muzeum Warszawy. Między publiczną użytecznością a schlebaniem populistycznym gustom, edukacją a wspieraniem rozpowszechnionych przesądów czy wręcz wymyślaniem historii (a pracę Hirsta zaliczono do rozpowszechniającego się universum postprawdy i wielkiego prywatnego muzeum jednocześnie<sup>3</sup>) różnica bywa przecież często niewielka. Głównym kuratorem warszawskiej wystawy jest Jarosław Trybuś, absolwent poznańskiego UAM i pomysłodawca (wraz z Grzegorzem Piątkiem) wystawy „The Afterlife of Buildings/Hotel Polonia”<sup>4</sup>, nagrodzonej Złotym Lwem na XI Biennale Architektury (2008) za najlepszy pawilon narodowy. Trybuś ma ponadto na swym koncie wiele książek, m.in. o niezrealizowanych planach urbanistycznych Warszawy z okresu międzywojennego i o polskiej architekturze po 1989 roku<sup>5</sup>. Do wystawy – wraz z ekipą starannie dobranych fachowców – przygotowywał się przez 3 lata; tyle czasu potrzebował zespół, by krytycznie przebadać analogiczne wystawy w europejskich stolicach, przedyskutować priorytety i przejrzeć zbiory, tak by omijając muzealne działy połączyć zgromadzone obiekty

---

<sup>3</sup> L. Cumming, *Damien Hirst. Treasures from the Wreck of the Unbelievable Review – Beautiful and Monstrous*, „The Guardian”, <<https://www.theguardian.com/artand-design/2017/apr/16/damien-hirst-treasures-from-the-wreck-of-the-unbelievable-review-venice>> [dostęp: 6 stycznia 2018].

<sup>4</sup> *Hotel Polonia. Budynków życie po życiu = The Afterlife of Buildings = L'altra vita degli edifici* [katalog stworzony przez Grzegorza Piątka i Jarosława Trybusia, tłum. Ł. Mojsak et al.; red. J. Pieńkos], Warszawa 2008.

<sup>5</sup> J. Trybuś, *Warszawa niezastniała. Niezrealizowane projekty urbanistyczne i architektoniczne Warszawy dwudziestolecia międzywojennego*, Warszawa 2012; idem, *Przewodnik po warszawskich blokowiskach*, Warszawa 2011; *Lukier i mięso. Wokół architektury w Polsce po 1989 roku*. Z Grzegorzem Piątkiem i Jarosławem Trybusiem rozmawia Marcin Kwietowicz, Warszawa 2012.

(300 tysięcy w zbiorach i 8 tysięcy na wystawie) w ciekawe, inspirujące i nowe związki, w zamierzeniu twórców mające na nowo skonceptualizować historię miasta. Dodajmy do tego, że kurator nie jest warszawiakiem z urodzenia, a z wyboru (tu studiował w PAN, po poznańskich studiach magisterskich). Zabawowy i prześmiewczy charakter tricksterskiej weneckiej ekspozycji Trybusia (i Piątka), przy jednoczesnej solidności jego naukowego warsztatu, to niewątpliwie mieszanka wybuchowa, od początku ciekawie rokująca, gdy chodzi o powierzenie mu wymyślenia na nowo muzeum, mieszczącego się w samym sercu stolicy, w kamienicach Starówki. Myśli o radykalnej przebudowie ekspozycji Muzeum Warszawy nabrzmiewały zresztą od jakiegoś czasu; przypomnieć trzeba, iż instytucja ta miała dyrektora, który jej szefował rekordowo długo – przez ponad pół wieku (1951–2003). Chodzi o Janusza Durko<sup>6</sup>, zmarłego w wieku 102 lat niedługo po otwarciu „Rzeczy warszawskich”. W rezultacie zmian zdecydowano się na solidny remont (il. 1), zmianę nazwy (wcześniej nieco pompatycznej: Muzeum Historyczne m.st. Warszawy); zmiana koncepcji wystawienniczej stała się oczywistością także w kontekście nowo powstałych placówek, m.in. Muzeum Powstania Warszawskiego.



1. Widok na osiem z jedenastu kamienic, będących siedzibą Muzeum Warszawy, tzw. Strona Dekerta – zdjęcie z wieży kościoła Jezuitów, fot. B. Bobkowski

<sup>6</sup> Po Januszu Durko dyrektorem muzeum była jeszcze – zanim w roku 2012 nastąpiła Ewa Nekanda-Trepka – Joanna Bojarska-Syrek (zmarła w roku 2015).

Założenia kluczowe „Rzeczy warszawskich” to, po pierwsze – podobnie jak w książce MacGregora, powstałej na podstawie audycji w BBC Radio 4 – oparcie się tylko na zbiorach muzealnych, a po drugie – stworzenie gabinetów, których koncepcje opracować mieli pojedynczy kuratorzy. Zaleta pierwszego przypadku to powrót do materialności i konkretności, co można uznać za pomysł tyleż zbawienny, co ryzykowny, gdyż wyklucza multimedialną edukację i efektowne spektakle, przyciągające widzów. Korzyść z drugiego to zdecydowane rozbitcie liniowej narracji na szereg niewspółmiernych, wielowektorowych opowieści, za których atrakcyjnym przedstawieniem stoi konkretna odpowiedzialna osoba. Zabieg taki (stosowany m.in. w Tate Modern) zaowocował 21 gabinetami, których wzajemne relacje są nieoczywiste, by nie powiedzieć – zaskakujące. Oba zabiegi stały się *nolens volens* swoistą tarczą przeciw politycznym zakusom narzucenia jedynej właściwej opowieści o mieście. Pewnych zdarzeń nie ma, bo po prostu nie ma zabytków je ewokujących. Nawet jeśli nie jest to do końca prawda (muzeum wszak ciągle coś kupuje), to przynajmniej jest to zgrabna wymówka. A zatem opowieść szczęśliwie rwie się, gdyż opowiadający po prostu się zmieniają, a przerwy pomiędzy opowieściami stają się równie wymowne. Dostaliśmy przy tym wystawę wpisującą się w gorącą debatę współczesnej humanistyki, gdyż tzw. zwrot ku rzeczom to temat wielu książek i artykułów, powstających także na polskich uniwersytetach<sup>7</sup>, a przy tym otrzymaliśmy wystawę zaskakująco lekką, nieprzeładowaną tekstami objaśniającymi, pozostawiającą widza – wedle uznania – albo w niedosycie, albo w sytuacji, gdy nie czekając na odpowiedź, sam zdecyduje, jakie horyzonty otworzył mu wystawiony przedmiot. Gdy uświadomimy sobie, że zwrot ku rzeczom jest m.in. częścią badań posthumanistycznych, w których wydobywamy z historii niewidocznych dotąd aktorów-aktantów (m.in. także zwierzęta czy rośliny), to zobaczymy nie tylko, że historia konkretnych ludzi zapośredniczona zostaje w zaskakująco nikłych niekiedy materialnych ułamkach i śladach, ale także iż same bio-/zoe-grafie owych resztek uwarunkowują na to, co słabe i nikłe (w tym tożsamości, które zniknęły). Podważa to podejście epistemologiczne i estetyczne, kierując się – zdecydowanie – ku ontologicznemu. W ten sposób performatywność przedmiotu stawia pod zna-

---

<sup>7</sup> M.in. J. Barański, *Świat rzeczy. Zarys antropologiczny*, Kraków 2007; M. Krajewski, *Są w życiu rzeczy... Szkice z socjologii przedmiotów*, Warszawa 2013; *W stronę socjologii przedmiotów*, red. Marek Krajewski, współpr. M. Brzozowska, Poznań 2005; *Rzeczy i ludzie. Humanistyka wobec materialności*, red. J. Kowalewski i W. Piasek, Olsztyn 2008; *Ludzie w świecie przedmiotów – przedmioty w świecie ludzi*, red. A. Rybus, M.W. Kornobis, Warszawa 2016; *Rzecz w kulturze*, red. B. Pawłowska-Jądrzyk, D. Dąbrowska, Warszawa 2016. Ponadto: dwa numery pod tytułem *Rzeczy* wrocławskiego pisma „Tematy z Szewskiej” 2016, 1(17) i 2017, 1(18).



kiem zapytania binarne klasyfikacje dotyczące sztuki/nie-sztuki, gdyż przedmiot w zależności od okoliczności może być częścią zdarzenia zarówno artystycznego, jak i nieartystycznego; nie musi być też piękny, może wręcz być brudny i podniszczony. Może się ponadto niczym nie wyróżniać, być taki sam jak jego dubler w innym miejscu, a jednak wyjątkowy przez to, co „przeżył”. Bo wystawione przedmioty zmieniały swoją tożsamość, podróżując w czasie i przestrzeni i dzisiaj w muzeum są często czymś zdecydowanie innym niż w momencie narodzin. W zwrocie ku rzeczom pytamy nie tylko o sprawczość przedmiotów, ale też o ich transfigurację, co zdecydowanie podmywa oświeceniowe fundamenty dyscypliny.

Na wystawie „Rzeczy warszawskie” zobaczymy więc – wystawione z dumą – eksponaty brzydkie, trochę rzeczy niechcianych czy niewygodnych, a nawet destrukty, obok rzeczy pięknych. Czy faktycznie jest w tym coś nowego? Wszak trudno nie zgodzić się z pierwszym zdaniem przywołanej już książki MacGregora: „Muzea są po to, by opowiadać historię poprzez rzeczy”<sup>8</sup>, a także z jego stwierdzeniem, że skoro mają opowiadać w miarę obiektywne i uniwersalne historie, to muszą używać zarówno arcydzieł, jak i skromnych przedmiotów towarzyszących życiu codziennemu. Kultura materialna – jak pisał MacGregor – daje nam wgląd w ludzkie doświadczenie bez udziału tekstu. W zwrocie ku materialności upatrywać zatem można nadziei na obcowanie z przedmiotami, bez koniecznego zapośredniczenia słów, sugerującego „właściwe” interpretacje; bardziej może zatem na deideologizację niż włączanie rzeczy – jako aktantów – w posthumanistyczny świat, w którym rola człowieka została zminimalizowana. Czy zatem obracamy się ciągle wokół tego samego, czy jednak udało się dotknąć innego? To fundamentalne pytanie, ważniejsze chyba nawet, czy odnajdziemy na wystawie „naszą” Warszawę. W kontekście odejścia w niepamięć niektórych opowieści, ludzi, wątków, spraw, przedmiot ma przecież niezwykle moc przywracania do życia i aktualizacji tego, co – wydawałoby się – zniknęło bezpowrotnie. Opiera się polityce historycznej i pisaniu zwycięzców. Czy przedmiot przysłużył się więc przywołaniu wygnanych duchów przeszłości, wyrzucanym poza nawias „innym”? Pytanie pierwsze to zatem – powtórzmy – pytanie o najszerzej rozumianą inkluzję innego. Natomiast pytanie drugie, bardzo z tym związane, skupia się na czasie. Bowiernie rozdzielanie i przegrupowanie przedmiotów, a następnie ich metamorfoza w nowych konfiguracjach, to pomysł bynajmniej nie na opowiedzenie, jak było, ale raczej – co być może. Przeszłość styka się wówczas z terażniejszością i formułuje przyszłość, będąc faktorem zmiany. Czy zatem Muzeum Warszawy pozbyło się z nazwy określenia „historyczne”, bo

---

<sup>8</sup> MacGregor, *A History of the World...*, s. xiii.

równie mocno jak to, co było, interesuje je to, co będzie? To drugie ważne pytanie. Pytanie trzecie, związane z międzynarodową sławą kuratorstwa Trybusia i jego weneckim Złotym Lwem, to pytanie o atrakcyjność i lekkość opowieści potrafiącej poruszać sprawy istotne; o umiejętność trafiania do różnych grup wiekowych, etnicznych i klasowych. Po to przecież przywołaliśmy tu Damiana Hirsta. Pozostajmy zatem przy tych trzech zasadniczych pytaniach (o innego-podmiot wystawy i widza, o przyszłość i o wyobraźnię) i spróbujmy na nie odpowiedzieć, przyglądając się „Rzeczom warszawskim”. Dodajmy jednak koniecznie, że w kształcie, w jakim miałam możliwość oglądać wystawę (2017), pokazano jedynie kilka gabinetów tematycznych, gdyż otwarcie reszty – w sumie ma ich być 21 – zapowiedziano na kolejny rok (2018).

Wystawę zwiedzać można np. od Gabinetu Pomników Warszawskich (kurator: Tomasz Bylicki, il. 2). To znakomity pomysł na początek, gdyż pokazane są tu modele zarówno obecnie stojących monumentów, jak i tych, które zostały usunięte z powodu zmieniającej się polityki historycznej władz lub/i okupanta. Jest to zatem przestrzeń poświęcona nie tylko konkretnym przedmiotom, ale także ideologizacji historii, relacji między pisaniem historii a pamięcią, czyli – najogólniej rzecz biorąc – świadome podejście do uwa-



2. Gabinet Pomników Warszawskich, Muzeum Warszawy, fot. M. Czechowicz

runkowań politycznych, istniejących w określonym momencie historycznym. To zapowiedź, że problematyzowane będą nie tylko określone zbiory, ale także stojąca za tymi minikolekcjami podstawa myślowa. Mamy tu obok siebie miniaturę kolumny Zygmunta – najpopularniejszego i jednocześnie pierwszego świeckiego warszawskiego pomnika (1644), obok m.in. modeli pomnika Ofiar Rzezi Woli (dzieła Ryszarda Stryjeckiego, 2004, stojącego na skrzyżowaniu alei Solidarności i ulicy Leszno), Henryka Sienkiewicza (autorstwa Gustawa Zemły, 2000, stojącego w Łazienkach, a odsłoniętego z okazji roku Sienkiewiczowskiego), pomnika Poległym Saperom (odsłoniętego w 1933; upamiętniał saperów z czasów wojny polsko-sowieckiej; uszkodzony przez Niemców w czasie drugiej wojny światowej, po wojnie nie został odbudowany) oraz obok pomnika Poległym w Służbie i Obronie Polski Ludowej (Bohdana Chmielewskiego, 1985, rozebranego w 1991). Zestaw ten pozwala na ogarnięcie jednym spojrzeniem tego, co wymaga podróżowania po mieście: przydatny więc będzie zarówno dla turystów, planujących konkretne wycieczki, jak i dla warszawiaków, którym w ferworze codzienności umknęły ważne fakty z życia miasta. W kwestii zapowiedzianych powyżej kryteriów oceny, co do pierwszego (inności podmiotu) – świetnie, że zobaczymy to, co zniknęło z przestrzeni miasta, gdyż dzięki temu uchwycić możemy zmiany. Wątpliwość budzić może tu pytanie, czy miejskie pomniki to tylko te zatwierdzone przez uhonorowane gremia, czy także oddolnie powstałe spontanicznie, efemeryczne działania (pomniki przenośne i krótkotrwałe). Wątpliwość tego rodzaju, nawet jeśli zasadna, musi być jednak uchylona z powodu założenia, że oglądamy tylko to, co jest w zasobach kolekcji muzealnej. Kryterium drugie (przyszłość) – po dość wąskim zdefiniowaniu pomnika jako monumentalnego przedmiotu z brązu lub kamienia – powoduje, że przyszłość Warszawy wyobrażamy sobie z większą liczbą brązowych i kamiennych figur, co nie brzmi niestety zbyt fascynująco.

Kolejno zwiedzamy Gabinet Syren Warszawskich; już sam tytuł sugeruje wysokie notowania, jeśli chodzi o kryterium pierwsze i trzecie. Kryterium drugie – otwarcie na przyszłość – sugerować by mógł np. patronat nad feministkami lub wręcz jakieś bardziej zaskakujące spożytkowanie półkobiet i półtryby. Mimo że niczego takiego nie zobaczymy, z pewnością wzruszy warszawska syrenka na wykonanym z brązu szyldzie dziewiętnastowiecznej eklektycznej klamki, gdyż oprócz kawałka podłogi to jedyny fragment pozostały po zbombardowanym budynku ratusza przy placu Teatralnym. Historia zabytku jest zresztą tym bardziej poruszająca, iż uratował go ratuszowy woźny w czasie wojny, podczas ostrzeliwania i pożaru ratusza, gdy widać było, że z budynku nie zostanie kamień na kamieniu. Szyld z klamką, przechowane w rodzinie woźnego jak cenna relikwia, oddane zostały

do muzeum przez jego syna. Syrenki towarzyszyły zresztą najróżniejszym aktywnościom mieszkańców – zobaczymy czepek sanitariuszki z czasów pierwszej wojny światowej z wyhaftowaną maszynowo syrenką, kafel z pieca, ozdobną patere, wycinankę, plakat z napisem „cały naród buduje swoją stolicę”... Uroda syrenki zmienia się wraz z obowiązującymi kanonami mody, bywa raz blondynką, a raz brunetką; ta bohatera jest raczej profilowana, widziana z przodu z obnażoną piersią bywa bowiem zbyt erotyczna i pojętna, jak na ewokację myśli o Ojczyźnie. Pomysł połączenia razem syrenek jest – wbrew pozorom – dość nieoczywisty, gdyż reprezentuje przedmioty z różnych muzealnych działów, okazał się bardzo płodny, gdy chodzi o opowiedzenie historii miasta. Kuratorem gabinetu jest Krzysztof Zwierz. Poza gabinetem, na korytarzu stoi najokazalsza z syren, gdyż nie zmieściła się w szczupłym wnętrzu. To oryginalna, wysoka na dwa i pół metra syrena wyrzeźbiona przez Konstantego Hegla (1855), profesora rzeźby w Szkole Sztuk Pięknych w Warszawie, z okazji budowy wodociągu, przeniesiona w roku 2008 z Rynku Starego Miasta (na miejscu została kopia).

Niewielki Gabinet Pocztówek (kuratorka: Elżbieta Kamińska) pokazuje niewiele spośród ponad 9 tysięcy obiektów w muzealnej kolekcji. W założeniu jest to zatem gabinet, w którym będzie się dokonywało wymiany eksponatów, i to dość często, bo co trzy miesiące. Staranna i piękna aranżacja pozwala zobaczyć awers i rewers tych popularnych jeszcze do niedawna przesyłek pocztowych z obrazkami. Rewersy pozwalają zaś na śledzenie mikronarracji zwykłych ludzi, za co należy się wysoka ocena wedle kryterium numer jeden i trzy.

Gabinet Suvenirów (kuratorki: Agnieszka Dąbrowska, Monika Siwińska) to przebój, gdy chodzi o nieoczywiste pokazanie historii miasta (kryterium pierwsze, „inność”). Wystawiono tu na przykład suweniry dokumentujące czasy stacjonowania obcych wojsk. I tak, Niemcy w czasie pierwszej wojny światowej mogli sobie przywieźć z Warszawy albo kobaltowy porcelanowy talerz, ukazujący niemieckich żołnierzy na tle soboru św. Aleksandra Newskiego, albo drewnianą rzeźbioną tacę, ukazującą moment wysadzenia mostu Poniatowskiego (1915), lub drewniany talerz z wiatrakami (stały takie na Woli) i napisem „Andenken aus Warschau”. Trudny wybór, zaiste, gdyż wszystkie suweniry wydają się nam dzisiaj po prostu paskudne. Mamy też porcelitowe kubki z okresu stalinowskiego, srebrną papierośnicę z rytowanym widokiem trasy W-Z, udostępnionej mieszkańcom miasta w roku 1949, puderniczkę z rytowanym pomnikiem Chopina, najróżniejsze pamiątkowe plakietki, m.in. z wizerunkiem złotej kaczki (1946–1950, proj. Henryk Grunwald), słynnej baśniowej strażniczki skarbów ukrytych w podziemiach zamku Ostrogskich, złożony imbryk z miśnieńskiej porcelany z widokami War-

szawy i Pragi, wedle obrazów Canaletta. Wśród popularnych warszawskich motywów powraca i tu oczywiście syrenka.

Zaskakujący okazał się Gabinet Sreber i Platerów Warszawskich (kuratorka: Monika Siwińska, il. 3). Nie wszyscy chyba bowiem wiedzą, że Warszawa szczyciła się wieloma zakładami produkującymi na eksport. Gdy więc ktoś spodziewał się zobaczyć nędzne pozostałości dawnej świetności, jak to na ogół jest w polskich domach, gdzie z dawnych zastaw zachowały się pojedyncze naczynia, np. cukiernice, kilka łyżeczek czy sosjerka, musiał się zdziwić. Gabinet po prostu olśniewa, zaaranżowany niczym witryny luksusowego domu towarowego. Na białych podświetlonych półkach, za szybami, lśnią tkliwie wypolerowane naczynia, wyglądające jak nowe, choć najstarszy zabytek pochodzi z połowy XVIII wieku. To raczej luksusowe produkty niż część przytulnego domowego miru: ich chłodny blask współgra z prestiżem, a nie z rodzinnym ciepłem. Choć spragniona byłam raczej domowych historii i widok domu towarowego początkowo mnie odstręczył, z czasem, gdy pomyślałam o Wokulskim, uznałam, że zaskoczenie okazało się korzystne dla konstruowania wiedzy o Warszawie. W ten prosty sposób pokazano bowiem rodzący się kapitalizm i początki konsumpcjonistycznej gorączki rodzącej się klasy średniej.



3. Gabinet Sreber i Platerów Warszawskich, Muzeum Warszawy, fot. M. Czechowicz





4. Gabinet Portretów Warszawskich, Muzeum Warszawy, fot. G. Kułakowska

Gabinet Portretów (kuratorzy: Paweł Ignaczak, Magdalena Wróblewska, il. 4) denerwuje początkowo sprostowaniem m.in. Tadeusza Kościuszki, którego niewielki portret wisi nisko, na wysokości podłogi. Ściany niewielkiego gabinetu obwieszane są bowiem od góry do dołu portretami w ramach (ktoś więc musiał się znaleźć w okolicach butów odwiedzających wystawę, padło akurat na Naczelnika), a na domiar złego – gdy chodzi o estetyczną kontemplację – widok przesłaniają barierki, co prawda chroniące muzealne zabytki przed zbytnim napieraniem widzów, ale też przecinające bez litości pola obrazowe. Pamiętać jednak trzeba, iż chodziło o portrety jako rzeczy – stąd różne techniki i materiały, od obrazów olejnych po maski pośmiertne. Gabinet Portretów jest jednak mimo wszystko kolekcją wizerunków i jako taki również jest punktem zapalnym, bo spotykają się tu ludzie, którzy nigdy ze sobą nie chcieliby się spotkać, gdyby żyli w tych samych czasach. A zderzenie ich w tak bezceremonialny sposób może być zaczynem do nieoczywistych narracji, o co przecież chodzi. Mamy tu np. maskę pośmiertną Romana Dmowskiego (1939, autor: Jan Wicciał), olejny portret Bolesława Bieruta (ok. 1955, autor: Michał Gawlak) i rzeźbioną głowę Stefana Starzyńskiego (1972, autor: Alfons Karny). Całość zorganizowano wedle nieśmiertelnej zasady „na lewo panie, na prawo panowie”, a kobiety to głównie szanowne małżonki bohaterów, wo-



dzów i dowódców, prezydentów. Tak to przecież kiedyś było... W zestawie męskich bohaterów wyróżnia się wielkością i stylem specjalnie zakupiony portret ciemnoskórego Augusta Agboli O’Brown (1895–1976), uczestnika powstania warszawskiego o pseudonimie Ali, członka batalionu Iwo, a przed bohaterskim zrywem – muzyka jazzowego, przybyłego do Warszawy w roku 1922. Neokolonialna fantazja Karola Radziszewskiego erotyzuje ciało muzyka, ukazując je z obnażoną muskularną klatką piersiową i wydatnymi „muryńskimi” ustami (jakich – na co wskazują fotografie – wcale nie miał), na tle biało-czerwonej flagi. Za punkt wyjścia artysta wybrał kubizujący styl Picassa z czasów, gdy malował *Panny z Avignon* i fascynował się iberyjskimi i afrykańskimi maskami rytualnymi. W zamiarze chodziło artyście zapewne o odczarowanie kolonialnego spojrzenia Picassa, o którym tyle gorzkich słów napisali historycy sztuki. A z kolei kuratorom gabinetu chodziło zapewne o odczarowanie zastanych relacji klasy, płci i rasy, choć Polacy – jeśli byli narodem kolonialnym – to uciskali bynajmniej nie Afroamerykanów. Zarówno skala, jak i wyzywający sposób ukazania Alego powoduje, że muzyk „kradnie” całą ścianę, a jest to właśnie ściana z Kościuszką. Czy to udana interwencja? Czy problematyzuje pisanie historii? Czy nie warto by też sprobatyzować damskiej ścianki? Pozostańmy przy konstatacji, że to arcytrudny do wykreowania gabinet. Kuratorzy – czemu trudno się dziwić – nie zdecydowali się tu zresztą (na szczęście) na najbardziej oczywiste, sprawcze używanie portretów – czyli wieszanie ich w formule prawnej *in effigie*, gdy wykonywano wyroki śmierci na przywódcach konfederacji targowickiej. Portret jest bowiem tyleż rzeczą, co ciałem.

Wymieńmy inne gotowe już i planowane gabinety: Gabinet Widoków Warszawy (kurator: Jacek Bochiński), Gabinet Zegarów Warszawskich (kurator: Agnieszka Dąbrowska, Monika Siwińska), Gabinet Ludwika Gocła (1889–1966), bibliofila i zbieracza (kurator: Ewa Klekot), Gabinet Medalii (kurator: Aleksandra Sołtan-Lipska), Gabinet Detali Architektonicznych (kurator: Ewa Perlińska-Kobierzyńska), Gabinet Brązów Warszawskich (kurator: Ewa Wieruch-Janowska), Gabinet Fotografii (kuratorzy: Anna Kotańska, Anna Topolska i Mikołaj Groszpiere), Gabinet Opakowań Firm Warszawskich (kuratorzy: Małgorzata Berezowska, Marcin Więcek), Gabinet Planów i Map Warszawy (kurator: Paweł E. Wespiański), Gabinet Rysunków Architektonicznych (kuratorzy: Andrzej Skalimowski, Katarzyna Wagner), Gabinet Schielów (kurator: Ewa Klekot), Gabinet Ubiorów (kurator: Agnieszka Dąbrowska). Elementem dodatkowym, interpretującym bardzo bogate zbiory fotograficzne, będzie instalacja Mikołaja Groszpiere’a, towarzysząca Gabinetowi Fotografii. Znakomitym pomysłem, szczególnie dla miłośników zwrotu empatycznego w historii, jest Gabinet Relikwii (kurator: Julian Borkowski),

oczywiście chodzi tu o świeckie, narodowe i prywatne relikwie, związane najczęściej z drugą wojną światową, takie jak cudem zachowana papierośnica zamordowanego przez Niemców bohaterskiego prezydenta Stefana Starzyńskiego czy pusty futerał na okulary należący do Andrzeja Wojno, 23-letniego harcerza, który poległ w powstaniu warszawskim (il. 5). Do futerału przylepił się niewielki obrazek Matki Boskiej Częstochowskiej, gdyż całość zbroczona



5. Pusty futerał na okulary, należący do Andrzeja Wojno, 23-letniego harcerza, który poległ w powstaniu warszawskim, Gabinet Relikwii, Muzeum Warszawy, fot. I. Oleś, A. Czechowski

została krwią umierającego chłopaka. Co prawda towarzyszący tym obiektom spodek z autografem Picassa, pochodzący z zastawy hotelu Bristol, trochę może dziwić, ale – ponieważ gabinet czeka dopiero na swoje otwarcie – zdecydowanie należy się wstrzymać z ostatecznymi ocenami całości. Bliżej do relikwii (niż spodkowi Picassa) z pewnością przedmiotom należącym do piłkarzy Legii Warszawa! Dla uczuciowego odbioru historii ważny okaże się też zapewne Gabinet Galanterii Patriotycznej (kuratorka: Joanna Niklewska), gdyż ta polska specjalność, jaką była walka propagandowa za pomocą przedmiotów, odkryje przed nami przedmioty produkowane najpierw konspiracyjnie, a potem jawnie przez wyspecjalizowane firmy. To właśnie tu może najbardziej przedmioty pokazały swoją sprawczość; radykalni posthumaniści powiedzieliby może nawet, iż to m.in. przedmioty wywalczyły niepodległość kraju. Były to zarówno skromne łańcuszki z krzyżami i kotwicami, jak i kosztowne złote cacka, przeznaczone – jak pisała kuratorka – dla odbiorców rekrutujących się „z rozmaitych szczebli drabiny społecznej”<sup>9</sup>. Ale w towarzyszącej wystawie książce *Rzeczy warszawskie* sprawczość rzeczy ukazana jest znacznie skromniej na przykładzie bluzki z Domu Mody Bogusława Herse: „Jej fason (zwłaszcza łukowy krój rękawów) wymuszał określoną pozę ciała noszącej ją kobiety. A kilkadziesiąt małych guziczków na plecach sprawiało, że do jej wkładania i zdejmowania niezbędna była pomoc innej osoby”<sup>10</sup>. W obecnym dziś zwrocie ku rzeczom badacze (m.in. Igor Kopytoff) podkreślają ponadto możliwość pisania biografii rzeczy, jednak tak, by nie odbywało się to kosztem ich antropomorfizacji<sup>11</sup>. Kuratorzy Muzeum Warszawy przede wszystkim chcą zbierać takie biografie, choć w tradycyjnym wykształceniu np. historyka sztuki są one zawsze mało istotną ciekawostką. Jako przykład wyjątkowo powikłanych losów przedmiotów Magdalena Wróblewska, jedna z kuratorek, podaje dzieje pochodzącego z około 1860 roku serwisu do kawy i herbaty Augusta Teodora Wernera (pokazanego *notabene* w omówionym już Gabinetcie Sreber i Platearów), zakupionego do zbiorów w roku 2016. Serwis ten był majstersztykiem Wernera, posłużył mu do wyzwolenia się w cechu na mistrza i w konsekwencji założenia własnego warsztatu. W swoim domu w Brwinowie Werner zbudował specjalne tajne pomieszczenie, w którym trzymał szczególnie cenne przedmioty, w tym oczywiście wspomniany majstersztyk. Dzięki temu, gdy w czasie drugiej wojny światowej w jego domu zjawili się francuscy lotnicy,

<sup>9</sup> *Rzeczy warszawskie*, red. M. Jurkiewicz, M. Mycielska, Warszawa 2017, s. 127.

<sup>10</sup> M. Wróblewska, *Rzeczy w muzeum*, ibidem, s. 171.

<sup>11</sup> I. Kopytoff, *Kulturowa biografia rzeczy. Utowarowienie jako proces*, przeł. E. Klekot, w: *Badanie kultury. Elementy teorii antropologicznej*, red. M. Kempny, E. Nowicka, Warszawa 2005, s. 249–274.

można było łatwo ich przechować w owym niezamieszkanym i ukrytym pomieszczeniu bez okien<sup>12</sup>. Można powiedzieć, że to majstersztyk udzielił gościny lotnikom, tak jak wcześniej umiłał świąteczne spotkania rodzinne. Biografii tej jednak – jakkolwiek zajmująco brzmi – nie pokazano w żaden sposób w muzeum, majstersztyk pozostał bowiem częścią większego zbioru, sklasyfikowanego rutynowo przez muzealnika jako „srebra i platery”. Jak jednak można by taką biografię pokazać – to już inne pytanie. Jeśli „biografia” szyldu i klamki z warszawskiego ratusza wybrzmiała nieco wyraźniej w Gabinetecie Syren Warszawskich niż majstersztyk Wenera w Gabinetecie Sreber i Platerów Warszawskich, to także jedynie dzięki opisowi. Do wyczarowania biografii przedmiotów być może pomocne byłyby multimedia, ale zwrot ku rzeczom – przynajmniej w ujęciu Bjørnara Olsena, na którego powołują się kuratorzy Muzeum Warszawy – nakazuje obstawać przy „fundamentalnej i nieuniknionej materialności ludzkiej kondycji rzeczy”, sprowokowany „dominującą antymaterialną konceptualizacją kultury i społeczeństwa w naukach humanistycznych czy społecznych”<sup>13</sup>. Olsen boleje, że świat materialny uległ w owej konceptualizacji takiej dematerializacji, że nie jesteśmy wręcz gotowi wierzyć własnym oczom. W gruncie rzeczy to było chyba zresztą jedno z zasadniczych założeń kuratorskiej ekipy pod wodzą Jarosława Trybusia, w kontrze do powstałych w Polsce ostatnimi czasy muzeów narracyjnych, które w niezwykle efektowny sposób używając mediów elektronicznych, narzucają określoną wizję historii. Czy jednak faktycznie przedmiotu nie da się zmanipulować, opowiedzieć za jego pomocą sprzecznych historii? Czy materializm „powrotu do rzeczy” faktycznie nas doprowadzi do wiary w to, co widzimy? Intencje te należy, tak czy inaczej, rozpatrywać w kontekście współczesnego muzealnictwa, idącego często drogą, gdzie nawet nie stawia się takich pytań.

Zwiedzanie można zacząć od podziemi, gdzie przygotowano szereg ciekawych plansz ukazujących dane statystyczne, tworzących „Dane warszawskie” (kuratorzy: Paweł Jaworski, Zofia Oslislo-Piekarska, Grzegorz Piątek, Karol Piekarski, Klementyna Świeżewska), a ponadto zebrano różne destruktury i zabytki archeologiczne (Gabinet Archeologiczny, kurator: Karolina Blusiewicz). Jest tu też dział „Dzieje kamienic” (kuratorzki: Barbara Hensel-Moszczyńska, Klementyna Świeżewska), ukazujący dzieje jedenastu budynków północnej strony Rynku Starego Miasta, w których mieści się Muzeum Warszawy. W dziale tym zwraca uwagę makieta ukazująca zrujnowane po wojnie kamienice; nie tylko dlatego, że rzadko przygotowuje się makiety ruin, ale również

<sup>12</sup> Wróblewska, *Rzeczy w muzeum*, s. 170.

<sup>13</sup> B. Olsen, *W obronie rzeczy. Archeologia i ontologia przedmiotów*, tłum. B. Shallcross, Warszawa 2013, s. 8 i 10.

dlatego, że na skromnym przykładzie wyobrazić sobie możemy trud odbudowy. Z plansz wymienić trzeba koniecznie „Scenę życia publicznego stolicy”, gdyż wspomina różne polityczne manifestacje w konkretnych miejscach miasta (Rynek, plac Zamkowy), od m.in. publicznego wieszania targowiczian (1794), koronacji cara Mikołaja I (1829), wprowadzenia na zamek jeńców i sztandarów zdobytych podczas powstania listopadowego (1831), przywitania cara Mikołaja II (1897), trzystutysięcznej manifestacji w roku 1916, w rocznicę uchwalenia Konstytucji 3 Maja, poprzez defiladę Wehrmachtu witaną przez Adolfa Hitlera (1939), po protest przeciwko zdjęciu przez cenzurę *Dziadów* Mickiewicza (1968), pierwszą Manifę (2000), Paradę Równości (2006) i Czarny Protest (2016). Historii uczymy się często abstrakcyjnie, siedząc w ławie szkolnej lub za biurkiem, w domu. Dzięki takiej konkretnej lokalizacji fakty układają się inaczej, bardziej przekonująco, także dlatego iż wymieniono na planszy rzeczy zupełnie niewspółmierne. Ciekawa jest także prezentacja modeli najwyższych budowli Warszawy na przestrzeni dziejów („Miasto Wieżowców”); odnotowujemy tu ostatnie rekordy: Pałac Kultury i Nauki (231 m, 1955) i Elektrociepłownia Kawęczyn (300 m, 1983). Niezwykle urocza, daleka od nudnego uczenia historii, powodującego uniewrażliwienie na muzę Klio na całe życie, jest plansza „Pierwsze razy”. Tu padają konkretne daty, m.in. 1561 wodociąg, 1573 stały most przez Wisłę, 1716 oświetlenie uliczne, 1914 publiczna galeria sztuki, 1877 winda osobowa, 1896 bar mleczny, 1896 samochód, 1957 striptiz, 1967 koncert światowej gwiazdy rocka (Rolling Stones), 1991 pizzeria, 1994 kebab. Znajdziemy ponadto planszę ukazującą procent warszawiaków urodzonych w Warszawie na przestrzeni dziejów. Tu także ze zdziwieniem odnotujemy, że zarówno w roku 1882, jak i w 2002 odsetek ten był taki sam i wynosił 53%. Zawodowi akademicy historycy nie bardzo sprawdzają w takich ciekawostkach, za lekkim poddaniem „pierwszych razów” leży więc ogromna determinacja, by nie robić nudnego wykładu. Dane warszawskie dostają więc medal we wszystkich trzech kategoriach. W podziemiach zobaczymy też najróżniejsze destrukty, tworzące malownicze asamblaże (jak w przypadku fragmentów szklanych opakowań) i różne ciekawostki, m.in. ceramiczną planszę do gry w młynek, za którą duchownym groziła nawet ekskomunika (z podłogi Zamku) czy zaskakujący nocnik z Pałacu Saskiego (wzorowany na sosjerce), używany „niepostrzeżenie” przez damy z towarzystwa m.in. w czasie długich kazań.

Świetnym pomysłem jest zróżnicowanie *audio-guides* i możliwość wybrania sobie powieści, która nam będzie towarzyszyć podczas zwiedzania wystawy. Na pierwszy ogień poszły znane osobistości (któż by nie chciał być oprowadzony przez Beatę Tyszkiewicz czy profesor Marię Poprzęcką!), ale mnie w zestawie zabrakło zdecydowanie „nie-inteligenta” (muzeum oczy-



wiecie szykuje i to). Ponieważ trzymano się zasady nieprzeładowywania gabinetów i nieepatowania długimi opisami, zaciekawieni zwiedzający mogą kontynuować edukację i rozrywkę dzięki licznym publikacjom: *Rzeczy warszawskie*, towarzyszące wystawie (wydane także w języku angielskim!), a ponadto *Legendy warszawskie*<sup>14</sup>, *20 rzeczy o Warszawie*<sup>15</sup> oraz *Od kamienicy do muzeum. Historia siedziby Muzeum Warszawy na Rynku Starego Miasta Małgorzaty Popiołek* (w wersji polsko-angielskiej)<sup>16</sup>. *Legendy warszawskie* zbierają opowieści pierwszorzędnych autorów, m.in. Wandy Chotomskiej, Hanny Januszewskiej, Marii Krüger, Ewy Szelburg-Zarembiny czy Artura Oppmana, a całość atrakcyjnie opracował graficznie Wojciech Pawliński. Książkę zaopatrzone też w słownik pojęć, nazw i określeń, co już na samą literę B skrzą się zapomnianymi słowami dawnej polszczyzny (m.in. *beskurcyja*, *bisurman*, *bogunka*, *boćwiniarz*). Książka bardzo zasłużenie została wielokrotnie wyróżniona, m.in. w konkursie zorganizowanym przez polską sekcję IBBY. Równie starannie wydane *20 rzeczy o Warszawie* to z kolei popis wyobraźni współczesnych literatów, opowiadających o konkretnych dwudziestu przedmiotach, które są w kolekcji Muzeum Warszawy. W wersji wizualnej całość publikacji opracował Dominik Cymer, włączając do tomu niemal fetyszystycznie, a na pewno bardzo zaskakująco wykonane zdjęcia przedmiotów autorstwa Jacka Kołodziejewskiego. Sylwia Chutnik wybrała sobie jako inspirację dla swego opowiadania wspomniany już futerał na okulary zbroczony krwią powstańca, a także m.in. zegarek z portretem Tadeusza Kościuszki na kopercie firmy Patek z połowy XIX wieku, Jacek Dehnel – m.in. komplet biżuterii z laki z okresu żałoby narodowej po powstaniu styczniowym, męskie trzewiki zapinane na guziki z pracowni Jana Kielmana z początku lat 30. XX wieku oraz puszkę po słodyczach firmy E. Wedel z lat 20. XX wieku, Jacek Sieńczyk zaś – m.in. wspomniany już także spodek z autografem Picassa, a Mikołaj Łoziński – również wymienioną tu już płytkę podłogową do gry w młynek. Książka Popiołek omawia z kolei m.in. koncepcję wystawową, jaką przyjęto w powojennym muzeum (wraz z jej krytyką), co pozwala zastanowić się nad zmianami, jakie zaszły w najnowszej historii.

Wejść do muzeum można nie tylko z psem przewodnikiem, ale nawet z małym zwierzęciem. Przyjemnie spędzić czas można wspinając się na punkt widokowy, odwiedzając kawiarnię, czytelnię, księgarnię oraz kino Syrena – oferta jest faktycznie duża i dla każdego. Muzeum zachęca nawet do robienia rysun-

<sup>14</sup> *Legendy warszawskie. Antologia*, oprac. J. Odnous, Warszawa 2016.

<sup>15</sup> J. Bargielska, S. Chutnik, J. Dehnel et al., *20 rzeczy o Warszawie*, Warszawa 2017.

<sup>16</sup> M. Popiołek, *Od kamienicy do muzeum. Historia siedziby Muzeum Warszawy na Rynku Starego Miasta*, Warszawa 2016.



ków, oferując w wybranych miejscach przygotowane ołówki, papier i podkładki. W sklepie muzealnym zakupić można m.in. spinki do mankietów, klipsy i naszyjniki z logotypem Muzeum, czyli syrenką warszawską (ujętą z profilu!), magnesy z obrazkami, torby i koszulki, a także ogromną i ciągle pęczniejącą liczbę wydawnictw. Jak ta przyjazność i sympatyczność ma się do rewizji kwestii trudnych i niejednoznacznych? Pamiętam, jak z zaskoczeniem czytałam w *Muzeum krytycznym* Piotra Piotrowskiego o znakomitym programie Muzeum Sztuk Pięknych w Warszawie, wymyślonym przez Aleksandra Wielopolskiego, „którego nacjonalistyczna historiografia okrzyknęła zdrajcą” – jak napisał autor<sup>17</sup>. Niewątpliwie, to mógłby być punkt wyjścia do ciekawej wystawy o historii Warszawy. Wszak fałszywa historia jest mistrzynią fałszywej polityki – pisał już dawno temu Józef Szujski. Z jednej strony godzi się więc zauważyć autokrytycznie, iż zastosowane w niniejszej recenzji kryteria – uwzględnianie innego, wizja przyszłości i moc wyobraźni (tak przychylne wystawie) – służą raczej nowym opowieściom niż zmierzeniu się z dawnymi i pytaniu po prostu – jak było; z drugiej strony odnotujmy natomiast – że opieranie się w muzeach, które przeszły przez wojnę i okres ideologicznych wypaczeń, na tym, co w nich jest, wydaje się dość karkołomnym pomysłem; wszak najciekawsze wydaje się to, czego w nich nie ma, gdyż – właśnie z powodów ideologicznych i wojennych czystek – pewnych rzeczy celowo nie kolekcjonowano, a gdy już nawet zbierano – i tak przyszła niszcząca katastrofa. To swoista pułapka tej wystawy – materialna konkretność ma uwiarygadniać przekaz, a przecież źródła niepisane – nie tyle świadkowie, ile uczestnicy wydarzeń – przez swoją twardą określoność nie implikują braku manipulacji; jeśli potrafią mówić, to potrafią też przecież kłamać. Ponadto chcemy iść do muzeum raczej po to, by dowiedzieć się o mieszkających tu kiedyś ludziach, poprzez powstałe tu kiedyś przedmioty; a nie o samych przedmiotach. Przystawienie się na zainteresowanie rzeczami wymaga treningu! Listę tego, czego nie zobaczymy (np. atrybuty słynnych warszawskich hipsterów, prefabrykat z fabryki domów) można by ciągnąć, obejmując też przedmioty możliwe do spreparowania przez artystów w rodzaju Damiana Hirsta – od roweru Bolesława Prusa po złoty pierścionek z niebieskim oczkiem na szczęście z popularnej piosenki o warszawskim kataryniarzu. Coś z tego ostatniego myślenia pojawiło się zresztą na marginesie wystawy: oprócz wspomnianych opowiadań *20 rzeczy o Warszawie* wymieńmy np. film o nocnym życiu biblioteki Muzeum Warszawy (do zobaczenia w sieci). Powiedzmy jednak wyraźnie: w balansowaniu między przyjaznym a krytycznym muzeum, między sposobem na beztrioskie popołudnie a inteligentną edukacją „Rzeczy warszawskie” próbują znaleźć ciekawy kompromis. A ponieważ lista tego, czego

---

<sup>17</sup> P. Piotrowski, *Muzeum krytyczne*, Poznań 2011, s. 68.

niestety nie ma, zapewne u każdego zwiedzającego będzie inna, jej wartość jest co najmniej dyskusyjna.

Muzeum dzisiaj musi balansować między powagą naukowego przekazu a lekkością prostej przypowieści i błazenadą: musi być i dla dzieci, i dla dorosłych, i to nie tylko dla intelektualistów. Przypomnienie na wstępie Damiena Hirsta służyło uświadomieniu, iż tworzenie kolekcji podszyte jest na ogół szaleństwem, chciwością i żądzą sławy, w co wprzęga się sztukę i jej instytucje. Ale także temu, że muzeum jest przedsięwzięciem po prostu artystycznym, w którym liczy się każdy szczegół pobudzający wyobraźnię, a oscylacja między twardym źródłem a imaginacją historyka jest ciągle najważniejsza w pisaniu opowieści. Także zresztą wcielana w życie zaraz po wojnie w muzeum koncepcja „przedmiotów zastępczych” (obok autentycznych warszawskich obiektów oraz przedmiotów z danej epoki, ale nie pochodzących z Warszawy) bliska była quasi-muzealnej fantazji brytyjskiego artysty. Były to m.in. manekiny w kopiach dawnych strojów czy kopie malarstwa i grafiki. Świadomi tego władze Muzeum Warszawy zdecydowanie odcięli się od tego typu fantazji (z wyjątkiem makiet), postawili na autentyki w oprawie całkowicie zmienionej identyfikacji wizualnej, z takimi jej składnikami, jak krój pisma i oczywiście logotyp, strona internetowa, media społecznościowe, kampanie reklamowe. Jednocześnie pracownicy muzeum realizowali poważne projekty badawcze, skoncentrowane na skrupulatnych przygotowaniach do ekspozycji, m.in. projekt dotyczący rzemieślników działających na prawym brzegu Wisły, warszawskiej Pragi na starej fotografii oraz dawnych planów miasta. Jak się wydaje, wystawa „Rzeczy warszawskie” postawiła na proporcje: powaga przekazu nie przesłania konieczności prezentystycznych interwencji, różnorodność dopuszcza ewokację tego, co zmarginalizowane i zapomniane, a zaprobowaną konieczność zaistnienia szaleństwa – co bardzo pozytywne – zepchnięto szczęśliwie do wydawnictw (*20 rzeczy o Warszawie*) i wideoklipów, by muzealna powaga została zachowana.

## BIBLIOGRAFIA

- Barański J., *Świat rzeczy. Zarys antropologiczny*, Kraków 2007
- Bargielska J., S. Chutnik. J. Dehnel et al., *20 rzeczy o Warszawie*, Warszawa 2017
- Cumming L., *Damien Hirst. Treasures from the Wreck of the Unbelievable Review – Beautiful and Monstrous*, „The Guardian”, <<https://www.theguardian.com/artanddesign/2017/apr/16/damien-hirst-treasures-from-the-wreck-of-the-unbelievable-review-venice>> [dostęp: 6 stycznia 2018]
- Hotel Polonia. Budynków życie po życiu = The Afterlife of Buildings = L'altra vita degli edifici* [katalog stworzony przez Grzegorza Pątka i Jarosława Trybusia, tłum. Ł. Mojsak et al.; red. J. Pieńkos], Warszawa 2008

- Kopytoff I., *Kulturowa biografia rzeczy. Utowarowienie jako proces*, tłum. E. Klekot, w: *Badanie kultury. Elementy teorii antropologicznej*, red. M. Kempny, E. Nowicka, Warszawa 2005, s. 249–274
- Krajewski M., *Są w życiu rzeczy... Szkice z socjologii przedmiotów*, Warszawa 2013
- Legends warszawskie. Antologia*, oprac. J. Odnous, Warszawa 2016
- Ludzie w świecie przedmiotów – przedmioty w świecie ludzi*, red. A. Rybus, M.W. Kornobis, Warszawa 2016
- Lukier i mięso: wokół architektury w Polsce po 1989 roku*. Z Grzegorzem Piątkiem i Jarosławem Trybusiem rozmawia Marcin Kwietowicz, Warszawa 2012
- MacGregor N., *A History of the World in 100 Objects*, London 2011
- Olsen B., *W obronie rzeczy. Archeologia i ontologia przedmiotów*, tłum. B. Shallcross, Warszawa 2013
- Piotrowski P., *Muzeum krytyczne*, Poznań 2011
- Popiołek M., *Od kamienicy do muzeum. Historia siedziby Muzeum Warszawy na Rynku Starego Miasta*, Warszawa 2016
- Russeth A., *A Disastrous Damien Hirst Show in Venice*, „ArtNews”, <<http://www.artnews.com/2017/05/08/a-disastrous-damien-hirst-show-in-venice/>> [dostęp: 6 stycznia 2018]
- Rzecz w kulturze*, red. B. Pawłowska-Jądrzyk, D. Dąbrowska, Warszawa 2016
- Rzeczy i ludzie. Humanistyka wobec materialności*, red. J. Kowalewski i W. Piasek, Olsztyn 2008
- „Tematy z Szewskiej” 2016, 1(17) [numer wrocławskiego pisma zatytułowany *Rzeczy*]
- „Tematy z Szewskiej” 2017, 1(18) [numer wrocławskiego pisma zatytułowany *Rzeczy*]
- Trybuś J., *Przewodnik po warszawskich blokowiskach*, Warszawa 2011
- Trybuś J., *Warszawa niezaistniała. Niezrealizowane projekty urbanistyczne i architektoniczne Warszawy dwudziestolecia międzywojennego*, Warszawa 2012
- W stronę socjologii przedmiotów*, red. M. Krajewski, współpr. M. Brzozowska, Poznań 2005
- Rzeczy warszawskie*, red. M. Jurkiewicz, M. Mycielska, Warszawa 2017
- Wróblewska M., *Rzeczy w muzeum*, w: *Rzeczy warszawskie*, red. M. Jurkiewicz, M. Mycielska, Warszawa 2017

Anna Markowska

Instytut Historii Sztuki  
Uniwersytet Wrocławski

THINGS FROM WARSAW –

A NEW PART OF THE MUSEUM OF THE CITY OF WARSAW

Summary

A radical reconstruction of the exposition layout at the Museum of the City of Warsaw, connected with the general reconstruction of the facilities and retirement of its longtime director, Janusz Durko (1951–2003), resulted in 2017 in opening a new per-

manent exposition called *Things from Warsaw*. The exposition consists of 21 cabinets containing 8000 items selected out of 300 000 included in the museum holdings (e.g., Cabinet of Warsaw Monuments, Cabinet of Warsaw Silver and Plate Tableware, Cabinet of the Warsaw Sirens, Cabinet of Postcards, Cabinet of Souvenirs, Cabinet of Shrines). The main criterion was the materiality and authenticity of particular items, which resulted in the absence of multimedia presentations and suggested "appropriate" narratives. The main curator of the exposition is Jarosław Trybuś, art historian and curator rewarded with the Golden Lion at the Venice Biennale in 2008. His team followed an idea of Bjørnar Olsen that due to various conceptualizations the material world studied by the humanities has been so dematerialized that we can hardly believe our eyes. Thus the features of the exposition – sincerity, seriousness, and modesty – suggest a new approach to the city's history through experiencing the reality of things treated not so much as "witnesses," but rather as "actors" of the past events. This turn to materiality stems from the hope to come close to the things without the mediation of words imposing predictable interpretations in advance. In other words, the exposition is a kind of lesson in openness, multidirectional reading, and the de-ideologization of history. The *Things from Warsaw* exhibition has been analyzed in reference to three criteria: openness to the "other," creating a vision of the future, and the inspiring power of imagination.

Keywords:

museum, Warsaw, curator's task, turn toward things, materiality, *Things from Warsaw*

# PRZEKŁADY

DIETMAR RÜBEL

## RZECZY STAJĄ SIĘ SZTUKĄ – RZECZY TWORZĄ SZTUKĘ. O ZACHOWANIU UPARTYCH OBIEKTÓW<sup>1</sup>

*Jak budujecie –  
podobne reakcji łańcuchowej rozpadającego się atomu –  
ogniwa łańcucha potęgującego się komizmu?*

Siergiej M. Eisenstein

2 lutego 2007 roku, krótko przed godziną 10, dwaj robotnicy budowlani przybyli przed Warburg-Haus i podjęli swoją pracę. Wspólnie z artystą Andreasem Slominskim zrealizowali przed domem nr 116 przy Heilwigstraße irytującą kombinację dwóch codziennych rzeczy: znaku drogowego i bukietu kwiatów (il. 1). Aranżacja nie dawała jednak poznać po sobie włożonego w nią nakładu pracy i trudu. Najpierw robotnicy, używając kilofa i łopaty, zaczęli kopać dół przy przeciwległej stronie ulicy, bezpośrednio przed Warburg-Haus, następnie transportowali przez ulicę wydobytą w ten sposób, wilgotną od deszczu ziemię, by ją następnie – zgodnie z instrukcją artysty – zrzucić obok znaku. Procedurę tę powtarzali tak długo – potrzebnych było jakieś dwa tuziny tacek – aż hałda ziemi urosła wystarczająco, by Andreas Slominski mógł, wspiąwszy się na nią, sięgnąć otworu metalowego słupka znaku i – przytrzymując się go – zatknąć w nim bukiet kwiatów. Po czym hałdę zniwelowano, ułożono ponownie darni i pieczołowicie usunięto wszelkie inne ślady prac przy wykopie i przy usypywaniu hałdy. Jak to często bywa w przypadku prac Andreeasa Slominskiego, stosunek między nakładem pracy i jej rezultatem ulega zakłóceniu. Ich relacja wydaje się motywowana raczej poetycko aniżeli

---

<sup>1</sup> Tekst stanowi przekład eseju Dietmara Rübela *Dinge werden Kunst – Dinge machen Kunst. Über das Verhalten eigensinniger Objekte*, oryginalnie opublikowanego w zbiorze: *Die Tücke des Objekts. Vom Umgang mit Dingen*, red. K. Ferus, D. Rübela, Berlin 2009, s. 129–155. Zgoda na tłumaczenie dzięki uprzejmości Autora.

Jeśli nie zaznaczono inaczej, przyjęto następującą zasadę w tłumaczeniu: niem. *der Objekt* – pol. 'obiekt'; niem. *der Gegenstand* – pol. 'przedmiot'; niem. *die Sache* – pol. 'rzecz'. Z kolei słowo *eigensinnig* przekładane będzie, zależnie od kontekstu, jako 'uparty' lub 'uporczywy' (przyj. tłum.).

ekonomicznie. W wyniku tej akcji, która miała miejsce bezpośrednio przed rozpoczęciem konferencji „Podstępność obiektu”<sup>2</sup>, powstało wrażenie, że także na świat rzeczy można zastawić pułapkę.

Andreas Slominski

*Bukiet kwiatów, 2007*

Instalacja performatywna, Warburg-Haus, Hamburg

Rankiem 2 lutego 2007 roku, na krótko przed rozpoczęciem konferencji kulturoznawczej „Podstępność obiektu”, zaczęto wydobywać ziemię przy ulicy przed Warburg-Haus. Dwóch robotników budowlanych transportowało ją taczkami przez Heilwigstraße i wysypywało przy stojącym naprzeciw znaku drogowym. Prace trwały dopóty, dopóki hałda była wystarczająco wysoka, by artysta mógł włożyć bukiet sztucznych kwiatów w otwór słupka znaku drogowego. Na koniec hałda została zniwelowana, a dziura w ziemi zasypana. Sztuczne kwiaty zatem pozdrwiają, nie nadają się wszakże na kompost.



<sup>2</sup> *Die Tücke des Objekts* – dosł. ‘podstępność obiektu’; wyrażenie to ma idiomatyczny odpowiednik w języku polskim – „złośliwość rzeczy martwych” – przyp. tłum.







1. Andreas Slominski, *Bukiet kwiatów*, 2007. Instalacja performatywna, Warburg-Haus, Hamburg. © Andreas Slominski. Fot. Dirk Masbaum (1.1, 1.2, 1.4–1.7), Dietmar Rübel (1.3, 1.8)

Zmiana funkcji publicznego przedmiotu, znaku drogowego (staje się on stojakiem do kwiatów i pozdrawia, zamiast po prostu funkcjonować zgodnie z przepisami), sprawia, że stosunek między nim a użytkownikiem przestaje mieć charakter wyłącznie użytkowy. Banalny bukiet sztucznych kwiatów, obiekt drażniący bezsensownością swojej formy, to przedmiot dobrze oswojony, który jednak poprzez konkretne, uporczywe użycie demonstruje złożoność codziennych operacji. Ponadto kombinacja znaku drogowego i bukietu kwiatów kryje w sobie jakąś, być może smutną, tajemnicę – jeśli przywołamy dekoracje roślinne, zdobiące wiejskie gościńce na znak żałoby. W każdym razie, na miejskiej Heilwigstraße bukiet kwiatów triumfuje, zaznaczając – jako ozdobna figura inwersyjna – miejsce obrad; nie ostrzega wcale przed ruchem drogowym. Przez kilka dni był on zatem obiektem, który cierpliwie i wręcz podstępnie czał się na przechodniów, na publiczność konferencji i naukowców, korespondując z innymi rzeczami [*Dingen*]

i nie-rzeczami [*Undingen*]<sup>3</sup>. Andreas Slominski znany jest z pieczołowitości wobec rzeczy – jego intencja, zgodnie z którą kwiaty miały „serdecznie pozdrawiać wszystkich uczestników”, doprowadziła ostatecznie do tego, że pewien kolekcjoner z Hamburga polecił je po zakończeniu konferencji usunąć i zakonserwować<sup>4</sup>. Odtąd leżą w gablocie z pleksiglasu i czekają na to, by ponownie móc opuścić wieczne królestwo sztuki (il. 2).



2. Andreas Slominski, *Bukiet kwiatów*, 2007, sztuczne kwiaty, długość ok. 90 cm, własność prywatna, Hamburg. © Andreas Slominski

## INSCENIZOWANE OBIEKTY I RZECZY WYOBCEWANE

Od końca XX wieku muzealne wystawiennictwo rzeczy i jego teoria nakerowane są na to, by ratować przed zapomnieniem i prezentować kultural-

<sup>3</sup> Gra słów, którą trudno oddać w języku polskim. *Unding* znaczy bowiem słownikowo i potocznie tyle, co ‘niedorzeczność’. Zestawienie słów *Ding* i *Unding* nawiązuje do tytułu książki Villema Fussera; zob. przyp. 26.

<sup>4</sup> Rozmowa telefoniczna z autorem 17 stycznia 2007 roku, podczas której artysta poprosił na rano 2 lutego „dwóch ludzi w strojach roboczych, mających doświadczenie w kopaniu dołów, a także profesjonalnego fotografa”. Na zatroskane pytanie, co wtedy się ma wydarzyć, odpowiedział jedynie: „Niczego nie zapowiadać”.



ne, społeczne i estetyczne reakcje, które nawarstwiły się na przestrzeni wieków w ekspozycjach. Przy czym muzeum pełni dziś w coraz mniejszym stopniu swoją najstarszą funkcję – krypty, miejsca, w którym zgromadzone artefakty służą nieśmiertelności<sup>5</sup>, ale jest inscenizowane jako arena niekiedy spektakularnego aktu poznania, podczas którego widzowie powinni mieć jasność co do tego, że „artefakty nie są nieruchome”<sup>6</sup>. Podtrzymuje się nadzieję na sprawczą moc rzeczy, daleko wykraczającą poza materialną obecność; podtrzymuje się także przekonanie, powszechne w epoce nowoczesnej, że materialne fragmenty ożywają przeszły świat w całej jego totalności i że widzowie są w stanie – w oparciu o obiekty wiedzy [*Wissens-Dingen*] i obiekty sztuki [*Kunst-Objekten*] – poznać praktyki, których częścią były ongiś owe fragmenty. Przedmioty doświadczają przy tym często mistyfikacji jako nasycona znaczeniem pozostałość procesu twórczego artysty; albo funkcjonują jako reprezentant nadrzędnej idei, szczególnie wtedy, gdy chodzi o rzeczy wysokiej rangi estetycznej lub symbolicznej. W materialnej kulturze nowoczesności wysoki status może być przyznany każdej niepozornej rzeczy; albo, taka jest przynajmniej nadzieja, jej budząca fascynację nadwyżka może w obszarze sztuki dotrzeć do każdego widza<sup>7</sup>. Właśnie anonimowe i porzucone rzeczy przyciągały od początku XX wieku szczególną uwagę. Jako nośniki nieoficjalnej historii lub, inaczej to formułując, jako indeksykalny materiał praktyki społecznej, używane były w muzeach i galeriach w celu umożliwienia oddziaływania przeszłości i tym samym doprowadzenia do krytycznego dialogu z rzeczami<sup>8</sup>. Uwzględnia się zatem materialny charakter komunikacji za pomocą obiektów. Rzeczy powinny informować o jednostkowych i społecznych konfliktach; zupełnie w sensie romantycznego wyobrażenia „języka rzeczy”, postulowanego przez Waltera Benjamina w roku 1916:

[...] podobnie można sobie znakomicie wyobrazić na przykład język rzeźby lub malarstwa jako ufundowany w pewnych rodzajach języków rzeczy; [wyobrazić] że zakładają one przekład języka rzeczy w [co prawda] nieskończenie wyższy język,

<sup>5</sup> Zob. K. Pomian, *Der Ursprung des Museums. Vom Sammeln*, Berlin 1988, s. 20 nn.

<sup>6</sup> S. Greenblatt, *Resonanz und Staunen*, w: idem, *Schmutzige Riten. Betrachtungen zwischen den Weltbildern*, Frankfurt am Main 1995, s. 7–29 (cytat s. 7). Przy czym wystawiony obiekt może udzielić informacji, jak formułuje to Greenblatt, na temat „owych złożonych, dynamicznych sił kulturowych [...], z których się wywodzi” (ibidem, s. 15).

<sup>7</sup> Zob. *Dinge in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, kat. wyst., Haus der Kunst, München 2000; H. Böhme, *Fetischismus und Kultur. Eine andere Theorie der Moderne*, Reinbek 2006; B. Latour, *Von der Realpolitik zur Dingpolitik oder: Wie man Dinge öffentlich macht*, Berlin 2005 i W. Rotzler, *Objektkunst. Von Duchamp bis Kienholz*, Köln 1972.

<sup>8</sup> Zob. D. Rübel, *Abfall – Materialien einer Archäologie des Konsums oder: Kunst vom Rest der Welt*, w: *Material in Kunst und Alltag*, red. D. Rübel, M. Wagner, Berlin 2002, s. 120–136.

jednak, być może, tej samej natury. Chodzi tutaj o bezimienne, bezdźwiękowe języki materialne; powinniśmy wyobrazić sobie materialną wspólnotę rzeczy w ich komunikacji<sup>9</sup>.

Wobec tej fascynacji językiem rzeczy lub mocą sprawczą dzieła sztuki uwaga nauki kieruje się zarówno ku aspektom estetyki produkcji, jak i estetyki recepcji. Przy czym przedmioty, obiekty i dzieła sztuki, którymi posługujemy się w życiu codziennym lub którymi zajmuje się nauka, same ingerują w uwarunkowania swojego powstania i recepcji. Oznacza to, że wyłaniające się w ten sposób historyczne formy i obszary kultury ściągają na siebie wielość relacji i analogii, które przekształcają i różnicują warunki ich powstania. Zarówno codzienne, jak i naukowe użycie rzeczy powinno być badane – poprzez ich medialność i materialność – jako odniesienie i reakcja wobec sił historycznych i społecznych. Dlatego redukcjonowanie artefaktów do obrazów lub eksponatów w muzeach, czy też pełne artyzmu odcieleśnianie rzeczy za pomocą języka, poprzez metaforyczną lub metonimiczną o nich opowieść, tylko częściowo czyni zadość złożonej teorii rzeczy. Albowiem w ramach takiej złożonej teorii same rzeczy powinny być uznane za materialnych aktorów: decydującą rolę powinien tu odgrywać konkretny kontakt ludzkich i nieludzkich obiektów. Nie chodzi mi jednak o świat czystego utylitaryzmu, o romantyzowanie rzeczy i ich cyrkulacji. Ponieważ, jak zauważył Bruno Latour w swojej książce *Der Berliner Schlüssel*: „Nikt nigdy nie widział czystych [rzeczy] – ani [czystych] ludzi. Widzimy asamblaże, kryzysy, kontrowersje, wynalazki, kompromisy, substytucje, przekłady i coraz bardziej skomplikowane struktury”<sup>10</sup>.

Dla rzeczy jako aktorów ma znaczenie nie tylko to, co i w jakiej przypadkowej formie dane jest widzeniu, ale także to, w jakim performatywnym kontekście ma to miejsce. Należy zatem rozważyć sytuacje o różnorodnej strukturze, w których rzeczy, stając się widoczne, mogą funkcjonować jako twórczy przyczółek. Na tym polega podstępność obiektu. Co oznacza, że poniżej formułują utopijną, wręcz naiwną nadzieję na bunt rzeczy. Będziemy pytać o konkretne formy obchodzenia się z rzeczami, które wywodzą się od nich samych; o to, w jaki sposób, nieuchronnie, pojawiają się nowe formy i ryt-

---

<sup>9</sup> W. Benjamin, *Über die Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen* [1916], w: idem, *Gesammelte Schriften*, red. R. Tiedemann, H. Schweppenhäuser, II.1, Frankfurt am Main 1980, s. 156; zob. też: A. Assmann, *Die Sprache der Dinge. Die lange Blick und die wilde Semiose*, w: *Materialität der Kommunikation*, red. H.U. Gumbrecht, K.L. Pfeiffer, Frankfurt am Main 1988, s. 237–251 i D. Kimmich, *Nur was uns anschaut sehen wir. Benjamin und die Welt der Dinge*, w: *Schrift Bilder Denken. Walter Benjamin und die Künste*, kat. wyst., Haus der Waldsee, Berlin 2004, s. 156–167.

<sup>10</sup> B. Latour, *Porträt von Gaston Lagaffe als Technikphilosoph*, w: idem, *Der Berliner Schlüssel. Erkundungen eines Liebhabers der Wissenschaften*, Berlin 1996, s. 16–27 (cytat s. 21).

my życia? A także o to czy działania wynikające z oporności świata obiektów prowadzą z kolei do krytycznych zawiesznień lub przyspieszeń? Ponieważ „człowiek, obok wielu innych możliwości bycia czymś, sam jest jedną z tych rzeczy, które mogą się rozbić, ześlizgnąć, wyrządzić szkodę”<sup>11</sup>. Przy tym nie chodzi tu o odczłowieczenie lub urzeczowienie podmiotu, pytamy raczej o to, co Siegfried Kracauer określił jako „ocalenie fizycznej rzeczywistości”<sup>12</sup>. Rzeczy w niniejszym tekście nie są traktowane jako formy reprezentacji; nie są na przykład wehikułem czegoś, ale to od nich i od ich materialnego ustrojenia wywodzi się główny czynnik ich nieograniczonych możliwości kształtowania. Albowiem podstępność obiektu leży w sferze czynów. Rzeczy nie są znakami; wraz z nimi jesteśmy związani ze skutkiem ich działań – wszystko jedno, jak bardzo niepokojące mogą być te związki. Z jednej strony, można by twierdzić, że im więcej rzeczy nas otacza i im bardziej stają się jednakowe, tym większa będzie tęsknota za bliskością do rzeczy. Na ogół poszukuje się specjalnej, auratycznej mocy wynikającej z historycznej, ekonomicznej i/lub estetycznej akumulacji znaczeń. Z drugiej jednak strony, rzekoma jednakowość świata towarów pobudza nadzieję na oporność rzeczy.

## OBIEKT CZAI SIĘ

Ludwig Wittgenstein zwrócił się pewnego razu polemicznie przeciw powiedzeniu o „podstępności obiektu”. „Podstępność” obiektu to – według wiedeńskiego filozofa – nic więcej jak tylko „głupi antropomorfizm, ponieważ prawda jest o wiele poważniejsza aniżeli ta fikcja”<sup>13</sup>. W końcu w rzeczach naszego środowiska życiowego nie tkwi żaden demon, który pobudzałby rzeczy do podstępnego zachowania. Raczej chodzi o to, by poznać prawa natury, którym podporządkowane są także obiekty. Wątpliwości Wittgensteina, skierowane – w imię uniwersalnego racjonalizmu – przeciw wyjaśnianiu środowiska życia człowieka w sposób mityczny, odnoszą się tutaj wprost do powieści Friedricha Theodora Vischera *Auch Einer*, która ukazała się po raz pierwszy w roku 1879. Na samym początku książki bohater z naciskiem przedstawia swój stosunek do rzeczy:

---

<sup>11</sup> Franz Schuh w swoim omówieniu trzeciego wydania: *Kleines Glossar des Verschwindens. Von Autokino bis Zwischengas. Lauter Nachrufe*, red. A. Köhler, München 2003, które ukazało się pod tytułem *Tückische Objekte* w piśmie „Die Zeit” (2004, 4, s. 43).

<sup>12</sup> S. Kracauer, *Dzieła*, t. 1–9; t. 3: *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*, red. I. Münder-Bach, Frankfurt am Main 2005, s. 469.

<sup>13</sup> L. Wittgenstein, *Vermischte Bemerkungen. Eine Auswahl aus dem Nachlaß*, red. G.H. von Wright, Frankfurt am Main 1987, s. 139.



Dałem się nakłonić, wbrew wszelkim moim zasadom, do udziału w przyjęciu weselnym; stanął przede mną wielki srebrny półmisek, pokryty różnymi przystawkami; nie zauważyłem, że wysunął się poza skraj stołu, na wysokości moich piersi; pewnej damie, mojej sąsiadce, upadł na podłogę widelec, chciałem go podnieść, guzik mojej marynarki zaczął się diabelską podstępnością o krawędź półmiska, uniósł ją raptownie, gdy szybko się podniosłem, cała zawartość toczy się, przemieszcza, wszelkiego rodzaju sosy własnej roboty, częściowo ciemnoczerwona ciecz, płynie, tryska na stół, chcę jeszcze coś uratować, przewracam butelkę wina, która cieknie na białą suknię ślubną [...], ktoś, chcący przyjść z pomocą, przewraca miskę z warzywami, a ktoś następny swój kieliszek – oj, powstała wielka wrzawa [...]: – zdawało się, jakby kruchy świat tego, co skończone, chciał się potłuc na kawałki; zawładnął mną nastrój wzniosłości; biorę butelkę szampana, podchodzę do okna, otwieram je, wskakuję na parapet, pan młody mnie powstrzymuje, gniewam się, jest dużo złości, panna młoda tak czy owak osunęła się na pół omdlała, krótko mówiąc – nie jestem w stanie opowiadać dalej, ponieważ cała sprawa zamieniła się teraz w komedię<sup>14</sup>.

Jednak to nie tego rodzaju ustępy złościły autora *Tractatus Logico-Philosophicus* – ten fragment rozbawił z pewnością samego Wittgensteina – ale raczej te miejsca w tekście, w których Vischer – filozof, pisarz i polityk – świadomie uruchamiał wyższy absurd wobec rozsądku nowoczesnych nauk przyrodniczych. Vischer, publikujący także pod pseudonimem „Deutobald Symbolizetti Alegoriowitsch Mystifizinsky”<sup>15</sup>, krótko po opisie przyjęcia weselnego, wkłada w usta swojego protagonisty, którego narrator „poznał w podróży”, następujące słowa:

Przyzna więc Pan, że fizyka jest właściwie metafizyką, nauką o państwie ducha. [...] tym, co z pewnością Pan zauważył, jest ogólna tendencyjność, animozyjność obiektu [...], to, co dotychczasowa fizyka banalnie nazywa prawem ciężenia, statyką i tym podobnie; podczas gdy należałoby to wywieść raczej z zamieszkiwania złych duchów<sup>16</sup>.

Prawdopodobnie to właśnie ten fragment powieści – w którym fizyk całym świadomie prowokował obrazem świata pełnego demonów – pół wieku później doprowadził Ludwiga Wittgensteina do mentorskiej repliki przeciw wizji świata spod znaku mitu: że wcale nie chodzi o duchy i demony, które rzekomo zamieszkują rzeczy naszej codzienności, ale [raczej] o prawa natu-

<sup>14</sup> F.Th. Vischer, *Auch Einer. Eine Reisebekanntschaft* [1879], t. 1–2, Berlin 1900, t. 1, s. 21 nn.

<sup>15</sup> I była to parodia Goethego; zob. F.Th. Vischer, *Faust. Der Tragödie dritter Teil in drei Acten. Treu im Geiste des zweiten Teils des Göthe'schen Faust*, gedichtet von Deutobald Symbolizetti Alegoriowitsch Mystifizinsky, Tübingen 1862.

<sup>16</sup> Vischer [1879], t. 1, s. 22.

ry. Także Michel Foucault wielokrotnie wskazywał, że nauki humanistyczne cechuje immanentna antropologizacja i animizm; według Foucaulta, stanowi to „wielkie wewnętrzne zagrożenie dla nauki”<sup>17</sup>.

Z jednej strony, w ciągu „długiego XIX wieku” stale odwoływano się do animizmu (który powinien zostać ekskomunikowany przez logikę), by wyjaśnić dalsze życie [*Nachleben*] tradycyjnych form – jak to miało miejsce w przypadku, sięgającej zapewne najdalej, teorii Aby’ego Warburga. Wyobrażenie rzeczy jako magazynów przeszłości i energii społecznych nawiedza od początku XX wieku licznych myślicieli – od Waltera Benjamina do Stephana Greenblatt. Z drugiej strony, dyskurs diagnozujący samodzielną siłę artefaktów służył w XIX wieku do tego, by zrozumieć sens nadejścia nowych zjawisk. Dotyczyło to przede wszystkim rzeczy dnia codziennego, które wraz z industrializacją Europy centralnej były produkowane maszynowo i w coraz większej masie stawały się dostępne we wszystkich zakątkach – i ze wszystkich zakątków – świata. Dążenie burżuazji do reprezentacyjności powodowało stały wzrost popytu na obiekty statusu zastrzeżone dotąd dla arystokracji. Od nowych rzeczy i odpowiadających im nowych sposobów wytwarzania oraz nowych tworzyw płynęło nowe zagrożenie: utrata duszy. Jak formułował to – w pracy *Architektura chrześcijańsko-germańska* (1860) – August Reichensperger, prawnik i parlamentarzysta, zajmujący się po dyletancku historią sztuki: „«Wiek inteligencji» pozwala sobie na tworzenie martwych automatów, podczas gdy stulecia, które tak często lubi się nazywać «ciemnymi», wszystko i każdego obdarzały indywidualnym życiem”<sup>18</sup>. W połowie XIX wieku antyindustrialny angielski ruch Arts and Crafts, w obliczu rosnącego rozpowszechnienia maszynowych sposobów produkcji, proklamował quasi-religijną autentyczność rękodzieła i rzeczy opracowywanych ręcznie. Jednocześnie rzeczy wytwarzane przemysłowo stały się podejrzane jako surogaty prowadzące do zaniku tradycyjnego rzemiosła oraz jako masowo produkowane towary psujące smak estetyczny nowo pozyskanych warstw nabywców. Idącemu z tym w parze poszukiwaniu prawdziwych rzeczy pośród towarów odpowiadała często także tęsknota za religijnymi formami wyrazu i tradycjami<sup>19</sup>. Tak więc wiele z tych upartych rzeczy funkcjonuje w literaturze jako przedmioty traumatyzowane; jak formułuje to antropomorfizm – jako przedmioty traumatyzowane przez

---

<sup>17</sup> M. Foucault, *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften* [1966], Frankfurt am Main 1990, s. 417.

<sup>18</sup> A. Reichensperger, *Die christlich-germanische Baukunst und ihr Verhältnis zur Gegenwart*, wyd. 3, Trier 1860, cyt. za: *Materialästhetik. Quellentexte zu Kunst, Design und Architektur*, red. D. Rübel, M. Wagner, V. Wolff, Berlin 2005, s. 151.

<sup>19</sup> Zob. K.-H. Kohl, *Die Macht der Dinge. Geschichte und Theorie sakraler Objekte*, München 2003.

społeczne i techniczne cyrkulacje nowoczesności. Roland Barthes w eseju *Semantyka obiektu* w następujący sposób tłumaczy sobie ożywienie świata rzeczy:

W naszych oczach obiekt otrzymuje bardzo szybko pozór lub egzystencję rzeczy, która jest niehumanitarna i uparcie egzystuje troszkę przeciwko człowiekowi; z tej perspektywy rozwijanych jest wiele teorii, oddających wiele sposobów traktowania obiektu w literaturze<sup>20</sup>.

Magicznego jądra poszukiwano jednak nie tylko w tekstach literackich, demoniczna rzecz pojawiała się także w innych dyskursach nowoczesności. Karol Marks mówił o „magicznej pedanterii” i „teologicznych kruczkach”, które wywołuje rzecz, gdy staje się towarem. Wybrzmiewa to na przykład w słynnym przykładzie z pierwszego tomu *Kapitału*. Stół, stwierdza Marks, jest „zwyczajną zmysłową rzeczą. Ale gdy tylko występuje jako towar, przemienia się w rzecz zarówno zmysłową, jak i nadzmysłową. Nie tylko stoi na podłodze na czterech nogach, ale staje do góry nogami, wytwarzając wyobrażenia o wiele dziwniejsze, aniżeli wtedy gdyby z własnej mocy zaczął tańczyć”<sup>21</sup>. Słynne wyjaśnienie fetyszyzmu towarowego, ów autorefleksyjny miraż „tajemnicy towaru”, cechuje ekscentryczność podobna do opisywanego później przez Jacques’a Derridę „upiornego ruchu łańcucha” halucynacji<sup>22</sup>. Pokazuje ono, że Marks nie unikał poetyki animistycznej, gdy podejście to było mu pomocne w analizowaniu praktyk kapitalistycznych. Stąd nie dziwi wcale, że u Marksa rzeczy zataczają się jak oszołomione i upojone, względnie ewokują napędzanego quasi-religijnymi nadziejami i lękami widza, który tajemnicy towarów nie postrzega – jak oczekiwaliiby tego Marks i Engels – trzeźwym spojrzeniem, ale przepełniony tęskną obietnicą. Animizm rzeczy nie zanikł wraz z wyłanianiem się naukowych kultur nowoczesności; przeciwnie – jak to pokazali Barbara Stafford i Lorraine Daston – nie można go oddzielić od tego procesu<sup>23</sup>.

---

<sup>20</sup> R. Barthes, *Semantik des Objekts*, w: idem, *Das semiologische Abenteuer*, Frankfurt am Main 1988, s. 188.

<sup>21</sup> K. Marks, *Der Fetischcharakter der Ware und sein Geheimnis*, w: idem, *Das Kapital. Kritik der Politischen Ökonomie* [1867], t. 1, ks. I, rozdz. I: *Der Produktionsprozeß des Kapitals*, Berlin 1962, s. 85.

<sup>22</sup> J. Derrida, *Marx' Gespenster. Der Staat der Schuld, die Trauerarbeit und die neue Internationale*, Frankfurt am Main 1995, s. 204.

<sup>23</sup> B.M. Stafford, *Kunstvolle Wissenschaft. Aufklärung, Unterhaltung und der Niedergang der visuellen Bildung*, Amsterdam 1998 i *Things That Talk. Object Lessons from Art and Science*, red. L. Gaston, New York 2004.

## HISTORIE OBIEKTÓW I JĘZYKI RZECZY

Normatywna ekskomunika nałożona przez filozofów – od Ludwiga Wittgensteina do Michela Foucaulta – na wszystko to, co „irracjonalne”, nie uwzględnia jednak swoistego triku, obecnego w większości atakowanych wywodów – na przykład Friedricha Theodora Vischera. Albowiem opisywane przez niego demoniczne rzeczy służą wyłącznie podmiotowi; przede wszystkim przystrajają one scenę Ja:

Tak więc każdy obiekt czeka, ołówek, pióro, kałamarz, papier, cygaro, kieliszek, lampa – każdy, każdy na moment nieuwagi. [...] Jednak nie zawsze mamy do czynienia z jakąś formą agresji. Obiekt lubi w swoim diabelskim humorze także grę w chowanego. [...] na przykład brązowoczerwony futerał na okulary chowa się na brązowoczerwonym meblu; jednak podstawowa podstępność obiektu polega na dopełnieniu do krawędzi i następnie na upadku z wysokości, na wyslizgnięciu się z ręki – zapomnisz się ledwie na chwilę i trach –<sup>24</sup>.

Vischer i jego bohater jasno pokazują, że człowiek może w spektakularny sposób zaistnieć wspólnie z rzeczami. Vischer i Wittgenstein podobni są w tym, że u żadnego z nich nie zostaje przewyżczona relacja pan–nie-wolnik między podmiotem i obiektem. Rzeczy pojawiają się, wypełniają swoją służbę – także wtedy, gdy jest ona niestosowna i podobna raczej do kopniaka – a następnie znikają lub przynajmniej wycofują się. Tylko na pewien czas wchodzą do akcji, nie należy do nich jednak żadne miejsce ani przestrzeń jako całość. Są używane jako media i ich praktyczne możliwości wydają się wynikać z ich nieistotności. Dlatego szczególnie niebezpieczne są rzeczy w wielkiej ilości: bohater Vischera stał się ich ofiarą przez to, że nie służyły mu w żadnym celu. Czy to demon, czy narzędzie: obiekt ma stać u boku podmiotu, ma go słuchać. Choć zatem uparte obiekty u Vischera zaznaczały nowoczesne zainteresowanie rzeczami, które nas otaczają w zindustrializowanym świecie, to jednak przesunięcie – lub wręcz nowe wartościowanie – relacji podmiot–obiekt dokonuje się stopniowo dopiero w XX wieku. W przypadku Vischera mamy do czynienia wyłącznie z bezwolnymi obiektami jego woli. Dla pana historii poszerza się przez to obszar władzy. Dlatego poniżej chciałbym powiedzieć coś o fascynacji rzeczami nie tylko upartymi, ale także samodzielными. Powinniśmy oświetlić – mówiąc za Bruno Latourem – intersubiektywne działania, w których rzeczy funkcionu-

---

<sup>24</sup> Vischer [1879], t. 1, s. 30 nn.

ją jako aktanty i aktorzy w procesie wytwarzania sztuki. Lub, jak sam Latour charakteryzuje swoje podejście:

Chciałbym się usytuować na poziomie, na którym nie możemy jeszcze przeprowadzić jasnego odgraniczenia między podmiotami i obiektami, celami i funkcjami, formą i materiałem, zatem jeszcze przed tym, zanim widoczna staje się, mogąc podlegać interpretacji, wymiennosc własności i kompetencji<sup>25</sup>.

Główną uwagę poświęca się tutaj oporności rzeczy, która wyrasta z ich domniemanego upor. Chodzi przy tym o codzienne obserwacje, które dręczą artystów i teoretyków lub – jak to sformułował Vilém Flusser na początku swojej książki na temat rzeczy i nie-rzeczy [*Dinge und Undinge*]: „Wobec wielu rzeczy w moim otoczeniu czuję się nieswojo”<sup>26</sup>. Na początek, chciałbym po raz ostatni sięgnąć do przykładu literackiego, by następnie zwrócić się do sztuk plastycznych i filmu. W drugiej części *Podróży Guliwera* Jonathan Swift każe swojemu głównemu bohaterowi odwiedzić Akademię w „Lagado”, stolicy „Balnibarbi”, której członkowie złożyli propozycję, że – jak to lapidarnie ujęto – pozbędą się „w ogóle wszystkich słów”:

Ponieważ słowa są jedynie nazwami rzeczy, wygodniej byłoby dla wszystkich, by nosili przy sobie przedmioty konieczne do wyrażenia sprawy, o której chcieliby rozmawiać. [...] Wielu jednak z najuczestniejszych i najmędrszych stosuje nowy sposób wyrażania się przez przedmioty, co sprawia kłopot jedynie wówczas, gdy człowiek ma do załatwienia wielkie, zróżnicowane sprawy i musi dźwigać na grzbiecie większy tobiół z przedmiotami, a nie może pozwolić sobie na jednego lub dwu krzepkich służących. Często widywałem dwóch takich mędrców uginających się pod uciskiem owych brzemion jak u nas wędrowni kramarze. Gdy napotkali się w ulicy, kładli na ziemię swe toboły, otwierali je i rozmawiali przez godzinę, by później spakować narzędzia i pomógłszy sobie nawzajem w dźwignięciu brzemienia, rozejść się. Lecz dla krótkich rozmówek człowiek może nosić dostateczną ilość narzędzi w kieszeniach lub pod pachą, a gdy jest u siebie w domu, niczego mu nie zabraknie, tak więc komnata, gdzie zbiera się towarzystwo uprawiające tę sztukę, wypełniona jest leżącymi pod ręką przedmiotami stanowiącymi treść wymyślnych rozmów<sup>27</sup>.

---

<sup>25</sup> B. Latour, *Die Hoffnung der Pandora. Untersuchungen zur Wirklichkeit der Wissenschaft*, Frankfurt am Main 2000, s. 222 (tłumaczenie nieznacznie zmodyfikowane).

<sup>26</sup> V. Flusser, *Dinge und Undinge. Phänomenologische Skizzen*, München 1993, s. 7.

<sup>27</sup> J. Swift, *Gullivers Reisen. Reisen zu mehreren entlegenen Völkern der Welt von Lemuel Gulliver – zuerst Wundarzt, danach Kapitän mehrerer Schiffe* [1726], komentarz: H.J. Real, H.J. Vienken, Stuttgart 1994, s. 240 i n. [powyższy fragment w przekładzie Macieja Słomczyńskiego].

Taki język rzeczy – wskazał na to Friedrich W. Heubach – nie miał w następnych stuleciach służyć już w sporze o nominalizm<sup>28</sup>, ale miał stać się jednym z wielkich paradoksów nowoczesności, który dręczy nas jeszcze lub ponownie także dziś. Porozumiewanie się o rzeczach oraz między samymi rzeczami, fakt, że rzeczy od zawsze, a nie tylko „w bajkach były wymowne, ma od tamtego czasu świadków, którzy na pierwszy rzut oka” wolni są od podejrzeń „wszelkiej fantastyki”, na przykład Karola Marksa<sup>29</sup>. Ten ostatni posunął się, jak wiadomo, tak dalece, by twierdzić, że „jedynym zrozumiałym językiem, którym się porozumiewamy między sobą, [...] są nasze przedmioty w ich wzajemnej relacji”<sup>30</sup>. Kolejną obserwację, którą Swift każe zrelacjonować swojemu Guliwerowi, można by nawet zestawić z twierdzeniem Marksa, podobnie jak ze współczesnymi debatami, na przykład na temat „parlamentu rzeczy” Bruno Latoura: „Inną wielką korzyścią, jaką przyniosłby ów wynalazek, byłoby przemienienie go w ogólnoludzki język zrozumiały przez wszystkie cywilizowane narody, których przedmioty i narzędzia są ogólnie rzecz biorąc jednakie lub bardzo podobne”<sup>31</sup>. Swift wywołał tutaj figurę globalnej sygnifikacji rzeczy, która manifestuje się dzisiaj w nazwach marek ponadnarodowych koncernów – te produkty markowe są, by tak rzec, gigantami naszego świata, albo mówiąc językiem społeczeństwa konsumpcyjnego, albo próbując krytykować ten fetyszystyczny język rzeczy<sup>32</sup>. „Nie jest już jasne”, by zacytować Umberta Eco, „czy słyszymy krytykę języka społeczeństwa konsumpcyjnego, czy konsumujemy język społeczeństwa konsumpcyjnego lub czy konsumujemy język krytyki jako język społeczeństwa konsumpcyjnego”<sup>33</sup>.

---

<sup>28</sup> Zob. np. P. Bourdieu, *Meditationen. Zur Kritik der Scholastischen Vernunft*, Frankfurt am Main 2004.

<sup>29</sup> F.W. Heubach, *Das bedingte Leben. Entwurf zu einer Theorie der psychologischen Gegenständlichkeit der Dinge*, München 1987. Dziękuję Friedrichowi W. Heubachowi za rozmowy w Hamburgu i Kolonii, w których niestety rzeczy występowały o wiele za krótko i których przedmiotem byli przede wszystkim Benjamin Realiter i Gufo Reale.

<sup>30</sup> K. Marks, cyt. za: J.-P. Voyer, *Untersuchung über Natur und Ursachen des Elends der Menschen* [1976], Hamburg 1980, s. 29.

<sup>31</sup> Swift, op. cit., s. 241.

<sup>32</sup> Zob. ostatnio W. Ullrich, *Habenwollen. Wie funktioniert die Konsumkultur?*, Frankfurt am Main 2006.

<sup>33</sup> U. Eco, cyt. za: A. Huyssen, *Pop Art retrospektiv*, w: *Politics-Poetics. Das Buch zur documenta X*, Museum Fridericianum, Kassel 1997, s. 398–400; zob. też A. Huyssen, *The Cultural Politics of Pop*, w: *Post Pop Art*, red. P. Taylor, Cambridge, London 1989, s. 45–77.



## RZECZY, KTÓRE NIE SĄ SZTUKĄ, ALE SZTUKĘ TWORZĄ: *READY MADE*

Co dzieje się z przedmiotami wtedy, gdy – jak słynna „suszarka do butelek”, „koło rowerowe” lub „szufla do śniegu” – zostaną „wywyższone” do rangi dzieła sztuki? Pytanie zasadne, albowiem, jak trafnie ujmuje to za Arthurem Danto Karlheinz Lüdeking: „pojawienie się zwykłej rzeczy w sferze sztuki nie jest po prostu pojawieniem się zwykłej rzeczy”<sup>34</sup>. Tzw. *ready makes* Marcela Duchampa, a także na przykład, przywołane w niniejszym tomie, przedmioty Andreasa Slominskiego, takie jak *Bukiet kwiatów* lub pułapki na zwierzęta (il. 3), to w sposób oczywisty banalne rzeczy – jako niegdysiejsze względnie jako rzekome przedmioty użytkowe; a mimo to kryją w sobie tajemnice sztuki nowoczesnej: reakcje, interferencje i multiplikacje, które przyłączają się do przedmiotu, gdy tylko pojawi się on jako dzieło sztuki<sup>35</sup>. Szczególnie silnie dotyczy to przedmiotów – co zapowiada określenie *ready made* – prefabrykowanych lub gotowych do użytku, lub też *tout fait* – pochodzących z produkcji masowej. Do tej pory zainteresowanie tymi nie-rzeczami [*Undingen*] sztuki nakierowane było na kontekst zawłaszczania – szczególnie na instytucję muzeum, a zatem na te siły dyskursywne, które rzeczy – mocą swojego autorytetu – czynią dziełami sztuki lub znaczącymi artefaktami historii kultury. Badano, od jakich czynników zależą potencjalne znaczenia, które mogą przyrosnąć przedmiotowi: w jaki sposób instytucja lub sytuacja historyczna współokreśla przywłaszczenie [*appropriation*]<sup>36</sup>. Trudność polega tutaj na tym, że rzeczy przy transferze do muzeum muszą zostać poddane transformacji: pozbawione zostają swojej codziennej funkcji, by stać się nośnikami znaczenia kulturowego. Krzysztof Pomian w następujący sposób opisuje powstanie owych przedmiotów użytkowych bez formy użytkowej, nazywanych przez niego „semioforami”:

<sup>34</sup> K. Lüdeking, *Grenzen des Sichtbaren*, München 2006, s. 64.

<sup>35</sup> Przed kilkoma laty prowadzono debatę, czy użyte przez Duchampa przedmioty są sporządzonymi przez artystę replikami codziennych dóbr użytkowych. Zob. na ten temat projekt badawczy Rhondy Roland Shearer i Stephena Jay Goulda na stronie [www.toutfait.com](http://www.toutfait.com).

<sup>36</sup> Zob. np. D. Crimp, *Die Aneignung der Aneignung*, w: idem, *Über die Ruinen des Museums*, Dresden 1996, s. 141–151.



3. Andreas Slominski, *Pułapka na dżdżownice*, 2006, kasetta metalowa, liść sałaty, marchewka, wysokość 15 cm. © Andreas Slominski

Zamki i klucze, które nie zamykają ani nie otwierają już żadnych drzwi, maszyny, które niczego nie produkują, zegarki kieszonkowe i zegary pokojowe, których nikt już nie używa do sprawdzania czasu. Jeśli przysługiwał tym rzeczom w ich wcześniejszym życiu określony cel użytkowy, to jako eksponaty muzealne utraciły go<sup>37</sup>.

W przypadku rzeczy zdeponowanych i eksponowanych w muzeach jest jasne, że przydzielane rzeczom znaczenia nie utrzymują się raz na zawsze. A już zupełnie nie w przypadku rzeczy użytkowych, gotowych do użycia, które nigdy nie były przekazane do użytku zgodnego z ich przeznaczeniem, ale zostały przeszmuglowane do muzeum lub galerii. Artystyczne lub historyczno-kulturowe użycie rzeczy stanowi otwartą operację, w trakcie której zachodzi odniesienie do kontekstu nadawanie sensu oraz sprzęgnięte z nim historyczne rozumienie rzeczy. W przypadku relacji z rzeczami chodzi zatem o przemianę obiektów, po której stosunek do nich zmienia się z codziennego na artystyczny – z zagadkowymi funkcjonalnymi różnicami.

Tym, co interesuje mnie w odniesieniu do *ready mades*, nie jest problem autorstwa, oryginalności artysty, wyjątkowości dzieła sztuki lub autorytetu instytucji. Chciałbym raczej powrócić raz jeszcze do początku – do momentu wkroczenia rzeczy do sztuki XX wieku, do pracowni Marcela Duchampa w Nowym Jorku – by zwrócić się ku zastanym tam rzeczom, które nie miały być sztuką, ale same tworzyć sztukę; które zainicjowały dialektykę nowocze-

<sup>37</sup> Zob. np. Pomian. op. cit., s. 50 i G. Korff, *Museumsdinge. Deponieren – Exponieren*, Köln, Weimar, Wien 2002.

sności – od „białej celi” muzeów i galerii naszych czasów do performatywnego powiązania rzeczy w eksperymentalnych układach, tworzonych w studiach artystów i reżyserów filmowych. Przy czym komizm cechujący *slapstick* ma tutaj decydujące znaczenie: w nim bowiem ciało człowieka zderza się bezpośrednio z rzeczami. Oznacza to, że rzeczy powinny być prymarnie rozumiane – w sensie Vischera i Latoura – nie jako „obiekty wiedzy”, ale – z uwagi na swoje absurdalne konstelacje – raczej jako „dowcipne rzeczy” [*Witzdinge*] i „śmieszne gadżety” [*Scherzartikel*]. Pytanie, jakie chcę postawić, nie brzmi po prostu: w jaki sposób rzeczy stają się sztuką; ale chcę pytać również o to: w jaki sposób rzeczy tworzą coś, co także może być sztuką.

Marcel Duchamp opowiada w jednym z wywiadów, że w 1917 roku na Manhattanie kupił wieszak na ubrania po prostu po to, by wieszać na nim swoje rzeczy; wieszak jednak nigdy nie został zamocowany (il. 4)<sup>38</sup>. Leżał na podłodze i za każdym razem, gdy artysta wychodził, potykał się o niego. Legenda mówi, że ten czający się, leżący obiekt tak bardzo go denerwował, że go po prostu przybił do podłogi, zamiast to ‚cholerstwo’, zgodnie z przeznaczeniem, zamocować na ścianie. Jednocześnie artysta nadał tej rzeczy przymocowanej do podłogi nową nazwę:



4. Pracownia Marcela Duchampa, 33 West 67<sup>th</sup> Street, ok. 1917, fotografia, 6 × 4 cm, papiery Alexiny i Marcela Duchampa, Philadelphia Museum of Art. © VG Bild-Kunst Bonn

<sup>38</sup> Zob. *Dingwelten. Das Museum als Erkenntnisort*, red. A. te Heasen, P. Lutz, Köln, Weimar 2005.

U mnie rzeczy przeważnie leżały raczej na podłodze, zamiast być wieszanymi. Garderoba leżała na podłodze, prawdziwy wieszak na ubrania, o którym czasem myślałem, by go umocować na ścianie i powiesić na nim moje rzeczy, ale nigdy tego nie zrobiłem – tak więc leżał na podłodze i ciągle się o niego potykałem, za każdym razem, gdy wychodziłem – to mnie denerwowało i powiedziałem do diabła z tym, jeśli już ma tam zostać i chce mnie denerwować, to przybiję go i po prostu tam zostanie. [...] następnie przyszło skojarzenie z *ready made*, i to stało się wtedy. Nie został kupiony, by stać się *ready made* – był normalnym przedmiotem [...] został przybity na stałe, tam, gdzie był, i dopiero potem przyszedł ten pomysł<sup>39</sup>.

Tę dysfunkcjonalizację przedmiotu opatrzył on tytułem *Trébuchet* – co po francusku oznacza ‘pułapka’, a ściślej ‘pułapka na ptaki’ (nie jest zatem przypadkiem, że Andreas Slominski wciąż wykonuje pułapki na zwierzęta; w roku 1991 wykonał na przykład aparaturę nazwaną *Pułapka na ptaki*, której fotografia znajduje się na okładce niniejszej książki, il. 5). Czasownik *trébuchet* oznacza ponadto ‘potykać się’ lub ‘natknąć się’; może oznaczać także określone konstelacje figur w szachach<sup>40</sup>. Najważniejszym dokumentem na temat pracy nad i z *ready mades* jest fotografia z roku 1917, która między rokiem 1935 a 1940 została włączona – jako ręcznie kolorowany druk typograficzny – do słynnej *Boîte-en-valise*. Należy podkreślić, że opisywane tutaj rzeczy i pułapki w tamtym okresie już długo nie istniały, artysta dysponował jedynie zniekształconymi kolorowaniem fotografiami. Jedna z reprodukcji opatrzona została podpisem z podaniem miejsca: 33 West 67<sup>th</sup> New York, adresem pracowni-mieszkania Marcela Duchampa<sup>41</sup>. Na innych fotografiach widoczne jest panowanie rzeczy nad pomieszczeniem, podczas gdy człowiek znika w rogu (il. 6). Sztuka staje się tutaj autoeksperymentem, a pracownia – laboratorium świata, w którym badaniu poddana jest *struggle for life*. Decydujące są unoszące się rzeczy: metalowa szufla do śniegu przy górnym brzegu obrazu, drewniany wieszak na ubrania i pisuar z porcelany – wszystkie te codzienne obiekty straciły swoje naturalne miejsca. To, co rzeczy i ich związki wykonują w tym performatywnym akcie, powinno być analizowane za pomocą ich realnego układu eksperymentalnego jako odniesienie do innych obiektów,

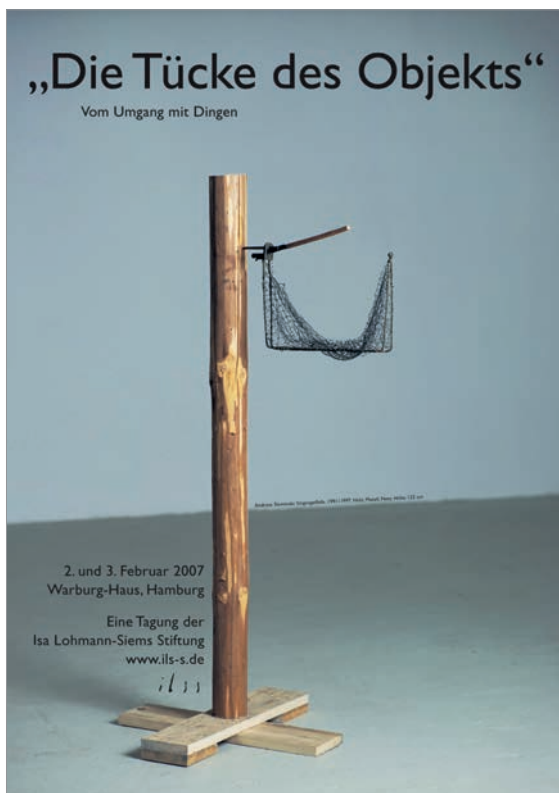
<sup>39</sup> M. Duchamp, cyt. za: D. Daniels, *Duchamp und die anderen. Der Modellfall einer künstlerischen Wirkungsgeschichte*, Köln 1992, s. 210.

<sup>40</sup> H. Molderings, *Marcel Duchamp. Parawissenschaft, das Ephemere und der Skeptizismus*, Düsseldorf 1997, s. 41.

<sup>41</sup> Jeden projekt to zawsze więcej projektów: krótko po zakończeniu tego jednorocznego projektu badawczego, w lutym 2007 roku, w marcu ukazał się zbiór studiów Jörga Heisera *Plötzlich diese Übersicht. Was gute zeitgenössische Kunst ausmacht*, Berlin 2007; znajduje się w nim rozdział *Pathos gegen Lächerlichkeit – Kunst mit Slapstick* (s. 15–118), który podziela wiele obserwacji i przykładów z niniejszymi rozważaniami.

łącznie z artystą. Tutaj wydaje się zniesiony cudowny świat siły ciężkości. Przedmioty codzienne stają się dziełami sztuki, a ludzie rzeczami. Na zdjęciu przypominającym popularne około roku 1900 fotografie duchów zakryte zostało – cytując Henriego Bergsona – „coś żywotnego”. „Śmiejemy się zawsze wtedy, gdy jakaś osoba przypomina nam rzecz”<sup>42</sup>. Tutaj można jednak zaobserwować coś więcej – rozmycie kategorii: rzeczy jak ludzie, ludzie jak rzeczy, rzeczy jak rzeczy, ludzie jak ludzie, przestrzeń jak czas, ściana jak podłoga, poziom jak pion etc. etc. Tutaj można zatem percypować rzeczy pośrednie. Medialne zespolenie, w którym rzeczy ludzkie i nieludzkie wzajemnie się formują. Obiekty utrzymują się nawzajem i jawią otwartymi na wszelkie możliwości: mogą być sztuką lub odpadami, mogą być wymieniane lub odnawiane. Na fotografiach z nowojorskiej pracowni Marcela Duchampa nie tylko rzeczy są inscenizowane, ale unaocznione jest konstytuowanie przedmiotów sztuki; lub inaczej to formułując: rzeczy tworzą sztukę.

5. Andreas Slominski, *Pułapka na ptaki*, 1991/1997, drewno, metal, siatki, 125 cm, własność prywatna, Hamburg. © Andreas Slominski



<sup>42</sup> H. Bergson, *Das Lachen. Ein Essay über die Bedeutung des Komischen*, Frankfurt am Main 1988, s. 43 n.



6. Pracownia Marcela Duchampa, 33 West 67<sup>th</sup> Street, w: *La Boite-en-valise*, New York 1914, kolorowana i retuszowana fototypia, 11 × 15 cm.  
© VG Bild-Kunst Bonn

Przeważnie „żart z rzeczą” [*Dingwitz*] odnośnie do *ready mades* rozumiany jest albo jako zysk poznawczy polegający na wytworzeniu dystansu, albo jako spirytystyczna krytyka nauki; jednak ten punkt widzenia rzeczy – ich promocja na epistemiczne obiekty wiedzy – neguje właściwy akt artystyczny. Powodem takiego stanu rzeczy jest niewątpliwie fakt, że obecnie wystawiane w muzeach *ready mades* Duchampa to niemal bez wyjątku późniejsze repliki z lat 50. i 60. XX wieku. Również te obiekty – podobnie jak bukiet sztucznych kwiatów Andreasa Słominskiego – nie mogą być dotykane w królestwie sztuki, są w większości podwójnie chronione pod osłonami z pleksiglasu. Jednak szufla do śniegu Duchampa nie bez powodu nosi tytuł *In Advance of the Broken Arm* [*Przewidywane złamanej ręki*]. Incydenty i wypadki są tutaj pożądane. Pułapki – także w krainie wiecznych łowów sztuki – muszą pozostać zdradliwe. Stępione ekspozycje muzealne cicho poświadczają swoją historię recepcji wewnątrz nowoczes-



nej historii sztuki, swoje właściwe historie obiektu, które choć biegną całkowicie odmiennie od historii recepcji sterowanej przez repliki, to jednak zostały uwiecznione na wczesnych fotografiach. Historie te przywierają do sfotografowanych rzeczy. W przypadku tych drogocennych ujęć chodzi o malutkie miniatURY, opracowywane i częściowo barwnie retuszowane dużym nakładem pracy przez Marcela Duchampa w latach 30. i 40. XX wieku<sup>43</sup>. Tak jak we wczesnych filmach Charlie Chaplina, na przykład w *Lichwiarzu* z roku 1916 lub w innych amerykańskich komediach, w których głównym motywem jest niszczycielska siła, na fotografiach można zaobserwować swoiste czynności na materii, ale także jej transformacje (il. 7). W tym krótkometrażowym filmie Chaplin ma w lombardzie ocenić jakość budzika: traktowany jak pacjent, budzik zostaje osłuchany i ostukany, a w celu obdukcji wyjęte zostają z niego wnętrzości. Gdy części budzika usamodzielniają się, Chaplin uspokaja je, aplikując zastrzyk. Tak jak Duchamp przytwierdza swój własny wieszak na ubrania, tak też Chaplin przywiązuje przedmioty do siebie i do swojego pomieszczenia – tutaj lombard, tam pracownia: przejściowe miejsca, przeznaczone do tego, by przyjmować rzeczy, opatrzyć je nową wartością i ponownie odprawić.



7. Charlie Chaplin, *Lichwiarz*, 1916, USA, 24 min. (czarno-biały)

<sup>43</sup> Zob. E. Bonk, *Marcel Duchamp. Die Große Schachtel*, München 1989, s. 238–240.

Pierwsze *ready mades* Marcellego Duchampa powstały właśnie nie dla zdystansowanego oglądu, ale wywodziły się raczej z konkretnego kontekstu i kompleksowego splotu relacji rzeczy, miejsc i osób; przez fotografie były jedynie dokumentowane, tak jak preparaty w laboratorium. Zaświadczają one złożone formacje praktyk naukowych w interakcji ze specyficznymi własnościami rzeczy. Przy tym, zasadnicza rola przypada ludzkiemu ciału; ono odczuwa przypadek losu, ono zapewnia (niekiedy niezamierzony) żart i zostaje przez niego wprowadzone w ruch. Kierowniczą rolę przejmuje przypadek i pojedyncze członki tracą swoje oparcie, swój status. To rękoma i nogami szukamy po omacku i potykamy się, to kolanami i nosem doświadczamy przestrzeni, przeżywamy rzeczy jako instalacje, cielesnie je w ten sposób konstytuując. Wypadki te prowadzą do przerw w uregulowanych przebiegach lub rozbijają porządek rzeczy, ale także wydobywają na jaw porządki tego, co normalne. We wszystkich tych chaotycznych wypadkach ujawnia się wydanie człowieka na pastwę rzeczom. Tak więc, w *slapsticku* szybkość zdaje się pochodzić od przedmiotów; to one spowalniają bieg wypadków, aż dochodzi do rozładowania. Dlatego wydaje się, jakby Charlie Chaplin i Buster Keaton wypadli poza czas i dlatego w roku 1917, w pracowni Marcela Duchampa w Nowym Jorku, 33 West 67<sup>th</sup> Street, znika człowiek.

## UPARTE RZECZY

W filmie, szczególnie w *slapsticku*, w centrum znajduje się konkretny kontakt z rzeczami, a zatem interakcja – lepiej byłoby zapewne mówić o „interpasywności” – między istotami ludzkimi i nie-ludzkimi; sekwencje napotykania rzeczy i potykania się o rzeczy. Fragment tekstu Friedricha Theodora Vischera oferuje niedostrzeżoną do tej pory możliwość dosłownego zbliżenia się do rzeczy. Albowiem bohater powieści przewycięża ów – jak go nazywał Friedrich Nietzsche – „patos dystansu” i uruchamia w bezpośredniej bliskości rzeczy reakcję łańcuchową<sup>44</sup>. Przy czym nie występują tutaj przedmioty wiedzy [*Wissensdinge*], opisywany jest raczej chaos nonsensu – potykanie, zderzanie i strącanie. Vischer całkowicie świadomie stanął w opozycji wobec diagnozy separacji i zdystansowania, coraz silniej konstataowanej pod koniec XIX wieku. Jak zauważył Georg Simmel w swojej socjologicznej estetyce, 15 lat po ukazaniu się powieści Vischera: „artystyczne poczucie terażniejszości” podkreśla „urok dystansu”. Simmel idzie w swojej

---

<sup>44</sup> F. Nietzsche, *Werke in drei Bänden*, red. K. Schlechta, t. 2: *Jenseits von Gut und Böse*, München 1954, s. 254.

ocenie nowoczesności nawet tak daleko, że diagnozuje w stosunku do rzeczy „strach przed dotknięciem”<sup>45</sup>. Widzi rzeczy już tylko „z wycofanymi czubkami palców”, „z oddali”, dostrzegając w tym ogólną „tendencję do powiększania dystansu między człowiekiem i jego obiektem”<sup>46</sup>. Dlatego cytowany na wstępie ustęp z książki Vischera jest tak bardzo trafny: bohater, po tym jak zasypał uczestników i uczestniczki wesela rzeczami, podszedł do okna, ponieważ zawładnął nim – jak to ujmuje *Auch Einer* – „nastrój wzniosłości”. Jednak nic nie wychodzi z oglądu z bezpiecznego dystansu: właśnie przelewa mu się butelka szampana – cholerna rzecz wciąga go w szarpaninę. Vischera bawi bliskość rzeczy, jednak nie jej wynik; nieszczęśliwe sploty okoliczności są u niego raczej częścią kryzysu w relacji między człowiekiem i rzeczą. Pozostają traumatyzowane części coraz bardziej oddalającej się i różnicującej całości.

Opisane przez Vischera symptomy traumatyzującego doświadczenia rzeczy – lub raczej: nieumyślnie traumatyzujących rzeczy – krótko potem zostały znakomicie uchwycone przez wczesne kino, zanim nowoczesny kryzys relacji podmiot–obiekt stał się przedmiotem refleksji także w sztukach plastycznych. W filmie niemym, opartym na aktorskiej grze ciałem, rzeczy były od początku silnymi aktorami, szczególnie w *slapsticku*, który od zarania kina stale inscenizował bunt rzeczy. Już samo słowo *slapstick*, w swym podstawowym znaczeniu, oznacza rzecz: ‘kłapiący kij’ lub ‘uderzający kij’ – tak nazywany jest rekwizyt arlekina w *commedia dell’arte*. *Slapstickowi*, opierającemu się na komizmie relacji ciało–obiekt, wystarcza silna obecność rzeczy bez słów. Przypomnijmy tylko torty, fortepiany lub skórki od banana (il. 8). Decydujące jest przy tym to, co Siergiej Eisenstein w związku ze *slapstickiem* określił jako „ogniwa łańcucha potęgującego się komizmu”<sup>47</sup>. Owa performatywność rzeczy, która szczególnie dobitnie dochodzi do głosu w filmach wczesnego kina, w fascynujący sposób demonstrowuje uwolnienie rzeczy w stechnicyzowanej nowoczesności, nie pozwalając rozpoznać w tym oswojadzającym akcie niczego z traumatyzacji spowodowanej mechanizacją i przyspieszeniem; jedynie osobiście markotne oblicza niemych bohaterów, jak Charlie Chaplin i – przede wszystkim – Buster Keaton, mogą dać jej przecucie.

<sup>45</sup> G. Simmel, *Soziologische Ästhetik*, red. K. Lichtblau, Darmstadt 1998, s. 89.

<sup>46</sup> Ibidem, s. 91. Zob. też F.Th. Vischer, *Über das Erhabene und Komische*, Stuttgart 1837.

<sup>47</sup> S.M. Eisenstein, *Die Kettenglieder sich steigernden Komik*, w: idem, *Yo = Ich Selbst. Memoiren*, red. R. Kleemann, t. 2, Wien 1984, s. 1039.



8. Buster Keaton, *Jeden tydzień*, 1920, USA, 20 min. (czarno-biały)

Te związki technicznych przyrządów, prostych rzeczy i potykających się protagonistów chciałbym jednak tutaj wyjaśnić nie na przykładzie wczesnych eksperymentów, ale na ich spóźnionych widmach – na jednym z licznych bohaterów kina, który nie poddaje się ujęciu językowemu. Chodzi o film Jacques'a Tatiego *Jour de fête* – niemiecki tytuł brzmi *Schützenfest* (pol. *Dzień świąteczny*) – który powstał w roku 1947, a wszedł na ekrany w 1949. W tej komedii – głównym bohaterem jest w niej listonosz – kino objazdowe buduje swój namiot podczas festynu ludowego w wiosce Folainville w sercu Francji. Gdy listonosz François (grany przez Jacques'a Tatiego) zobaczył, że w USA pocztę dostarczają rzekomo motorowery ciągnięte przez samoloty, w okamgnieniu zawładnął nim nowy duch czasu. Od tej pory jego hasło brzmi „Rapidité” – „szybkość!”. Zachwycony, usiłuje rowerowe objazdy swojego rewiru zorganizować na sposób północnoamerykański – „ronde à l'Américaine” (il. 9). W tym przyspieszeniu środowiska życiowego [*Lebenswelt*], które bazuje jeszcze na sile mięśni, dochodzi do odłączenia rzeczy i człowieka. Rower listonosza zdradza zachowanie, które trudno ująć za pomocą przymiotnika „uparty”.





9. Jacques Tati, *Dzień świąteczny*, 1947–1949, Francja, 79 min. (kolor)

Zrzuca swego cyklistę i porusza się przez wiejską scenerię jakby wiedziony ręką ducha; nie widać jednak żadnej zjawy: rower porusza się samodzielnie, kierowany własną wolą. Tym samym przedmiot, nad którym utracono kontrolę, przekształcał w roku 1947 przyśpieszoną nowoczesność w czystą magię rzeczy.

Jedynym, co w tej sekwencji filmowej nie podlega rozłączeniu, są dźwięk i obraz: brzęczenie atakujących pszczół, dzwonienie dzwonka roweru lub odgłos ciężkich kroków Tatiego w krótkich spodenkach. Samotna jazda roweru całkowicie dezorganizuje jednak porządek rzeczy: słuchawka staje się tubą, filar kozłem oporowym, a antropomorficzny znak drogowy (wtedy jeszcze bez bukietu kwiatów jako zwieńczenia) przestaje rozumieć swój własny język. Wzniesione ręce policjanta ruchu drogowego stają się znakiem niezrozumienia. Natomiast obaj mężczyźni w Citroënie wydają się rozumieć znaki natychmiast – tutaj człowiek i maszyna poruszają się oddzielnie, ich reakcja: nagłe hamowanie, wyglądanie z okna w dachu, dodanie gazu i natychmiast ponowne nagłe hamowanie. Ten ruch zrywami uświadamia im, że gdy rzeczy określają ruch drogowy i ludzie gonią za nimi, stają się oni materiałem mechaniki; co oznacza, że porządek (na drodze) musi być na nowo wynegocjowany i uregulowany.

Tati, rozdzielając ciało i maszynę, uzmysławia stopień, w jakim technicyzacja ciała bazuje na wyuczeniu sposobów funkcjonowania sprzętu. Zdaje się on służyć maszynie, zamiast się nią posługiwać. Nie ubolewa, że ludzie zostaną dopasowani do funkcjonalności rzeczy; raczej wykorzystuje ten stan rzeczy do swoich „żartów z rzeczami” [*Dingwitze*]. Rower jawi się tutaj raczej jako uprzedmiotowienie pobudzenia, którego doznaje ciało przy przyśpieszeniu nowoczesności. Dla *slapsticku* – jak to sformułował Rainer Vowe w tekście ulotki z programem filmowym towarzyszącym konferencji w Warburg Haus – „walka z rzeczami nie jest walką przeciw nowoczesności, ale wewnątrz niej”<sup>48</sup>. Nieznające umiaru zawłaszczenie rzeczywistości odpowiada właściwej *slapstickowi* strategii obchodzenia się z rzeczami – z tej ulotnej, sytuacyjnej sztuki akcji „praktycznych żartów” [*practical joke*] pozostaje ostatecznie tylko zdumienie i niedowierzanie.

Tatiemu stale zarzucano, że swoimi filmami propagował – opartą na krytyce kultury – anty-nowoczesność. Zakończenie *Jour de fête* wydaje się to potwierdzać: po tym, jak François ponownie odzyskał kontrolę nad swoim wehikułem, listonosz i rower pędzą w doskonałej harmonii przez idylę, prześcigają nawet grupę kolarzy wyczynowych, zanim lądują w rowie

---

<sup>48</sup> Szereg filmów Chaplina, Keatona, Avery’ego i Tatiego pokazano w kinie Metropolis w Hamburgu; zob. druk z programem *Metropolis 2* (luty 2007), [b.p.].



z wodą, a François podejmuje na nowo rytm życia wiejskiego. Pomaga przy sianokosach przy użyciu wozu konnego i drewnianych wideł. Jednak, by to wszystko zainscenizować, Tati wykorzystuje zaawansowane techniki, nie tylko dla efektów specjalnych, ale także dla całej produkcji: film jest pierwszym francuskim filmem w kolorze, został nakręcony pracochłonną metodą trzech barw. Dla każdej barwy (czerwona, żółta i niebieska) używano oddzielnego negatywu. Trzy taśmy celuloidowe, wyświetlane oddzielnie przez trzy projektory, powinny się w trakcie projekcji pokryć ze sobą. Z uwagi na to, że praktycznie żadne kino (z małymi wyjątkami) nie mogło tego zrealizować, film był ostatecznie wyświetlany jako czarno-biała kopia. Dopiero w roku 1995, po pracochłonnej restauracji, doszło do wyświetlenia wersji barwnej. Tati w *Jour de fête* pokazuje kino jako miejsce, w którym do przeżycia jest wielki strach przed urzeczowieniem podmiotu przez technicyzację – szczególnie w kinie objazdowym; zarazem jego własny film jest przykładem na to, jak strach ten może być przewyciężony lub przekształcony. Jak zauważył Hartmut Böhme, „odczarowanie w ramach racjonalności” wyzwala potężne „energie ponownego zaczarowania”<sup>49</sup> – gdzie taka myśl brzmi bardziej przekonująco aniżeli w kontekście domu Aby’ego Warburga, szczególnie jeśli przed Kulturwissenschaftliche Bibliothek porządek pozostawiony został rzeczom.

Wyraźnie widać, że kino w okresie nowoczesności oznaczało nie tylko reprodukcję, ale – ze swymi fikcyjnymi światami obrazowymi – znacząco uczestniczyło także w sile i w pracy wyobraźni społecznej. Niewyraźna percepcja w ciemnej sali kinowej, poprzez zajaśnienie rzeczy na ekranie, stała się nowoczesnym zaklinaniem duchów, w którym technicyzacja dnia codziennego wprawia rzeczy w ruch. Przy czym, w sprzecznej strukturze Tatiego nie chodzi już – jak u Bustera Keatona i Charlie Chaplina – wyłącznie o epokę maszyn; François porusza się – jak Gilles Deleuze w nawiązaniu do Henriego Bergsona trafnie scharakteryzował *slapstick* – „[...] w epoce zdalnie sterowanych obiektów, co prowadzi do zastąpienia znaków senso-motorycznych przez akustyczne i optyczne. To nie maszyna wymyka się już spod kontroli i wariuje, [...] to [...] racjonalność pozostawionego samemu sobie technicznego obiektu jest tym, co reaguje na sytuację”<sup>50</sup>.

---

<sup>49</sup> H. Böhme, *Fetischismus und Kultur. Eine andere Theorie der Moderne*, Reinbek 2006, s. 319.

<sup>50</sup> G. Deleuze, *Das Zeit-Bild Kino 2* [1985], Frankfurt am Main 1991, s. 92.



10. Peter Fischli & David Weiss, *Bieg rzeczy*, 1987, Szwajcaria, 30 min. (kolor). © Peter Fischli, David Weiss, Zurich 2018, dzięki uprzejmości Sprüth Magers, Matthew Marks Gallery New York oraz Los Angeles, Galerie Eva Presenhuber

*Slapstick* kina miał od lat 60. XX wieku silnie zagościć przede wszystkim w sztuce mediów i performansu. Na koniec chciałbym na ostatnim przykładzie połączyć trzy ukazane elementy – bliskość, relacje i spłot upartych rzeczy – i przyrzyć się estetycznym uwarunkowaniom, w których obiekty w obrębie współczesnej sztuki mogą utracić kontrolę<sup>51</sup>. W jednym z najbardziej popularnych dzieł sztuki ostatnich dwóch dekad, w trzydziestominutowym filmie *Der Lauf der Dinge* [*Bieg rzeczy*] Petera Fischliego i Davida Weissa, wprowadzony został w ruch tajemniczy teatr rzeczy. Przy czym, zmobilizowane przedmioty ponownie służą wyższemu nonsensowi (il. 10). W hali magazynowej duet artystów wybudował długi na około 30 metrów układ eksperymentalny złożony z krzeseł, elementów drewnianych, styropianu, plastikowych butelek, czajników i opon samochodowych. Niepozorne substancje wprawiły zaaranżowane przedmioty użytkowe w ruch i doprowadziły w tym chwiejnym *bricolage'u* do reakcji łańcuchowej: pośród spieniania, wytryśnięć, wytrawiania, bryzganina, zapalania i eksplozowania chemikalia rozwinęły własne życie na wzór *slapsticku* i w ten sposób określiły bieg rzeczy – świat rzeczy zwariował. I rzeczywiście, w pewnym fragmencie filmu niektóre gumowe opony ignorują prawa ciężenia i w cudowny sposób toczą się zwyczajnie w górę po drabinie. W tym laboratorium sztuki materiały znajdują się w procesie permanentnej przemiany; zainscenizowano tajemne życie przedmiotów i substancji. Procesualne łańcuchy reakcji, która na pierwszy rzut oka wymknęła się spod kontroli – unoszą się kłęby pary, piana nieustannie pęcznieje, płyny chlupią i bulgocą. W tej filmowej plastyczności mutuje świat materii; siły bezformnych substancji jednoczą się z rzeczami dnia codziennego w beztrasko opuszczony świat na krawędzi chaosu. Reakcja łańcuchowa szwajcarskiego duetu artystów na pierwszy rzut oka przypomina przyjęcie weselne u Friedricha Theodora Vischera. Tutaj jednak zainstalowany jest już system, w którym obiekty wprowadzone mogą wariować – chociaż podmioty nie są już widoczne – jednak kontrola pozostaje zapewniona. Rzeczy działają jak ambiwalentne figury [*Kippfigur*] w zamkniętym świecie<sup>52</sup>. Zarówno u Fischliego i Weissa, jak i u Tatiego, ale też już u Vischera jest jasne, że *slapstick* wprawdzie chętnie podkłada nogę racjonalności, nie chce jednak wkroczyć na miejsce rozumu. Byłby to też rzeczywisty nonsens, przecież on w końcu właśnie na nim bazuje.

Przełożył Mariusz Bryl

<sup>51</sup> Byłoby też interesujące zapytać o konkretne miejsca, na przykład, czy prowincja oznacza bliskość rzeczy; zarówno Vischer, jak i Tati inscenizują swoje obiekty na prowincji, podczas gdy Simmel, jak wiadomo, opisuje dystans do duchowego życia wielkiego miasta.

<sup>52</sup> Przez to Szwajcarzy zbliżają się do innego filmu Tatiego: w *Play Time*, który wszedł do kin w roku 1967, nie robi się już żadnych różnic między tym lub owym – czy auta, akty, Francuzi, starcy, kieliszki, petenci – ten zestaw jest utrzymywany razem już tylko przez akusmatyczną przestrzeń pełną sprzeczności.



BRIONY FER

## SZTUKA BEZ KOŃCA<sup>1</sup>

– Zostań – powiedział – przecież to był tylko egzamin.  
Kto nie odpowiada na pytania, ten zdał egzamin<sup>2</sup>.

W archiwum Berkeley Museum of Art znajduje się napisana na maszynie lista uwag, które poczynił Sol LeWitt o tak zwanych pracach próbnych [*test pieces*] Evy Hesse – małych eksperymentalnych obiektach [*things*]<sup>3</sup>, których

---

<sup>1</sup> Tekst ten stanowi pierwszy rozdział książki Briony Fer *Eva Hesse. Studioworks*, Edinburgh 2009, s. 13–45, wydanej przez Fruitmarket Gallery. © Briony Fer and The Fruitmarket Gallery, Edinburgh.

<sup>2</sup> F. Kafka, *Egzamin*, w: idem, *Opowieści i przypowieści*, tłum. L. Czyżewski, R. Karst et. al., Warszawa 2016, s. 471. [W angielskim przekładzie słowo „egzamin” to *test* i dialoguje ono ze wspomnianą poniżej kategorią prac Hesse określanych jako *test pieces*. Utrzymanie tej gry słów wymagałoby odmiennego przekładu niż ten już istniejący, a także zastosowania niezbyt fortunnego określenia „prace testowe”, które przekładam zamiast tego jako „prace próbne” – przyp. tłum.].

<sup>3</sup> Autorka dla ogólnego określenia omawianych przez nią prac Hesse niekiedy używa słowa *things*, kiedy indziej *objects*. Konsekwentne tłumaczenie ich na język polski jako „rzeczy” oraz „obiekty” (lub przedmioty – jednak przekładam to słowo jako „obiekty” z uwagi na różne konteksty zdaniowe i znaczeniowe, w których określenie „przedmioty” byłoby wątpliwe) generuje szereg problemów. Choćby w powyższym zdaniu w języku polskim fraza „eksperymentalne rzeczy” brzmi problematycznie. Stąd tam, gdzie zmienię „rzecz” na „obiekt”, w nawiasie kwadratowym zaznaczam oryginalnie użyte słowo. Dodajmy, że w dalszej części tekstu zaznacza ona różnicę pomiędzy „rzeczą” a „obiektem” – pisząc o eksperymentalnych pracach Hesse lokuje je w przestrzeni pomiędzy oboma określeniami, a jednocześnie – co wskazuje na siłowanie się Autorki z problemem terminologicznym – używa określenia „małe rzeczy”: „Interesuje mnie to, że owe małe rzeczy wydają się pełnić rolę łącznika – choć część z nich może oczywiście radykalnie się od siebie różnić – pomiędzy rzeczami a obiektami, rzeczami, które się wytwarza i obiektami, które się ogląda” (s. 273). Następnie, pod koniec tekstu proponuje dla nich kategorię „pod-obiektu”, którą rozumie jako „coś, co nie do końca zyskuje status obiektu, lecz pozostaje bliżej rzeczy” (s. 285). Czytając tekst, należy zatem wziąć pod uwagę istniejące napięcie zarówno w oryginale, jak i przekła-

wykonywanie stanowiło element jej procesu twórczego. Obiekty te jednak nie do końca można uznać za pełnoprawne dzieła. LeWitt, jeden z najbliższych przyjaciół Hesse, został poproszony o skomentowanie grupy prac próbnych znajdujących się w tej kolekcji. Owa lista jest zapisem jego charakterystycznie oszczędnych komentarzy na temat każdej z nich. Zrobiono notatki, które przekazują istotę tego, co zostało powiedziane: dwie i pół strony wypowiedzi LeWitta – inteligentnej, lecz skróconej, tyleż potocznej, co minimalistycznej. Przechodzi on od razu do rzeczy: „Sądzę, że początkowo się tylko bawiła”<sup>4</sup> [*fooling around*]. Później, odnosząc się do numeru inwentarzowego każdego obiektu w zbiorach muzeum, mówił na przykład: „291 – To po prostu rzecz [*stuff*] z jej pracowni, a nie dzieło jako takie; albo potem 67 & 73 – modele do prac”, tak, jakby identyfikował słabo znane okazy przyrodnicze.

Był listopad 1981 roku, ponad dziesięć lat po śmierci Hesse, która pozostawiła pracownię pełną prac, zarówno ukończonych, jak i nieukończonych. Owe małe obiekty [*things*] były jedynie fragmentem pozostałości po radykalnie innowacyjnym korpusie prac rzeźbiarskich, których tworzywo stanowiły nietypowe i efemeryczne materiały, takie jak lateks, powstałych od końca lata 1967 roku do śmierci artystki w maju 1970 roku. W trakcie porządków po jej śmierci zostały one starannie spakowane i przechowane aż do momentu, gdy w roku 1979 duża ich liczba została ofiarowana Berkeley Art Museum przez siostrę Hesse, Helen Hesse Charash<sup>5</sup>. Pomagał przy tym Donald Droll, właściciel galerii i przyjaciel Hesse. Tworzą one miniaturową kolekcję sztuki Hesse, która obejmuje zadziwiająco szeroki wachlarz materiałów i technik, cechujący również jej regularne, wielkoformatowe prace. LeWitt nazywa je „małymi eksperymentami”, po czym czyni serię klasyfikujących uwag: „odpadki z pracowni/eksperymentalne/małe dzieła [*pieces*]/modele, na których podstawie powstaną dzieła/nierozwiązane – nieukończone dzieła”. Gdzie indziej jest bardziej zdecydowany. Raz z pewnością stwierdza: „zdecydowanie nie dzieło”. Kiedy indziej: „Tak, to jest dzieło”. Niektóre „zdecydowanie” są dziełami, inne „zdecydowanie” nie są. Z owego twórczego rumowiska [*debris*

---

dzie – które zresztą odzwierciedla podjęty przez Autorkę problem nazwania dyskutowanego obszaru twórczości Hesse – przyp. tłum.

<sup>4</sup> Transkrypt spotkania pomiędzy Solem LeWitem, Carol Androccio, Connie Lewallen i Elise Goldstein w Berkeley Art Museum, CA, 17 listopada 1981 [Czasownik *fool around* oznacza przede wszystkim „wygłupiać się”, jednak powraca on w innych miejscach tekstu w odmiennym kontekście zdaniowym i przekładany konsekwentnie w ten sposób generowałby duże trudności – przyp. tłum.].

<sup>5</sup> Zostały ofiarowane archiwum Berkeley Art Museum, CA, przez Helen Hesse Charash w roku 1979.



*of work*] niekiedy taki czy inny obiekt zostaje wyłowiony i ocalony jako *dzieło* [*a work*]<sup>6</sup>.

Tam i z powrotem; dzieło albo praca próbna. LeWitt waha się między jednym i drugim, a ton jego uwag sprawia, że grunt, po którym się porusza, wydaje się niepewny. Zapis dyskusji przybiera postać listy, a stwierdzenia, że „raz to”, „raz tamto”, wskazują na ambiwalentny status przedmiotu jego spojrzenia. Potoczny ton komentarzy jest zarazem adekwatny i wiele mówiący. Lista ta to surowy inwentarz, którego celem jest klasyfikacja obiektów znajdujących się w owym często nieuporządkowanym i nieopracowanym zestawie, lecz który nie rozstrzyga wszystkiego do końca. Należy o tym pamiętać. Nie ma co udawać, że łatwo stwierdzić, jak właściwie traktować te obiekty, ponieważ ich status jest na dobrą sprawę nierozstrzygalny. Zamiast unikać ich nieokreśloności, należy stawić jej czoła. Moim zamiarem nie jest odróżnianie skończonych dzieł od nieskończonych czy też odkrywanie ich na nowo jako prac w zwyczajowym sensie „dzieł sztuki”, ale raczej zadanie pytania: jaki będzie rezultat, gdy skoncentrujemy się na tym zbiorze bardzo zróżnicowanych obiektów i pomyślimy o tym, czym one są? Nie jest to bowiem w ogóle oczywiste. Większość historyczno-artystycznych interpretacji opiera się na założeniu, że wiemy, czym jest przedmiot naszej uwagi. Od *tego* zaczynam. Pytanie, jak się nimi zająć w sposób adekwatny do ryzyka, jakie one same podejmują. Być może oznacza to konieczność ryzykownego myślenia. Czy eksperyment artystyczny nie wymaga przynajmniej jakiejś formy eksperymentu myślowego?

Oczywiście nie jest to bynajmniej pierwsze omówienie małych prac i prac próbnych, choć stanowi pierwszą próbę uczynienia ich głównym przedmiotem uwagi. Musi być jeszcze inne usprawiedliwienie dla takiego przedsięwzięcia niż po prostu to, że one tam są, ostatnie obiekty [*things*], które należy włączyć do artystycznego dorobku Hesse. Stawiany przez nie opór to powód, dla którego powinno się je traktować raczej poważnie, właśnie dlatego, że wymagają od nas,

---

<sup>6</sup> Tu po raz kolejny w przekładzie giną niektóre gry słów i znaczeń: LeWitt używa słowa *piece*, które w tym kontekście oznacza „utwór”, „dzieło”, „pracę”. By odróżnić je od *work* tłumaczonego jako „praca” i uniknąć sformułowań typu „zdecydowanie nie praca”, przekładam je jako „dzieło”. W podobny sposób do *piece* można na polski przełożyć słowo *work*, które jednak niesie ze sobą implikację procesu tworzenia i pracy włożonej w owo tworzenie. Stąd zwykle będę je tłumaczył jako „praca”. Owo napięcie pomiędzy „pracą” a „dziełem” oraz „pracą jako dziełem” i pracą włożoną w jego wykonanie ujawnia się w ostatnim zdaniu Autorki, gdzie końcowe *work* dialoguje z *debris of work*. Tutaj *work* przełożyłem jednak jako „dzieło” z uwagi na niefortunny brzmiące po polsku sformułowanie „ocalony jako praca”. *Debris of work* można by również w tym kontekście – w związku z pracownią właśnie, miejscem tworzenia i pracy – rozumieć jako „pracowniane rumowisko” – przyp. tłum.

byśmy znaleźli sposób myślenia o nich i o tym, co dla nas znaczą (lub po prostu, co one *znaczą*). Niełatwo jest analizować sztukę, „bez widocznego końca (produktu)” [‘*with no end (product) in sight*’]<sup>7</sup>. Słowo „produkt” w nawiasie musiało zostać dodane dla ścisłości w trakcie spisywania uwag LeWitta, ale jednocześnie zdradza ono potrzebę kompensacji jeszcze bardziej frustrującej myśli o „braku widocznego końca”. Zawsze jest coś przerażającego w perspektywie, że na końcu nie będzie można mówić o żadnym produkcie, który można by uznać za skończony. To niepokojące uczucie nieukończonego projektu odpowiada naszej współczesnej sytuacji. Siła tych związków z dzisiejszym stanem sztuki sprawia, że chcę spytać, dlaczego tak właśnie jest. Jeśli są to jedynie drobiazgi ostatniej wagi, to dlaczego wydają się znajdować w samym sercu sztuki Hesse i dlaczego – oraz jak – do nas przemawiają?

Każdy z nas pragnie produktu końcowego. Oczywiście kusi, by stworzyć sieć połączeń pomiędzy pracami próbnymi i ukończonymi. Niekiedy nawet bywa to pouczające, ale nie wtedy, gdy sprawia, że stajemy się ślepi na ich zasadniczo tymczasowy i otwarty charakter. Chcę poważnie podjąć myśl, że można coś zrobić bez widocznego końca. Odpowiada to temu, co sama Hesse myślała o swoim życiu artystki. Już chora, podczas rozmowy z Cindy Nemset powiedziała, że kiedy powracała do pracy, „nie chciała wiedzieć, co będzie na jej końcu”<sup>8</sup>. Z perspektywy czasu możemy pomyśleć, że my to wiemy. Wiemy, jak ostatecznie wygląda ta praca, albo się nam tak przynajmniej wydaje. Wiemy też, że Hesse umarła. Ale jeśli nie będziemy dość ostrożni, owe narracje (życia i sztuki) zaczną z góry określać znaczenie prac łączących się z każdą z nich w dużo mniej oczywisty sposób. Na końcu powieści *Nienazywalne* (1953) Samuela Becketta pojawia się wers, który głosi: „należy kontynuować”<sup>9</sup>, odczytany przez wielkiego diagnostyka nowoczesności, Theodora Adorno, w odpowiednio ponurych barwach: „sztuka z zewnątrz wydaje się

<sup>7</sup> To również sformułowanie pochodzące z transkryptu wypowiedzi LeWitta – przyp. tłum.

<sup>8</sup> Wywiad z Cindy Nemser, transkrypt, s. 18. Wywiad został opublikowany w „Artforum” XIII, 1970, 9. Został przedrukowany w *Eva Hesse*, red. M. Nixon, October Files Series, Cambridge, MA, 2002, s. 1–24.

<sup>9</sup> Cytowana przez Autorkę angielska fraza – *things must go on* („należy kontynuować”, a w dosłownym przekładzie: „rzeczy muszą trwać”) – nie pojawia się jednak nigdzie w tekście Becketta. Prawdopodobnie zasugerowała się ona przywołaną przez Theodora Adorno oryginalną, francuską frazą *Il faut continuer*, która, tak przetłumaczona na angielski, oddaje jednak tylko sumarycznie znaczenie końcowej partii powieści, napisanej i wydanej oryginalnie po francusku w roku 1953, a dopiero w 1958 w autorskiej wersji po angielsku – przyp. tłum. Zob. T.W. Adorno, *Teoria estetyczna*, tłum. K. Krzemieniowa, Warszawa 1994, s. 582.

niemożliwa i musi być kontynuowana immanentnie"<sup>10</sup>. Idzie zatem o to, jak tworzyć sztukę w takich warunkach, a w kontekście większości omawianych tu obiektów oznacza to tworzenie rzeczy, które nie mają jasnego lub prostego związku z wielkoformatowymi dziełami: brakuje produktów końcowych.

Poza jej przyjaciółmi-artystami, takimi jak Mel Bochner i Robert Smithson, najbardziej wnikliwie i wcześniej o Hesse pisała jej przyjaciółka Lucy Lippard. W swojej krytycznej monografii Hesse napisanej w roku 1972 i opublikowanej w 1976, w celu opisu tych małych, ręcznie wykonanych obiektów, używa ona szeregu sformułowań: prace próbne, studia, modele, prototypy<sup>11</sup>. Korzysta z tych określeń konsekwentnie: „prace próbne” nie mają bezpośredniego związku z ukończonymi dziełami, podczas gdy „prototyp” oznacza pełnowymiarowy obiekt poprzedzający wykonanie właściwego dzieła, „studia” to wersje w małej skali, a „model” to mała wersja, która później stanie się pracą o właściwych wymiarach. Uogólniając, często pisze o „małych i próbnych pracach”. Nie tyle jestem zainteresowana tworzeniem jeszcze bardziej drobiazgowych rozróżnień czy też korektą przekonującej analizy Lippard, ale owymi różnymi słowami i tym, co one znaczą i co znaczą dla nas. Wikłają nas one w zachodzące na siebie przestrzenie zróżnicowanych dziedzin, takie jak obszar tego, co technologiczne, rzemiosła, tego, co wykonane maszynowo, i tego, co manualnie, tego, co wiąże się z przestrzenią, i tego, co z czasem, językiem pracowni i językiem przemysłu.

Słowa i rzeczy, tam i z powrotem, jak wahadło. Ta mnogość słów wskazuje na trudność nazwania owych małych, enigmatycznych rzeczy stworzonych z gipsu, lateksu, wosku, włókna szklanego, siatki drucianej, *papier mâché* – i tak dalej (lista jest długa) – w szerokim wachlarzu kombinacji. Wszystkie te słowa i ich znaczeniowa niestabilność wydają się symptomatyczne dla obiektów, które przedostają się przez stworzoną przez nie sieć. Kategoryzacja twórczości Hesse zawsze jest – zawsze była – trudna. Jej innowacyjny charakter sprawiał, że oscylowała ona między rzeźbą i malarstwem, malarstwem i rysunkiem, rysunkiem i rzeźbą. Tam i z powrotem, na okrągło. Nawet sama

---

<sup>10</sup> Ibidem [Autorka korzysta z pierwszego przekładu *Teorii estetycznej* na język angielski autorstwa Christiana Lenhardta z roku 1984. W 1997 Robert Hullot-Kentor dokonał kolejnej translacji i uważana jest ona obecnie za obowiązującą. W pierwszej wersji fragment ten brzmi: „viewed from the outside, art has become an impossibility; viewed from the inside it must go on”. Propozycja Krzemieniowej, z której korzystam, bliższa jest późniejszemu przekładowi książki Adorna i jest wierniejsza oryginałowi: „daß Kunst von außen her unmöglich erscheint und immanent fortgesetzt werden muß – przyp. tłum.].

<sup>11</sup> L. Lippard, *Eva Hesse*, New York 1976. Omawiałam Lippard, a także te tak zwane prace próbne, w poprzednim eseju, zatytułowanym *Sculpture as Sample*, w: *Eva Hesse Drawing*, red. C. De Zegher, New Haven–London 2006, s. 273–304.

Hesse nie była pewna, jak powinno się nazywać jej sztukę, ale też nie była zbyt przejęta myślą, że powinna zostać nazwana. Oczywiście, że nie. Ona ją tworzyła. Kiedy Nemser zapytała ją, czy jej rzeźba porównywalna jest do obrazu malarskiego (zaczynała jako malarka), zgodziła się, że wiele z jej rzeźb można określić jako obrazy, ale powiedziała też, że „dużą jej część można by nazwać niczym – rzeczą, obiektem lub przypisać im jakiegokolwiek inne słowo”<sup>12</sup>.

Spróbujmy nazwać ją niczym.

Trudno nazywa się rzeczy. Nawet „nic” jest pewnego rodzaju nazwą, choć nie jest nazwą własną i to właśnie robi różnicę. Nie jest to również to samo, co „bez tytułu”, czyli najbardziej wszechobecny tytuł denotujący ukończone dzieło. W celu zbliżenia się do niczego tak bardzo, jak to tylko możliwe, przemianuję wszystkie te rozmaite eksperymentalne obiekty [*things*] i te tak zwane prace próbne na „prace studyjne” [*studiowork*]<sup>13</sup> – nie dlatego, że chcę w ten sposób doprecyzować definicje tych wszystkich drobiazgów, ale właśnie przeciwnie, ponieważ jako pojęcie ogólne jest ono praktyczne, pojemne i elastyczne.

Prace studyjne są niesamowicie prowizoryczne i surowe, tak że wydają się one powracać w pewnym sensie do początku – nie tylko nich samych, ale – poprzez demonstrację procesu tworzenia pewnego kształtu – do początku samego tworzenia. Niekoniecznie chodzi o tworzenie czegoś konkretnego, ale po prostu tworzenie jakiejś rzeczy. Są nieustępliwe w sposób, który zdaje się odzwierciedlać to, jak działa sztuka i jak jest doświadczana, a także dlatego trudno nazywać dopiero co krystalizujące się doświadczenie wywołane w nas przez sztukę, za sprawą ogromnego wstrząsu, który może spowodować nawet coś tak małego i tak nieforemnego, jak kawałek zwiniętego lub zagiętego lateksu (il. 1, 5). Stwierdzenie, że sztuka jest prowokacją, niekoniecznie oznacza, że musi ona szokować, ale że może prowokować do myślenia – jak rzucona do naszych stóp rękawica. Nawet teraz, gdy centralne miejsce Hesse w historii

---

<sup>12</sup> Wywiad z Nemser, w: *Eva Hesse*, red. Nixon, s. 23.

<sup>13</sup> Pojęcie *studiowork* – występujące w tytule książki, z której pochodzi ten tekst, przedkładam konsekwentnie w liczbie mnogiej jako „prace studyjne”. Jest tak, ponieważ dużo lepiej wpisuje się ono w kontekst zdań, w których się pojawia, niż ambiwalentnie brzmiąca po polsku forma „praca studyjna”. Mogłaby ona być wtedy mylona z „pracą” rozumianą jako pojedyncze dzieło lub wyłącznie pracą w studio jako czynnością tworzenia. Sama Autorka używa w tym rozdziale swojej książki liczby pojedynczej tylko trzy razy, w pozostałych miejscach sięga po liczbę mnogą. Tam, gdzie w oryginale pojawia się *studiowork* w liczbie pojedynczej – zaznaczam to w nawiasach. Należy mieć jednak świadomość, że słowo ma wtedy także wydźwięk bardziej ogólny, właśnie jako praca w studio/pracowni i – w domyśle – jej efekt. Dodajmy, że choć w języku polskim częściej używa się brzmiącego bardziej naturalnie słowa „pracownia”, to określenie „prace pracowniane” byłoby już językowo wątpliwe – stąd „prace studyjne” – przyp. tłum.

dwudziestowiecznej rzeźby jest niepodważalne, prace studyjne [*the studio-work*] zdają się stawiać opór ich zawłaszczaniu przez narrację dotyczącą jej sztuki. Z dzisiejszej perspektywy nie będzie, moim zdaniem, przesadą, jeśli określimy efekt, który wspólnie wywołują, jako małą bombę, która rozsadza kategorię rzeczy określanych mianem rzeźby. A co, jeśli ryzyko najbardziej warte podjęcia polega na odłożeniu niektórych historycznych i teoretycznych narzędzi, po które zwykle sięgam, i rozebraniu wszystkiego na części po to, by pomyśleć przez chwilę o osobliwości choćby jednego z tych obiektów i zapytać: co, jeśli ta rzecz jest moim modelem myślenia? To znaczy, jeśli ten obiekt również wydaje się w jakiś sposób powracać do początku, z powrotem do jakiegoś podstawowego sensu tego, jak to jest, gdy konfrontujemy się z małą lateksową kopertą? (il. 1)<sup>14</sup>.



1. Eva Hesse, 1968, S-124, lateks, metalowa siatka, metal.  
© The Estate of Eva Hesse. Dzięki uprzejmości galerii Hauser & Wirth

<sup>14</sup> Z uwagi na trudności z pozyskaniem praw do wszystkich ilustracji zamieszczamy reprodukcje dzieł Ewy Hesse oraz Louise Bourgeois przy pominięciu – względem oryginalnego wydania – ilustracji prac innych artystów – przyp. redakcja.

Jest maleńka: mniej więcej 13 × 9 centymetrów. Zrobiona z lateksu, który został malarsko nałożony na prostokąt metalowego sita lub siatki, zawiniętej po obu stronach grudki lateksu. Jest ona zarówno zamknięta – dwie krawędzie zawinięte są do środka – jak i otwarta, ponieważ nie do końca się ze sobą stykają, a przez to ukazują centralny element – jeszcze więcej lateksu. Dwie szpilki mocują zewnętrzne, zwinięte części, tak jakby to była praca krawieczka, a nie rzeźba. Płaska, prostokątna koperta zawiera w sobie bardziej amorficzną materię; coś zrobionego z tego samego materiału, ale ledwo się w niej mieszczącego, co bez wsparcia drucianej siatki zdaje się być zupełnie inną substancją. Z czasem lateks stwardniał i stracił kolor. Teraz jest ciemnopomarańczowy, a nie blade-kremowo-różowy (niektóre wcześniejsze fotografie, choć czarno-białe, pokazują, że materiał ten był bardziej miękkki i kolorystycznie jaśniejszy). Szpilki nieco zaszły rdzą, tak że cała ta rzecz wygląda bardziej solidnie niż wtedy, gdy została wykonana, gdy lateks w centrum prawdopodobnie zdawał się bardziej miękkki i wyraźniej kontrastował z większą sztywnością ujmującej go, pokrytej lateksem siatki.

Nadal jednak, mimo upływu czasu, wyczuwalne jest tu podwójne działanie: z jednej strony jest tak mała, że prawie przypadkowa, a jednocześnie ma tak trzewiowy [*visceral*]<sup>15</sup> charakter, że skala jej oddziaływania jest zupełnie nieproporcjonalna w stosunku do jej rzeczywistego rozmiaru. Powiedzmy po prostu, że jest wyobrazeniowo ogromna. Łatwo przeoczyć taką małą rzecz, jednak raz ujrzana, wprawia w osłupienie, po części z uwagi na swój seksualny ładunek. Choć jako rzeźba jest maleńka, to ma naturalne wymiary genitaliów. A zagięcia miękko-twardego latekso-metalu, w których gnieździ miękki rdzeń, nie mogą *nie* przywoływać widoku żeńskich genitaliów. Szpilki nagle tracą spajającą delikatność i wydają się sadystyczne – przekuwają mięsiste wargi. Faktura staje się taktylna, kolor cielisty. Całość może na powrót prowadzić do czegoś bardziej fragmentarycznego i niepewnego, co ciągle, w mgnieniu oka, ulega zmianie, ale nigdy nie pozwala stracić poczu-

---

<sup>15</sup> Słowo *visceral* jest trudne do przetłumaczenia przy użyciu jednego terminu, tak by oddać istotę jego znaczenia. Tłumaczone jako „trzewiowy” lub „trzewny” (obie formy są poprawne), w języku medycznym odnosi się do organów wewnętrznych ciała. Jednak w szeroko rozumianej humanistyce pojęcie to stosuje się dla określenia głębokich odczuć, wrażeń czy emocji, które mają charakter instynktowny, nieracjonalny, nie są doświadczane rozumowo, ale cieleśnie, często jako libidalne napięcie, pragnienie czy obrzydzenie (związek z pojęciem abiektu). Jak podaje *Oxford English Dictionary*, określenie czegoś w ten sposób oznacza, że „wpływa na organy wewnętrzne czy wnętrzości rozumiane jako siedlisko emocji; odnosi się do lub głęboko dotyka wewnętrznych odczuć” („visceral, adj.” *OED Online*. Oxford University Press, March 2018). Tak też należałoby rozumieć stosowanie tego terminu przez Autorkę w kontekście oddziaływania materialności rzeźb Hesse – przyp. tłum.



cia jego związku z częścią ciała. Owo tam i z powrotem ukazywania i skrywania, przekrywania i przezierania, to część szerszej gry tworzenia czegoś, co ani nie jest całkowicie figuratywne, ani całkowicie abstrakcyjne. Jest to jakaś rzecz, ale także i otwór. Coś i nic. Materialna i seksualna. Mała, ale sadystyczna.

Wyobraźcie sobie ruchy, które ją wykonały: Hesse nanosząca kilka warstw lateksu na drucianą siatkę, pozwala każdej z nich przeschnąć, zanim zostaną pokryte kolejną powłoką, brutalnie kształtuje mały kawałek jeszcze niestwardniałego lateksu w ciepłej dłoni, kładzie go na siatkowej powierzchni, zawija jej boki do środka, przypina krawędzie. Trudno o prostsze ruchy, ale wymagają one czasu. Początkowo mogłoby się wydawać, że w zrobienie owej małej rzeczy włożono więcej pracy i uważnej precyzji niż trzeba. Uświadomienie sobie tego nie staje w sprzeczności z poczuciem prowizoryczności lub tego, że jest ona zaimprovizowana przez ciało. Szpilki sugerują tymczasowe umocowanie, tak jakby był to etap w funkcjonowaniu czegoś, co się nadal wystacza jako obiekt. Wrażenie, że materialność znajduje się w trakcie stawania się, jest jeszcze bardziej spotęgowane przez przywołaną przez kobiece genitalia myśl o źródle człowieczeństwa. Wydaje się być niemalże pre-konceptualna i powracać do pierwotnego stanu rzeczowości [*thing-ness*]. Silna, jeśli nie śmiertelna, mieszanka materii i seksu czyni ją ulotną.

Nie wszystkie prace studyjne są tak otwarcie seksualne, co nie czyni ich jednak ani mniej prowokacyjnymi, ani mniej cielesnymi. Wnętrze-zewnątrz, miękki-twardy, organiczny-nieorganiczny, płaski-okrągły – określenia te często się ze sobą mieszają i zawsze w jakimś sensie zostają rzucone na niepewny grunt. Tworzenie prac Hesse często opiera się na ruchu zawijania. Istnieje fotografia mieszkania Hesse ukazująca część *Vinculum II*, diagonalnie rozpiętej pomiędzy ścianą a podłogą. Jeśli dobrze się jej przyjrzyć, pokazuje, w jaki sposób [artystka] zaadaptowała pomysł na małe zawinięte koperty; teraz ukazują one swe zszyte boki z przenizanymi przez nie gumowymi rurkami, które opadają luźno zawiązanymi pętlami ku podłodze (il. 2). Dużo luźniej zwinięte kształty pojawiają się też w wielkoformatowej pracy z włókna szklanego – *Tori* (il. 3), którą wykonała w 1969 i która wygląda jak zbiór rozrzuconych na podłodze gigantycznych łusek lub pustych strąków. Mamy też inne spłaszczone lub postrzępione, połączone ze sobą lateksowe mankiety lub rękawy – choć zamazane, ich przykłady można zobaczyć ułożone jeden na drugim na stole za *Vinculum II*. Owe liczne wykonane przez Hesse rękawy, w połączeniu z materiałami – od lateksu na siatce po włókno szklane na etaminie – powodują konsternację: są płaskie, a jednocześnie okrągłe, całkowicie otulają pustą przestrzeń.



2. Eva Hesse, detal *Vinculum II* w studio Evy Hesse, 1969. © The Estate of Eva Hesse. Dzięki uprzejmości galerii Hauser & Wirth



3. Widok wystawy: „Eva Hesse: A Memorial Exhibition”, Berkeley Art Museum, CA, fotografia: Colin McRae, 1973–1974, zgodnie ze wskazówkami zegara, od pierwszego planu: *Tori* (1969); *Bez tytułu* (1970), *Expanded Expansion* (1969), *Bez tytułu* (1970), *Bez tytułu* (1970). © The Estate of Eva Hesse. Dzięki uprzejmości galerii Hauser & Wirth

Istnieje jedna szczególnie skomplikowana, eksperymentalna praca, składająca się z ponad pięćdziesięciu gumowych rurek. Każda z nich została rozcięta na odcinku podobnej długości i rozwarta (il. 4), a następnie starannie spięta zszywaczem z kolejną tak, że utworzyły one dziwny, harmonijkowy, ciągły pierścień, który może się rozszerzać i zwężać. W rezultacie nie jest nawet jasne, jak pracę tę umiejscowić czy zaaranżować na płaszczyźnie; tak, jakby musiała ona przybrać – i stworzyć – swój własny kształt za każdym razem, gdy się ją odkłada. Stała się pofalowaną płaszczyzną gumy, znów mocno pociemniałej, ale utrzymującej pewną elastyczność. Choć Hesse używała gumowych rurek w każdej możliwej postaci, to nie ma żadnej bezpośredniej korelacji pomiędzy tą pracą a którymkolwiek z jej wielkoformatowych dzieł. Oczywiście, pośrednie i marginalne związki są wszędzie i ze wszystkim – jeśli chcemy je dostrzec.



4. Eva Hesse, 1968, S-122, guma, metal. © The Estate of Eva Hesse.  
Dzięki uprzejmości galerii Hauser & Wirth

Obok tych względnie dopracowanych dzieł napotykamy stosunkowo nieuformowany lub też całkowicie zdeformowany kawałek lateksu (il. 5). Waham się, czy w ogóle mam go jakkolwiek nazwać. Lucy Lippard jakimś cudem znajduje słowa, by opisać go jako „skręcony lub wyglądający na przeżuty kształt, podobny do wulkanicznie stopionej butelki”<sup>16</sup>. Przypomina on pozostałość po nieudanym eksperymencie – kawałek twardego lateksu, który został rozcią-

<sup>16</sup> Lippard, *Eva Hesse*, s. 100.



5. Eva Hesse, S-94, lateks. © The Estate of Eva Hesse. Dzięki uprzejmości galerii Hauser & Wirth

gnięty, ale potem całkowicie zapadł się w sobie. Rzecz nie tylko w tym, że jego kształt jest jedynie orientacyjny; on zdaje się nie przybierać żadnego kształtu. Wygląda po prostu, jakby w jakimś momencie został porzucony i pozostawiony w stanie permanentnego nieukończenia. Skojarzenie, że mogłyby to być zwłoki jakiegoś obiektu, sprawia, że nie jestem pewna, czy w ogóle o nim mówić. Uświadomienie sobie, że obiekty, które zostały uznane za sztukę, są jedynie przedmiotami wyrzuconymi do śmietnika – to mógłby być koszmar historia sztuki. Jednak to, co z jednej strony stanowi tragiczny pejzaż fałd i szczelin, z drugiej jest jedynie powiększoną wersją tamtego skręconego kawałka lateksu, który tworzy rdzeń pomiędzy zawiniętymi partiami lateksowej koperty – centrum, które sprawia, że części te zdają się tak uporządkowane i celowe. Może jest czymś, może niczym. O to chodzi: nie można po prostu brać za pewnik, że te rzeczy są sztuką. Często są to rzeczy, których proces wytwarzania się jeszcze nie zakończył – i prawdopodobnie są nadal tworzone jako przedmiot naszego myślenia, trwają w stanie stawania się w naszych umysłach.

Nikogo nie zaskakuje, że artyści eksperymentują w swojej pracowni. Trudniej jednak powiedzieć coś interesującego, co nie dotyczyłoby kwestii związanych z „procesem”, oczywistych i często odnoszących się do stylu. To, co rzeźbiarze robią z materiałami, i to, jak nieustannie sprawdzają granice ich zastosowania, to jedynie fragment obszaru, jakim jest rzeźba. Skoro nie ma potrzeby zajmować się statusem wszystkich rzeczy powstałych w trakcie procesu tworzenia, to dlaczego należy się pochylić nad tymi Hesse? No cóż, chodzi o to, że w znacznej mierze wydostają się one poza pracownię. Choć nie zawsze stają się autonomicznymi dziełami, to krążą w świecie poza pracownią na wiele sposobów, choćby w postaci małych zbiorów zaaranżowanych w szklanych skrzyneczkach na ciastka. Na swojej indywidualnej wystawie w roku 1968 w Fischbach Gallery w Nowym Jorku Hesse wystawiła w tylnej sali niektóre małe prace i jedną szklaną skrzynkę, co sugeruje, że nie były to jedynie eksperymenty techniczne (il. 6). Inne pełniły funkcję podarunków dla

przyjaciół, co także sugeruje, że nie były po prostu rezultatem opracowywania proporcji lateksowego wypełnienia, pozwalającego na osiągnięcie odpowiedniej konsystencji materiału dla jej właściwych prac. Nie tylko nie zostały one wyrzucone, ale zaczęły żyć własnym życiem zarówno w pracowni, jak i – co nietypowe – poza nią. To, że owe tak zwane prace próbne pokazywano na wszystkich, z wyjątkiem jednej, ważnych retrospektywach twórczości Hesse, sugerowałoby, że nie powinniśmy się zadręczać zbyt długo kwestią ich wagi, a nawet ich statusu.



6. Widok wystawy „Eva Hesse: Chain Polymers”, Fischbach Gallery, New York 1968.  
© The Estate of Eva Hesse. Dzięki uprzejmości galerii Hauser & Wirth

Jedną z zalet bliskiego przyglądania się pracom studyjnym jest to, że zmuszeni jesteśmy wtedy do głębszego namysłu nad tworzeniem sztuki. Choć termin „kreatywność” [*creativity*]<sup>17</sup> zwykle wiązany był z zużytymi już poję-

<sup>17</sup> *Creativity* oznacza w języku angielskim „kreatywność” rozumianą jako zdolność lub potencjał do tworzenia, a nie jako samo tworzenie czy jego rezultaty. Jednak dalszy wywód sugeruje, że Autorce chodzi raczej o znaczenie bliższe „twórczości” – słowu w języku polskim określającemu dorobek artystyczny czy sztukę danego artysty/artystki lub ruchu artystycznego. Polskie określenie „twórczość” lokuje się gdzieś pomiędzy angielskimi *creativity* i *work*



ciami jednostkowego wyrazu emocji i uczucia, nie należy zbyt łatwo oddać pytania o to, co właściwie robią artyści. Pomocne w zmianie perspektywy jest określenie tego produkcją, jednak wtedy umykają nam różnice pomiędzy pracą artystyczną i innymi rodzajami pracy. Nie chodzi jedynie o bycie kompulsywnym i podporządkowanym rutynie, ale o szczególne sposoby takiego funkcjonowania. Oczywiście trudno dokonać generalizacji, która dotyczyłaby wszystkich artystów, ale z pewnością warto skorzystać z okazji do opisanie niektórych aspektów tego pragnienia tworzenia sztuki. Praca studyjna [*the studiowork*] to praca bez tworzenia *pracy* [*a work*], której rezultatem może być coś do oglądania lub nie<sup>18</sup>. Sądzę, że dużo nam jeszcze brakuje nie tyle do zrozumienia tego, czym jest dzieło sztuki, ile tego, co oznacza ten prosty czasownik „tworzyć” [*to make*] – a w przypadku Hesse czynność wytwarzania zostaje bezkompromisowo ukazana poprzez ową mnogość małych rzeczy, które przetrwały, może nawet bardziej dosadnie niż w jej wielkoformatowych pra-

(jako sztuka danej jednostki, będąca rezultatem jakiejś fizycznej pracy), łącząc implikacje tworzenia jako wytwarzania czy nawet produkowania z kreatywnością, której konotacje kierują nas ku wspomnianemu przez Autorkę, zdezakwawanemu obszarowi ekspresji i indywidualizmu. Zauważmy też, że już w znaczeniu przymiotnikowym „twórczy” stanowi synonim „kreatywnego”. Ponieważ – z braku innego sformułowania – pojęcia twórczości, przyjętego w języku polskim jako mimo wszystko stosunkowo neutralne, używam w innych miejscach, niekiedy przekładając w ten sposób *work* – tutaj pozostając przy określeniu „kreatywność”, zwracając jednocześnie uwagę na prowizoryczność tego wyboru – przyp. tłum.

<sup>18</sup> Trudność z przetłumaczeniem zdania „*The studiowork is work without making a work, which may end up as something to look at, or may not*” skupia jak w soczewce proponowany przez Autorkę projekt myślenia o omawianym przez nią aspekcie twórczości Hesse. *The studiowork* kondensuje dwa wspomniane przeze mnie znaczenia – rzeczy lub obiektów, czyli prac studyjnych, które powstają w wyniku aktywności artystki i mogą mieć rozmaity status – oraz ich wytwarzania, pracy, działania na materiale w pracowni (w tym sensie przykład *studio* jako „pracownia”, na który się jednak nie zdecydowałem, byłby w istocie bardziej wymowny). W tym zdaniu pierwszoplanowe – choć nie wyłączone – znaczenie ma właśnie praca w tym drugim sensie. Jednak „praca bez tworzenia pracy” oznacza, że choć celem (przynajmniej intencjonalnym) pracy nie jest praca jako dzieło, to jej rezultatem może być coś bardziej nieokreślonego, co również można (lub nie) zakwalifikować jako coś do oglądania, a co – w domyśle – może być rodzajem pracy, a nawet dzieła. Jednak takie rozstrzygnięcie jest wtórne względem tego, czym jest *studiowork*. *Studiowork* to zatem pewna ujęta w ramę przestrzeni artystycznej pracowni generatywna potencjalność – proces czy aktywność, który może – ale nie musi – zaowocować jakimiś konkretnymi obiektami – pracami, których ontologiczny i artystyczny status może być bardzo różny i które Autorka również określa słowem – tym samym, ale niejako w innym (bardziej rozproszonym z uwagi na liczbę mnogą i jednocześnie bardziej skupionym z uwagi na konkretność obiektów) stanie semantycznego i materialnego skupienia – *studiowork* – tłumaczonym jako „prace studyjne”. Jedno znaczenie pracy zapada się w drugim – tam i z powrotem. – przyp. tłum.



cach. Interesuje mnie to, że owe małe rzeczy wydają się pełnić rolę łącznika – choć część z nich może oczywiście radykalnie się od siebie różnić – pomiędzy rzeczami a obiektami, rzeczami, które się wytwarza, a obiektami, które się ogląda. Nieuchronne obwody dotyku i widzenia, zaangażowane w najprostszy gest kształtujący fragment materiału, są zawsze skomplikowane, nawet jeśli ich ostateczny rezultat może początkowo przypominać mini-katastrofę (il. 5).

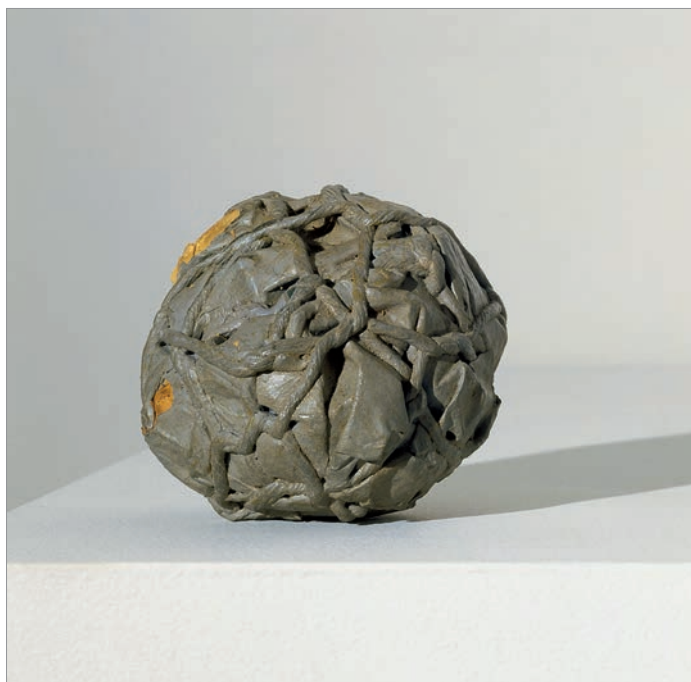
Jeśli możemy pogodzić się z faktem, że artyści bawią się materiałem, mniej prawdopodobne, że uznamy, iż warto spróbować prześledzić historię tych prymarnych pozostałości po czynnościach konstytuujących tworzenie sztuki. Temat ten może wydawać się zbyt obszerny, a jednocześnie zbyt marginalny, by w ogóle się nim zajmować: historia impulsu tworzenia. Nie byłaby to historia sztuki rozumiana jako historia produkcji nasyconych znaczeniem obiektów, takich jak obrazy malarskie czy rzeźby. Byłaby to historia rzeczy, które nigdy nie miałyby być Sztuką przez wielkie S. Myśl o historii odpadków sztuki jest także upojna, co nierealistyczna i ożywia moje przedsięwzięcie, nawet jeśli nie jest jego głównym przedmiotem. Będę musiała jej ciągle unikać, ponieważ czymże jest ocalenie tego materiału, jeśli nie bliskim powiązaniem go z ideą wyrzucania, porzucania i odrzucania? Nasz impuls do tworzenia rzeczy – zamiast stanowić beczasowe źródło kreatywności – poddany jest historycznym, psychicznym i społecznym ograniczeniom. W pewien sposób prace studyjne [*the studiowork*] łączy potężna historyczna nić, którą niedawno rozpoznano jako logikę obiektu częściowego, opartego na psychoanalitycznych pismach Melanie Klein. Jak to plastycznie opisała Mignon Nixon, dzieło sztuki staje się miejscem niemowlęcych popędów cielesnych, gdzie, w sztuce Hesse, przemieszanie się części ciała (takich jak pierś czy penis) uruchamia „spirale identyfikacji, w których ciało staje się bliskie, ale i gubi się”<sup>19</sup>. Jednak interesujące mnie obiekty [*things*] różnią się również od obiektu częściowego, ponieważ wyglądają bardziej jak odlewy niż części ciała oraz zawsze uporczywie wiążą się z pracownią, nawet jeśli nie zawsze stanowią dosłowne *work-in-progress*.

Hesse miała swój własny sposób tworzenia, jednak był on także ukształtowany przez bardziej ogólne dążenie do rekonfiguracji wyglądu innowacyjnej sztuki w latach 50. i wczesnych latach 60., której konsekwencje odczuwamy do

---

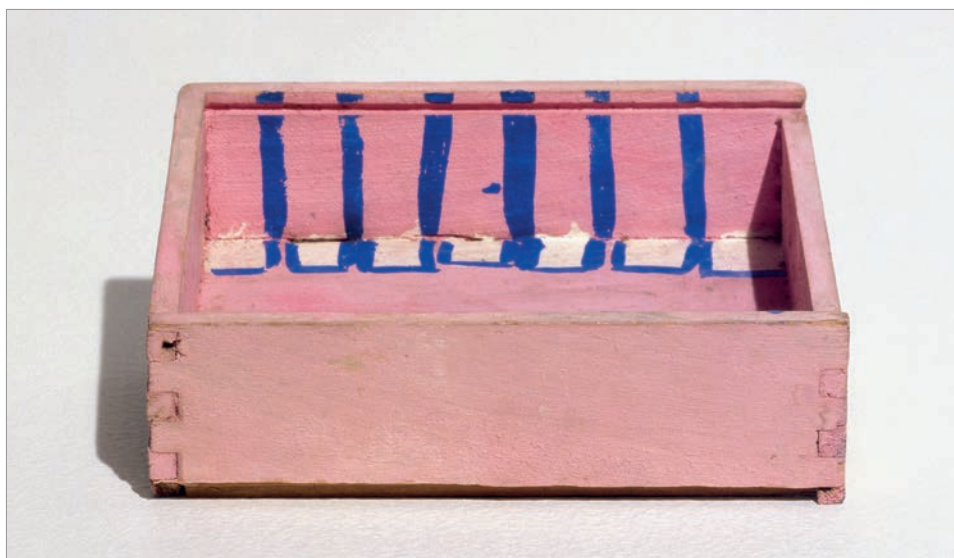
<sup>19</sup> M. Nixon, *Fantastic Reality. Louise Bourgeois and a Story of Modern Art*, October Files series, Cambridge, MA, 2005, s. 223. Warto też wspomnieć o ważnej wystawie „Part Object Part Sculpture” w Wexner Center for the Arts, Columbus, Ohio w roku 2005, której kuratorką była Helen Molesworth, na której popęd skierowany na obiekt częściowy został prześledzony od małych erotycznych obiektów Duchampa po prace różnych artystów współczesnych. Zob. *Part Object Part Sculpture*, red. H. Molesworth, Columbus, OH, 2005.

dziś w sztuce współczesnej. Koncentruje się on na pytaniu o to, jakie znaczenie ma odrzucenie lub ocalenie ubocznych produktów sztuki jako przedmiotu godnego przemyslenia. Niektóre prace studyjne wyglądają jak porzucone części dzieł. Mała, szara, pomalowana akrylem kulka papieru obwiązana sznurkiem (il. 7) przypomina te, które Hesse umieszczała w sieciach w swoich wiszących pracach z roku 1966, każdą z nich dodatkowo obciążając (il. 8). Sama w sobie stanowi anomalię, ale niepozbawioną efektu. Następnie mamy rzeczy takie, jak te małe, pomalowane na różowo pudełka, które Hesse podarowała swojej przyjaciółce Gioii Timpanelli, gdy się poznały pod koniec lat 60., lecz które wykonała w roku 1964 (il. 9, 10). Hesse zdecydowała się je zatrzymać i – choć były niewielkie – można je postrzegać jako oznakę porzucenia malarstwa na rzecz rzeźby. Jeśli obraz malarski mógł być jak pajacyk wyskakujący na sprężynce z pudełka w postaci wystającego w centrum drewnianego kwadratu (il. 11), to dlaczego nie można by umieścić obrazu w pudełku? Ponieważ wśród innych być może celowo zachowanych obiektów [*things*] mogły się znaleźć elementy zapasowe albo odrzucone, to trudno stwierdzić, czy się nad nimi pochylić, czy odrzucić je jako artystyczne przypisy do innych (brakujących) dzieł.



7. Eva Hesse, 1966, S-30, akryl, sznurek, papier, metal. © The Estate of Eva Hesse. Dzięki uprzejmości galerii Hauser & Wirth

8. Eva Hesse, *Bez tytułu*, 1966, siatki, emulsja, sznurek, papier, metal, linka. © The Estate of Eva Hesse. Dzięki uprzejmości galerii Hauser & Wirth



9. Eva Hesse, 1964, S-1, gwaź, drewno. © The Estate of Eva Hesse. Dzięki uprzejmości galerii Hauser & Wirth



10. Eva Hesse, 1964, S-2, gwasz, drewno. © The Estate of Eva Hesse. Dzięki uprzejmości galerii Hauser & Wirth



11. Eva Hesse, *Bez tytułu*, 1964, gwasz i akwarela na papierze, drewno. © The Estate of Eva Hesse. Dzięki uprzejmości galerii Hauser & Wirth

LeWitt określił niektóre z nich jako „studyjne pozostałości [*studio leftovers*]. Ale gdziekolwiek pojawiają się implikacje tego opisu dla pomyślenia o tym, do czego owe małe rzeczy się sprowadzają, jesteśmy również zmuszeni do refleksji na temat historii artystycznego studia – tak, jakby Hesse przygotowała coś na temat pracowni dokładnie w momencie, gdy to coś wydaje się umierać. Powab pracownianego bałaganu to nie tylko zjawisko nowoczesności. Pomyślcie o oszałamiającej kakofonii różnorodnych bieli w szczelnie wypełnionej gipsowymi odlewami połaci rzymskiej pracowni Canovy, która tuż po śmierci rzeźbiarza w roku 1822 zamieniła się w świątynię-muzeum i którą można postrzegać jako pierwszą pracownię-jako-fetysz. Czy też o tym, jak później, w okresie modernizmu, poeta Rainer Maria Rilke podczas swojej pierwszej wizyty w pracowni Auguste’a Rodina w Meudon pisał w liście do swej żony Klary o zamieci bieli, która oślepiła go w burzy gipsów napotkanych „jak gdyby pośród śniegu”<sup>20</sup>. Rodin był pierwszym artystą, który zdał sobie sprawę z potencjału fotografii jako towarowej formy samego studia i stworzył model dla wszystkich kolejnych inscenizacji zawrotnego dramatyzmu światła i ciemności, który w każdej fotografii wydaje się oddawać magiczne powstawanie rzeźby. Fotografia zawsze lokuje się blisko wszelkich wyobrażeń o przestrzeni nowoczesnej pracowni, po części z oczywistego powodu, że bez niej nie mielibyśmy do niej żadnego dostępu, choć obrazy przekazywane za pomocą słów także spełniają tę rolę i często robią to równie barwnie – ale też powody ku temu są bardziej skomplikowane. W przypadku pracowni Hesse jest nie inaczej.

Jeśli historia rzeźby jest swobodnie usiana pozostałościami rzeźbiarskiego rzemiosła – małe makiety, *esquisses*, modele, małe rzeźby, rzeźby, które trzyma się w dłoni i tak dalej – to istnieje też nieco inny rodzaj obiektu, który pojawia się w połowie XX wieku. Za sprawą medium fotografii w latach 40. i 50. kultowe zauroczenie rumowiskiem pracowni sięga szczytu, być może najżywiej zainscenizowanym na fotografiach słynnej pracowni Alberta Giacomettiego na Montmartrze w Paryżu. Uwodzicielski charakter fotografii umożliwiał również spojrzenie na pracownię rzeźbiarza jako na mityczną i cudowną przestrzeń kreatywności, ujawniającą ponure i cieniste czernie i biele. Jak wiadomo, Constantin Brancusi sam zrobił zdjęcia własnych prac w studio, tak jakby chciał stworzyć dla nich idealne warunki oglądu; ale inscenizacja

---

<sup>20</sup> R.M. Rilke, *Letters of Rainer Maria Rilke 1902–1926*, London 1947, s. 7. [Zachowuję tłumaczenie angielskie z uwagi na specyfikę użycia tego cytatu w zdaniu. W polskim przekładzie pełne zdanie zapisane przez Rilkego brzmi: „spacer pomiędzy ustawionymi w jasnym pawilonie oślepiającymi gipsami to jak wędrówka po śniegu”. R.M. Rilke, *Listy Rainera Marii Rilkego do Klary Rilke-Westhoff*, tłum. T. Ososiński, Gdańsk 2016, s. 53 – przyp. tłum.].



rzeźb Giacomettiego w postaci tego, co Brassai opisał jako „sterty fragmentów gipsu, cementarzysko figur zniszczonych jakimś wybuchem gniewu”, sugerowała coś więcej: że istoty ekspresji należało poszukiwać wśród rzeczy rozrzuconych na podłodze<sup>21</sup>. A kiedy Brassai wykonał fotografie gipsowych reliefów stworzonych przez Picassa w trakcie wojny, na planie pierwszym umieścił – dosłownie tuż przy powierzchni fotografii – eksperymenty z surowcem, które jednocześnie powracają do poetyki obiektu surrealistycznego, jak i wybiegają w przyszłość – ku czemuś nowemu i innowacyjnemu, obcesowo ujawniając długo skrywaną materialność. Te dwie fotografie, ukazujące gipsowe odlewy – jedna kartonowego pudełka i druga pomiętej gazety – balansują na tej granicy, pomiędzy dwoma odmiennymi estetycznymi idiomami.

W obu przypadkach są to odlewy materiałów niepotrzebnych i efemerycznych. Gips był tradycyjnie stosowany w procesie tworzenia rzeźby w celu wykonania modelu, według którego można było dokonać odlewu z brązu. Jednocześnie jednak stanowił materiał, z którego korzystali we wczesnym wieku XX kubistyczni rzeźbiarze, tacy jak Alexander Archipenko i Ephraim Lifshitz. Brassai przypomina, jak podczas wojny Picasso wykonał obiekty z gipsu, ponieważ nie mógł zdobyć brązu, ale warto zauważyć, że te małe, figlarne przedmioty są podwójnie oddalone od tradycyjnego obiektu rzeźbiarskiego, ponieważ zostały pozostawione w postaci „negatywu”, w tymczasowej fazie, której produkt uchodziłby wcześniej za rodzaj nadwyżki. Odlewy i odrzuty zaczyna łączyć bliski związek. Możliwe – a nawet prawdopodobne – że owe obiekty są wynikiem zabawy Picassa z materiałami, ale nie oznacza to, że w ową grę nie wchodziła już wtedy śmiertelnie poważna dewastacja rzeźby. Przyczynia się do tego fakt, że właściwie były one incydentalne. Być może, ponieważ rzeźba nie była pierwszoplanową dziedziną Picassa, nie musiał się on zmagać z historią rzeźbiarstwa, czołowo się z nią zderzać, jak później czynili to inni rzeźbiarze. Jest to nie tyle wojna wypowiedziana rzeźbie, ile wykorzystanie wąskiej granicy pomiędzy dwoma a trzema wymiarami. Są to przecież reliefy, ale ukazują one także, jak zwarta masa jest konstytuowana przez opróżnioną przestrzeń. Te powierzchnie zawierają mnóstwo dziwnych odcisków, obnażając ślady szorstkiego kartonu, a także niedoskonałości gipsu. Pełno jest tam konwulsyjnych skrętów i sfałdowań, szorstkich i gładkich. Te odlewy stano-

---

<sup>21</sup> Brassai cytowany przez Helene Pinet w: *The Studio of Alberto Giacometti in the Photographer's Eye*, w: *The Studio of Alberto Giacometti*, red. V. Wiesinger, Paris 2007, s. 65. Zob. interesujące omówienie roli fotografii w konstruowaniu wizerunku pracowni: J. Wood, *Close Encounters. The Sculptor's Studio in the Age of the Camera*, [kat. wystawy], Henry Moore Institute Leeds 2001 oraz tego samego autora na temat roli fotografii w *Brancausi's Wooden Sculpture*, w: *Constantin Brancusi. The Essence of Things*, [kat. wystawy], London 2004.



wią odcisk jednorazowego świata papieru – ale też same w sobie są efemeryczne i kruche. Rejestrują w twardej materii coś, co zostało utracone, ale robią to w sposób, który wydaje się być podobnie ulotny. Dlatego zdają się być nie tylko pozostałością, ale pozostałością pozostałości.

Jasno wynika z fotografii Brassai'a, że reliefy zostały starannie umieszczone na pokrytej płótnem podstawie, równoległe do płaszczyzny obrazu, centralnie lub z nieznacznym przesunięciem względem centrum. W obrazach tych przedmioty zmieniają się w fantastyczne światłocieniowe pejzaże. Efekt ten wzmacnia też Brassai'a własna relacja dotycząca tego, jak wpadł na ich pomysł. Najpierw przywołuje swoją wizytę w pracowni Picassa, gdzie z zaparłym tchem przyglądał się, jak artysta wyciągał te przedmioty jeden po drugim z wielkiego pudła, na jego oczach powtarzając magiczną transformację wojennego niedostatku w sztukę. Oczywiście, gdy mowa o Picasso, opowieść jest zawsze nierozzerwalnie określona – i zawładnięta – przez potężny mit artysty-geniusza, który potrafi zmienić coś, co wyjmuje ze śmietnika, w sztukę. Wspomnienia Brassai'a są pełne nostalgii i sentymentu, ale dziś wydaje się, że stanowią następstwo uprzednio napisanego scenariusza. Przypomina on sobie moment zawahania wobec głębokiej dziwności tych obiektów, a jednocześnie natychmiast rzutuje na nie surrealistyczną poetykę, która także przetrwała wojnę – odlew załamania i odfałdowania kartonowego pudełka tworzy coś tak monumentalnego jak Wielki Mur Chiński, a odcisk zwyczajnej, pomiętej, pozaginanej i zgniecionej gazety może przybrać wygląd skalistych gór<sup>22</sup>. Owszem, choć jest w nich – jako prostych materialnych odciskach materialnych rzeczy – również coś, co stawia opór owym wizualnym projekcjom, które zjawiają się jedynie w fotografiach.

Indeksalna natura odlewu, jako bezpośredniego odcisku, odzwierciedla indeksalną naturę fotografii, która stanowi rezultat procesu opartego na odcisku świata na światłoczułym papierze. Już na początku lat 30. w swojej serii fotografii nazwanej „rzeźby mimowolne”, opublikowanej w magazynie „Minotaure” w roku 1933, Brassai zaproponował alians pomiędzy rzeźbą i fotografią. Były to obrazy codziennych odpadków w konwulsji surrealistycznej niesamowitości spowodowanej przez fotograficzny obiekt w Brassai'a. Brioszka, zwinięty bilet autobusowy, rozmazana pasta do zębów – wszystko to były przedmioty znalezione, odzyskane jako rzeźba automatyczna, tak jak słowa wrzucane do kapelusza w celu stworzenia wiersza automatycznego. Z kolei w Brassai'a obrazach gipsowych odlewów Picassa jest odwrotnie: przedmiot artystyczny jako przedmiot znaleziony. Napotkanie tych fragmentów gipsu jest jak doświadczenie odcisku niesamowitej dziwności, nie mniej potężnej

---

<sup>22</sup> Brassai, *Conversations with Picasso*, Chicago–London 1999, s. 189.

niż inne rodzaje tego doznania. Z pewnością w poetyce Brassai'a jest coś, co wiąże się z wcześniejszą estetyką, która po wojnie wydawała się coraz bardziej wyczerpywać, ale która trwała znacznie dłużej i przenikała scenę sztuki dużo szerzej, niż na to pozwalał wąski nurt surrealizmu. Choć wydaje się przestarzała, nadal uparcie trwa, nawet dziś. Zdziwienie, jakie pojawia się w momencie otwarcia pudła Pandory małych eksperymentalnych odlewów, nie powinno być dezawuowane jako reakcja na historyczne *memento* innej epoki, ale raczej należy myśleć o nim jako o elemencie ciągle aktualnej dynamiki zachwyty i rozczarowania. Jak na ironię, stracilibyśmy ten potencjał, jeśli mielibyśmy sprawić, że wybrzmiewałyby tak jak inne rodzaje rzeźby o ustalonym już statusie. Nawet określenie „mała rzeźba” jest zbyt blisko [takiej stabilizującej kategoryzacji]<sup>23</sup>.

We wczesnych latach 50. Marcel Duchamp tworzył własne małe obiekty, dla których określenie „mała rzeźba” byłoby jeszcze mniej odpowiednie. One również były seriami odlewów i modeli. One również miały status odpadów. Bez wątpienia miały też seksualny charakter – na przykład jego odlew czegoś, co przypomina kobiece genitalia, lecz, jak twierdzą niektórzy, dla którego modelem nie była kobieta, ale manekin użyty przez Duchampa w jego tajemniczym ostatnim dziele *Étant donnés* (1946–1966). To typowe, że źródło jest celowo owiane tajemnicą. Obiekty te, wraz z grupą prac zatytułowanych *Bouche-évier*, będące odlewami korków od zlewu, zostały pokazane na wystawie w Bernie w roku 1964. Miała ją okazję zobaczyć Hesse, która ten rok spędziła w Niemczech ze swoim mężem Tomem Doylem. Choć Duchampa nie kojarzy się zwykle z pracami wytwarzanymi ręcznie, Helen Molesworth przypomniała nam, że te małe erotyczne obiekty przynajmniej na początku były w ten sposób wykonywane. Potem reprodukowalne były w edycjach, przywołując „wzajemność pomiędzy ciałami, rzeczami, widzeniem i dotykowością”<sup>24</sup>. Jednak ciągle jesteśmy daleko od fizycznego zaangażowania Hesse w tworzenie i to, co Bochner nazwał „zapachem pracowni”, który przyłgnął do jej prac<sup>25</sup>. Ubrudzenie rąk i tworzenie sztuki, która zabrudzona jest ideami, to nie całkiem to samo, ale też nie są to dwie całkiem osobne rzeczy. Chodzi bowiem o to, by pokazać, że prosta opozy-

---

<sup>23</sup> W ostatnim zdaniu akapitu konieczne wydało mi się rozwinięcie skrótu myślowego Autorki: „Even «small sculpture» is too close”, który mógłby być dalece nieczytelny – przyp. tłum.

<sup>24</sup> Zob. omówienie Helen Molesworth w: Molesworth, *Part Object Part Sculpture*, s. 29.

<sup>25</sup> *About Eva Hesse: Mel Bochner w rozmowie z Joan Simon* (1992), w: *Eva Hesse*, red. Nixon, s. 43.

cja pomiędzy tym, co konceptualne, a ręczną pracą jest rzadko adekwatna. Choć twórczość wielu artystów oscyluje pomiędzy tymi dwoma biegunami, to sugerowałabym, że owa omawiana przeze mnie poszukująca sztuka pokazuje tę dynamikę szczególnie intensywnie.

Gdy już raz uchyliło się drzwi wiodące do prac studyjnych, nie bardzo wiadomo, jak ograniczyć to, co się zza nich wyłoniło. Coś, co początkowo jest bardzo szczególne dla praktyki jednej artystki, może się później wymknąć spod kontroli, zataczając coraz szerszy krąg. Wielu artystów – a może nawet wszyscy – produkuje rzeczy, które, jak może się wydawać, przynależą do tej kategorii, choć oczywiście nie wszystkie z nich ocaleją – giną, są przypadkiem albo celowo wyrzucane. No i nie wszystkie wpisują się w trajektorię, którą zamierzam tu zidentyfikować, nawet jeśli przesłanki takiego stwierdzenia są w oczywisty sposób dość niepewne. Kryteria nie mogą być po prostu zorientowane ani na „formę” – ani na „proces” – ponieważ wtedy unieważnione zostałyby założenie, że obiekty te wysadzają w powietrze przedzałożenia właśnie na temat formy i procesu. Jednakże zamierzam stworzyć pewien rodzaj historycznej konstelacji obiektów, którym blisko jest do zyskania stabilnego statusu – choć nigdy go nie osiągają – i – jak się zdaje – które często łączy niemal wyolbrzymiona, a nawet trzewiowa [*visceral*], materialność. Biorąc pod uwagę charakter tych prac, ważne jest, by nie kategoryzować ich zbyt definitywnie. I choć należy zauważyć znaczącą zmianę [w sztuce], która w końcu lat 50. i na początku lat 60. miała charakter lawinowy, była ona już dawno do przewidzenia z uwagi na wspomniane wcześniej pęknięcia. A zatem zamiast klarownej trajektorii – silna energia odczuwalna w twórczości takich artystów, jak – spośród tych bardziej rozpoznawalnych – Robert Rauschenberg, Andy Warhol, Claes Oldenburg i Louise Bourgeois, i Ruth Vollmer, której sztuka jest mniej znana, lecz jej bliska relacja z Hesse wymaga większej uwagi, niż miało to miejsce dotychczas. Poza USA, zwłaszcza w gronie brazylijskich oraz europejskich neo-awangard późnych lat 50. i w latach 60., przedmiot został poddany nawet bardziej radykalnym rekonfiguracjom. Ich oddziaływanie było odczuwalne jeszcze długo potem i trwa do dziś. Choć dość wcześnie zauważono związek z działaniami Bruce’a Naumana na Zachodnim Wybrzeżu, to nie zwrócono uwagi na to, jak wiele jego małe gipsowe przyrządy, takie jak *Device for a Left Armpit* (1967), miały wspólnego z jej pod-obiektami [*sub-objects*]<sup>26</sup>. Pojawiają się nieoczekiwane związki, wykraczające daleko poza tradycyjne geografie historii sztuki nowoczesnej, które pozwalają nam połą-

---

<sup>26</sup> Zob. omówienie tych prac w: C.M. Lewallen, *A Rose Has No Teeth. Bruce Nauman in the 1960s*, Berkeley 2007, zwłaszcza dyskusje na temat „przyrządu” w eseju Anne Wagner: *Nauman's Body of Sculpture*, s. 125.

czyć takie rzeczy, jak zabawny *Paper Weighted* Gordona Matty-Clarka z roku 1970 – zgnieciony kawałek gazety wypełniony cementem – z *Working Tables* Gabriela Orozco, wykonywane od lat 90., na których gromadził zbierane przez siebie obiekty – od przedmiotów będących elementami jego *work-in-progress*, po przedmioty znalezione, modele i pewną liczbę innych drobiazgów, włączając w to rozmaite odpadki.

Mogłoby się zdawać, że małe lateksowe prace Louise Bourgeois z wczesnych lat 60. zdradzają silne podobieństwo do prac studyjnych Hesse. Nie jest jasne, czy Hesse widziała te dalece eksperymentalne gipsowe i lateksowe prace, które Bourgeois pokazała w Stable Gallery w Nowym Jorku w roku 1964, włączając w to *Fée Couturière*, która podwieszona była na haku pod sufitem jak tusza w rzeźnickim sklepie. Hesse nigdy nie wspominała o tym w swoich dziennikach ani kalendarzach, a większą część tamtego roku spędziła w Europie. Bez wahania można jednak stwierdzić, że widziała radykalnie nowatorskie małe prace, wykonane w różnych materiałach, od lateksu po konopne sznurki i żywicę użyte w maleńkiej *Resin Eight* (il. 12), którą Lucy Lippard zdecydowała się włączyć do swej wystawy „Eccentric Abstraction” w Fischbach Gallery w roku 1966, na której wystawiała także Hesse.



12. Louise Bourgeois, *Resin Eight*, 1965, konopne sznurki pokryte żywicą. © VG Bild-Kunst Bonn, kolekcja Jerry'ego Gorovoya, New York. Dzięki uprzejmości galerii Hauser & Wirth, fot. Christopher Burke

Krytyk Daniel Robbins napisał dla „Art International” tekst o najnowszych pracach Bourgeois, który ukazał się w październiku 1964 roku. Esej-manifest Lippard, napisany na okazję „Eccentric Abstraction”, opublikowano dwa lata później w tym samym piśmie. Sławiła ona tam zmysłową erotykę trzewiowości, przedkładając je nad precyzyjną mechaniczność sztuki minimalistycznej. W mniejszym stopniu chodzi tu o prosty wpływ jednej artystki na drugą niż o owo zestawienie wydarzeń, obrazów, idei i obiektów, które tworzy rodzaj masy krytycznej w konwulsjach nagłych zmian.

Małe prace Bourgeois – artystki, której twórczość wyewoluowała z surrealizmu w latach 40. – pochodzące z wczesnych lat 60., są przełomowe. Nadal jednak ów przełom ma wyraźnie archaiczny charakter i – jak się zdaje – niesie ze sobą widmo tej wcześniejszej estetyki. *Fée Couturière*, praca najpierw wykonana w gipsie, a potem w brązie (il. 13), sięga wstecz do idei projekcji pejzażu wewnętrznego, wyraźnie oddanego w fotograficznym zbliżeniu jego przepastnego wnętrza (il. 14), a także w przyszłość – do prac, które znacznie trudniej poddają się takiej projekcji. Wydaje się, że to zbliżenie chce podtrzymać ów wcześniejszy model projekcji, tak jakby obiekt artystyczny był rodzajem pejzażu wewnętrznego, o którym Anne Wagner pisała w kategoriach idei „pierwszego prototypu”<sup>27</sup> – ciała. Z drugiej strony coś takiego jak *Resin Eight* w dużo mniejszym stopniu poddaje się tego typu spojrzeniu i dlatego jest w rezultacie bardziej enigmatyczne. Z pewnością największą tajemnicą jest to, jak coś tak małego i – jak się zdaje – nieistotnego jak ta niewielka, pokryta żywicą, podwójna pętla konopnych sznurków generuje taki efekt. Jest wielkości dłoni, odchodów lub ręcznego granatu i przybiera postać cyfry osiem, która oczywiście jest zarówno numerem, jak i rodzajem [implikowanego] ruchu. Jeśli zwrócimy uwagę na słowne powtórzenie współtworzące tytułową grę słów, to praca ta wydaje pogłos lub „rezonuje” podwojeniami rozmaitych Janusowych głów, które Bourgeois wykonała w dużo większej skali. A najsilniejsze odczucie podwojenia odnosi się z jednej strony do czegoś pierwotnego, a z drugiej – czegoś współistniejącego z nim, jakiegoś osadu lub pozostałości.

---

<sup>27</sup> A. Wagner, *Bourgeois Prehistory, or the Ransom of Fantasies*, „Oxford Art Journal” 1999, 2(22), s. 5–22. [Zauważmy jednak, że Fer nie jest tu do końca wierna treści przywołanego tekstu: Wagner nie używa sformułowania „pierwszy prototyp” (*first prototype*) i nie odnosi się po prostu do ciała, ale pisze, określając grupę rzeźb Bourgeois w kontekście paleolitycznych wizerunków, że wydaje się, jakby „ten ostateczny zestaw prototypów – pierwsze przedstawienia ludzi – został przyswojony przez jej sztukę” (s. 12–13) – przyp. tłum.].





13. Louise Bourgeois, *Fée Couturière*, 1963, brąz pomalowany na biało. © VG Bild-Kunst Bonn. Dzięki uprzejmości galerii Hauser & Wirth, fot. Christopher Burke



14. Louise Bourgeois, *Fée Couturière*, 1963 (detal), brąz pomalowany na biało. © VG Bild-Kunst Bonn. Dzięki uprzejmości galerii Hauser & Wirth, fot. Christopher Burke



Wszystkie te przedmioty mają ze sobą coś wspólnego – coś, na co warto zwrócić uwagę. Mam poczucie tego, czym one nie są: nie są po prostu drugorzędną kategorią w zbiorze rzeczy, które nazywamy rzeźbą; nie są po prostu podklasą obiektów artystycznych. Potrzebuję silniejszego pojęcia, by odróżnić je od małej rzeźby. „Mała rzeźba” powoduje kostnienie jakiejś części tego surowego eksperymentu, przez co staje się on czymś, czym nie jest; czyni go zarówno konceptualnie, jak i materialnie zbyt „wykończonym”. Tymczasowo – i z braku lepszego określenia – użyję pojęcia „pod-obiektu”. Rozumiem przez to coś, co nie do końca zyskuje status obiektu, lecz pozostaje bliżej rzeczy. Rozgrywają się one [pod-obiekty] gdzieś pomiędzy tymi dwoma pojęciami, ale też w przestrzeniach pomiędzy tym, co pierwotne, a tym, co stanowi pozostałość [*the residual*]; pomiędzy stawianiem się rzeźby a tym, co LeWitt określił jako „studyjne pozostałości”, między początkami powstania a tym, co stanowi resztę. To, co skatologiczne, abiekcyjne, trzewiowe, może odgrywać swoją afektywną rolę, niekoniecznie popadając w całkowicie amorficzny i bezforemny stan. Gdyby tak miało się stać, nie byłoby możliwe rozróżnienie pomiędzy przedmiotami stworzonymi przez Hesse i tymi przez Bourgeois, które faktycznie odczuwane są jako produkty dwóch różnych wrażliwości. Pod-obiekty mogą równie dobrze stanowić prototypy, nie w sensie tworzenia modelu dla wielkoformatowego oryginału, ale w strukturalnym sensie pierwotnej rzeczy, z której wywodzą się inne i której prototypowy charakter ujawnia się dopiero z czasem. Zdecydowanie nie mają charakteru archetypicznego w znaczeniu naczelných, uniwersalnych i bezczasowych motywów. Nie tylko są na to zbyt niezgrabne, ale też zbyt temporalne. Nie całkiem rzeźba. Nie całkiem obiekt. Jeśli jakiś obiekt to zewnętrzna rzecz ukazana nam jako korelat myślącego umysłu, to one nie zdają tego egzaminu. Nie są w stanie utrzymać owej zewnętrznej względem nas pozycji. A prefiks *pod-* wskazuje na ich umiejscowienie w podziemnym świecie prac studyjnych – tych wytwarzanych przez artystów obiektów, którym daleko do uzyskania tytułu lub nazwy, rzeczy, które po prostu zostają wykonane lub wstawione w świat, które mogą nigdy nie zostać skończone, którym może się nie powieść.

Pojęcia prototypu i pracy próbnej pochodzą z języka przemysłu i zbliżają sztukę Hesse do zagadnień bliskich sztuce minimalistycznej. Stanowią element języka wzornictwa przemysłowego. Słowa te wydają się wskazywać na odwrotny kierunek niż ten wyznaczony przez „bawienie się” czy tworzenie czegoś „bez widocznego końca”, niemniej jednak jest to słownictwo przemysłowe, które w efekcie przyłgnęło do tych prac i stało się typowym sposobem odnoszenia się do nich. Czy wszystkie te aspekty mogą współistnieć, czy nie lub czy będą wobec siebie wzajemnie sprzeczne, albo czy „bawienie się” przerodzi się z czasem w coś innego – to wszystko są możliwości, których na ra-

zie nie chcę wykluczać. Prace próbne nie są jednak po prostu przedmiotami gotowymi [*readymades*]. Nie naśladują one również odczucia ani faktury, nie wspominając o naśladowaniu wizerunków i ikonicznych kształtów produktów przemysłowych czy towarów. Wydają się raczej wolne – albo przynajmniej chcą tego – od estetyki masowej produkcji. Choć te małe prace mogą być wykonane z gotowych materiałów, takich jak drucziana siatka, i wykorzystywać nieartystyczne materiały, takie jak lateks i włókno szklane, to ich wykonanie jest wyraźnie ręczne, a nie maszynowe. Wrażenie to jest tak intensywne, że wymaga innego sposobu myślenia o nich, uwzględniającego presję, którą na nas wywierają. Idea sprawdzania granic naszej zdolności do postrzegania ich jako przepełnionych znaczeniem stanowi prawdopodobnie to, do czego zmierzała najbardziej radykalna sztuka tamtego czasu. W rezultacie największemu sprawdzianowi poddane zostają nasze reakcje, a nawet sama podmiotowość. Język wzornictwa przemysłowego intuicyjnie może się wydawać nieadekwatny jako sposób opisu sztuki Hesse, jednocześnie jednak to, iż oddala się on najdalej jak to możliwe od wcześniejszych estetycznych wzorców poetyki przedmiotu [*object*], intuicyjnie wydaje się właściwe.

Określenie przeze mnie małych i eksperymentalnych prac Hesse – prac nieskończonych i próbnych, prototypów i tak dalej – szerszym terminem „prac studyjnych” oznacza, że ostatnią rzeczą, którą chciałabym zrobić, jest proste, bardziej precyzyjne ich zdefiniowanie. Rzecz w tym, że to całe błędne nazywanie [*misnaming*] jest również w jakimś sensie słuszne, tak jakby zmierzają one do tego, by stanąć w krzyżowym ogniu słów. Błędne rozpoznanie stanowi nieuchronny efekt tych prac. Bochner krytykował dużą retrospektywę Hesse w Yale University Art Gallery w roku 1992 za unikanie „trzewiowości” zawartej w jej pracach, przejawiające się tym, że nie pokazano „bardziej skatologicznych rzeczy”, jak powiedziała Joan Simon, „tych małych ręcznie robionych rzeczy, które wkładała w gabloty, prac, które wyglądają trochę jak wymioty z plastiku. Tej strony jej sztuki, która czyni aluzje do ciała jako do systemu kanalizacyjnego”<sup>28</sup>. Przypuszczam, że każda retrospektywa do pewnego stopnia uładza twórczość artysty, ale Bochner sugeruje, że ów brak stanowi sposób oczyszczenia tej sztuki i uczynienia ją bezpieczną. Pod-obiekty nie są wobec tego marginalne lub peryferyjne wobec sztuki tej artystki. One mogą stać się – i być może stały się – marginalne w korpusie prac Hesse, ale – jak również mówi Bochner – określenie „korpus prac” [*body of work*] w kontekście Hesse nabiera szczególnego znaczenia<sup>29</sup>.

<sup>28</sup> Mel Bochner w: *Eva Hesse*, red. Nixon, s. 42.

<sup>29</sup> *Ibidem*.

Hesse była ambitną artystką i tworzyła ambitne, wielkoformatowe prace, ale – jak sądzę – błędem byłoby wyobrażanie sobie, że cały jej wysiłek i koncentracja szły na „ważne” [*major*] prace w przeciwieństwie do „pomniejszych” [*minor*] obiektów, które wykonywała jakby w roztargnieniu, w międzyczasie.

Przeciwieństwo pomiędzy pracami ważnymi i pomniejszymi – jako bezpośrednimi ekwiwalentami prac dużych i małych – tutaj się w istocie nie sprawdza. Być może nigdy się nie sprawdza w przypadku żadnego artysty. Uderza mnie też, że to właśnie w tych małych rzeczach naprawdę widać skoncentrowany wysiłek, by coś wykonać. Nie jest tak, że koncentracja i zdecydowanie stanowią cechy ważnych prac, a te małe rzeczy funkcjonują jako „dygresje”. W tym, jak je tworzyła, nie było żadnego roztargnienia. Bodaj wprost przeciwnie. Choć niektóre prace studyjne wyglądają, jakby prawie w ogóle nie były uformowane, w wielu przypadkach włożony w to manualny i mentalny wysiłek jest bardzo skoncentrowany i złożony, nawet może bardziej niż w wielkoformatowych pracach, które coraz częściej były fizycznie wykonywane przez inne osoby – asystentów i wykonawców, takich jako Bill Barrette i Doug Johns. Nawet ten wyżęty kawałek lateksu (il. 5) jest – jeśli jest czymkolwiek – raczej nadmiernie wypracowany niż niedopracowany – jak gdyby w końcowym rezultacie próba jego ukształtowania poszła za daleko, a możliwość uzyskania formy stracona. „Bawienie się” sugeruje coś, co robisz przypadkiem, pomiędzy jedną a drugą rzeczą, w roztargnieniu, ale tu – paradoksalnie – wymaga ono skupienia.

Jeśli LeWitt czuł, że na początku, jak to określił, tylko się bawiła, to czy było tak do końca, czy ulegało to zmianie? A jeśli tak, to co po tej zabawie pozostało? To są pytania dotyczące w takim samym stopniu samej kreatywności, jak historii życia prac studyjnych.

*Przełożył Filip Lipiński*



# VARIA

TOMASZ WUJEWSKI

## KOŁOS RODYJSKI: GDZIE STAŁ I JAK BYŁ WYKONANY

Na temat Kolosa Rodyjskiego napisano już tak wiele, że wydawałoby się, że napisano wszystko. A jednak to słynne dzieło sztuki starożytnej, a właściwie jego legenda, nadal jest przedmiotem kontrowersji i coraz to nowych propozycji ich rozwiązania. Bezpośrednim powodem podjęcia przeze mnie tutaj tematu są niektóre tezy niedawno opublikowanej książki Ursuli Vedder<sup>1</sup>. Nie zostały one zbyt przychylnie przyjęte przez środowisko archeologów niemieckich, a w szczególności ta z nich, według której Kolos stał na akropoli miasta Rodos. Ponieważ od dawna jestem podobnego zdania jak niemiecka autorka, poniżej przedstawiona będzie skromna próba rozszerzenia jej argumentacji. Nie przedstawiła ona bowiem wystarczająco przekonującego dowodzenia i pominęła pewne aspekty, w świetle których ta z gruntu słuszna myśl wydałaby się bardziej atrakcyjna. Nie znaczy to, że można zgodzić się ze wszystkimi innymi tezami autorki, w szczególności z jej rekonstrukcją techniki wykonania Kolosa, na co zwrócimy uwagę poniżej.

Tzw. Kolos Rodyjski umieszczano na wielu listach Siedmiu Cudów starożytnego świata<sup>2</sup>. Był to wykonany z brązu posąg Heliosa, wysokości

---

<sup>1</sup> U. Vedder, *Der Koloss von Rhodos. Archäologie, Herstellung und Rezeptionsgeschichte eines antiken Weltwunders*, Mainz 2015. Książka jest podsumowaniem kilkunastoletniego zajmowania się problemem: w 1999 opublikowała: eadem, *Der Koloss von Rhodos – Neue Perspektiven über das Jahr 2000 hinaus?*, w: *Proceedings of the XV<sup>th</sup> International Congress of Classical Archaeology, Amsterdam July 12–17, 1998*, red. R.F. Docter, E.M. Moormann, Amsterdam 1999 (Allard Pierson Series 12), s. 335–337.

<sup>2</sup> Literatura na temat Siedmiu Cudów, zarówno naukowa, jak i popularna, jest tak obszerna, że niemożliwe i niecelowe byłoby jej przedstawianie w tym miejscu. Chcę jednak przypomnieć zasłużonego polskiego badacza: R. Gostkowski, *Siedm cudów świata*, „Kwartalnik Klasyczny” II, 1928, 4, s. 391–440. Z nowszych opracowań można tu wspomnieć o publikacji cieszącej się dobrym wzięciem: K. Brodersen, *Die Sieben Weltwunder. Legenda Kunst- und Bauwerke der Antike*, München 1996.

ok. 70 łokci, co według różnych przeliczeń odpowiada 30–35 metrom. Wcześniej, o ile wiemy, metalowych posągów tej wielkości nie było, aczkolwiek kamienne rzeźby monumentalne dobrze były znane z Egiptu, a i w Grecji archaicznej wykuwano niekiedy figury kilkumetrowej wysokości. W czasach klasycznych zaś były to ponaddziesięciometrowej wysokości chryzelefantynowe rzeźby Ateny Partenos i Zeusa Olimpijskiego. Zatem być może nie sama wielkość ani prawdopodobnie nie nadzwyczajne walory estetyczne były przyczyną sławy Kolosa, lecz osiągnięcie techniczne, jakim było pomyślnie jego zrealizowanie, po raz pierwszy w historii cywilizacji.

Historia tej rzeźby wiąże się z oblężeniem miasta Rodos przez Demetriusza Poliorketesesa w latach 305–304 przed Chr. Ponieważ nie udało mu się miasta zdobyć, odstąpił spod jego murów, pozostawiając urządzenia oblężnicze. Według niektórych przekazów starożytnych metal pozyskany z tych machin, w szczególności z największej z nich (nazywanej *helepolis*<sup>3</sup>), został wtórnie użyty do wykonania Kolosa. Prace trwały 12 lat, dedykacja prawdopodobnie miała miejsce w roku 283 przed Chr. Po 66 latach dzieło zostało zniszczone w wyniku trzęsienia ziemi, które oblicza się na rok 225–224 przed Chr.<sup>4</sup> Odtąd destrukcja posągu leżała podobno przez wiele wieków ani nie naprawiony, ani nie usunięty. Artystą był Chares z Lindos.

Nie ma wiarygodnych źródeł ikonograficznych co do wyglądu Kolosa<sup>5</sup>. Źródeł pisanych zaś jest stosunkowo wiele (ponad 50<sup>6</sup>), aczkolwiek w większości ograniczają się one do wspomnienia dzieła jako jednego z siedmiu cudów świata. Tekst Filona z Bizancjum, pozornie bardzo szczegółowy i podający technikę wykonania dzieła, jest bałamutny i napisany – jak większość badaczy dzisiaj przyznaje – dopiero w czasach wczesnobizantyjskich<sup>7</sup>. Przypomnijmy pokrótce mogące mieć większe znaczenie informacje z niektórych źródeł.

---

<sup>3</sup> Jej opis u Diodora, XX, 91.

<sup>4</sup> Lub 227 przed Chr., zob. Vedder, *Der Koloss...*, s. 20.

<sup>5</sup> Niektórzy uważają, że przyczyną braku źródeł ikonograficznych jest krótki okres egzystowania posągu w formie nienaruszonej, albo niewykształcenie się specyficznej ikonografii Heliosa w ogóle.

<sup>6</sup> H. van Gelder, *Geschichte der alten Rhodier*, Haag 1900, s. 385.

<sup>7</sup> Rzeczywisty Filon z Bizancjum żył w III lub II wieku przed Chr. i był autorem dzieł o mechanice, technikach oblężniczych i obronnych, częściowo zachowanych. Źródło, o którym tu mówimy, to „O siedmiu cudach świata” (*peri ton hepta theamaton*), napisane pod imieniem Filona zapewne w V wieku (często autor ten jest nazywany Pseudo-Filonem).



Niewątpliwie najciekawsze odnośne teksty znajdziemy u Pliniusza i u Strabona. Pliniusz<sup>8</sup> potwierdza, że autorem Kolosa Rodyjskiego był Chares z Lindos, uczeń Lizypa, że posąg mierzył 70 łokci, że po 66 latach<sup>9</sup> zniszczyło go trzęsienie ziemi. W czasie terażniejszym pisze, że nawet jego szczątki budzą zdumienie, niestety nie wiadomo, z jakiego powodu. Raczej chyba pod względem ogromu niż arcyzmu, albowiem w następnej kolejności czytamy, że kciuk posągu mało kto może objąć, a palce są większe od wielu posągów (chyba ma na myśli posągi naturalnej wielkości<sup>10</sup>). Następne zdanie warto zacytować w całości, okaże się to bowiem przydatne dla naszych późniejszych rozważań: *vasti specus hiant defractis membris; spectantur intus magnae molis saxa, quorum pondere stabiliverat eum constituens*<sup>11</sup>. Potwierdza, że prace trwały 12 lat, kosztowały 300 talentów. Dalej informuje o Demetriuszu i pozostawionym przez niego sprzęcie obłęznym.

Strabon przytacza cytat z jakiegoś utworu jambicznego potwierdzający autorstwo Charesa z Lindos, 70 łokci wysokości Kolosa i następnie dodaje: „obecnie leży on powalony wskutek trzęsienia ziemi, przełamany w kolanach. Ze względu na pewną wyrocznię nie został podniesiony”<sup>12</sup>. Zwrot *periklastheis apo ton gonaton* można tłumaczyć jako „przełamany w kolanach”, ale też jako „zgięty w/od kolan”<sup>13</sup>.

---

<sup>8</sup> Pliniusz, NH, XXXIV, 41.

<sup>9</sup> W tekście jest co prawda „post LVI annum terrae motu prostratum”, ale uważa się tę liczbę za pomyłkę kopisty i poprawia na 66 lat.

<sup>10</sup> Jeśli owe 70 łokci wysokości całego posągu przeliczymy na ok. 32 m, to znaczy, że Kolos był większy ok. 19 razy od wzrostu naturalnego, który przyjmujemy tu na 170 cm. Zakładając przy tym, że miał prawidłowe proporcje, to jego palec środkowy musiałby mierzyć ok. 170 cm lub nieco więcej. Z tego wynikałby wniosek, że należy rekonstruować wysokość Kolosa raczej powyżej 32 m. Przy 35 m wysokości palec miałby ok. 185 cm długości i byłoby to rzeczywiście więcej „niż niejeden cały posąg” naturalnej wielkości, zakładając, że przeciętny wzrost mężczyzny w czasach rzymskich oscylował wokół 170 cm lub niewiele więcej.

<sup>11</sup> W polskim tłumaczeniu I. i T. Zawadzkiej fragment ten brzmi: „po oberwanych kończynach zieją otworami ogromne jaskinie. Wewnątrz widać olbrzymie głazy, których ciężarem twórca obciążył posąg u podstawy”, Pliniusz, *Historia naturalna* (wybór), t. II, Wrocław 2004, s. 309.

<sup>12</sup> Strabon, *Geographica*, XIV, 2, 5 (wyd. z tekstem oryginalnym i tłumaczeniem angielskim H.L. Jones'a, Cambridge, Mass.-London 1960).

<sup>13</sup> Pani prof. dr hab. Krystynie Bartol z UAM dziękuję za konsultację tekstów źródłowych.

Jeden z epigramatów pomieszczonych w *Anthologia Graeca* ma formę dedykacji Kolosa Rodyjskiego<sup>14</sup>. Potwierdza ona, że brązowy (*chalkeon*) Kolos wzniesli mieszkańcy wyspy „do Olimpu” (*pros Olympon*) po zażegnaniu niepokojów wojny i z łupów, które ona im przyniosła. Następny zwrot trzeba przytoczyć *in extenso*: *ou gar hyper pelagous monon anthesan, alla kai en ga*, co dosłownie można przetłumaczyć: [wzniesli] *przecież nie tylko nad morzem, lecz i na ziemi*. Dalej następują podniosłe słowa o świetle wolności i predestynacji heraklejskiego rodu Rodyjczyków do panowania na morzu i lądzie. Zwraca uwagę, że użyto słowa *hyper* dla morza, lecz *en* dla ziemi, co może mieć znaczenie dla naszych dalszych rozważań odnośnie do lokalizacji Kolosa, choć, oczywiście, jest to utwór poetycki i tego rodzaju różnic nie należy przeceniać<sup>15</sup>.

Przejdźmy teraz do streszczenia tekstu Filona z Bizancjum<sup>16</sup>. Najpierw autor potwierdza 70-łokciową wysokość rzeźby. Następne zdanie jest zastanawiające, wynikałoby bowiem z niego, że identyfikacja wizerunku jako Heliosa była możliwa *monois* [jedyń? dlaczego? – uwaga moja] na podstawie „symboli”, pod którym to pojęciem należy rozumieć jakieś atrybuty czy rekwizyty (*he gar eikon tou theou symbolois egnosketo tois eks ekeinou*)<sup>17</sup>. Artysta zużył tak wiele metalu, że niemal wyczerpał jego zasoby [w tekście użyto słowa *chalkos*, które oznacza przede wszystkim ‘miedź’, ale także ‘brąz’ i wszelki stop z udziałem miedzi]. Tak więc było to brązowe dzieło całego świata (*to gar choneuma tou kataskeuasmatos egeneto chalkourgema tou kosmou*). W następnym ustępie godny uwagi jest zwrot sugerujący pracę przy wizerunku boga kolejno nakładanymi warstwami (*ten eikona tou theou tais epibolais apo ges eis ton ouranon anabibazontes*). Dalej o konstrukcji wewnętrznej posągu i jest to jeden z najbardziej dyskusyjnych fragmentów; przytoczę najpierw słowa oryginału, gdyż wartość semantyczna słów *schediais* i *mochlois* może być bardzo różnie tłumaczona: *schediais siderais kai tetrapedois diesfalisto lithois, hon hoi diapeges mochloi kyklo-*

<sup>14</sup> J. Overbeck, *Die antiken Schriftquellen zur Geschichte der bildende Künste bei den Griechen*, Leipzig 1868, nr 1543.

<sup>15</sup> Nie można przemilczeć, że zwrot retoryczny o władztwie „na ziemi i morzu” pojawił się w okresie hellenistycznym jako jeden ze środków gloryfikacji przede wszystkim władców, niemający odniesień do konkretnych sytuacji. Na ten temat zob. A. Momigliano, „*Terra Marique*”, „*Journal of Roman Studies*” 1942, 32, s. 53–64, w szczególności s. 55, gdzie omawiany jest wskazany epigram.

<sup>16</sup> Philo Byzantinus, *de septem orbis spectaculis, graece cum versione latina...*, red. J.C. Orelli, Lipsiae 1816, *miraculum IV*, tekst grecki s. 14–18, łaciński s. 15–19.

<sup>17</sup> Ostatnie słowo cytatu może być rozumiane różnie.

*pion emfainousi raisterokopian*. W każdym razie chodzi tu o jakieś żelazne sztangi lub ruszt, który wraz z kamiennymi ciosami stabilizował całość, a *mochloi* to najpewniej łączniki. Ta wewnętrzna konstrukcja, według pisarza, przypomina dzieło wykute młotami przez Cyklopów i jest bardziej godna podziwu niż zewnętrzna. Jakimiż to szczypcami, na jakich kowadłach, jakiej siły potrzeba było, aby odkuć tak ciężkie pręty (*ton obeliskon echalkeuthe*)? [*obeliskos* to zasadniczo 'rozeń'. To prawda, ale do zbrojenia nie używa się roznów. W każdym razie, w obu przypadkach jest to żelazny pręt o niewielkim przekroju poprzecznym].

W następnym akapicie (IV, 3) mowa o bazie z białego, przypominającego marmur kamienia, w której artysta zamocował (*ēreise*) nogi posągu aż do wysokości kostek. Już na tym etapie uwzględniał proporcje (*symmetria*) całej postaci. Filon mówi, że sama długość stopy była większa niż wysokość innych posągów antropomorficznych<sup>18</sup>. Partie wyższe trzeba było wykonywać inaczej: *epichoneuein d'edei ta sfyra*, podobnie jak wznosi się dom, co, naszym zdaniem, należy tłumaczyć: dodawano kolejne wyższe partie posągu odkute młotem, tak jak kolejne warstwy muru<sup>19</sup>.

Artyści [w liczbie mnogiej, a więc liczni pomocnicy] modelowali (*plasousi*) posąg, następnie odlewali (*choneuousin*) człon po członie i w końcu całość łączyli (*holous synthentes*). Po odlaniu jednej części formowali drugą, a gdy ta była zrobiona (*chalkourgēthenti*), nadbudowywano (*epidedōmētai*) trzecią. Cały czas pracowano tą metodą. „Nie można było przecież przemieszczać metalowych członów” (*ou gar enēn ta melē tōn metallōn kinēsai*).

Po skończeniu odlewu na przedtem ukończonej robocie dbano o właściwy rozstaw sztang (*tōn mochlōn*) i połączenia prętów (*pēgma tēs schedias*), a wkładanymi kamieniami zabezpieczano przeciwwagę (*sēkoma*). Wokół jeszcze nieukończonej części Kolosa każdorazowo nadsypywano potężne obwałowanie ziemne, zakrywając tym samym partie już wykonane. Dzięki temu z równego poziomu można było wykonywać następną część odlewu.

<sup>18</sup> Już chociażby te słowa powinny przestrzegać przed zbyt dosłownym braniem podanych przez niego informacji. Z retorycznego punktu widzenia musiał mieć na myśli chyba posągi naturalnej wielkości, powiedzmy ok. 1,80 m. Jeśli stopa w przybliżeniu jest 1/6 wysokości całego ciała, to całe ono miałoby 10,80 m wysokości, a więc trzykrotnie mniej niż podawane w źródłach wymiary Kolosa. Gdyby Filon widział te ślady, tego rodzaju porównanie nie przyszłoby mu do głowy. Podawał więc bezkrytycznie informacje kompilowane zapewne z różnych źródeł.

<sup>19</sup> Vedder, *Der Koloss...*, s. 83, a wcześniej także niektórzy inni autorzy, przyjmuje dosłownie *epichoneuma* jako nadlewanie kolejnych partii brązu.

Filon podaje także (IV, 6), ile metalu zużyto do wykonania dzieła: 500 talentów brązu i 300 talentów żelaza. Gdyby przyjąć do przeliczenia talent attycki (26,22 kg), to byłoby to ok. 13,11 tony brązu i 7,87 tony żelaza. Ale w okresie hellenistycznym popularny był także talent aleksandryjski (43,66 kg) i nie wiadomo, który Filon miał na myśli, a przede wszystkim owe okrągłe liczby zdaje się mają znaczenie raczej retoryczne niż faktyczne albo też autor przepisał je z jakiegoś innego dzieła.

Scholiasta do *Fileba* Platona mówi, że upadający Kolos pogruchotał wiele domów (*oikias*). Gdy król (Ptolemeusz) chciał go podnieść (*anastēnai*), Rodyjczycy obawiali się, aby nie przewrócił się ponownie<sup>20</sup>.

Podobną informację podaje Polibiusz (V, 88 n.), jednocześnie dając wskazówkę co do czasu katastrofy: było to na krótko przed bitwą pod Rafią, która miała miejsce w roku 217 przed Chr.<sup>21</sup> Trzęsienie ziemi zważyło także większą część murów miasta i urządzenia portowe. Ptolemeusz oferował, według tego autora, trzy tysiące talentów, stu budowniczych i trzystu pięćdziesięciu pomocników<sup>22</sup>.

Sekstus Empiryk opowiada historię znacznie mniej wiarygodną, wszakże będącą dowodem legendy, jaką obrastał rodyjski cud świata poprzez starożytne wieki<sup>23</sup>. Mieli ją opowiadać sami Rodyjczycy: kazano Charesowi sporządzić kosztorys przyszłego dzieła. Gdy go przedstawił, zapytali, ile kosztowałby posąg dwukrotnie większy. On podał podwójną sumę, która stała się podstawą kontraktu. Chares jednak przeliczył się. Całą sumę wydał już na wstępnych etapach pracy i zdesperowany tym rzekomo odebrał sobie życie. Inni fachowcy obliczyli, że trzeba było nie dwu-, lecz ośmiokrotnej sumy. Biorąc pod uwagę, kiedy żył autor (II/III w.), wartość historyczna opowiedzianej przez niego anegdoty jest oczywiście wątpliwa, niemniej kłopoty z precyzyjnym kosztorysem tak nietypowego dzieła rzeczywiście mogły mieć miejsce<sup>24</sup>.

---

<sup>20</sup> 140 C; wykorzystano <<http://home.arcor.de/angelion/koloss/kanhang.html>>, [dostęp: 2 marca 2016]. Zob. też Overbeck, op. cit., nr 1553.

<sup>21</sup> Miejscowość na wybrzeżu palestyńskim, niedaleko Gazy. Antioch Wielki poniósł tu klęskę z ręki Ptolemeusza IV Filopatora.

<sup>22</sup> Polibiusz, *Dzieje*, V, 88–89 (tłum. S. Hammer, t. I, Wrocław 1957; wykorzystano też tłum. francuskie P. Pédech'a, Paris 1977).

<sup>23</sup> Sekstus Empiryk, *Pros mathēmatikous*, VII, 107 n. (w: Overbeck, op. cit., nr 1545).

<sup>24</sup> Koszt przeciętnego (naturalnej zapewne wielkości) posągu niewątpliwie szacowano prawidłowo. W czasach Diona Chryzostoma (ok. 40–115 r.) kosztował on 500–1000 drachm, Dio Chryzostom, *Mowy*, XXXI, 59 (wykorzystano wydanie z tłumaczeniem angielskim J.W. Cohoon, H. Lamar Crosby, III (mowy XXXI–XXXVI), Cambridge, Mass.,

Niektóre źródła mówią o ostatnich uchwytynych losach Kolosa Rodyjskiego. Bizantyjski historyk Malalas (pisał w pierwszej połowie VI wieku) podaje, jakoby cesarz Hadrian zamierzał podnieść (użyto tu słowa *anēgēire*, co można też tłumaczyć 'wzbudzić') posąg, który przez 342 lata leżał na ziemi (*keimenon chamai*) i nic z niego nie przepadło. Próbował go postawić w jego własnym miejscu. Wydał 300 tysięcy sestercji na maszynię, liny i robociznę, co miało być uwiecznione inskrypcją umieszczoną „u dołu”<sup>25</sup>.

Konstantyn VII Porfirogeneta (905–959) opowiada, jak to Arabowie pod dowództwem Mawiasa (Muawija) zajęli Rodos<sup>26</sup> i zburzyli Kolosa po 1360 latach jego istnienia. Destrukty, wystawione na sprzedaż w Syrii, kupił żydowski handlarz z Edessy i obładował nimi 900 wielbłądów<sup>27</sup>. Brązowy ten posąg przedstawiał Heliosa, był połączony od stóp do głów, wysokości 80 łokci, a jego szerokość odpowiadała wysokości (*platos analogōs*), jak o tym świadczy napis na bazie stóp. Tam też jest podane imię twórcy: Laches z Lindos.

Żyjący w XII wieku autor zwany Michałem Syryjczykiem wysokość Kolosa określa na 107 stóp oraz podaje, że był on postacią stojącą, wykonaną z brązu korynckiego, a ta druga informacja chyba raczej dlatego, że owa legendarna odmiana brązu była synonimem najwyższej jakości. Gdyby jego przekaz potraktować dosłownie, należałoby przyjąć, że w czasie plądrowania Rodos przez Arabów Kolos jeszcze stał, ponieważ najeźdźcy rabując go, użyli lin. Co więcej, mieli rzekomo podłożyć pod posąg ogień i wtedy ujrzeli, że był on przytwierdzony żelaznymi ryglami do kamieni umieszczonych w ziemi<sup>28</sup>. Jest to źródło późne, a zatem też mało wiarygodne, ale przecież niejedynie uzasadniające hipotezy o restytucji posągu po 227 roku przed Chr., ale jeszcze w czasach starożytnych<sup>29</sup>.

---

1951). Warto przypomnieć, że ta najdłuższa z zachowanych mowa Diona była adresowana do Rodyjczyków.

<sup>25</sup> Jan Malalas, *Chronographia*, XI, 279, 14.

<sup>26</sup> W roku 653 Konstantyn Porfirogeneta, *de administrando imperio*, 21 (Overbeck, op. cit., nr 1554).

<sup>27</sup> Niewiele niżej pisze, że było to 980 wielbłądów.

<sup>28</sup> Oryginalny tekst jest napisany w języku syryjskim (*non vidi*). Wykorzystuję tutaj Vedder, *Der Koloss...*, s. 21 i przyp. 57, z odnośnym fragmentem w tłumaczeniu niemieckim i angielskim L.I. Conrada, *The Arabs and the Colossus*, „Journal of the Royal Asiatic Society” (seria III), 1996, 2(6), s. 165 nn.

<sup>29</sup> W powyższym krótkim przeglądzie źródeł pominięto te, które nic ciekawego nie wnoszą do dyskutowanych tu problemów. Są to albo standardowe wzmianki o Kolosie jako jednym z siedmiu cudów świata, o jego wysokości itp., albo retoryczne gloryfikacje.

## MIEJSCE USTAWIENIA KOŁOSA RODYJSKIEGO

Nawet jeszcze dziś w wielu popularnych opracowaniach chętnie powtarza się pogląd, jakoby Helios Charesa stał okrakiem nad wejściem do portu miasta Rodos, nie zwracając uwagi na to, jaka jest to odległość (il. 1). Według podawanych przez źródła starożytne wysokości posągu, na ogół 70 łokci, czyli 32–35 m, i zakładając prawidłowe jego antropomorficzne proporcje, rozstaw pomiędzy molo a nadbrzeżem jest około dwukrotnie za duży<sup>30</sup>, aby to było możliwe (albo Kolos musiałby mieć wysokość dwukrotnie większą niż 70 łokci). Zupełnie też nikt z powtarzających to bałamuctwo nie bierze pod uwagę, że podobne upozowanie wizerunku boskiego musiałoby wydawać się starożytnym Grekom cokolwiek niestosowne<sup>31</sup>. Co do statyki wystarczy napomknąć tylko tyle, że musiałby być dla tego rodzaju konstrukcji trzeci punkt podparcia (bez niego wiatr szybko przewróciłby posąg), a mógłby on być zamocowany jedynie pod wodą, przeszkadzając statkom wchodzącym do portu<sup>32</sup>. W żadnym ze źródeł starożytnych o tego rodzaju ustawieniu Kolosa nie czytamy. Średniowieczne pochodzenie tej legendy dobrze przedstawiła U. Vedder. Najstarsza znana dotąd odnośna wzmianka pochodzi od pielgrzyma Nicolasa de Martoni, z roku 1394. Opowiedziano mu, że jedna noga Kolosa znajdowała się na końcu mola, tam, gdzie w czasach tego włoskiego podróżnika stał kościół pw. św. Mikołaja (a do dziś stoi fort zbudowany na jego miejscu i pod tym samym wezwaniem), a druga – na końcu drugiego mola, na którym znajdują się wiatraki<sup>33</sup>. Autor wie, że odległość

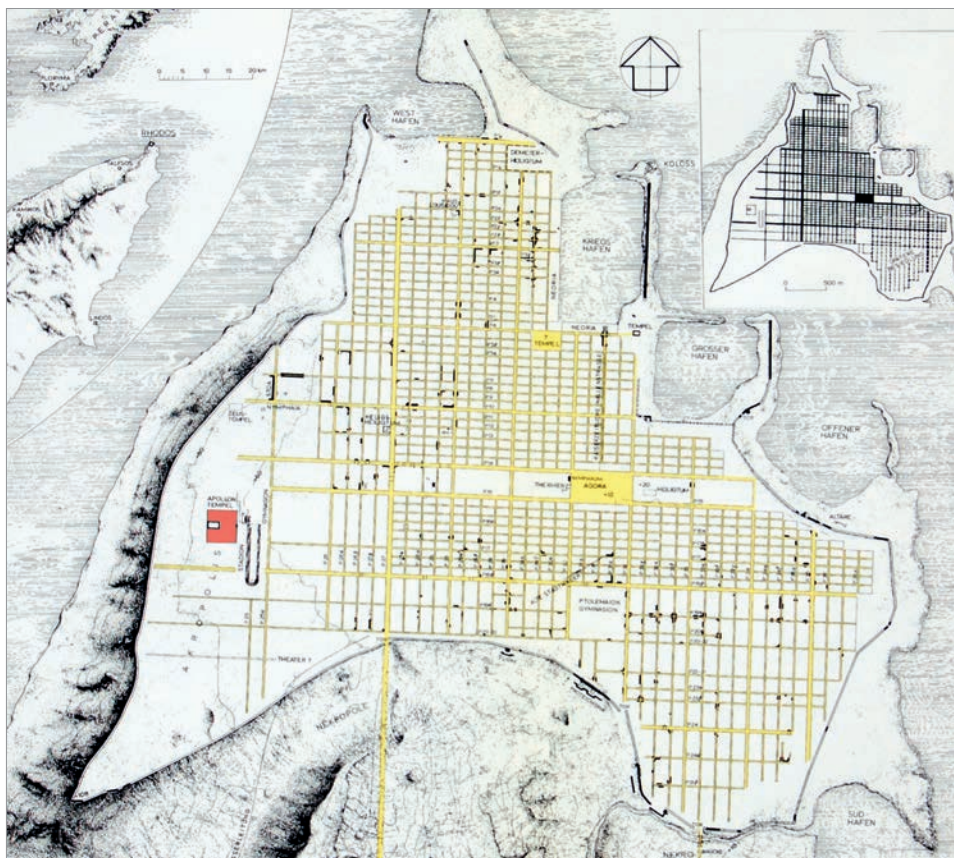
<sup>30</sup> A. Gabriel, *La construction, l'attitude et l'emplacement du colosse de Rhodes*, „Bulletin de Correspondance Hellénique” 1932, 56, s. 349, przyp. 5, szacuje, że rozstaw stóp przy takiej pozycji musiałby przekraczać 400 m. Dzisiejsze wejście do portu Mandraki ma ok. 70 m pomiędzy najbardziej wysuniętymi punktami mola przy forcie św. Mikołaja i przeciwnego nabrzeża (Platoni). Podobnie zapewne było w starożytności; przy rozstawie 400 m praktycznie niemożliwe byłoby naciągnięcie łańcucha, którym zabezpieczano wówczas porty przed wpływaniem jednostek nieprzyjacielskich. Tak duże rozstawy także nie występują przy wejściach do pozostałych portów miasta, tym bardziej że są one większe niż w Mandraki. Gabriel myślał o odległości między fortem św. Mikołaja a mołem po wschodniej stronie obecnego portu handlowego, gdzie również znajdowały się wiatraki. Te dwa punkty jednak nie tworzą wejścia do portu. Autor oczywiście odrzucał tę odległość pomiędzy stopami posągu jako absurdalną.

<sup>31</sup> K.F. Lüders, *Der Koloss von Rhodos*, Hamburg 1865, s. 1, żartuje, że Kolos musiałby spoglądać na przepływających między jego nogami jak na Pigmejów.

<sup>32</sup> Np. kamuflowany jakąś włócznią lub czymś podobnym, pomijając fakt, że nie był to typowy atrybut Heliosa, o czym niżej.

<sup>33</sup> Faktycznie wszystkie te obiekty budowlane stoją na molo po wschodniej stronie portu Mandraki. Zachowane do dziś wiatraki są niewątpliwie późniejsze, lecz stawiano je zawsze na tym dobrze wystawionym na wiatr miejscu.





1. Rekonstrukcja planu antycznego miasta Rodos. Zaznaczono sugerowane miejsce ustawienia Kolosa Rodyjskiego na akropoli (wg *Geschichte des Wohnens*, I, red. W. Hoepfner, Stuttgart 1999, wklejka nr 2)

między wskazanymi punktami to tysiąc kroków, ale zdaje się nie wyciąga z tego żadnych implikacji co do wysokości posągu. Jeszcze bardziej fantastyczna jest wiadomość, że ten, kto wdrapał się [w jaki sposób?] na głowę Kolosa, widział horyzont w zasięgu stu mil<sup>34</sup>.

W roku 1480, roku pierwszego oblężenia Rodos przez Turków, joannita Wilhelm Caoursin lokalizuje legendarnego Kolosa w miejscu fortu św. Mikołaja (zbudowanego w początkach XV wieku), nic nie mówiąc o pozie w roz-

<sup>34</sup> Na niepodobieństwo pozy w rozkroku wskazywał już znany podróżnik i erudyta osiemnastowieczny M.G.A.F. de Choiseul-Gouffier, *Voyage pittoresque de la Grèce*, I, Paris 1782, s. 108.

kroku<sup>35</sup>. I ten pogląd do dziś ma swoich zwolenników. Trzecią hipotetyczną lokalizację niektórzy badacze sytuują gdzieś dalej w mieście Rodos, na przykład w obrębie sanktuarium Heliosa lub na miejscu obecnego pałacu Wielkich Mistrzów joannickich. Wreszcie czwartym domniemanym miejscem wystawienia Kolosa jest akropola miasta lub jej podnóże<sup>36</sup>.

Rozpatrzmy najpierw tę lokalizację, która ma przynajmniej niektóre cechy prawdopodobieństwa, a więc ustawienie rzeźby u końca mola w zatoce Mandraki. Molo ma kierunek N-S, jego koniec jest od północy. Tę lokalizację preferował A. Gabriel, za nim przyjęła M.L. Bernhard<sup>37</sup>, stosunkowo niedawno także W. Hoepfner<sup>38</sup>.

Molo jest dość wąskie, co prawda nie aż tak, żeby na jego końcu nie mógł zmieścić się posąg stojącego mężczyzny nawet kolosalnych rozmiarów, niemniej jednak byłby to front robót dla wieloletniego przedsięwzięcia (w sumie 21 lat, w tym prawdopodobnie 12 bezpośredniego wykonawstwa *in situ*) bardzo ograniczony. Tym bardziej niedogodne byłyby drogi transportu materiałów (długość mola obecnie ok. 400 m). Nadto prace przy posągu wyłączałyby lub poważnie ograniczały użytkowanie mola do celów związanych z funkcjonowaniem portu. Naszym zdaniem, jednak najbardziej przeciw tej lokalizacji przemawiają nie do rozwiązania trudności z właściwym, godnym ustawieniem Kolosa względem stron świata. *A limine* można odrzucić ustawienie posągu twarzą ku północy lub twarzą ku wschodowi. W obu tych przypadkach bóg odwróciłby się plecami do miasta, tak jakby ignorował swoje dziedzictwo (Rodos, według mitologii, była wyspą Heliosa)<sup>39</sup>. Poza tym, przy tego rodzaju ustawieniach, wąskości mola, a co za tym idzie – skrajnie żabiej perspektywie, mieszkańcy miasta nie mogliby podziwiać twarzy bóstwa z bliska, a z daleka co najwyżej od południowego wschodu, i to pod bardzo ostrym kątem.

---

<sup>35</sup> Vedder, *Der Koloss...*, s. 13, 16, 72 n.

<sup>36</sup> Vedder (ibidem, s. 17) przywołuje opinię z publikacji w języku japońskim K. Sengoku (*non vidi*), według której Kolos Rodyjski stał u podnóża akropoli, tam, gdzie dziś znajduje się zrekonstruowany stadion.

<sup>37</sup> Gabriel, op. cit., s. 350 nn.; M.L. Bernhard, *Sztuka hellenistyczna*, Warszawa 1993, s. 215–220.

<sup>38</sup> W. Hoepfner, *Der Koloss von Rhodos*, „Archäologischer Anzeiger“ 2000, 1, s. 129–153. Tezy powtórzone w: idem, *Der Koloß von Rhodos und die Bauten des Helios. Neue Forschungen zu einem der Sieben Weltwunder*, Mainz 2003.

<sup>39</sup> Aczkolwiek Hoepfner, *Der Koloss von Rhodos...*, s. 145, tak właśnie to widzi: Kolos od tyłu był opromieniany słońcem, z miasta było widać jego tył i bok; w tamtych czasach, jak argumentuje, widok od tyłu nie był postrzegany jako gorszy [!]. G. Konstantinopoulos (*non vidi*), do którego odwołanie ibidem, s. 145, przyp. 28, miał podobne zastrzeżenia jak my.

Jedyny właściwie argument, który można by wysunąć dla tych ustawień, to to, że wówczas posąg boga jakby własnymi plecami osłaniałby miasto. Niektórzy badacze na podstawie pewnego reliefu z czasów rzymskich przyjmują, że Helios dłonią przysłaniał oczy, jakby badał horyzont<sup>40</sup>, i wtedy dyskutowane tu ustawienie miałoby sens, ale koncepcja ta jest nieprawdopodobna chociażby ze względów statycznych.

Gdyby zaś posąg ustawiono twarzą ku południu lub ku zachodowi, to wówczas, co prawda, spoglądałby on na swoje miasto, ale byłby plecami odwrócony do nadpływających do portu okrętów, a więc fatalny omen! A Rodyjczycy żyli głównie z morza i radzi by wszystkich ściągnąć do swoich portów, zapraszać, a nie odstraszać. Jedynie ustawienie twarzą ku zachodowi mogłoby mieć pewien walor prawdopodobieństwa, ponieważ wtedy bóg byłby widziany na tle wschodzącego słońca, z którym był tożsamy. Ale takie ustawienie właściwsze byłoby dla kwadrygi Heliosa, wzbijającej się w niebo, a nie dla postaci stojącej. Oczywiście można by rozważać także ustawienia pośrednie pomiędzy kierunkami kardynalnymi, ale nie usunęłyby to aporii scharakteryzowanych wyżej. Należy pamiętać, że Grecy byli uczuleni na tego rodzaju niuanse<sup>41</sup>.

Wreszcie przeciwko ustawieniu Kolosa na końcu mola przemawia fakt, że byłoby to przy wejściu do portu wojennego<sup>42</sup>. To prawdopodobnie do tego portu nie wolno było nikomu (sc. niepowołanemu) wchodzić, ani nawet interesować się nim, zakaz niewątpliwie ustanowiony z obawy przed szpiegostwem lub dywersją<sup>43</sup>. Jak w takiej sytuacji można by myśleć o rozstawieniu dzieła jako jednego z cudów starożytnego świata?

Przeciw tej lokalizacji przemawiają także informacje, jakoby destrukty Kolosa leżały przez kilkaset lat nieruszone, w miejscu, gdzie rzeźbę zważyło trzęsienie ziemi. Przy wejściu do portu stanowiłyby przecież poważne utrudnienie, a nawet niebezpieczeństwo, jako że bardziej prawdopodobne jest, że przechylały się do wody niż w kierunku wąskiego paska lądu<sup>44</sup>. Ponadto, czy

---

<sup>40</sup> B.S. Ridgway, *Hellenistic Sculpture, I, The Styles of ca. 331–200 B.C.*, Bedminster/Bristol 1990, s. 210. Autorka ta ostrożnie przyjmuje, że Kolos stał w mieście, w pobliżu wody.

<sup>41</sup> Por. H. von Steuben, *Griechische Statuen unter freiem Himmel*, „Städel-Jahrbuch“, N.F., 1999, 17, s. 7 nn.

<sup>42</sup> Miasto Rodos w starożytności posiadało aż cztery (właściwie nawet pięć) zatoki portowe. Trzy z nich, po wschodniej stronie cypla, na którym miasto założono, przetrwały do dziś, a poczynając od północy były to porty: wojenny, wielki i otwarty. Na wybrzeżu zachodnim była zatoka portowa, obecnie zasypana, mniej więcej pomiędzy obecnymi ulicami Papanikolaou, Iroon Politechniou i Mandilara.

<sup>43</sup> Strabon, XIV, 2, 5 (C 653).

<sup>44</sup> Por. Lüders, op. cit., s. 14.

po upływie kilkuset lat żelazne elementy wewnętrznej konstrukcji byłyby nadal tak mało skorodowane, że oglądający z łatwością je identyfikowali?

Gdyby Kolos stał na molo, nie byłby widoczny dla okrętów płynących w kierunku wyspy od strony południowo-zachodniej, ponieważ od tej strony dolne miasto przysłania masyw akropolii (obecnie nazywanej Wzgórzem Smitha, wcześniej Świętego Stefana)<sup>45</sup>.

Podobnie byłoby, gdyby Kolos został ustawiony w rejonie późniejszego pałacu Wielkich Mistrzów. Leży on na łagodnym wyniesieniu, niższym niż Monte Smith, aczkolwiek dobrze widocznym z portów i niższych rejonów miasta. Tę lokalizację uznano za prawdopodobną kilku uczonych, mając na swoje poparcie argument toponomastyczny. W tym bowiem miejscu w średniowieczu znajdowała się kaplica pw. św. Jana, nazywana w źródłach *fanum Sancti Joannis Colossensis*<sup>46</sup>. Gabriel zwrócił jednak uwagę, że jako *colossensis* był określany także miejscowy arcybiskup, a co za tym idzie – także jego kościół, a Rodyjczycy byli określani niekiedy jako *Colossenses*, niewątpliwie pod wpływem legendy starożytnego cudu świata<sup>47</sup>. Zatem określenie „kolosalny” byłoby niekiedy synonimem słowa „rodyjski”. Można ponadto wątpić, czy w tak cennym miejscu miasta (między agorą a portem) pozostawiano by destrukty rzeźby nieruszane przez kilkaset lat.

To samo można powiedzieć o kolejnej propozycji lokalizacji Kolosa na terenie sanktuarium Heliosa, zidentyfikowanego na narożniku ulic P 27 i P 13 miasta starożytnego (dziś jest to rejon ulicy Sofouli w pobliżu skrzyżowania z ulicą Chimaras)<sup>48</sup>. Miejsce to jednak jest niezbyt eksponowane, a samo

---

<sup>45</sup> Miasto Rodos przyrównywano do theatronu, gdyż rzeczywiście od południowego zachodu jest otoczone skałą jakby kolistą widownią teatru greckiego. To ukształtowanie było malownicze, ale też kłopotliwe, ponieważ po gwałtownych deszczach miasto było zalewane spływającą wodą i błotem. Z tego powodu wykonano kolektory, funkcjonalnie podobne do dzisiejszych burzowców, których relikty częściowo są zidentyfikowane, zob. Diodor, XIX, 45; XX, 83.

<sup>46</sup> L. Ross, *Reisen auf den griechischen Inseln des ägäisches Meeres*, III, Stuttgart-Tübingen 1845, s. 86, rozważał lokalizację przy którymś z „kanałów” otaczających seraj paszy, czyli dawny pałac Wielkich Mistrzów, choć nie byłoby to, jak zauważa, odpowiednie miejsce. W każdym razie nazwanie kaplicy wiąże z Kolosem, który musiał stać gdzieś w porcie, s. 87; Lüders, op. cit., s. 14. Na miejscu pałacu Wielkich Mistrzów sytuowali Kolosa także L. Morricone, *I sacerdoti di Halios. Frammento di catalogo rinvenuto a Rodi*, „Annuario della R. Scuola Archeologica di Atene” 1949–1951 (wyd. 1952), XXVII–XXIX (N.S. XI–XIII); Charles P., *Bulletin archéologique. Sculpture, statuaire du IV-e s. à la fin de l'ère hellénistique*. III. *Époque hellénistique*, „Revue des Études Grecques” 1943, 56 (264–265), s. 229.

<sup>47</sup> Gabriel, op. cit., s. 349 i przyp. 3; podobnego określenia używali Bizantyjczycy.

<sup>48</sup> W. Hoepfner i in., *Die Epoche der Griechen*, w: *Geschichte des Wohnens*, I, 5000 v.Chr. – 500 n.Chr. *Vorgeschichte, Frühgeschichte, Antike*, Stuttgart 1999, s. 293.

sanktuarium zajmowało stosunkowo niewielki obszar. Trzeba także brać pod uwagę, że gdzieś w Rodos musiała stać słynna Kwadryga Heliosa Lizypa<sup>49</sup>, o ile rzeczywiście były dwie repliki tej rzeźby<sup>50</sup>. Nie była ona tak monumentalnych rozmiarów jak Kolos, niemniej jednak wątpliwości mogą się nasuwać podobne jak wyżej, a mianowicie co do ustawienia rzeźby. Kwadryga słońca powinna sugerować ruch od wschodu, ale wtedy we wspomnianym sanktuarium stałaby tyłem do miasta, ponieważ znajdowało się ono w zachodniej jego części, dość daleko od portów. Miejsce to nie wydaje się odpowiednie dla żadnej z tych dwóch słynnych rzeźb. Gdzie ona jednak stała w Rodos, trudno powiedzieć. Prawie na pewno nie na akropoli, gdyż ekspozycja Kwadrygi Słońca ma sens, jeśli jest ona usytuowana na tle wschodzącego słońca, jakby wynurzająca się z morza. Ergo, na akropoli musiałaby stać tyłem do miasta. Jeśli rzeczywiście była w Rodos, stała raczej w którymś z sanktuariów w dolnym mieście, może blisko wschodniego wybrzeża. W mieście mogło być więcej niż jedno sanktuarium głównego boga wyspy, poza miastem oczywiście także było ich wiele<sup>51</sup>.

Akropola znajduje się w południowo-zachodniej części miasta i jest miejscem wyróżniającym się w krajobrazie. Od czasów wojen napoleońskich jest określana mianem Monte Smith. Przeprowadzone wykopaliska archeologiczne<sup>52</sup> ujawniły na jej obszarze relikty świątyni doryckiej określanej jako poświęcona Apollinowi, u jej podnóża odeon, gimnazjon i dalej na południe – stadion. W pewnej odległości na północ od świątyni Apollina zidentyfikowano świątynię Zeusa, nimfeum, domy mieszkalne. W sumie reliktyw architektonicznych jest całkiem sporo, lecz funkcja nie wszystkich została ustalona.

<sup>49</sup> Pliniusz XXXIV, 63.

<sup>50</sup> Nie ma wątpliwości, że jedna z nich stała w Delfach, natomiast czy druga została wykonana dla Rodos i tam eksponowana – źródła nie dają jednoznacznej odpowiedzi. Wydaje się, że Rodyjczycy nie odmówiliby sobie dumy z posiadania tak słynnego dzieła. Po drugie, znana anegdota o półtora tysiącu dzieł wykonanych przez Lizypa w ciągu całego życia (Pliniusz XXXIV, 37) poza swoim retorycznym walorem może zawierać ziarno prawdy, jeśli przyjmiemy, że w pracowni mistrza wykonywano multiple jego dzieł. Por. Ridgway, op. cit., s. 58. Zob. też. D. Laroche, A. Jacquemin, *Le char d'or consacré par le peuple rhodien*, „Bulletin de Correspondance Hellénique” 1986, 1(110), s. 285 nn.

<sup>51</sup> Istnieją zabytki epigraficzne z Rodos, zawierające liczne imiona kapłanów Heliosa, zob. Morricone, op. cit., s. 351–380.

<sup>52</sup> Pierwsze wykopaliska przeprowadzono, gdy wyspa stała się własnością Włoch i na Monte Smith aranżowano zabudowania wojskowe. Wystąpiły liczne zabytki starożytne, zob. komunikat B. Pace, *Scoperte archeologiche a Monte Smith*, „Annuario della R. Scuola Archeologica di Atene” 1914, 1, s. 370. W latach międzywojennych odkryto świątynię i wykonano intensywne prace rekonstrukcyjne zespołu architektonicznego. Poprawkowe, bardziej systematyczne wykopaliska przeprowadzili badacze greccy po odzyskaniu Dodekanezu w roku 1948.



W szczególności ważne jest to w odniesieniu do budowli w bezpośrednim sąsiedztwie świątyni Apollina. Nieco dalej na północny wschód od niej, poniżej akropolu, odkopano pozostałości warsztatów odlewających rzeźby z brązu<sup>53</sup>.

Akropole z natury rzeczy były najważniejszymi z ideowego punktu widzenia częściami miasta greckiego. Tam sytuowano świątynie najbardziej czczonych bóstw i inne znaczące budowle; wystarczy odwołać się do powszechnie znanego przykładu Akropolu ateńskiego ze świątynią najpierw Ateny Polias, a później Ateny Dziewiczej (Partenon), patronki miasta i Attyki. Te zespoły architektoniczne były ponadto przedmiotem dumy mieszkańców i podziwu przybyszów. Dziwne zatem byłoby, gdyby w Rodos na tak szacownym miejscu nie było kultu Heliosa. Relikty doryckiego heksastyłu w najbardziej eksponowanym miejscu wzgórza dotychczasowi badacze wiązali z kultem Apollina, Ursula Vedder z Heliosem. Miejsce ustawienia Kolosa widzi ona w bezpośrednim sąsiedztwie świątyni, w pobliżu jej północno-wschodniego narożnika (il. 2). Zachowane w tym miejscu relikty, niedostatecznie jak dotąd przebadane, uznaje za pozostałości po fundamentowaniu bazy Kolosa, co nie przekonuje<sup>54</sup>. Natomiast sama idea jest słuszna. Gdyby Kolos stał w tym miejscu lub gdzieś w pobliżu na najwyższym poziomie akropolu, byłby spektakularnie widoczny zarówno z miasta, jak i z morza i – co istotne – także z morza od strony południowo-zachodniej wyspy (il. 3). Sądzimy, że twarzą był skierowany na wschód lub lekko na północny wschód w kierunku miasta, które w ten sposób jakby miał pod sobą. Wówczas oczywiście byłby plecami odwrócony do morza od strony zachodniej wyspy. Jednak tutaj ewentualne negatywne konotacje takiego upozowania nie byłyby zbyt oczywiste. Akropola w tym miejscu wznosi się na ok. 90 m n.p.m., ale od strony zachodniej kończy się stromym urwiskiem (w prostej linii do brzegu morza jest tu ok. 130 m). Także dziś od tej strony nie ma podejścia na wzgórze. U dołu wąski

---

<sup>53</sup> Ch. Kantzia, G. Zimmer, *Rhodische Kolosse. Eine hellenistische Bronzegusswerkstatt*, „Archäologischer Anzeiger“ 1989, 4, s. 499 nn. W sumie dotąd odkryto 6 warsztatów odlewniczych z czasów hellenistycznych, wszystkie zlokalizowane na wschód i północny wschód od akropolu. W jednym z nich zlokalizowano dół odlewniczy, największy ze znanych nam ze starożytności, ale żadnego nie można wiązać z Kolosem ze względu na jego rozmiary.

<sup>54</sup> Vedder, *Der Koloss...*, s. 57 nn., il. 56–57. Pozostałości raczej wyglądają na jakąś budowlę z funkcją użytkową, są tam np. relikty cystern, aczkolwiek niewątpliwie miały miejsce wtórne przeróbki tego kompleksu. Gdyby jednak destrukty Kolosa leżały w tym miejscu rzeczywiście przez kilkadziesiąt lat, jak możliwe byłyby te przeróbki? Brak precyzyjnego rozwarstwienia chronologicznego omawianych relikwów w dotychczasowych publikacjach nie pozwala na zajęcie stanowiska; trzeba pamiętać, że akropola była zabudowywana także w czasach tureckich.



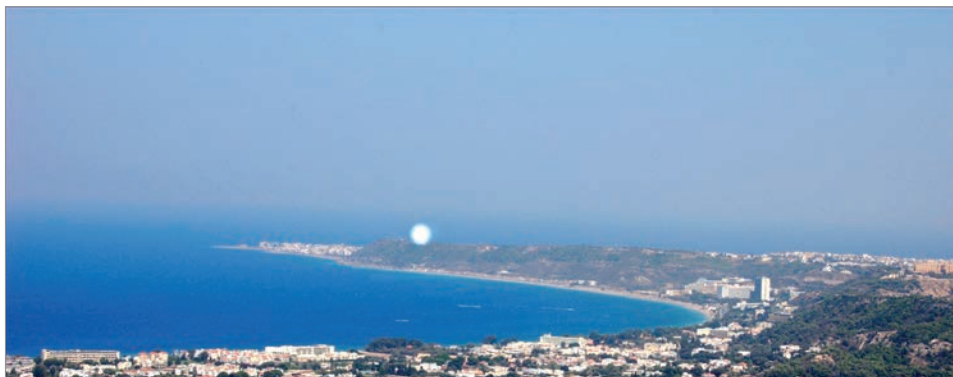


2. Częściowo zrekonstruowana świątynia na akropoli miasta Rodos. Na lewo od niej mógł stać Kolos Rodyjski. Na horyzoncie widoczne morze po wschodniej stronie wyspy. Fot. T. Wujewski

pasek lądu pozwolił w naszych czasach na poprowadzenie drogi w kierunku miejscowości na zachodnim wybrzeżu (także do starożytnego Kamejros), ale z tego poziomu, ze względu na silny skrót, nie ma żadnej realnej perspektywy na zabudowania akropoli, co znaczy, że także Kolos byłby stąd praktycznie niezauważalny, nawet przy swoim ogromie. Z morza natomiast, z pokładu podpływających od strony zachodniej statków, byłby pierwszym widocznym obiektem miasta, ale raczej jako świetlisty punkt niż wyraźnie postrzegana postać<sup>55</sup>. Bowiem wokół głowy Heliosa najprawdopodobniej znajdowała się połączana *corona radiata*<sup>56</sup>. Być może od samego początku nawet cały brą-

<sup>55</sup> Tu wracamy do wspomnianego wyżej epigramu z AG VI, 171. Nie odnosi się on zapewne do faktycznego miejsca ustawienia Kolosa na akropoli, jednakże świadomość funkcjonowania tego typu zwrotu retorycznego w ówczesnej kulturze („na ziemi i na morzu”) mogła wpłynąć na decyzję usytuowania rzeźby w tym właśnie miejscu.

<sup>56</sup> Jest to standard w ikonografii Heliosa, zob. *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* (= LIMC), red. generalna L. Kahil, Zürich–München 1990, IV, 1 (s.v. Helios – Sol, C. Letta), s. 592–625; IV, 2, s. 366–385; V, 1 (s.v. Helios, N. Yalouris i in.), s. 1005–1038; V, 2, s. 631–657. Na Rodos znaleziono kamienną głowę Heliosa, powszechnie uważaną za naśla-



3. Panorama północnego cypla wyspy Rodos, widziana z antycznego Jalyssos (ob. Filerimos). Kropką zaznaczono miejsce, w którym mógł stać Kolos Rodyjski. Taki widok ukazywał się marynarzom podpływającym do wyspy od zachodu. Fot. T. Wujewski

zowy posąg był pozłacany, co w odniesieniu do bóstwa słonecznego byłoby szczególnie uzasadnione. Warto zauważyć, że podobne wrażenie wywoływał złożony grzebień Fidiaszowej Ateny Promachos w Atenach, a Kolos Rodyjski najwyraźniej powstał w okolicznościach emulacji Rodyjczyków z Ateńczykami w dziedzinie kultury<sup>57</sup>. Być może śladem owego świetlistego efektu są w późniejszej legendzie Kolosa opowiadania, jakoby pełnił on jednocześnie funkcję latarni morskiej<sup>58</sup>. (Gdyby tak było naprawdę, jedynym miejscem widocznym zewsząd z morza byłoby miejsce właśnie na akropolii!).

Kolos stojący w pobliżu świątyni musiałby być od niej znacznie wyższy<sup>59</sup>. Na pierwszy rzut oka relacja przestrzenna tego rodzaju może wydawać się

---

downictwo Charesowego Kolosa. W głowie są nawiercone otwory, w których były osadzone metalowe promienie, G.G. Konstantinopoulos, *Das Archäologische Museum von Rhodos*, Athen [b.r.wyd.], s. 60 n. Najczęściej wokół głowy Heliosa umieszczano siedem promieni.

<sup>57</sup> Przytoczona wyżej anegdota przekazana przez Sekstusa Empiryka wskazuje, że nie tyle Chares miał problemy z megalomanią, ile kierowani pychą Rodyjczycy chcieli dwukrotnie przewyższyć powstałe wcześniej słynne kolosalne rzeźby, przede wszystkim Fidiasza (Atenę Partenos, Atenę Promachos, może także Zeusa Olimpijskiego) i zapewne też Lizypa (Zeus z Tarentu). Faktem jest, że zadanie powierzyli uczniowi Lizypa.

<sup>58</sup> Helios miałby trzymać naczynie z płonącym ogniem, nawet gdzieś nad głową. Pomysł to absurdalny (na co zwrócił uwagę już Lüders, s. 12) przede wszystkim dlatego, że nie wiadomo, jak uzupełniano by paliwo. Przy tak wielkiej skali posągu teoretycznie można wyobrazić sobie schodki w jego wnętrzu (jak w posągu Bawarii w Monachium), ale miałyby to implikacje dla rekonstrukcji pozy i wewnętrznej konstrukcji dzieła.

<sup>59</sup> Relikty obecnej świątyni są z I w. przed Chr., lecz na jej miejscu już w IV w. istniała budowla o tej samej funkcji, może zresztą nawet niższa, por. Vedder, *Der Koloss...*, s. 35.

pewną dysharmonią skal obu obiektów. Ale w sztuce greckiej zdarzały się podobne sytuacje. Jako znane przykłady można tu wymienić tzw. Tron Apollina w Amyklaj koło Sparty, dzieło Batyklesa z Magnezji, z ok. 530 r. przed Chr., i kolos obok Ojkosu Naksyjczyków na Delos. W pierwszym przypadku posąg boga (znacznie starszy niż czasy Batyklesa) był otoczony mniej więcej dwu- lub trzykrotnie niższą od niego budowlą, będącą w istocie rzeczą świadomie zaaranżowaną architektoniczną bazą i ramą dla rzeźby. Ta ostatnia była wykonana ze złota, jej wielkość była znaczna, choć oczywiście mniejsza niż Kolos Rodyjski. Niezachowane to dzieło jest znane z opisu Pausaniasza, który z jednej strony mówi, że nikt tego posągu nie zmierzył, z drugiej – że wygląda na trzydzieści łokci (ok. 13–15 m)<sup>60</sup>.

Druga z przywołanych rzeźb powstała w drugiej połowie VII w. przed Chr. i stała tuż obok budowli zwanej Ojkosem Naksyjczyków, który prawie na pewno był budowlą kultową. Z proporcji zachowanych destruktywów posągu można wydedukować, że miał on wysokość ok. 7–8 m, czyli zbliżoną do wysokości budowli<sup>61</sup>.

Czy, niezależnie od problemu stosunków przestrzennych, miejsce ustawienia wizerunku Heliosa tuż obok świątyni Apollina byłoby właściwe w kontekście ideowym? Vedder usilnie akcentuje, że identyfikacja doryckiej świątyni na rodyjskiej akropoli jako dedykowanej Apollinowi jest oparta na słabych przesłankach<sup>62</sup>. Być może słusznie. Nie można jednak wykluczyć, że już w początkach III wieku przed Chr. na Rodos identyfikacja Heliosa z Apollinem nie była niczym zaskakującym, jako że w niewiele późniejszych czasach stała się zjawiskiem powszechnym<sup>63</sup>. Poza tym jest rzeczą ogólnie znaną

---

<sup>60</sup> III, 18, 9–16; 19, 1–5. Na temat Tronu Apollina zob. E. Buschor, *Vom Amyklaion*, „Athenische Mitteilungen“ 1927, 52, s. 1–23, na s. 19 rekonstrukcja rysunkowa obiektu. Według tego autora budowla sięgała tylko do wysokości kolan posągu; zob. też: W. von Massow, *Vom Amyklaion. Ausgrabung 1925*, ibidem, s. 24–33; idem, *Der Thronbau des Bathykles*, ibidem, s. 65–85.

<sup>61</sup> Por. M.L. Bernhard, *Sztuka grecka archaiczna*, Warszawa 1989, s. 104–109, 363–370, il. 234–235.

<sup>62</sup> Vedder, *Der Koloss...*, s. 29 nn. Już niektórzy dziewiętnastowieczni uczeni (Biliotti; C.T. Newton, *Travels and Discoveries in the Levant*, I, London 1865, s. 169; van Gelder, op. cit., s. 8, 291 n.) zakładali istnienie świątyni Heliosa na rodyjskiej akropoli lub gdzieś w pobliżu, aczkolwiek wówczas, przed rozpoczęciem jakichkolwiek prac archeologicznych, były to tylko spekulacje.

<sup>63</sup> Ślady identyfikacji Heliosa z Apollinem można znaleźć już w okresie archaicznym. Najstarsze zachowane przedstawienia Apollina-Heliosa pochodzą z IV w. przed Chr., a w okresie hellenistycznym są już bardzo rozpowszechnione, zob. LIMC V, 1 (N. Yalouris), s. 1033. Dion Chryzostom w *Mowie XXXI* (do Rodyjczyków), 11, mówi, że dla Rodyjczyków Apollo, Helios i Dionizos to jedno.

występowanie wizerunków różnych bogów w sanktuariach dedykowanych jakiemś pojedynczemu bóstwu. Oczywiście z racji wielkości Kolosa jego status powinien być jednak wyjątkowy. Dlatego można przyjąć, że świątynia na akropoli była uważana za poświęconą Heliosowi-Apollinowi, najpóźniej od czasu wystawienia Kolosa. Było to wszak najbardziej efektowne miejsce w mieście. Poza tym zapewne emulacja Rodos z Atenami mogła wpłynąć na jego wybór. Także w Atenach najważniejsze wizerunki ich Opiekunki znajdowały się na Akropolu.

Fakt, że szczątki Kolosa przez wiele wieków pozostawały na miejscu, być może da się wytłumaczyć także tym, że ściągnięcie ich z akropoli wymagało większego nakładu pracy i kosztów, niż gdyby leżały tuż nad morzem.

Wreszcie warto zwrócić uwagę na etymologię słowa „kolos”. Jest ono, zdaniem badaczy<sup>64</sup>, pochodzenia małoazjatyckiego i rdzennie oznacza coś wyniosłego. Jako przykład można podać tu nazwy miast: Kolossaj, Kolofon, które rzeczywiście zostały usytuowane na wzniesieniach podobnych do akropoli rodyjskiej.

## TECHNIKA WYKONANIA KOŁOSA

Przechodząc teraz do drugiego problemu: jak był wykonany rodyjski kolos, dla niektórych badaczy podstawą do szczegółowych rekonstrukcji techniki był tekst Filona z Bizancjum. Według tegoż autora Chares zbudował bazę z białego marmuru, w której najpierw zamocował nogi posągu aż do kostek<sup>65</sup>. Ślady na bazie po stopach są większe niż przy jakimkolwiek innym posągu<sup>66</sup>. Wyżej nie dało się posągu wznosić inaczej, jak nadbudowując go warstwami, jak budowle. Posługiwano się przy tym metodą odlewów cząstkowych [?; odnośny ustęp brzmi: *επιχωνεύειν δ'έδει τὰ σφυρά*]. Wewnątrz posągu montowano wspomniane już elementy żelazne rusztu i kamienne, te drugie – dla zapewnienia równowagi. Już wykonane partie posągu obsypywano ziemią. Z tego poziomu odlewano następną wyższą partię rzeźby. Tyle Filon.

Krytykę tego przekazu rozpoczniemy od ostatniej informacji. Już Lüders rozsądnie zauważył, że zamiast usypywać olbrzymie ilości ziemi, prościej by-

<sup>64</sup> Zob. G. Roux, *Qu'est-ce qu'un κολοσσός?*, „Revue des études anciennes” 1960, 62, s. 6.

<sup>65</sup> Streszczamy tu ten przekaz w zakresie przydatnym dla dyskusji.

<sup>66</sup> Z czego można by wnosić, że autor te ślady widział, a dalej, że wówczas w bazie nie tkwiły już żadne relikty brązowe. Zachowało się do naszych czasów wiele kamiennych baz posągów brązowych: wykonane w nich płytkie zagłębienia służyły do lepszego zamocowania stóp posągu antropomorficznego, które od spodu były podlewane ołowiem. Por. niżej z przekazem Pliniusza.

łoby ustawiać drewniane rusztowanie, stopniowo podwyższone do aktualnego poziomu roboczego<sup>67</sup>. Mimo to prawie siedemdziesiąt lat później Gabriel podjął próbę przełożenia na konkrety informacji Filona, dając nawet rysunki rekonstrukcyjne. Ponieważ jednocześnie zakładał on, że Kolos stał na końcu mola, zdawał sobie sprawę, jak mało było tam miejsca na nasyp ziemny, tym szerszy u podstawy, im wyższy, gdyby usypywano go swobodnie, tj. z zachowaniem kąta stoku naturalnego. Dlatego wymyślił, że od strony zewnętrznej nasyp utrzymywało drewniane, prawie pionowe szalowanie. Przy tym wyraził przypuszczenie, że Charesa na ten pomysł mogła naprowadzić wspomniana już wyżej *helepolis*. Miała ona rzekomo wysokość zbliżoną do zaplanowanej wysokości Kolosa<sup>68</sup>.

Gabriel nie wziął pod uwagę, jak wielka przy tym rozwiązaniu byłaby siła parcia ziemi na ściankę szalowania, wysoką na ponad 30 metrów. Ażeby ją zrównoważyć, potrzebne byłyby ukośne zastrzały, i to bardzo liczne, jako że podwyższając ściankę, trzeba by ją ponownie podpierać, nie usuwając zastrzałów niższych. Na końcu ich długość wynosiłaby 40–45 metrów. Skąd wziąć drzewa o tak długiej strzale? A gdyby zastrzały były sztukowane, ich nośność byłaby gorsza, a nakład pracy większy. I, przede wszystkim, potrzeba by miejsca na ustawienie zastrzałów niewiele mniej niż przy luźno usypywanym nasypie. Ów „płaszcz” ziemny napierałby także w stronę wnętrza rzeźby, choć w tym przypadku dobrze zaplanowany ruszt metalowy zrównoważyłby siły rozporu.

Jeśli by za dobrą monetę przyjąć te rekonstrukcje zastosowanej technologii, według których kolejne części rzeźby odlewano w piecach umieszczonych na nasypie, przy każdym następnym etapie pracy trzeba by je znosić tylko po to, aby nadsypać ziemi i ponownie je wciągać. Jak? Żurawikami? Były to piece gliniane, które nie wytrzymałyby takich operacji<sup>69</sup>. Kolejnym argumentem przeciw nasypowi jest niemożliwość kontrolowania poprawności syntetycznej artystycznej formy rzeźby, konturu, ale także precyzji połączeń w już zrealizowanych partiach dzieła. Wreszcie sprawa transportu pionowego, materiałów i wykonawców. Przy „płaszczu” ziemnym i tak potrzebne byłyby

<sup>67</sup> Lüders, op. cit., s. 13.

<sup>68</sup> Gabriel, op. cit., s. 338, il. 1–2. *Helepolis* oczywiście nie mogła być kolista, ze względu na trudności konstrukcyjne.

<sup>69</sup> W tej koncepcji wyraźnie widać inspirację przedstawieniami w malarstwie wazowym, ukazującymi nieduży cylindryczny piec, na którym podgrzewa się tygiel z aliażem, zob. kylik „Malarza Odlewni”, z Berlina, E. Buschor, *Griechische Vasenmalerei*, München 1925, il. 128; J. Wielowiejski, *Górnictwo i metalurgia*, w: *Kultura materialna starożytnej Grecji. Zarys*, red. K. Majewski, I, Wrocław 1975, s. 167 n., il. 16. Zob. też J. Ziomecki, *Les representations d'artisans sur les vases antiques*, Wrocław 1975.

drabiny, na końcu prac gigantycznych już rozmiarów i chybotliwe. O wiele bardziej realistyczne jest założenie, że montowany Kolos był otaczany rusztowaniem drewnianym, pomiędzy którego kondygnacjami łatwo było umieścić drabiny lub pomosty komunikacyjne, tak jak to do naszych czasów praktykuje się w budownictwie.

Równie wątpliwą rekonstrukcją technologii wydaje się sugestia odlewania poszczególnych partii *in situ*, czyli nadlewanie nowych partii brązu nad już wykonanymi częściami rzeźby. W czasach starożytnych odlewów dokonywano w dołach wykopanych w ziemi, w których umieszczano formę przygotowaną do odlewu. Rdzeń posągu był wykonany z gliny z ewentualnymi dodatkami schudzającymi. Na rdzeń nakładano warstwę wosku, w której artysta modelował zewnętrzną artystyczną formę dzieła. Całość wolumenu była oblepiana płaszczem glinianym, w którym pozostawiano otwory wlewowe i kanaliki odpowietrzające<sup>70</sup>. Rdzeń, płaszcz i obsypanie ziemią miało ten dodatkowy walor, że zabezpieczało wlewany aliaż przed gwałtownym i nierównomiernym stygnięciem<sup>71</sup>, w wyniku którego odlew byłby narażony na niejednorodność struktury i raki, ponieważ współczynnik przewodzenia ciepła był podobny dla rdzenia i dla zewnętrznego otoczenia ścianki odlewu. O ile można jeszcze sobie wyobrazić wykonywanie glinianego płaszcza wokół kolejnych partii Kolosa, czyli od strony rusztowania<sup>72</sup>, o tyle od środka rzeźby (gdzie był, według źródeł, ruszt metalowy) dokładanie glinianego rdzenia praktycznie nie wydaje się możliwe. W mniejszych rzeźbach rdzeń po wystygnięciu odlewu był wyskrobywany, np. poprzez otwory u dołu rzeźby, w stopach, lub poprzez szyję<sup>73</sup>. W przypadku Kolosa byłoby to niewykonalne, jako że najniższa jego partia od początku była trwale zamocowana w podłożu. Gdyby natomiast rdzeń pozostawiono, jego ciężar (większy w partii torsu niż w partii nóg) byłby prawdziwym zagrożeniem dla stabilności rzeźby.

W greckiej technice rzeźbiarskiej odlewy cząstkowe w okresie hellenistycznym były już rozpowszechnione. Proces powstawania Kolosa można by więc wyobrazić sobie tak, że w warsztatach usytuowanych na powierzchni terenu wokół powstającej rzeźby przygotowywano odlewy poszczególnych

---

<sup>70</sup> Bardziej szczegółowa charakterystyka technik odlewniczych zob. P.C. Bol, *Antike Bronzetechnik. Kunst und Handwerk antiker Erzbildner*, München 1985, s. 118 nn.

<sup>71</sup> Ścianka odlewu była bowiem bardzo cienka, od ok. 1 cm do 1 mm, w zależności od epoki (najgrubsze są odlewy greckie archaiczne).

<sup>72</sup> Choć i w tym przypadku kłopotliwe byłoby transportowanie gliny na coraz wyższy poziom.

<sup>73</sup> W odlewach pustych głowa posągu antropomorficznego, także inne części, jak np. ręce, z zasady były odlewane oddzielnie, chyba że odlew był niewielkich rozmiarów (mniej niż naturalny).



partii posągu w wielkościach niezbyt dużych, aby nadmierny ich ciężar nie utrudniał wciągania na rusztowanie. Jednakże w technice odlewów cząstkowych potrzebne było przygotowanie modelu w skali 1 : 1, otoczanego gipsowym płaszczem, który po związaniu był cięty na odpowiednie segmenty, stanowiące negatyw dla danego odlewu cząstkowego. Trudno sobie wyobrazić model ponadtrzydziestometrowej wysokości<sup>74</sup>. Z kolei powiększanie wymiarów z mniejszego modelu mogłoby prowadzić do widocznych błędów kompozycyjnych dzieła, tym bardziej że nie wiadomo, czy wykonawcy mogliby posługiwać się cyrklem proporcjonalnym<sup>75</sup>.

Jeśliby założyć tę technologię, należałoby odpowiedzieć, jak odlane płyty były przytwierdzane do wewnętrznego rusztu. W płytach musiałyby więc być pozostawione otworki na nity, i to już raczej w negatywach przed odlaniem. Styki poszczególnych płyt mogłyby być „zespawane”<sup>76</sup> aliażem o niższej temperaturze topnienia (z większym udziałem cyny). Ale wtedy niepotrzebny byłby wewnętrzny ruszt metalowy.

Naszym zdaniem, najprawdopodobniejsza jest hipoteza, że Kolos Rodyjski był wykonany z blach brązowych trybowanych na zimno, przytwierdzanych nitami do metalowego rusztu wewnętrznego<sup>77</sup>. Przy takiej technice łatwiejszy byłby transport pionowy (mniejszy ciężar blach) i możliwość korekt podczas montażu (ze względu na ich większą giętkość).

Byłoby to więc nawiązanie (albo próba odrodzenia) dawnej greckiej techniki *sfyrelaton*, praktykowanej od czasów geometrycznych i zanikłej w okresie klasycznym. Warto zwrócić uwagę, że w niektórych przytaczanych wyżej źródłach antycznych pojawiają się porównania do pracy cyklopów, do młotów, wykuwania, czy wręcz użycie słowa σφύρα, ‘młot’, i pochodnych. Może to być *licentia poetica*, ale też dowód, że wiedza o rzeczywistej technice wykonania Kolosa w świadomości ludzi starożytności utrzymywała się długo i dotyczy to nie tylko jego konstrukcji wewnętrznej.

Styki pomiędzy poszczególnymi płytami, jak i łebki nitów mogły być maskowane wspomnianymi wyżej „spawami”. Ze względu na niewielką ilość stopu do tego celu potrzebną możliwe wydaje się wykonywanie tych prac na rusztowaniu, z użyciem małych pieców, aczkolwiek już na wysoko-

<sup>74</sup> Aczkolwiek Vedder, *Der Koloss...*, s. 44 n., przyjmuje taką możliwość.

<sup>75</sup> Nie jest to wszakże argument niezbity, jako że już artyści egipscy potrafili, posługując się siatką, kopiować dzieła, powiększając lub pomniejszając je.

<sup>76</sup> Tak Lüders, s. 13, który mówi o lutowaniu.

<sup>77</sup> Por. H. Maryon, *The Colossus of Rhodes*, „Journal of Hellenic Studies” 1956, 76, s. 75 nn., 82 n.; D.E.L. Haynes, *Philo of Byzantium and the Colossus of Rhodes*, „Journal of Hellenic Studies” 1957, 77, s. 311–312.

ści kilku metrów wiatr znacznie utrudniałby utrzymanie niezbędnej temperatury aliażu (a co dopiero mówić, gdyby na górze odlewano całe partie rzeźby).

Już wiele lat temu badacze zwrócili uwagę na pierwotne znaczenie słowa κολοσσός<sup>78</sup>. Bynajmniej nie oznaczało ono niczego kolosalnego w dzisiejszym rozumieniu tego słowa. Tak mianowicie określano trójwymiarowe wizerunki odznaczające się bardzo archaicznymi cechami, kojarzące się z pradawnymi okresami historii cywilizacji. Według G. Roux, cechowały się one uproszczonym, kolumnowym korpusem lub postawą ze zwartymi nogami, czy też nawet hermową formą części dolnej<sup>79</sup>. Można przypuszczać, że tego określenia używano do przedstawień antropomorficznych, które dziś nazwalibyśmy hieratycznymi, i to niezależnie od ich skali.

Słowa „kolos” w odniesieniu do niektórych rzeźb egipskich używał już Herodot. Co ciekawe, także w odniesieniu do drewnianych, i to tworzących zespoły po kilkaset sztuk<sup>80</sup>. Nie wydaje się, aby były to rzeźby wielometrowej wysokości, choćby ze względu na permanentne deficyty drewna w Egipcie, choć oczywiście drewno było jednym z tamtejszych rzeźbiarskich tworzyw. Herodot terminem „kolos” określa także rzeźby kamienne stojące na piramidach<sup>81</sup>, na dziedzińcach świątynnych – tu podaje wysokość 12 łokci<sup>82</sup>, a w jednym miejscu pisze także o „wielkich kolosach”<sup>83</sup>. Stąd można wnosić, że w jego mniemaniu kolosy mogą też być małe. Wydaje się, że zarówno w użyciu Herodota, jak i zasadniczo pośród innych Greków słowo to miało bardziej zabarwienie emocjonalne niż stałą zawartość semantyczną. Tak określano rzeczy, które dziś nazywamy „archaicznymi”, a dokładniej mówiąc, „sprawiającymi wrażenie czegoś prastarego”. W przypadku Herodota nawet nie potrzeba tego za bardzo udowadniać, jako że z jego dzieła niedwuznacznie wynika fascynacja „odwiecznością” cywilizacji kraju nad Nilem. Ponadto Herodot znał rzeźbę grecką z najlepszego jej klasycznego okresu (przebywał w Atenach w czasach Peryklesa) i w tym kontekście styl tradycyjnej rzeźby egipskiej musiał mu wydawać się porównywalny z zabytkami wczesnych etapów rozwoju kultury swojego własnego narodu.

---

<sup>78</sup> U. von Wilamowitz-Moellendorff, *Heilige Gesetze. Eine Urkunde aus Kyrene*, „Sitzungsberichte der Preussischen Akademie der Wissenschaften” 1927, 19, Phil.-Hist. Klasse, s. 167–169; Roux, op. cit., s. 5–40.

<sup>79</sup> Roux, op. cit., s. 17, 34.

<sup>80</sup> Herodot, II, 130, 143.

<sup>81</sup> Herodot, II, 149.

<sup>82</sup> Herodot, II, 153.

<sup>83</sup> Herodot, II, 176.

Jest przeto uzasadniona podstawa, aby przypuszczać, że w przypadku Kolosa Rodyjskiego upowszechnienie się tegoż właśnie określenia było determinowane nie tylko zastosowaniem dawnej techniki *sphyrelaton*, choć zmodyfikowanej, ale także konwencją stylową dzieła. Jak zatem mogło ono wyglądać?

Na ten temat również są różne poglądy. Niektórzy, biorąc pod uwagę styl epoki, w której dzieło powstało, wyobrażają sobie rodyjskiego Heliosa jako nagiego efeba we wdzięcznym kontrapoście, może z jakimiś atrybutami lub krótką szatą i niezbędną podpórką, np. w formie skałki. Według Hoepfnera, brązowa statuetka znaleziona w Montdidier nad Sommą, obecnie w Luwrze, odzwierciedla wygląd Kolosa Rodyjskiego, nawet z uwzględnieniem korekt optycznych oryginału<sup>84</sup>. Bóg jest w niej przedstawiony jako prawie nagi, jedynie z krótką szatą w typie chlamidy, w Lizypowym kontrapoście, z prawą dłonią daleko wysuniętą do przodu w geście pozdrowienia. Tego, że jest to rzeczywiście wizerunek Heliosa, dowodzi *corona radiata*. Vedder zaś jest zdania, że żadnego znanego antycznego zabytku ikonograficznego nie można wywieść od Kolosa, ale również uważa, że przedstawiał on nagą postać<sup>85</sup>. Zachowana ikonografia Heliosa nie pozwala stwierdzić, jakie było kanoniczne ujęcie przedstawień boga. Prawdopodobnie go nie było. Znane są zarówno przedstawienia nagiej postaci, jak i odzianej<sup>86</sup>.

Rekonstruowanie Kolosa jako postaci nagiej i w kontrapoście, choć atrakcyjne i niepozbawione ikonograficznych analogii, ignoruje wszakże problemy

---

<sup>84</sup> Hoepfner, *Der Koloss...*, s. 135, il. 8. Brązowa figurka ma tylko 35 cm wysokości. Zdaniem Hoepfnera jest to 1/100 wysokości oryginału, ibidem, s. 153. Ponadto zwraca on uwagę na dysproporcjonalnie dużą głowę i za długą wyciągniętą rękę, co ma odzwierciedlać korektury optyczne zastosowane w monumentalnym oryginale, oglądanym z żabiej perspektywy. Ponieważ zabytek z Montdidier jest znacznie późniejszy niż początek III w. przed Chr., zatem rodzi się pytanie, jak jego wykonawca mógłby tak precyzyjnie zdjąć wymiary z leżących wówczas na ziemi destruktywów Kolosa Rodyjskiego. I w jakim celu? Pomijając praktyczne nieprawdopodobieństwo tej hipotezy, nawet słaby artysta wiedziałby, że korektury wprowadzano po to, aby dzieło w określonych warunkach oglądu wydawało się proporcjonalne. Po co miały więc oddawać te mankamenty, których twórca oryginału chciał uniknąć? A poza wszystkim, statuetka jest słabą, masową robotą, i stąd są w niej owe nieporadności stylu.

<sup>85</sup> Vedder, *Der Koloss...*, s. 24 n., przyp. 89; autorka wątpi, że figurka z Montdidier jest w całości antyczna, właśnie ze względu na złe jej proporcje.

<sup>86</sup> Zob. LIMC V, 1, s. 1007–1034; V, 2, s. 631–657. Wydaje się, że gdy chciano przedstawić boga jako powożącego słoneczną kwadrygą, wówczas przedstawiano go odzianego, bo to było oczywiste z punktu widzenia doświadczenia potocznego: nagi woźnica rychło by się przeziębiał. Oczywiście sztuka grecka zna także przedstawienia nagich jeźdźców, bo w sferze idealnej tak trywialne konotacje nie miały znaczenia. Ponadto: możliwość zdynamizowania kompozycji poprzez przedstawienie furkoczącej szaty była atrakcyjna.

techniczne, statyczne i ekspozycyjne tej ogromnej rzeźby. Zupełnie niemożliwe jest, aby jedna stopa była cofnięta i tylko palcami opierała się o podłogę. Przy takim układzie też niemożliwe byłoby wypełnienie wnętrza rzeźby stabilizującymi kamieniami (w co przecież wierzą niektórzy badacze). Poza Kolosa musiała być więc mniej subtelna. Zdając sobie z tego sprawę, Gabriel rekonstruował go jako całkowicie nagą postać, w ujęciu *stricte* frontalnym, z wyprostowanymi i złączonymi nogami, z wzniesioną pionowo ku niebu prawą ręką, w której trzyma pochodnię<sup>87</sup>. Nogi w tej rekonstrukcji musiały być wyprostowane, gdyż autor sądził, że Chares wypełnił niemal całe wnętrze posągu jakby mурowanym z ciosów filarem, w który były wpuszczone metalowe elementy rusztu. Taka konstrukcja nie tylko nie poprawiałaby statyki rzeźby, lecz wręcz przeciwnie – czyniłaby ją ryzykowną ze względu na smukłość filara i jego słabe przewiązanie oraz w związku z tym jego zachowanie przy obciążeniu od parcia wiatru. Maryon widział postać nagą, prawą dłonią osłaniającą czoło, w lewej opuszczonej trzymającą draperię, w której była zamaskowana trzecia podpórka<sup>88</sup>.

Naszym zdaniem, pomysł Charesa mógł przedstawiać się następująco. W dolnej części rzeźby, w bazie i może nieco wyżej, aż do poziomu kostek postaci, znajdowały się owe wspomniane przez Pliniusza kamienie. Byłaby to konstrukcja ze starannie dopasowanych ciosów, połączonych zalewanymi ołowiem kłamrami. W ciosach tych były przewiercone otwory, w które wpuszczono dolne końce pionowych elementów rusztu i również je zalano ołowiem. W ten sposób utworzono sztywne zamocowanie dla reszty konstrukcji, którą możemy rozpatrywać według schematu statycznego belki jednym końcem utwierdzonej. Występowałyby w niej moment siły od parcia wiatru, znaczny przy długości ramienia ponad 30 metrów. Owa statyczna „belka” w istocie składałaby się z metalowych prętów łączonych nitami, montowanych w taki sposób, że wszystkie one tworzyłyby sieć trójkątów. Czyli innymi słowy, wewnętrzny ruszt byłby kratownicą przestrzenną, być może po raz pierwszy w dziejach cywilizacji zastosowaną ze świadomością zachowania się tego rodzaju konstrukcji. To, że trójkąt jest układem geometrycznie niezmiennym, Grecy musieli wiedzieć od dawna, choćby wskutek doświadczeń w konstruowaniu więźb dachowych i ze skutnictwa. Do zewnętrznych prętów były nitowane kolejne blachy tworzące powierzchnię rzeźby.

<sup>87</sup> Gabriel, op. cit., il. 1 na s. 337.

<sup>88</sup> Maryon, op. cit., s. 72, il. 2–3 (rekonstrukcja inspirowana reliefem z Rodos, il. 1). Kolosa jako postać nagą rekonstruowali też Hoepfner i Vedder, *Der Koloss...*, s. 25.

Chares, wprowadzając tak nowatorską konstrukcję<sup>89</sup>, zapewne miał na uwadze zabezpieczenie Kolosa przed przewróceniem przez wiatr<sup>90</sup>. I to się udało – stał przez kilkadziesiąt lat. Dopiero silne trzęsienie ziemi musiało naruszyć sztywność dolnego zamocowania, wskutek czego wewnętrzny ruszt rozluźnił się i zgiął raczej, niż przełamał, na wysokości kostek W wyniku tego powstała płatanina prętów i blach, zapewne w części tylko rozerwanych. Może także i dzięki temu tak długo zniechęcano się do utylizacji destruktyw. Pliniusz pisze, że zagłądano do „czeluści” wewnątrz rzeźby poniżej kostek. Jest to jak najbardziej prawdopodobne, gdy weźmie się pod uwagę, że przełamanie musiało być na wysokości około 2 metrów ponad poziomem podstawy, czyli że zajrzeć było turystom łatwo<sup>91</sup>.

Innym rozwiązaniem korzystnym ze względu na obciążenie wiatrem byłoby zamocowanie rzeźby w podstawie w trzech punktach tworzących wierzchołki trójkąta. Dlatego sugerujemy, że skoro kamiennych elementów konstrukcji nie było powyżej kostek postaci, nogi mogły być w wykroku. Trzeci punkt mogła tworzyć włócznia, berło, gałąź palmowa, tyrs itp.<sup>92</sup>, lub jeszcze bardziej – długa pochodnia, na której wspierał się Helios.

Jakie zatem wrażenie wywierał Kolos Rodyjski? Czy mógł on być w stylu późnoklasycyzyzm lub wczesnohellenistycznym? Ci, którzy chcą widzieć odzwierciedlenia Kolosa w statuetkach nagich postaci w kontrapoście, odpowiedzieliby twierdząco. Wydaje się jednak, że Chares, choć jako uczeń Lizypa doskonale znał ten styl, zdawał sobie również sprawę z olbrzymich trudności zapewnienia bezpiecznej statyki rzeźbie o rozmiarach dotąd niespotykanych. Być może zresztą pierwotny zamysł rzeczywiście był w stylu i w skali Lizypowego Zeusa w Tarencie, czyli Kolos miał być dwukrotnie mniejszy – Chares zamierzał pójść szlakiem już przetartym. Jeśli w anegdocie opowiedzianej przez Sekstusa Empiryka jest jakieś echo rzeczywistych wydarzeń, tak właśnie mogło być<sup>93</sup>. Odrzucenie tego projektu pasowałoby do pychy Rodyjczyków, którzy

---

<sup>89</sup> Nowatorska musiała być jednak tylko kratownica przestrzenna. Sama ogólna struktura techniczna miała od dawna swoje źródło inspiracji: posągi chryzelefantynowe. Miały one wewnętrzne ruszty drewniane, czasem z wykorzystaniem dużych kości zwierzęcych, a do tegoż rusztu były przybijane płytki ze złotej blachy i z kości słoniowej. Zob. Bol, op. cit., s. 106.

<sup>90</sup> Niezależnie od tego, czy Kolos stałby na akropolu, czy na molo, wiatr stanowił istotne obciążenie.

<sup>91</sup> Stąd też mało prawdopodobna wydaje się wspomniana wyżej informacja Strabona o przełamaniu Kolosa w kolanach.

<sup>92</sup> Nie są to typowe atrybuty Heliosa, ale znane z przedstawień, zob. LIMC, V, 1, s. 1028, 1033, kat. 320, 361, 378; V, 2, s. 645–647.

<sup>93</sup> Sekstus Empirikus, *Przeciwko uczonym*, VII, 107 n.

mogli chcieć posiadać posąg większy od dotychczas najśłynniejszych w świecie greckim i odzwierciedlający ich ekonomiczne możliwości<sup>94</sup>. W tej wymuszonej sytuacji Chares, świadomy trudności technicznych przy tak ogromnym odlewie, być może wpadł na genialny pomysł i zaproponował świadomą archaizację dzieła, i to zarówno pod względem stylu, jak i techniki<sup>95</sup>. Może nawet dzieło o takim wyglądzie miało kojarzyć się z rodyjskimi Telchinami, którzy według mitu pierwsi wykonywali posągi bogów<sup>96</sup>. Nie ulega zresztą wątpliwości, że na Rodos było wiele starych boskich wizerunków, oczywiście mniejszych rozmiaarami. Któryś z nich, otoczony powszechną czcią, mógł posłużyć jako wzór i uzasadnienie dla pomysłu Charesa. Chcielibyśmy nawet zaryzykować twierdzenie, że podobnie jak w Atenach Fidiaszowej Atenie Partenos towarzyszył stary ksoanon, główna świętość kultowa, tak też na akropolu rodyjskiej staremu wizerunkowi Heliosa w świątyni<sup>97</sup> towarzyszył Kolos obok niej.

Czy głowa posągu miała rysy zindywidualizowane, w tym sensie, jak już w sztuce klasycznej utrwaliły się typy wizerunków poszczególnych bóstw? Wydaje się, że nie, choćby dlatego, że przy świadomej archaizacji byłoby to niecelowe. Na potwierdzenie tej hipotezy mamy dość niejasny przekaz Filona, według którego kogo Kolos przedstawia, można było zidentyfikować tylko po cechach jemu właściwych (a może po atrybutach?). Ale jak Filon mógł być wiarygodny, skoro oglądał co najwyżej destrukty? Dwuznaczna jest także opinia Lukiana, który mówi o technie i precyzji wykonania przy tak wielkiej skali Kolosa, przesadnej, jego zdaniem<sup>98</sup>. Podziwia więc raczej to, co wszyscy – cud techniki, choć nie odmawia dziełu pewnej artystycznej klasy. Jak na tak wytrawnego konesera ocena jest jednak powściągliwa. Tu znów to samo pytanie:

---

<sup>94</sup> Dion Chryzostom, *Mowa XXXI* (do ludu rodyjskiego, wyd. i tłum. angielskie J.W. Cohoon, H. Lamar Crosby, III, Cambridge, Mass., 1951), 55, mówi: „byliście kiedyś najbogatszymi z Greków i obecnie jesteście bogatsi”. Dion żył w I w. przed Chr. Maryon, op. cit., s. 68, sądzi, że intencją Rodyjczyków było konkurowanie z kolosami egipskimi.

<sup>95</sup> Byłby to zatem pionierski znany przykład tendencji historyzującej w sztuce hellenistycznej, lepiej nam znanej od II w. przed Chr. U. von Wilamowitz-Moellendorf, *Der verfehlt Koloss*, w: *Strena Helbigiana*, Leipzig 1900, s. 334 n., uważał, że dzieło Charesa nie było stylistycznie wytworne, lecz ułomne.

<sup>96</sup> Diodor, V, 55, 2.

<sup>97</sup> Nie wiadomo, jaki wizerunek kultowy był umieszczony wewnątrz świątyni na akropolu miasta Rodos, zob. V. Machaira, *Un Apollon remarquable: analogies thématiques dans la sculpture hellénistique de Rhodes et de Délos*, „Revue archéologique” 2014, 2, s. 291. Na niektórych rodyjskich stemplach ceramicznych występuje motyw bardzo archaicznej hermy, zob. Z. Sztetyło, *Les timbres céramiques (1965–1973)*, Warszawa 1976 („Nea Paphos” I), nr 105–106.

<sup>98</sup> Lukian, *Zeus tragik*, 11 (tłum. W. Madyda, w: Lukian, *Dialogi*, I, Wrocław 1957).



widział Kolosa w destrukcjach czy zrekonstruowanego (zob. niżej)? Czy może jest to tylko retoryka?

Wielu badaczy chętnie przyjęło, że marmurowa głowa Heliosa znaleziona w latach międzywojennych w Rodos jest zmniejszoną kopią głowy Kolosa<sup>99</sup>. Jednak w istocie nie jest to rzeźba pełna, raczej bardzo wysoki relief, pierwotnie od tyłu połączony z jakimś tłem. Ekspresja tego oblicza jest typowa dla sztuki hellenistycznej, pełna patosu. Jest problematyczne, czy podobny efekt można było osiągnąć w technice *sfyrelaton*. Oczywiście nie da się wykluczyć hipotezy, że Kolos był pod względem technicznym niejednorodny i że na wykonanym w *sfyrelaton* tułowiu umieszczono odlaną w brązie głowę (miałaby wówczas ok. 5 m wysokości, co z punktu widzenia techniki odlewniczej jest możliwe, natomiast trudny byłby jej transport na wysokość ok. 30 m)<sup>100</sup>.

Monety rodyjskie, na których niekiedy występuje oblicze Heliosa, nie wydają się odzwierciedlać wyglądu twarzy Kolosa. Pojawiają się bowiem już w końcu V wieku przed Chr. i typ wówczas ukształtowany pozostaje zasadniczo niezmienny w późniejszych czasach<sup>101</sup>. Z tej samej racji nie mogą one oddawać również wyglądu twarzy Heliosa z jego słynnej Kwadrygi autorstwa Lizypa.

Bardzo enigmatyczna jest sprawa ewentualnej restytucji Kolosa w czasach starożytnych<sup>102</sup>. Nie można wykluczyć, że za Hadriana posąg podniesiono albo przynajmniej planowano/usiłowano tego dokonać. Znaczyłoby to, że jeszcze przed czasami Arabów Kolos ponownie runął<sup>103</sup>.

Podsumowując powyższe rozważania, chcielibyśmy w tym miejscu w zwięzły sposób zwrócić uwagę Czytelnika na te ich aspekty, które wydają się najistotniejsze i które też w jakiś sposób uzasadniają podjęcie tego, wydawałoby się, całkowicie wyeksploatowanego tematu. Co do lokalizacji Kolosa, jest mało prawdopodobne, aby stał on w porcie, w miejscu późniejszego fortu św. Mikołaja, ze względu na trudności z jego godną ekspozycją, kłopotliwym montażem i transportem materiałów oraz ograniczoną dostępnością tego miejsca przez obcych (port wojenny). Ponadto trudno wierzyć, aby destrukty tak wielkiej rzeźby przez kilkaset lat leżały u wejścia do portu; utrudniałyby przecież korzystanie z niego.

<sup>99</sup> G.G. Konstantinopoulos, op. cit., il. na s. 61.

<sup>100</sup> Por. Boł, op. cit., s. 170.

<sup>101</sup> N. Yalouris, T. Visser-Choitz, w: LIMC, V, 1, s. 1022. Być może pod wpływem Kolosa zaczęto dodawać do wizerunków Heliosa koronę promienistą.

<sup>102</sup> Zob. wyżej. W źródłach Kolos Rodyjski był niekiedy mylony z rzymskim kolosem Nerona. Zob. też Gelder, op. cit., s. 390.

<sup>103</sup> Maryon, op. cit., s. 71, sądzi, że Kolos przełamany pozostawał aż do czasów Arabów, którzy przepięłowali destrukty na wysokości kolan i co było powyżej, wywieźli. Zob. też ibidem, il. 6. Por. wyżej, z informacjami Michała Syryjczyka.

Wobec wszystkich tych wątpliwości najodpowiedniejszym miejscem wystawienia słynnego dzieła, wydaje się, była akropola miasta. Tu posąg byłby właściwie wyeksponowany zarówno względem miasta, jak i okrętów podpływających z obu stron wyspy.

Kolos, nie ujmując nic jego artystycznemu znaczeniu, był też pomnikiem pychy Rodyjczyków, jako że w ich zamysle miał przewyższyć rozmiarami kolosy Fidiasza (Zeusa Olimpijskiego, Atenę Partenos).

Opis Kolosa Rodyjskiego pióra Filona z Bizancjum jest w szczegółach niewiarygodny. Jednak próbując go czytać „między wierszami”, można przyjąć, że Chares do wykonania dzieła zastosował zmodyfikowaną technikę *sphyrelaton*. Stopniowe nadlewanie brązu *in situ* jest technicznie nieprawdopodobne. W konstrukcji wewnętrznej być może, po raz pierwszy w dziejach, zastosowano kratownicę przestrzenną; to rozwiązanie zabezpieczało Kolosa przed skutkami parcia wiatru (stał przecież lat kilkadziesiąt i jeśli na nadmorskim wzgórzu, to tym bardziej był targany wiatrami), ale nie przed skutkami trzęsienia ziemi.

Archaizowany, naszym zdaniem, musiał też być styl posągu, w szczególności jego poza (a więc świadoma historyzacja, być może zresztą wymuszona trudnościami artystycznego i konstrukcyjnego zadania). Niewykluczone, że głowa odzwierciedlała styl aktualny, choć jest to mniej prawdopodobne: wiemy, że Kolosa podziwiano za ogrom, nie za piękno.

## BIBLIOGRAFIA

- Bernhard M.L., *Sztuka grecka archaiczna*, Warszawa 1989  
Bernhard M.L., *Sztuka hellenistyczna*, Warszawa 1993  
Bol P.C., *Antike Bronzetechnik. Kunst und Handwerk antiker Erzbildner*, München 1985  
Brodersen K., *Die Sieben Weltwunder. Legendäre Kunst- und Bauwerke der Antike*, München 1996  
Buschor E., *Griechische Vasenmalerei*, München 1925  
Buschor E., *Vom Amyklaion*, „Athenische Mitteilungen“ 1927, 52, s. 1–23  
Charles P., *Bulletin archéologique. Sculpture, statuaire du IV<sup>e</sup> s. à la fin de l'ère hellénistique. III. Époque hellénistique*, „Revue des Études Grecques“ 1943, 56(264–265), s. 229  
de Choiseul-Gouffier M.G.A.F., *Voyage pittoresque de la Grèce*, I, Paris 1782  
Conrad L.I., *The Arabs and the Colossus*, „Journal of the Royal Asiatic Society“ (seria III) 1996, 6, 2, s. 165 nn.  
Gabriel A., *La construction, l'attitude et l'emplacement du colosse de Rhodes*, „Bulletin de Correspondance Hellénique“ 1932, 56, s. 331–359  
van Gelder H., *Geschichte der alten Rhodier*, Haag 1900

- Gostkowski R., *Siedm cudów świata*, „Kwartalnik Klasyczny” II, 1928, 4, s. 391–440
- Haynes D.E.L., *Philo of Byzantium and the Colossus of Rhodes*, „Journal of Hellenic Studies” 1957, 77, s. 311–312
- Hoepfner W., *Der Koloss von Rhodos*, „Archäologischer Anzeiger” 2000, 1, s. 129–153
- Hoepfner W., *Der Koloß von Rhodos und die Bauten des Helios. Neue Forschungen zu einem der Sieben Weltwunder*, Mainz 2003
- Hoepfner W. et al., *Die Epoche der Griechen*, w: *Geschichte des Wohnens*, I, 5000 v.Chr. – 500 n.Chr. *Vorgeschichte, Frühgeschichte, Antike*, red. W. Hoepfner, Stuttgart 1999, s. 123–608
- Kantzia Ch., Zimmer G., *Rhodische Kolosse. Eine hellenistische Bronzegusswerkstatt*, „Archäologischer Anzeiger” 1989, 4, s. 497–523
- Konstantinopoulos G.G., *Das Archäologische Museum von Rhodos*, Athen [b.r.wyd.]
- Laroche D., Jacquemin A., *Le char d’or consacré par le peuple rhodien*, „Bulletin de Correspondance Hellénique” 1986, 1(110), s. 285–307
- Lexicon Iconographicum Mitologiae Classicae* (= LIMC), red. gener. L. Kahil, I–IX, Zürich–München–Düsseldorf 1981–1999; *Supplementum* 2009, Düsseldorf 2009
- Lüders K.F., *Der Koloss von Rhodos*, Hamburg 1865
- Machaira V., *Un Apollon remarquable. Analogies thématiques dans la sculpture hellénistique de Rhodes et de Délos*, „Revue Archéologique” 2014, 2, s. 285–296
- Maryon H., *The Colossus of Rhodes*, „Journal of Hellenic Studies” 1956, 76, s. 68–86
- von Massow W., *Der Thronbau des Bathykses*, „Athenische Mitteilungen” 1927, 52, s. 65–85
- von Massow W., *Vom Amyklaion. Ausgrabung 1925*, „Athenische Mitteilungen” 1927, 52, s. 24–33
- Momigliano A., „*Terra Marique*“, „Journal of Roman Studies” 1942, 1–2(32), s. 53–64
- Morricone L., *I sacerdoti di Halios. Frammento di catalogo rinvenuto a Rodi*, „Annuario della Reale Scuola Archeologica di Atene” 1949–1951 (wyd. 1952), XXVII–XXIX (N.S. XI–XIII)
- Overbeck J., *Die antiken Schriftquellen zur Geschichte der bildenden Künste bei den Griechen*, Leipzig 1868
- Pace B., *Scoperte archeologiche a Monte Smith*, „Annuario della R. Scuola Archeologica di Atene” 1914, 1, s. 370
- Ridgway B.S., *Hellenistic Sculpture. I, The Styles of ca. 331–200 B.C.*, Bedminster/Bristol 1990
- Ross L., *Reisen auf den griechischen Inseln des ägäischen Meeres*, III, Stuttgart–Tübingen 1845
- von Steuben H., *Griechische Statuen unter freiem Himmel*, „Städel-Jahrbuch” 1999, N.F. 17, s. 7–22
- Sztetyło Z., *Nea Paphos I. Les timbres céramiques (1965–1973)*, Warszawa 1976
- Roux G., *Qu’est-ce qu’un κολοσσός?*, „Revue des Études Anciennes” 1960, 62, s. 5–40
- Vedder U., *Der Koloss von Rhodos. Archäologie, Herstellung und Rezeptionsgeschichte eines antiken Weltwunders*, Mainz 2015
- Vedder U., *Der Koloss von Rhodos – Neue Perspektiven über das Jahr 2000 hinaus?*, w: *Proceedings of the XV<sup>th</sup> International Congress of Classical Archaeology*, Am-

- sterdam July 12–17, 1998*, red. R.F. Docter, E.M. Moormann, Amsterdam 1999 (Allard Pierson Series 12), s. 335–337
- Wielowiejski J., *Górnictwo i metalurgia*, w: *Kultura materialna starożytnej Grecji. Zarys*, red. K. Majewski, I, Wrocław 1975, s. 119–224
- von Wilamowitz-Moellendorff U., *Der verfehlt Koloss*, w: *Strena Helbigiana*, Leipzig 1900, s. 334–335
- von Wilamowitz-Moellendorff U., *Heilige Gesetze. Eine Urkunde aus Kyrene*, „Sitzungsberichte der Preussischen Akademie der Wissenschaften” 1927, 19, Phil.-Hist. Klasse, s. 167–169
- Ziomecki J., *Les representations d’artisans sur les vases antiques*, Wrocław 1975

Tomasz Wujewski

Instytut Historii Sztuki

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

#### COLOSSUS OF RHODES:

#### WHERE IT STOOD AND HOW IT WAS MADE

#### Summary

The author, just as Ursula Vedder, who has expressed the same opinion recently, has been long sure that the place where the Colossus of Rhodes was located was the acropolis of the town of Rhodes. The paper includes also some arguments that have not been presented by the German scholar. At first, some source information concerning the Colossus has been briefly summarized. For instance, the expression in *AP V*, 171 (Overbeck 1543), *ou gar hyper pelagos monon anthesan alla kai en ga*, may be understood as confirming its location in the acropolis: “it stood not only close to the sea, but also on the earth.” In fact, there it would have loomed over the land and the sea, and, as big as it was, it could be seen from a distance. The text by Philo of Byzantium is not credible, as it was written quite late. Then the problem has been analyzed critically. As regards the legend of Colossus bestriding the entrance to the harbor, one may add to the already listed counterarguments that for static reasons a piece of sculpture shaped that way would have needed a third footing attached to the sea bottom at the harbor entrance, which would have made the ships’ access to the harbor difficult. Besides, such a pose of a god would have seemed a little indecent. A hypothesis that situates the Colossus at the end of a pier in the Mandraki Bay, preferred by many scholars, also has its weak points. Placed there, the construction site would have been too small, particularly that construction took at least twelve years, and it would have been difficult to move building materials along the narrow and long pier which under such circumstances could not be used as part of the harbor. According to Strabo (XIV, 2, 5) the harbor was accessible only to authorized personnel. Was it then a good location for a work of art intended to glorify the people of Rhodes? Even if the Colossus had been accessible there, it would have been visible only in a shortened perspective, in frog’s

eye view. Still, the most important was the problem of proper display of the statue. Placed on the pier, it would have to turn its back either to the town, or to the sea, and in both cases connotations would have been unwelcome. Such details were essential for ancient Greeks. For static and constructional reasons, one must also reject a hypothesis that the Colossus put his palm over the eyes, as if examining the horizon. If it is true that the relics of the statue remained for several hundred years intact, they would have blocked access to the harbor since most probably they would have fallen into the sea. Besides, would the iron elements have resisted corrosion well enough to be recognizable? Placed on the pier, the Colossus would have been invisible to the crews of ships approaching the town from the west and the same would have been true had it been situated at the present location of the palace of the Great Masters of the Knights Hospitaller. The placement of the statue in the sanctuary of Helios at the present corner of Sofouli and Khimaras streets is also improbable, since the area is really small and the Colossus would not have made a prominent component of the town skyline. Hence, the acropolis must have been the most convenient place, just as in other Greek towns, particularly in Athens where it was the site of the city patron's worship. Some scholars argue that the temple in the acropolis was dedicated to Apollo, but when the Colossus was constructed Apollo was commonly identified with Helios who was the most important patron of the island. The statue, with his face turned to the east – the town and the sea – might have stood near that temple (ill. 1–2), towering over it. From the west, the steep rock of the acropolis practically made it impossible to watch the Colossus from the western shore, while from the sea it was visible only as a silhouette, an orientation point for the approaching ships (ill. 3), particularly if it was gilded like the statue of Athena Promachos in Athens. This can actually be the origin of the legend that the Colossus of Rhodes was also a lighthouse. Situated in the acropolis, the statue would have been visible both from the town and the sea on both sides of the island. If the damaged Colossus remained intact for centuries, it was because removing it from the acropolis was much more difficult than removing from the wharf. The noun "colossus" originally meant "something towering" (cf. Colossae and Colophon, towns upon hills). The other part of the paper focuses on the technology of construction. Some scholars were too eager to draw from Philo's description conclusions about the Colossus' structure and the building methods applied. If the statue had stood at the end of the pier, most likely it would not have been hilled up since the area was too small. Due to the pressure of dirt, boarding such an embankment (A. Gabriel's claim) would have required 40–45 meter long struts for which there was no room. Moreover, with each subsequent raising of the embankment the struts would have to be multiplied and made much longer, which would have been both costly and technologically challenging. With each new layer of dirt, founding furnaces would have to be removed (as, according to Gabriel, they were located on the embankment) and then put back. A high embankment would have required the use of gigantic ladders, unstable and dangerous. What is more, it would have made it impossible to control the form of the work in progress. All that would have been irrational, while ancient Greeks do not really deserve such a charge. In the author's opinion, the Colossus was erected within

a wooden scaffolding. Founding particular elements of the statue on site was rather unlikely. An external dirt coat would not have helped since there was no clay core inside it, which would have made the alloy's cooling speed radically unequal. Partial casting is also unlikely as it would have required a 1:1 model (30–35 meters high). Had the model been smaller, errors in calculating detailed measurements would have been inevitable. The author believes that the Colossus of Rhodes was made of hammered bronze sheets riveted to the inner metal skeleton. Such a technique made vertical transportation easier and allowed the constructors to correct the process of montage by bending the sheets whenever necessary. It cannot be excluded that the heads of the rivets and lines of contact between the sheets were masked with solders that did not require much alloy, although in higher sections of the statue the wind would have cooled it quite rapidly. The noun "colossus" did not originally imply a gigantic size but only a slightly archaic look of the sculpture so that the Colossus of Rhodes might have been somewhat similar to very ancient and artistically primitive stiff statues of Helios. On the other hand, it might have alluded to the mythic Telchins who were the first to make statues of gods. (For static reasons, contrapposto was out of the question in the statues of that size, besides it would have been impossible to fill its interior with stones.) Another aspect of making the Colossus look archaic was the use of a modified technique of *sphyrelaton*. In the author's opinion, the base of the statue and maybe its higher parts as well, up to the level of ankles, contained carefully sized and braced blocks of stone. They were drilled through to hold the lower ends of the metal internal skeleton made according to the schema of a spatial grid, perhaps used on that occasion for the first time in history. Such a fixture protected the Colossus from the wind pressure so effectively that it remained standing for dozens of years, being vulnerable to earthquakes. The fallen Colossus must have looked like a debris of rods and tin, while the stones from the fixture could be seen in the "abyss" (Plinius), below the level of the ankles, where the structure was actually bent (it must have been bent there rather than at the level of the knees, since looking inside the ruin was easy: the ankles were situated about two meters above the base.) The third footing point might have been camouflaged with some attribute (a spear or a torch). It cannot be excluded that originally Chares had been planning a statue half the final size, similar to the previously known colossal pieces of sculpture, but the pride of the people of Rhodes, emulating Athenians, made them want a Colossus twice as big (Sextus Empiricus, *prose mathem.*, VII, 107 n.). Making the statue look archaic and using an old technology plus some innovations allowed Chares to make their extravagant wish come true. The archaic look might have been achieved thanks to a reference to some old statue of Helios, which perhaps could be found in the neighboring temple. The torso might have been topped with the head, cast separately, although the trouble with placing it so high makes one doubt it.

Keywords:

art of ancient Greece, Hellenistic period, Colossus of Rhodes, problems of location and construction technique



WITOLD MIEDZIAK

## FUNDACJE ARCHITEKTONICZNE RODZINY ROZDRAŻEWSKICH – PROBLEMY STYLU I ZNACZENIA FORMY

Analizując architekturę Rzeczypospolitej Obojga Narodów, powstającą na przełomie wieków XVI i XVII, łatwo dojść do wniosku, że pod względem używanych form był to najbardziej różnorodny okres w dziejach rodzimego budownictwa<sup>1</sup>. W tym czasie ścierają się rozmaite „nurty stylowe”: gotyk, renesans, manieryzm oraz wczesny barok. Tak różnorodny zestaw stosowanych motywów skutkowałam dziełami trudnymi do jednoznacznej klasyfikacji, czerpiącymi z tradycji średniowiecznej, ale i niestroniącymi od form najnowszych.

Publikacje poświęcone architekturze tego czasu, zwanej najczęściej postgotycką, powstały w niemieckiej nauce już w początkach XX wieku<sup>2</sup>. W tym czasie w Polsce pojawiały się dopiero skromne uwagi nad *długim trwaniem tradycji gotyckiej*<sup>3</sup>. Na prace ściśle naukowe trzeba było czekać aż do lat 50. tego stulecia<sup>4</sup>, natomiast pierwsze monograficzne ujęcia problemu w polskiej literaturze opublikowano dopiero w ostatnim dziesięcioleciu<sup>5</sup>. W związku z tym postgotyk należy do zjawisk tylko częściowo przebadanych. Fakt ten przekłada się na powstawanie błędnych tez w próbach syntetycznego

---

<sup>1</sup> A. Grzybkowski, *Gotycka architektura murowana w Polsce*, Warszawa 2014, s. 271.

<sup>2</sup> Omówienie literatury zob. J. Samek, *Nawrót do gotyku w sztuce Krakowa 1 poł. XVII wieku*, „Foliae Historiae Atrium” 1968, 5, s. 71–72.

<sup>3</sup> Por. M. Sokołowski, G. Worobjew, J.S. Zubrzycki, *Kościóły i cmentarze warowne w Polsce*, „Sprawozdanie Komisji Historii Sztuki” 1905, 7, s. 524.

<sup>4</sup> Literaturę omawia P. Gryglewski, *De sacra antiquitate. Odwołania do przeszłości w polskiej architekturze sakralnej XVI wieku*, Warszawa 2012, s. 260.

<sup>5</sup> Mam tu na myśli wspomniane wyżej dzieło Piotra Gryglewskiego (por. przyp. 4), książkę Grażyny Jurkowlaniec *Epoka nowożytna wobec średniowiecza. Pamiątki przeszłości, cudowne wizerunki, dzieła sztuki* (Wrocław 2008) oraz niedawno opublikowaną książkę Tomasza Zauchy *Tradycja gotycka w architekturze sakralnej ziem ruskich Korony* (Kraków 2015).

ogarnięcia problemu. Przykładowo Andrzej Grzybowski w ostatnio wydanej książce we wstępie do opisu postgotyku podaje, że w XVI wieku „nie postawiono niemal żadnej budowli gotyckiej czy gotycyzującej od fundamentów, lecz tylko wprowadzano poszczególne elementy – szczyty, sklepienia, łuk ostry”<sup>6</sup>. Słowa te nie odzwierciedlają prawdziwego stanu rzeczy. W samej Wielkopolsce w XVI wieku budowli „gotycyzujących” postawiono co najmniej kilkadziesiąt, o czym mogłem się przekonać w trakcie prowadzonych w ostatnim czasie badań terenowych.

## FUNDACJE ARCHITEKTONICZNE RODZINY ROZDRAŻEWSKICH

Doskonałym polem badawczym dla rozważań nad ówczesną architekturą są fundacje sakralne Doliwitów Rozdrażewskich<sup>7</sup>. Rodzina ta, zasiedziała w Wielkopolsce od pokoleń, do najwyższych godności doszła w XVI i pierwszej połowie XVII wieku. W drugiej połowie XVI stulecia panował w niej religijny rozbrat, antagonizujący ważnych aktorów polskiej sceny politycznej – protestanta Jana i biskupa włocławskiego Hieronima. Oprócz nich swoje świątynie fundowali także przedstawiciele starszego pokolenia i dalszych linii Rozdrażewskich, a w ich liczbie matka innowiercy Jana – Anna z Łukowa oraz Jan – dalszy kuzyn z linii nowomiejskiej, związany poprzez urzędy kościelne z biskupem Hieronimem. Kościoły tego ostatniego oraz Anny z Łukowa wykańczał jej prawnuk Jakub Rozdrażewski. Mamy tu zatem *unitas in pluralitate*; pod jednym nazwiskiem skupiają się fundatorzy czterech różnych pokoleń, a wśród nich katolicy i innowierca, świeccy i duchowni oraz mężczyźni i kobieta.

Serię fundacji sakralnych rodziny zapoczątkował protestant Jan Rozdrażewski, podkomorzy, a później kasztelan poznański<sup>8</sup>. W ostatniej ćwierci XVI wieku<sup>9</sup> wzniósł on w Krotoszynie dla braci czeskich potężny kościół, rozmia-

<sup>6</sup> Grzybowski, *Gotycka architektura murowana...*, s. 271.

<sup>7</sup> Intensywną działalność fundacyjną Rozdrażewskich dawno już zauważono w literaturze, choć uwaga na ten temat ma charakter wzmianki; wspomina o niej Teresa Jakimowicz, podając jednak przy tym mylną informację nt. wzniesienia przez Rozdrażewskich świątyń w Benicach i Rozdrażewie dla braci czeskich (por. eadem, *Sztuka renesansu i manieryzmu. Architektura*, w: *Dzieje Wielkopolski*, t. 1, red. J. Topolski, Poznań 1969, s. 630).

<sup>8</sup> Na temat Jana Rozdrażewskiego zob. J. Dworzaczkowa i H. Kowalska, [hasło:] *Rozdrażewski (Rozrażewski) Jan h. Doliwa*, w: *Polski Słownik Biograficzny* (dalej: PSB), 1989–1991, 31, s. 371–373, tam dalsza literatura.

<sup>9</sup> Datowanie fary krotoszyńskiej nie jest pewne; w literaturze od początku XX wieku przyjmowano, że powstała ona w latach 1592–1597 (tak m.in. K. Krotoski, *Dzieje miasta Krotoszyna. Część pierwsza: Miasto Krotoszyn i jego dziedzice za czasów polskich (od 1415*

rami niewiele ustępujący największym gotyckim świątyniom możnowładczym regionu: farze szamotulskiej czy słupeckiej<sup>10</sup>. Była to pierwsza w nowożytnej Wielkopolsce fundacja sakralna o skali porównywalnej z największymi kościołami poprzedniej epoki.

## FUNDACJA JANA ROZDRAŻEWSKIEGO

Fara krotoszyńska (il. 1) jest świątynią z trójnawowym, bazylikowym korpusem poprzedzonym strzelistą wieżą. Wysoka i wąska nawa główna korpusu przechodzi wprost w niewydzielony chór z wysokimi oknami, zakończonymi łukami pełnymi. Nawy boczne, a także sąsiadujące z nimi od wschodu wyniosłe kaplice, sprawiające wrażenie transeptu, zostały doświetlone oknami ostrołukowymi<sup>11</sup>. Wszystkie siedemnastowieczne człony kościoła opinają przypory. Dopiero przy wnikliwszym spojrzeniu można dostrzec detale niezwykłe dla architektury średniowiecznej, jak np. płytkie uskoki, pojawiające się naprzemiennie na ścianach bocznych i czołowych przypór.

---

do 1779), Krotoszyn 1930, s. 52; S. Kozierowski, *Szematyzm historyczny ustrojów parafialnych dzisiejszej Archidiecezji Poznańskiej*, Poznań 1935, s. 179). Źródła potwierdzają tylko pierwszą datę, lakonicznie odnosząc ją do czasu „wystawienia kościoła”, por. Archiwum Archidiecezjalne w Poznaniu (dalej: AAP), *Acta Visitationum* 1790, 53. Cezurą dla ukończenia przynajmniej większej części prac jest pochowanie w świątyni w roku 1600 fundatora i jej katolicka konsekracja w roku 1601. Natomiast zarówno forma, jak i gotycka technika murowania kościoła nie stoją na przeszkodzie, by jego budowę przesunąć przed rok 1592 – momentem granicznym jest tu jedynie czas przejścia dóbr krotoszyńskich przez Rozdrażewskich, tj. rok 1570 (na ten temat oraz na temat pochówku Jana Rozdrażewskiego i konsekracji kościoła zob. Krotoski, *Dzieje miasta Krotoszyna*, s. 43, 55–59).

<sup>10</sup> Nie zachowały się co prawda dokumenty świadczące wprost o wzniesieniu kościoła dla braci czeskich, jednak istnieją co do tego istotne przesłanki. Przede wszystkim Jan Rozdrażewski należał do Jednoty, po wtóre w roku 1574 nadał zborowi braci czeskich w Krotoszynie „całe dotychczasowe uposażenie katolickiego plebana” (ibidem, s. 372). Znamy też z imienia i nazwiska ówczesnego predykanta krotoszyńskiego, Pawła Orlika, oraz jego następcy, Jana Turnowskiego (ibidem, s. 51). Protestanci trzymali w tym czasie kościoły farny i szpitalny pw. św. Fabiana i Sebastiana, natomiast katolikom został „pradawny kościółek św. Marii Magdaleny na Starym Krotoszynie” (ibidem, s. 48). Po śmierci fundatora obecna fara została przekazana katolikom i od tego czasu funkcjonuje jako kościół parafialny.

<sup>11</sup> Kaplicom tym od wschodu towarzyszą późniejsze, osiemnastowieczne aneksy zakrystii i kaplicy.



1. Kościół parafialny w Krotoszynie, widok od południowego wschodu, ostatnia ćwierć XVI w., fot. W. Miedziak

O charakterze wnętrza decyduje połączenie gotyckiego typu bazyliki filarowej z oszczędnie stosowaną, renesansową dekoracją (il. 2). Nawa główna została skomunikowana z nawami bocznymi za pomocą arkad zamkniętych łukiem pełnym. Nawy boczne oraz kaplice nakryto sklepieniami krzyżowymi wspartymi na konsolach w formie kolejno lwich masek oraz uskrzydłonych główek. Nawę główną i chór nakrywa sklepienie kolebkowe z lunetami, których krawędzie dekorują stiukowe listwy<sup>12</sup>.

<sup>12</sup> Nie ma jednak pewności, czy sklepienie pochodzi z czasów budowy kościoła, czy jest późniejsze; okna „wcinają się” w wysklepki, poza tym otwory w ścianie północnej i południowej różnią się kształtem, natomiast na poddaszu widać zamurowane wnęki wychodzące ponad obecne wysklepki.



2. Kościół parafialny w Krotoszynie, widok nawy głównej ku wschodowi, koniec XVI w., fot. W. Miedziak

## FUNDACJE HIERONIMA ROZDRAŻEWSKIEGO

Hieronim Rozdrażewski, stryjeczny brat Jana z Krotoszyna, w roku 1582, a więc w wieku 36 lat, objął włocławski stolec biskupi<sup>13</sup>. Jak przystało na wysokiego hierarchę kościelnego, wzniósł szereg świątyń, spośród których na uwagę zasługują przede wszystkim murowane kościoły parafialne w Raciążku (il. 3, 4), Pieniążkowie (il. 5, 6), Rozdrażewie (il. 7) i Łagowie. Najbardziej mo-

<sup>13</sup> H. Kowalska, [hasło:] *Rozdrażewski (Rozrażewski) Hieronim h. Doliwa*, w: PSB, 1989–1991, 31, s. 355–365, tu: s. 357.



numentalną fundacją był kościół w Raciążku, wybudowany w ośrodku dóbr biskupich, między latami 1597–1612<sup>14</sup>.

Podobnie jak fara krotoszyńska jest to świątynia o przeważających cechach gotyckich z nowożytnymi detalami. Składa się na nią wysoki, czteroprzęsłowy korpus poprzedzony potężną wieżą artykułowaną licznymi blendami (il. 3), w której znalazło się ogrzewane pomieszczenie, być może mieszkalne. Nawa,



3. Kościół parafialny w Raciążku, widok od południowego zachodu, 1597–1612, fot. W. Miedziak

<sup>14</sup> T. Chrzanowski, *Czyżby spuścizna po katedrze płockiej?*, w: *Nobile claret opus. Studia z dziejów sztuki dedykowane Mieczysławowi Złotowi*, red. L. Kalinowski et al., Wrocław 1998, s. 243.



pierwotnie doświetlona wysokimi, ostrołukowymi oknami, łączy się z nieco niższym, prostokątnym chórem zamkniętym absydą (il. 4). Do prezbiterium od północy przylega zakrystia z wyniosłą, dwuprzęsłową emporą<sup>15</sup>.



4. Kościół parafialny w Raciążku, widok od południowego wschodu, 1597–1612, fot. W. Miedziak

W architekturze świątyni da się zaobserwować interesujące połączenie elementów gotyckich i nowożytnych; okna w absydzie miały pierwotnie wykrój ostrołukowy<sup>16</sup>, zaś wschodni szczyt korpusu dekorują ostrołukowe blendy zamknięte w nowożytnych edykułach.

<sup>15</sup> Wnętrze kościoła jest nakryte sklepieniami, pochodzą one jednak z XX wieku (por. ibidem, s. 245–246). O kościele w Raciążku zob. także: Gryglewski, *De sacra antiquitate*, s. 316–318; idem, *Oddziaływanie nowożytniej katedry płockiej na przemiany w polskiej architekturze sakralnej w XVI w. – uwag kilka*, w: *Sztuka Polski środkowej – studia*, t. V, red. K. Stefański, P. Gryglewski, Łódź 2011, s. 27–47, tu: s. 33, 35, 38–39.

<sup>16</sup> Obecnie ostrołukowe jest tylko okno na osi kościoła, dwa boczne zostały przemurwane.

Świątynię w Pieniążkowie (il. 5, 6) wzniesiono między rokiem 1590 a 1593 sumptem Hieronima Rozdrażewskiego i Jana Oleskiego, późniejszego podkomorzego koronnego i pomorskiego<sup>17</sup>. Charakteryzuje ją szczególnie bogata dekoracja płycinowa, pojawiająca się bez mała na wszystkich elewacjach – na trójbocznie zamkniętym, opiętym przyporami prezbiterium, na nieco szerszej od niego prostokątnej w rzucie nawie i niewysokiej



5. Kościół parafialny w Pieniążkowie, widok wieży od południowego zachodu, ok. 1590–1593, fot. W. Miedziak

<sup>17</sup> Katalog Zabytków Sztuki w Polsce (dalej: KZSP) XI, *Województwo bydgoskie*, 15, *Powiat świecki*, oprac. T. Chrzanowski, T. Żurkowska, Warszawa 1970, s. 32.



6. Kościół parafialny w Pieniążkowie, widok od południowego wschodu, ok. 1590–1593, fot. W. Miedziak

zachodniej trójkondygnacyjnej wieży. Blendy tworzą równocześnie system eleganckich, opinających wszystko lizen, które wychodzą ze strefy cokołowej, wybudowanej z wielkich ciosów kamiennych. U korony murów lizeny łączą dwu- i trójłucz, sprowadzone do formy arkadkowego fryzu. W całym kościele, mimo zagęszczenia płycin i otworów, w ogólnie nie pojawiają się ostrołuki. Wszystkie blendy, otwory okienne i wejściowe, zamurowane arkadki szczytu i arkada tęczowa, zamknięte są łukami pełnymi (lub niekiedy odcinkowymi)<sup>18</sup>.

---

<sup>18</sup> Nie jest mi znana inna budowla szesnastowieczna (może poza katedrą płocką) z podobnym zagęszczeniem pozornych i prawdziwych otworów, w której ani razu nie pojawia się ostrołuk.



Do fundacji biskupa Hieronima należy także fara w rodzinnym gnieździe Rozdrażewskich – Rozdrażewie (il. 7). Kościół został konsekrowany w roku 1644, zatem na długo po śmierci fundatora, jednak nie ulega wątpliwości, z czyjego legatu został wzniesiony<sup>19</sup>. Źródła milczą co do początku budowy; szczęśliwie świątynię przed dziewiętnastowieczną przebudową odwiedził Julius Kohte, który zanotował, że na belce tęczowej widnieje data „1617”<sup>20</sup>. Moż-



7. Kościół parafialny w Rozdrażewie, widok od południowego zachodu, pierwsza ćwierć XVII w., fot. W. Miedziak

<sup>19</sup> J. Kohte, *Verzeichnis der Kunstdenkmäler der Provinz Posen*, t. 3, Berlin 1898, s. 315.

<sup>20</sup> *Ibidem*.

na więc przyjąć, że do tego czasu kościół musiał stać już w zasadniczej części. Po śmierci Hieronima Rozdrażewskiego budowę doglądała rodzina, w osobach syna i wnuka dysydenta Jana Rozdrażewskiego z Krotoszyń – Jana i Jakuba<sup>21</sup>.

Świątynia nie dotrwała do naszych czasów w pierwotnej formie – w roku 1899 rozebrano dawne trójbocznie zamknięte prezbiterium wraz z aneksem zakrystii od północy i do jednonawowego korpusu poprzedzonego wieżą dobudowano nowy transept oraz nowe prezbiterium<sup>22</sup>. W trakcie rozbudowy kościół został w całości otynkowany – ujednolicono przy tym okna i jednouskokowe przypory, stąd też trudno wyrokować o ich dawnym kształcie. W nawie głównej korpusu zachowały się sklepienia kolebkowe z lunetami i wąskimi żebrami<sup>23</sup>. Sklepienia te zasługują na szczególną uwagę ze względu na plakietki umieszczone w miejscu zworników. Dekorowane są one motywami bardzo podobnymi do prefabrykatów używanych przez sztukatora Jana Wolffa, uważanego za „najbardziej wyrazistą osobowość artystyczną lubelsko-zamojskiej architektury cechowej”<sup>24</sup>.

Interesująco na tle fundacji Hieronima Rozdrażewskiego wypada dzieło rozbudowy kościoła pw. św. Michała Archanioła w Łagowie. Pierwotnie była to świątynia z kamiennym, sklepionym krzyżowo, dwuprzęsłowym prezbiterium oraz drewnianą nawą, wzniesiona około roku 1470. Po rozebraniu nawy w latach ok. 1581–1600 z legatu biskupa dobudowano korpus, tj. nawę główną i kaplice, stanowiące rodzaj naw bocznych, oraz wieżę<sup>25</sup>. Nawę główną nakryto sklepieniami gwiaździstymi czteroramiennymi z wpisaną gwiazdą ośmioramienną, kaplice sklepieniami gwiaździstymi czteroramiennymi<sup>26</sup>. Nad kaplicą południową pojawił się jednak nowożytny szczyt<sup>27</sup>.

---

<sup>21</sup> Stanisław Kozierowski błędnie podaje, że Jan i Jakób Rozdrażewscy – ojciec i syn – byli braćmi, por. idem, *Szematyzm historyczny ustrojów parafialnych...*, s. 350.

<sup>22</sup> Ibidem.

<sup>23</sup> Takimi samymi sklepieniami był też najpewniej nakryty chór, zob. Kohte, *Verzeichnis der Kunstdenkmäler...*, s. 315.

<sup>24</sup> M. Kurzej, *Jan Wolff. Monografia architekta w świetle analizy prefabrykowanych elementów dekoracji sztukatorskich*, Kraków 2009, s. 69.

<sup>25</sup> KZSP III, *Województwo kieleckie, 7, Powiat opatowski*, red. J.Z. Łoziński, B. Wolff, Warszawa 1959, s. 31–32.

<sup>26</sup> J. Kowalski, *Gotyk wielkopolski*, Poznań 2010, s. 363–364.

<sup>27</sup> Piotr Gryglewski pozostawia nowożytny szczyt tegoż kościoła na uboczu swoich rozważań, skupiając się na gotyckich sklepieniach nawy i traktując je jako nawiązujące do piętnastowiecznych sklepień prezbiterium, co ma być przykładem „renowacji” (por. Gryglewski, *De sacra antiquitate*, s. 320–321). W istocie nic stylistyki architektonicznej łącząca piętnastowieczne prezbiterium i szesnastowieczny korpus nie zostaje przerwana. Gotyckie sklepienia w okolicy kościoła łagowskiego nie należały w tym czasie do rzadkości (por. Zaucha, *Tradycja gotycka w architekturze sakralnej...*, passim).

## FUNDACJE JANA ROZDRAŻEWSKIEGO-NOWOMIEJSKIEGO

Kościół grabienicki (il. 8) został erygowany w roku 1597. Wzniósł go Jan Rozdrażewski-Nowomiejski, sufragan wrocławski, dalszy kuzyn Hieronima Rozdrażewskiego<sup>28</sup>. Data fundacji świątyni została zapisana na szczęśliwie zachowanej tablicy erekcyjnej, na której wskazana jest osoba fundatora i fakt budowy kościoła od podstaw<sup>29</sup>.

Kościół składa się z dwóch zasadniczych członów – wzniesionej na rzucie zbliżonym do kwadratu nawy i nieco węższego od niej prezbiterium o podobnych proporcjach. Chór graniczy od północy z przybudówką zakrystii, z którą nakryty jest wspólnym dachem, od wschodu zaś dostawiono doń niewielki prostokątny aneks. Jest to zapewne pozostałość po stojącej tu wcześniej absydzie<sup>30</sup>. Okna świątyni są stosunkowo krótkie, w nawie zakończone łukiem pełnym, w prezbiterium zaś – odcinkowym. Kościół jest w całości tynkowany, stąd też trudno określić ich pierwotną formę.

Na szczególną uwagę zasługują szczyty świątyni – zachodni i wschodni. Zachodni, o formie analogicznej do szczytu kaplicy fary łagowskiej, „zamyka” nawę nakrytą stropem, pod którym tkwią ostrołukowe opory sklepienne – mamy tu zatem analogiczną względem kościoła w Łagowie sytuację – nad projektowanym sklepieniem gotyckim pojawia się, co prawda oszczędny w formie, ale z pewnością nowożytny szczyt. Z kolei prezbiterium, także nakryte stropem, ma opory sklepienne o łukach pełnych, zatem projektowano tu sklepienia „nowożytne” (być może krzyżowe). Zamyka je jednak szczyt gotycki – czy raczej gotycko-nowożytny (il. 8). Jest to szczyt złożony z trzech blend zamkniętych dwułuczem, z wyższą wnęką na osi oraz umieszczonych u jego podstawy dwóch „serii” okulusów, połączonych rzędem i zgrupowanych w dwa poziomy. Do szczytu wschodniego kościoła należy zaliczyć też szczyt zakrystii, złożony z dwóch analogicznych blend, dekorowanych dodatkowo okulusem umieszczonym nad dwułuczynym zamknięciem.

---

<sup>28</sup> W. Kujawski, [hasło:] *Rozdrażewski (Rozdrażewski) Nowomiejski Jan h. Doliwa*, w: PSB, 1989–1991, 31, s. 373–374, tu: s. 374.

<sup>29</sup> Napis głosi: „HOC TOTUM OPUS ECCLESIE EX FUNDAMENTIS CONSTRUERE FECIT IOANNES ROZDRAZEWSKY INDIGNUS SACERDOS TE S CHR AD 1597”.

<sup>30</sup> Wskazują na to dwa fakty: po pierwsze – ściany północna i południowa aneksu „schodzą się” ku wschodowi, po drugie – dolne partie dekoracji szczytu (okulusy) są przerwane na jego osi, co sugeruje pozostawienie miejsca na spadzisty dach absydy.





8. Kościół parafialny w Grabienicach, widok od północnego wschodu, ok. 1597, fot. W. Miedziak

Inspiracją dla form szczytu wschodniego w Grabienicach mogły być szczyty świątyń bydgoskich: przede wszystkim szczyt kaplicy południowej kościoła bernardynów, na którym pojawiają się serie okulusów, oraz szczyt fasady z płycinami zamkniętymi dwułuczem, między którymi umieszczono szczelinową blendę. Blendy zakończone prostym dwułuczem pojawiają się także na szczycie bydgoskiej świątyni klarysek.

Działalność fundacyjna Jana Rozdrażewskiego-Nowomiejskiego objęła także rodzinną farę w Nowym Mieście nad Wartą<sup>31</sup>. Fundacja, nieco wcześniejsza od grabienickiej, pochodząca z roku 1593, została upamiętniona za pomocą inskrypcji umieszczonej pod ozdobnym kartuszem z herbem Doliwów, wiszącym w blendzie okiennej południowej kaplicy. W tekście epigrafu nie zaznaczono, co zostało ufundowane; pojawia się jedynie lakoniczne „STRUXIT”, które może odnosić się zarówno do wybudowania nowej kaplicy, jak i wyposażenia czy „uporządkowania” starej<sup>32</sup>.

### FUNDACJA ANNY Z ŁUKOWA ROZDRAŻEWSKIEJ

Kościół w podkrotoszyńskich Benicach wystawiła Anna z Łukowa Rozdrażewska – matka dysydenta Jana Rozdrażewskiego, katoliczka. Jest to kościół niewielki, co nie przeszkodziło fundatorce zrealizować programu „pańskiej świątyni”; mamy tutaj zachodnią wieżę górującą nad jednonawowym, trójprzęsłowym korpusem, do którego od wschodu przylega trójbocznie zamknięty chór wraz z północnym aneksem zakrystii. Wnętrze kościoła sklepiono analogicznie do fary rozdrażewskiej, jednak bez renesansowego detalu. Detal pojawia się dopiero na wschodnim, manierystycznym, szczycie korpusu.

Wypada w tym miejscu zwrócić uwagę na związek kościołów benickiego i rozdrażewskiego; obydwu wykańczał Jakub Rozdrażewski – prawnuk Anny

---

<sup>31</sup> Oprócz tego nie można wykluczyć, że Rozdrażewski fundował także, lub może przebudował, kościół farny w Margoninie, miasteczku odkupionym od Jakuba Rokossowskiego w roku 1581 (por. D. Konieczka-Śliwińska, *Dzieje Margonina w dobie staropolskiej*, w: *Dzieje Margonina*, red. K. Rzepa, Poznań 2002, s. 27–51, tu: s. 50). Świątynia ta została jednak na tyle przebudowana w XVIII wieku, że nie sposób dziś wnioskować o jej pierwotnej formie, natomiast w źródłach brak precyzyjnego datowania. Wszelako w literaturze pojawiają się informacje, jakoby kościół wzniesli Rozdrażewscy (po Janie Rozdrażewskim-Nowomiejskim miejscowość odziedziczył kasztelan międzyrzecki Hieronim Rozdrażewski); por. Kowalski, *Gotyki wielkopolski*, s. 446, przyp. 170 – tam dalsza literatura.

<sup>32</sup> Jakub Adamski dowodzi, że treść tablicy, umieszczonej obecnie na murach kaplicy południowej, dotyczy fundacji tej właśnie kaplicy. Miała być ona, zdaniem autora, planowanym miejscem spoczynku Jana Rozdrażewskiego-Nowomiejskiego (por. J. Adamski, *Uwaga na temat datowania kaplic przy farze w Nowym Mieście nad Wartą*, w: *Sztuka w Wielkopolsce*, red. M. Błaszczynski, B. Górecka, M. Górecki, A. Paradowska, Poznań 2013, s. 22–31). Trzeba jednak zauważyć, że tablica została skądś przeniesiona i wmurowana w blendę okienną wtórnie (o czym świadczą m.in. jej wyszczerbione brzegi), zaś słowo „STRUXIT”, jak wspominałem w głównym tekście, jest wieloznaczne. Wydaje się też, że lepszym miejscem spoczynku byłby wzniesiony przez Rozdrażewskiego w roku 1597 kościół grabienicki.

z Łukowa, a konsekrował je w tym samym roku i miesiącu, dzień po dniu (Rozdrażew – 6 listopada 1644, Benice – 7 listopada 1644) sufragan gnieźnieński Jan Bajkowski<sup>33</sup>. Formy świątyń były niemal identyczne – w obydwu zastosowano wysoką wieżę, opiętą jednoskokowymi przyporami korpus, trójbocznie zamknięte prezbiterium, aneks zakrystyjny od północy i system sklepień wspartych na przyściennych filarach. W prostej linii kościoły dzieli 10 kilometrów, więc mógł je wznosić jeden warsztat – nie wiadomo tylko, który z nich ukończono jako pierwszy. Wiadomo, że fundatorka świątyni w Benicach, Anna z Łukowa, została w niej pochowana<sup>34</sup>, co pozwala sądzić, że w końcu XVI wieku, kiedy zmarła, stało już przynajmniej prezbiterium.

## ARCHITEKTURA GOTYCKA PRZEŁOMU XVI I XVII WIEKU W LITERATURZE

W literaturze rozważania na temat architektury o cechach gotyckich na przełomie wieków XVI i XVII koncentrują się zwykle wokół koncepcji kontynuowania przez ówczesnych rozwiązań gotyckich lub świadomego powrotu do nich<sup>35</sup>. W wypadku pierwszej interpretacji gotyk w nowożytności jawi się jako naturalny etap rozwoju architektury, „styl” aktualny i akuratywny dla swojej epoki<sup>36</sup>. W drugiej podkreśla się możliwości celowej archaizacji za pomocą form gotyckich, przy czym ów zwrot ku przeszłości zwykle uzasadniany jest chęcią legitymizacji, m.in. prawowierności czy odwieczności rodu<sup>37</sup>. Niekie-

---

<sup>33</sup> Zob. J. Łukaszewicz, *Krótki opis historyczny kościołów parochialnych, kościółków, kaplic, klasztorów, szkółek parochialnych, szpitali i innych zakładów dobroczynnych w dawnej diecezji poznańskiej*, t. 2, Poznań 1859, s. 150–153. W przypadku kościoła w Rozdrażewie Józef Łukaszewicz przez pomyłkę jako rok konsekracji podał 1664 (ibidem, s. 150).

<sup>34</sup> Ibidem, s. 152.

<sup>35</sup> Gryglewski, *De sacra antiquitate*, s. 257. Trudno stwierdzić, która z tych dwóch tez ostatecznie zyskała większe grono zwolenników, zwłaszcza że dyskusja toczyła się nie tylko w Polsce, ale też w Niemczech czy we Francji; por. stan badań przedstawiony przez autora (ibidem, s. 257–270).

<sup>36</sup> Tak m.in. E. Panofsky (*Das erste Blatt aus dem „Libro” Giorgio Vasaris. Eine Studie über die Beurteilung der Gotik in der italienischen Renaissance (mit einem Exkurs über zwei Fassadenprojekte Domenico Beccafumis)*, „Städel-Jahrbuch” 1930, 6, s. 26–72) oraz H. Hipp (*Studien zur „Nachgotik” des 16. und 17. Jahrhunderts in Deutschland, Böhmen, Österreich und der Schweiz*, Tübingen 1979, passim).

<sup>37</sup> Tak m.in. B. Schock-Werner, *Die Bauten im Fürstbistum Würzburg unter Julius Echter von Mespelbrunn. Struktur, Organisation, Finanzierung und künstlerische Bewertung*, Regensburg 2005, s. 55–57, 78–79; Gryglewski, *De sacra antiquitate*, passim.

dy badacze wskazują na możliwość równoczesnego trwania gotyku i powrotu do niego, przy czym trwanie dotyczy zwykle kontynuowania tradycji warsztatowych w budownictwie prowincjonalnym, świadomy powrót zaś łączy się z wielkimi fundacjami, np. znacznych osobistości<sup>38</sup>.

W kontekście niniejszego tekstu interesująca jest argumentacja badaczy przypisujących ówczesnej architekturze właściwości archaizacyjne, uzasadnione domniemanym współzawodnictwem katolików i innowierców na polu prawowierności<sup>39</sup>. Gotycka forma świątyń miała być używana „przez obie strony sporu, jako argument dowodzący łączności z wielowiekową, «pierwotną» tradycją Kościoła”<sup>40</sup>. Według innego wariantu tej tezy, formy gotyckie miały być efektem „antypapizmu” innowierców (i nie tylko innowierców), wyrażającego się odrzucaniem włoskiej architektury na rzecz rozwiązań tradycyjnych<sup>41</sup>.

## INTERPRETACJA FUNDACJI ROZDRAŻEWSKICH

Pochodną rozważań metodologicznych jest cały szereg terminów funkcjonujących w literaturze, określających świątynie o cechach gotyckich powstające na przełomie wieków XVI i XVII: od „późnogotycki”, przez „gotycko-renesansowy”, „gotyk barokowy”, „budowany w tradycjach gotyckich”, „postgotycki”, „pogotycki”, „pseudogotycki”, „gotycyzujący” czy wreszcie mianem „neogotyku około roku 1600”<sup>42</sup>. Przegląd architektury wielkopolskiej

<sup>38</sup> Tak M. Schmidt, *Reverentia und Magnificentia. Historizität in der Architektur Süddeutschlands, Österreichs und Böhmens vom 14. bis 17. Jahrhundert*, Regensburg 1999, passim; H. Rousteau-Chambon, *Le gothique des Temps modernes. Architecture religieuse en milieu urbain*, Paris 2003, s. 98–119; w podobnym tonie także T. Chrzanowski („Neogotyck około 1600” – próba interpretacji, w: *Sztuka około roku 1600. Materiały Sesji SHS, Lublin, listopad 1972*, Warszawa 1974, passim).

<sup>39</sup> Na dominację tej argumentacji zwrócili uwagę K.J. Czyżewski i M. Walczak (por. *ibidem*, *O średniowiecznych wzorach nowożytnych kościołów z kaplicami „in modum crucis” na ziemiach Rzeczypospolitej*, w: *Sztuka dawnej ziemi chełmińskiej i województwa bełskiego*, red. P. Krasny, Kraków 1999, s. 25–49, tu s. 35). Sama teza pojawiła się natomiast po raz pierwszy w Niemczech, por. *ibidem*, s. 35, przyp. 41 – tam stan literatury.

<sup>40</sup> *Ibidem*, s. 35.

<sup>41</sup> P. Krasny, „Jestem katolikiem a nie papistą”. Świadomość konfesyjna fundatorów a problem prowincjonalizmu architektury sakralnej w Europie środkowej około roku 1600, w: *Centrum, prowincje, peryferia. Wzajemne relacje w dziejach sztuki*, red. P. Gryglewski, K. Stefański, R. Wróbel, Łódź 2013, s. 69–91.

<sup>42</sup> Krótkie omówienie części tej terminologii przedstawia Grażyna Jurkowlaniec, por. *eadem*, *Epoka nowożytna wobec średniowiecza. Pamiątki przeszłości, cudowne wi-*



XVI i XVII wieku utwierdza mnie w przekonaniu, że pojęcia te, choć obejmują różne przedziały czasowe, dotyczą w gruncie rzeczy jednego, szerszego zjawiska. Polega ono na posługiwaniu się przez budowniczych i architektów formami wywodzącymi się z tradycji gotyckiej w czasie, kiedy znane są już formy nowożytny. Określeniem adekwatnym dla tego zjawiska, bo możliwie ogólnym, jest termin „gotyk nowożytny”<sup>43</sup>.

Jest to zjawisko niejednorodne, zarówno w stosowanych formach, jak i przyczynach ich stosowania, co w pewnym stopniu wyjaśnia wielość propozycji terminologicznych i różne ujęcia problemu w literaturze. W wielkopolskich świątyniach „gotycko-nowożytnych” można wydzielić cztery podstawowe – i jak się wydaje równoczesne – tendencje: (1) stosowanie rozwiązań czysto gotyckich, (2) przetwarzanie (rozwój) form gotyckich, (3) kompilacja kształtów gotyckich z nowożytnymi (co znajduje odbicie zarówno w technice budowlanej, jak i detalu) oraz (4) stosowanie form czysto nowożytnych, które w kontekście gotyckiej struktury architektonicznej stwarzają wspólną z nią nową jakość artystyczną.

Co do zasięgu czasowego występowania takiej architektury trudno o wyznaczenie precyzyjnej chronologii. Najpopularniejsze pojęcia (postgotyku, pogotyku etc.) badacze odnoszą z reguły do „architektury około roku 1600”, co wynika z tradycyjnego, choć w moim mniemaniu zupełnie sztucznego, zawężania problematyki. W Wielkopolsce „gotyk nowożytny” pojawia się około pierwszej tercji XVI wieku<sup>44</sup> i dominuje do końca stulecia, ustępując miejsca manieryzmowi czy barokowi dopiero w drugiej ćwierci wieku XVII. Ta dominacja jest niemal absolutna, jednak ogólnie nieuświadomiana – mało kto

---

*zerunki, dzieła sztuki*, Wrocław 2008, s. 29. Terminu „pogotyku” używa np. Gryglewski, por. idem, *De sacra antiquitate*, s. 257 i dalej; określenia „budowany w tradycjach gotyckich” czy „gotycko-renesansowy” pojawiają się często w notach katalogowych (por. np. KZSP XI, *Województwo bydgoskie*, 3, *Bydgoszcz i okolice*, oprac. T. Chrzanowski, M. Kornecki, Warszawa 1977, s. 16, 35, 55; KZSP XI, *Województwo bydgoskie*, 1, *Powiat aleksandrowski*, oprac. J. Frycz, T. Chrzanowski, M. Kornecki, Warszawa 1969, s. 35), także w syntezach (np. T. Dobrowolski, *Sztuka polska*, Kraków 1974, s. 268 nn.). Na temat „fenomenu” architektury około roku 1600 osobny tekst napisał Tadeusz Chrzanowski, por. idem, „*Neogotyku około 1600*”..., s. 83/84.

<sup>43</sup> Termin ten „wynałazła” Hélène Rousteau-Chambon; por. eadem, *Le gothique des Temps modernes*. W toku swojego wywodu, choć nie „programowo”, posługiwał się nim także Tomasz Zaucha; por. Zaucha, *Tradycja gotycka w architekturze sakralnej*..., s. 13. Pojawia się ono także w książce Piotra Gryglewskiego (przy odwołaniu autora do tez Hubertusa Günthera; zob. niżej, przyp. 13), zob. Gryglewski, *De sacra antiquitate*, s. 216.

<sup>44</sup> Wnioski tutaj przedstawione są efektem badań terenowych prowadzonych przeze mnie od roku 2014. Wczesne i dość nieśmiałe próby „reakcji” na renesans możemy obserwować głównie w szczytach kościołów – np. w Stawie czy Wilkowie Polskim.

chyba zdaje sobie sprawę z faktu, że do końca XVI wieku nie wybudowano w tym regionie ani jednej świątyni, którą uznać by można za konsekwentnie nowożytną, zrywającą z budownictwem gotyckim. Nowożytnie tendencje w architekturze tego czasu znajdują ujście jedynie w małych formach budowlanych, takich jak kaplice grobowe<sup>45</sup>.

Fundacje architektoniczne Rozdrażewskich dobrze egzemplifikują wieloraki charakter gotyku nowożytnego, równocześnie też dają możliwość polemiki z niektórymi tezami pojawiającymi się w literaturze. Fara w Krotoszyńcu może służyć za przykład protestanckiej świątyni budowanej w tradycjach gotyckich, w której pierwiastek gotycki nie musi wcale dowodzić „łączności z wielowiekową, «pierwotną» tradycją Kościoła”.

Bracia czescy, do których przynależał Jan Rozdrażewski, przybyli do Korony z Królestwa Czech w roku 1548<sup>46</sup>. W tym czasie Jednota, która wyrosła z ruchów husyckich około połowy XV wieku, legitymizowała się już niemal stuletnią tradycją<sup>47</sup>. Stąd też gotyckie kształty szesnastowiecznych świątyni braci czeskich, a w ich liczbie i fary krotoszyńskiej, nie stanowią prostego odwołania do średniowiecznej architektury katolickiej, ale mogą równie dobrze podejmować tradycje świątyni innowierczych (np. kaplicy betlejemskiej w Pradze<sup>48</sup>). Gotyckość protestanckich kościołów nie była zresztą regułą. Część innowierców odrzucała co prawda nowożytnie kształty architektoniczne, o czym świadczą słowa Jana Niemojowskiego, „jednego z trybunów różnowierczej szlachty”<sup>49</sup>, który w roku 1583 mówił: „Nie mury lecz wierni są ozdobą świątyni, dlatego staramy się je budować na Chrystusie, odrzucając praktyki włoskie”<sup>50</sup>. Jednakże, jak wskazuje Jan Harasimowicz, nie było to praktyką ogólną, bowiem np. zbory austriackie (Murstetten, Sachsenfeld-Scharfeenau) na sposób włoski (tj. renesansowy) budowali Wło-

---

<sup>45</sup> Zob. np. M. Kurzej, *Kościół parafialny pw. św. Małgorzaty Antiocheńskiej w Zborowie na Szaryszu. Przyczynek do dyskusji nad zjawiskiem postgotyku w Europie Środkowej*, „Modus. Prace z Historii Sztuki” 2005, 5, s. 5–22, tu: s. 17.

<sup>46</sup> H. Gmiterek, *Bracia czescy a kalwini w Rzeczypospolitej. Połowa XVI – połowa XVII wieku. Studium porównawcze*, Lublin 1987, s. 6.

<sup>47</sup> Ibidem; zob. także: J. Dworzaczkowa, *Bracia czescy w Wielkopolsce w XVI i XVII wieku*, Warszawa 1997, s. 12.

<sup>48</sup> A. Kubiček, *Betlejská kaple*, Praha 1953, s. 22–23.

<sup>49</sup> J. Harasimowicz, *Fundacje sakralne różnowierczej szlachty polskiej w XVI i XVII wieku*, w: *Fundacje i fundatorzy w średniowieczu i w epoce nowożytnej*, red. E. Opaliński, T. Wiśnicz, Warszawa 2000, s. 148.

<sup>50</sup> Cyt. za: A. Kossowski, *Protestantyzm w Lublinie i na Lubelszczyźnie w XVI–XVII w.*, Lublin 1933, s. 46.



si<sup>51</sup>. O kształcie wczesnonowożytnych świątyń protestanckich decydowały czynniki podobne tym, które wpływały na formy kościołów katolickich, m.in. możliwość pozyskania odpowiedniego architekta czy gusta fundatora<sup>52</sup>. Sytuacja ta dotyczyła szczególnie polskich członków Jednoty Brackiej, odróżniającej się od czesko-morawskiej strukturą społeczną wyznawców – podczas gdy w Czechach dominowali chłopci i mieszczenie, wspólnota polska była zdominowana przez szlachtę, która rozporządzała nieporównanie większymi środkami finansowymi<sup>53</sup>.

W XVI wieku w Rzeczypospolitej i na Śląsku nie ukształtował się żaden konkretny model świątyni innowierczej<sup>54</sup>; tendencje centralizujące, będące efektem dostosowywania architektury do kryteriów funkcjonalnych, nie były jeszcze zbyt silne<sup>55</sup>. Stąd też tradycyjna forma kościoła w Krotoszynie, mimo słusznych skojarzeń z budownictwem katolickim, nie powinna dziwić – w podobnym typie (z wyodrębnionym prezbiterium i wieżą od zachodu) wznoszono w tym czasie (i później!) świątynie innowiercze na Śląsku<sup>56</sup>.

Tradycja gotycka w formach fary krotoszyńskiej nie jest zresztą jedyną cechą wartą uwagi. Charakterystyczny jest jej rzut krzyżowy, z parą kaplic na przedłużeniu naw bocznych; jest to typ, na którego włoską genezę zwracał uwagę już Adam Miłobędzki, a który „zakorzenił się w Polsce od przełomu XVI i XVII wieku”<sup>57</sup>. Kościół w Krotoszynie jest więc jedną z wczesnych realizacji takiego modelu.

<sup>51</sup> Harasimowicz, *Fundacje sakralne różnowierczej szlachty...*, s. 148.

<sup>52</sup> Ibidem, s. 147–148.

<sup>53</sup> Na ten temat zob. Gmiterek, *Bracia czeszy a kalwini...*, s. 62; także J. Harasimowicz, *Treści i funkcje ideowe sztuki śląskiej reformacji: 1520–1650*, Wrocław 1986, s. 23.

<sup>54</sup> Harasimowicz, *Treści i funkcje ideowe...*, s. 21. Da się wszakże wykazać wzajemne inspiracje w architekturze zborów różnych ziem Rzeczypospolitej. Dotyczy to m.in. świątyni w wielkopolskim Mórkwie inspirowanej zapewne formami zborów śląskich, por. *Mittelalterliche Architektur in Polen. Romanische und gotische Baukunst zwischen Oder und Weichsel*, t. 2, red. C. Herrmann, D. von Winterfeld, Petersberg 2015, s. 1147.

<sup>55</sup> Zob. Harasimowicz, *Fundacje sakralne różnowierczej szlachty...*, s. 147. Wczesnym przykładem tych tendencji jest zbor w Oksie, wzniesiony krótko po połowie stulecia (por. P. Krasny, *Zbór kalwiński w Oksie. Przyczynek do badań nad formą centralną w polskiej architekturze sakralnej XVI wieku*, w: *Magistro et Amico amici discipulique. Lechowi Kalinowskiemu w osiemdziesięciolecie urodzin*, red. J. Gadomski, Kraków 2002, s. 258).

<sup>56</sup> Harasimowicz, *Treści i funkcje ideowe...*, s. 23.

<sup>57</sup> Autor dokonał też istotnego rozróżnienia typu krzyżowego kościoła jednonawowego i bazylikowego; w pierwszym wypadku kaplice umieszczano symetrycznie po bokach, w drugim stanowiły one przedłużenie bocznych naw (por. A. Miłobędzki, *Architektura polska XVII wieku*, Warszawa 1980, s. 63).

Podobne jak w farze krotoszyńskiej, połączenie tradycji gotyckiej i nowych tendencji w architekturze miało istotne znaczenie w kościele w Raciążku. Godny uwagi, obok rozwiązania formalnego absydy, tj. doświetlenia jej ostrołukami, jest sam fakt jej pojawienia się w kościele. Tadeusz Chrzanowski wymienił farę w Raciążku wśród świątyń z absydami, które mogły być „spuścizną po katedrze płockiej”<sup>58</sup> (z czym należałoby się zgodzić), Piotr Gryglewski zaś sugerował skojarzenie tej formy z architekturą romańską<sup>59</sup>. Absydowe zamknięcie prezbiterium na terenie Polski środkowej można zatem rozumieć jako odniesienie do przeszłości – poprzez przywołanie formy romańskiej z obecnych na tych ziemiach kościołów (w Płocku, Tumie, Czerwińsku)<sup>60</sup> lub jako modną nowinkę, przyniesioną do kraju przez budowniczych włoskich (m.in. Jana Baptystę Wenecjanina), których obecność na tych ziemiach była silnie ugruntowana.

Wobec braku przekazów źródłowych trudno tutaj o rozstrzygnięcia – w każdym razie absyda w kościele raciążkim przez gotyckie okna i osadzenie w kontekście gotyckich murów prezbiterium, korpusu i wieży tworzy nową jakość artystyczną – podobnie jak szczyt wschodni nawy, zgrabnie łączący ostrołuki z edykułami.

Kreatywnym podejściem do form gotyckich, przy jednoczesnym możliwym odniesieniu do form romańskich, odznacza się też kościół w Pieniążkowie. Tadeusz Chrzanowski twierdził, że jest to kościół „zbudowany [...] całkowicie jeszcze «po gotycku»”<sup>61</sup>, jednak inspiracji dla systemu blend zamkniętych podwójnym łukiem, pojawiających się na wszystkich elewacjach, możemy poszukiwać zarówno na wieżach szesnastowiecznych kościołów Prus, Pomorza, Mazowsza i Wielkopolski, jak i w zjawisku retrospektywnym, w tzw. późnogotyckim neoromanizmie<sup>62</sup>, znanym

<sup>58</sup> Zob. Chrzanowski, *Czyżby spuścizna po katedrze...*, passim.

<sup>59</sup> Piotr Gryglewski sugerował możliwość takiej interpretacji dla szerszej grupy szesnastowiecznych kościołów z absydami, zob. Gryglewski, *Oddziaływanie nowożytnej katedry...*, passim.

<sup>60</sup> Taką interpretację wysunął m.in. T. Chrzanowski (*Czyżby spuścizna po katedrze...*, s. 246–247), traktując formy absydowe równocześnie jako świadectwo „opornego przyjmowania” form renesansowych i „niezupełnie uświadomioną” tendencję do nawiązywania do form romańskich. Podobnie pisał Piotr Gryglewski, skłaniając się jednak ku interpretacji o „uświadomionych” nawiązaniach do przeszłości (zob. Gryglewski, *Oddziaływanie nowożytnej katedry...*, s. 43–44 i nn.).

<sup>61</sup> Chrzanowski, *Czyżby spuścizna po katedrze...*, s. 251.

<sup>62</sup> Punktem odniesienia dla świątyni w Pieniążkowie mogą być też elewacje zewnętrzne Dworu Bractwa św. Jerzego w Gdańsku (niezależnie od tego, czy budynek ten rzeczywi-

przede wszystkim ze sztuk plastycznych, ale i w ówczesnych dekoracjach renesansowych<sup>63</sup>. Tak czy inaczej, konsekwentna realizacja tego pomysłu wydaje się raczej rodzajem świadomego odwołania do form obecnych na tych ziemiach od dłuższego czasu, a więc „tradycyjnych”. Ich twórcze przetworzenie, podobnie jak zapożyczenie i przetworzenie dekoracji szczytu bydgoskich bernardynów w kościele grabienickim, pokazuje, że architektura gotycka miała na przełomie XVI i XVII wieku szansę na rozwój i że z tej szansy korzystała.

Fundacje sakralne Hieronima Rozdrażewskiego wyczerpują zresztą praktycznie wszystkie sposoby podejścia do ówczesnej materii architektonicznej; obok kompilacji form gotyckich i nowożytnych, pojawiających się w Raciążku i Pieniążkowie, stosowano w nich także rozwiązania czysto gotyckie (sklepienia w Łagowie) oraz „właczano” w repertuar gotyckiej architektury elementy nowożytne (Rozdrażew, Łagów, a także fundowane przez Annę Rozdrażewską Benice).

#### FUNDACJE ROZDRAŻEWSKICH A KOŚCIOŁY WIELKOPOLSKIE PRZEŁOMU WIEKÓW XVI I XVII

Fundacje sakralne rodziny Rozdrażewskich tworzą na przełomie wieków XVI i XVII dość silną liczebnie grupę. Ich cechą wspólną jest występowanie zachodniej wieży, co można traktować jako feudalny znak, charakteryzujący właścicieli ziemskich pochodzących ze starego rycerskiego rodu<sup>64</sup>. Oprócz wież w świątyniach rodziny pojawia się także nowożytny detal – w formie renesansowych i manierystycznych szczytów, także w dekoracji sklepień, tablic erekcyjnych i nagrobnych. Zróżnicowanie w poziomie wykonania, a także niewielka reprezentacja tego detalu i różny czas powstania kościołów, skazuje na niepowodzenie próby powiązania zatrudnionych przez rodzinę warsztatów – z wyjątkiem świątyń w Rozdrażewie i Benicach. Można przypuszczać, że niezachowana do dziś absyda kościoła w Grabienicach była inspirowana absydą kościoła w Raciążku, na co wska-

---

ście połączymy z „późnogotyckim romanizmem”) oraz bliższe mu czasowo elewacje wewnętrzne świątyni w mazowieckim Kozłowie Szlacheckim.

<sup>63</sup> Analogiczne formy elewacji bocznych spotykamy np. w weneckim kościele Madona dell’Orto.

<sup>64</sup> Por. np. L. Kajzer, *Wieże zamków Prowincji wielkopolskiej*, „Archeologia Historica Polonia” 2002, XII, tu: s. 47–48.

zuje bliski czas powstania tych kościołów i bliski stosunek ich fundatorów – przedstawicieli wyższego kleru. Kościół w Raciążku oraz fara krotoszyńska zdecydowanie wyróżniają się przy tym skalą na tle ówczesnej architektury wielkopolskiej.



9. Kościół parafialny w Benicach, widok od południa, XVI/XVII w., fot. W. Miedziak

Jako grupa świątynie Rozdrażewskich stanowią niemal wzorcową reprezentację, swoistą sumę wszystkich cech architektury regionu na przełomie XVI i XVII wieku. W kościołach wielkopolskich pojawiają się te same rozwiązania przestrzenne – mam tu na myśli zarówno kościoły jednonawowe (np. w Lubotyniu, Grodzisku Tureckim, Czarniejewie), jak i krzyżowe, trzynawowe (np. w Borku Wielkopolskim). Przy gotycko-nowożytnej formie zewnętrznej murów stosuje się nowożytną sztukaterię (np. w Czarnkowie), szczyty przetwarzają tradycje gotyckie (Rajsko, Rychwał), wprowadzają formy manierystyczno-renesansowe (Mielżyn, Owińska – kościół cysterek) bądź też łączą te tendencje (np. kościół św. Wojciecha w Poznaniu).



10. Kościół parafialny w Benicach, widok z chóru muzycznego ku wschodowi, XVI/XVII w., fot. W. Miedziak

## ZAKOŃCZENIE

Określenie „gotyk nowożytny” dotyczy zjawiska istotnego w europejskiej architekturze sakralnej, obejmującego zasięgiem całą środkowo-wschodnią część kontynentu<sup>65</sup>. W granicach Rzeczypospolitej architektura tego typu nie wykształciła tak spektakularnych form jak np. w Czechach czy na terenie

<sup>65</sup> Zob. np. Krasny, „*Jestem katolikiem...*”, passim.



Rzeszy. Mimo to nie można powiedzieć, by była nieistotna – panorama architektoniczna szeroko rozumianej Wielkopolski od drugiej trzeciej XVI wieku do pierwszych dziesięcioleci wieku XVII była bowiem konsekwentnie i jednolicie „gotycko-nowożytna” (z różnym natężeniem pierwiastków gotyckiego i nowożytnego).

Analiza fundacji sakralnych rodziny Rozdrażewskich z przełomu XVI i XVII wieku pokazuje, że wielkopolskie świątynie tego czasu nie są świadectwem architektonicznej stagnacji, ale dowodem na powolny rozwój budownictwa gotyckiego. Formy, z których korzystano, nie mogły być uważane za przeszłe, skoro należały do teraźniejszości i odpowiadały, choć skromnie, na pojawiające się wówczas zmiany w sztuce. Rozwój architektury opierał się przede wszystkim na kompilacji gotyckich wzorów z architekturą nowożytną, choć nie stroniono ani od rozwijania form gotyckich, ani od korzystania z form renesansowych, na co wskazują detale, jak np. szczyty, sklepienia etc., oraz mała architektura, tj. kaplice. Wśród typów architektonicznych przeważają modele ukształtowane w gotyku (bazylikowy i jednonawowy z wieżą, zamknięte trójbocznie czy jednonawowy zamknięty prostą ścianą). Jednak co do motywów architektonicznych mamy też formy, które kojarzą się zarówno z gotykiem (ostrołuk, skarpy, sklepienia żebrowe, szczyty schodkowe), późnogotyckim „neoromanizmem” (lizeny, fryz arkadkowy), jak i repertuarem wspólnym architekturze nowożytnej i późnogotyckiej (wewnętrzne filary przyściennie). Elementy gotyckie bywają poddawane częściowej „modernizacji” (sklepienia krzyżowe na drutach jak w Benicach lub z wąskimi żebrami o zwornikach w formie nowożytnych plakiet jak w Rozdrażewie, gotycki szczyt schodkowy z płycinami przetworzony i „unowocześniony” przez formę nowożytnych frontoników w Raciążku). Zarazem mamy też do czynienia z kreatywnym przetwarzaniem form gotyckich, przede wszystkim w Pieniążkowie i Grabienicach.

Osobnych rozważań wymaga pytanie, na ile gotycko-nowożytny formy ówczesnej architektury były kwestią wyboru zleceniodawców i architektów, na ile zaś nieświadomym stadium rozwoju północnoeuropejskiej architektury, będącym wypadkową zderzenia silnej tradycji gotyckiej z wpływami nowożytności. Otwarty też pozostaje problem celowej lub niecelowej archaizacji. Wobec ukazanej panoramy budowli, których fundatorami byli zarówno protestanci, jak i katolicy, trzeba powiedzieć, że jej formalna spoistość nie wydaje się odzwierciedlać konfesyjnych podziałów. Dalsze badania przyniosą zapewne kolejne pytania i odpowiedzi.

## BIBLIOGRAFIA

- Adamski J., *Uwaga na temat datowania kaplic przy farze w Nowym Mieście nad Wartą*, w: *Sztuka w Wielkopolsce*, red. M. Błaszczynski, B. Górecka, M. Górecki, A. Paradowska, Poznań 2013, s. 22–31
- Archiwum Archidiecezjalne w Poznaniu, *Acta Visitationum* 53, 1790
- Chrzanowski T., „Neogotyck około 1600” – próba interpretacji, w: *Sztuka około roku 1600. Materiały Sesji SHS, Lublin, listopad 1972*, Warszawa 1974, s. 75–112
- Chrzanowski T., *Czyżby spuścizna po katedrze płockiej?*, w: *Nobile claret opus. Studia z dziejów sztuki dedykowane Mieczysławowi Zlatowi*, red. L. Kalinowski et al., Wrocław 1998, s. 243–252
- Czyżewski K.J., M. Walczak, *O średniowiecznych wzorach nowożytnych kościołów z kaplicami „in modum crucis” na ziemiach Rzeczypospolitej*, w: *Sztuka dawnej ziemi chełmińskiej i województwa bełskiego*, red. P. Krasny, Kraków 1999, s. 25–49
- Dobrowolski T., *Sztuka polska*, Kraków 1974
- Dworzaczkowa J., *Bracia czeszy w Wielkopolsce w XVI i XVII wieku*, Warszawa 1997
- Dworzaczkowa J., Kowalska H., [hasło:] *Rozdrażewski (Rozrażewski) Jan h. Doliwa*, w: *Polski Słownik Biograficzny*, 1989–1991, 31, s. 371–373
- Gmiterek H., *Bracia czeszy a kalwini w Rzeczypospolitej. Połowa XVI – połowa XVII wieku. Studium porównawcze*, Lublin 1987
- Gryglewski P., *De sacra antiquitate. Odwołania do przeszłości w polskiej architekturze sakralnej XVI wieku*, Warszawa 2012
- Gryglewski P., *Oddziaływanie nowożytnej katedry płockiej na przemiany w polskiej architekturze sakralnej w XVI w. – uwagi kilka*, w: *Sztuka Polski środkowej – studia*, t. V, red. K. Stefański, P. Gryglewski, Łódź 2011, s. 27–47
- Grzybowski A., *Gotycka architektura murowana w Polsce*, Warszawa 2014
- Günther H., *Die ersten Schritte in die Neuzeit. Gedanken zum Beginn der Renaissance nördlich der Alpen*, w: *Wege zur Renaissance. Beobachtungen zu den Anfängen neuzeitlicher Kunstauffassung im Rheinland und in den Nachbargebieten um 1500*, red. N. Nussbaum, Köln 2003, s. 30–87
- Harasimowicz J., *Treści i funkcje ideowe sztuki śląskiej reformacji. 1520–1650*, Wrocław 1986
- Harasimowicz J., *Fundacje sakralne różnowierczej szlachty polskiej w XVI i XVII wieku*, w: *Fundacje i fundatorzy w średniowieczu i w epoce nowożytnej*, red. E. Opałiński, T. Wiśnicz, Warszawa 2000, s. 142–153
- Hipp H., *Studien zur „Nachgotik” des 16. und 17. Jahrhunderts in Deutschland, Böhmen, Österreich und der Schweiz*, Tübingen 1979
- Jakimowicz T., *Sztuka renesansu i manieryzmu. Architektura*, w: *Dzieje Wielkopolski*, t. 1, red. J. Topolski, Poznań 1969
- Jurkowlanec G., *Epoka nowożytna wobec średniowiecza. Pamiątki przeszłości, cudowne wizerunki, dzieła sztuki*, Wrocław 2008
- Kajzer L., *Wieże zamków Prowincji wielkopolskiej*, w: *Archeologia Historica Polonia*, t. 12, Toruń 2002, s. 4771
- Kohte J., *Verzeichnis der Kunstdenkmäler der Provinz Posen*, t. 3, Berlin 1898

- Konieczka-Śliwińska D., *Dzieje Margonina w dobie staropolskiej*, w: *Dzieje Margonina*, red. K. Rzepa, Poznań 2002, s. 27–51
- Kossowski A., *Protestantyzm w Lublinie i na Lubelszczyźnie w XVI–XVII w.*, Lublin 1933
- Kowalska H., [hasło:] *Rozdrażewski (Rozrażewski) Hieronim h. Doliwa*, w: *Polski Słownik Biograficzny*, 1989–1991, 31, s. 355–365
- Kowalski J., *Gotyk wielkopolski*, Poznań 2010
- Kozierowski S., *Szematyzm historyczny ustrojów parafialnych dzisiejszej Archidiecezji Poznańskiej*, Poznań 1935
- Krasny P., *Zbór kalwiński w Oksie. Przyczynek do badań nad formą centralną w polskiej architekturze sakralnej XVI wieku*, w: *Magistro et Amico amici discipulique. Lechowi Kalinowskiemu w osiemdziesięciolecie urodzin*, red. J. Gadomski, Kraków 2002, s. 271–281
- Krasny P., „*Jestem katolikiem a nie papistą*”. Świadomość konfesyjna fundatorów a problem prowincjonalizmu architektury sakralnej w Europie środkowej około roku 1600, w: *Centrum, prowincje, peryferia. Wzajemne relacje w dziejach sztuki*, red. P. Gryglewski, K. Stefański, R. Wróbel, Łódź 2013, s. 69–91
- Krotoski K., *Dzieje miasta Krotoszyna. Część pierwsza: Miasto Krotoszyn i jego dziedzice za czasów polskich (od 1415 do 1779)*, Krotoszyn 1930
- Kubiček A., *Betlemská kaple*, Praha 1953
- Kujawski W., [hasło:] *Rozdrażewski (Rozrażewski) Nowomiejski Jan h. Doliwa*, w: *Polski Słownik Biograficzny*, 1989–1991, 31, s. 373–374
- Kurzej M., *Kościół parafialny pw. św. Małgorzaty Antiocheńskiej w Zborowie na Szaryszu. Przyczynek do dyskusji nad zjawiskiem postgotyku w Europie Środkowej*, „*Modus. Prace z Historii Sztuki*” 2005, 5, s. 5–22
- Kurzej M., *Jan Wolff. Monografia architekta w świetle analizy prefabrykowanych elementów dekoracji sztukatorskich*, Kraków 2009
- KZP III, *Województwo kieleckie*:  
7. *Powiat opatowski*, red. J.Z. Łoziński, B. Wolff, 1959
- KZSP XI, *Województwo bydgoskie*:  
1. *Powiat aleksandrowski*, oprac. J. Frycz, T. Chrzanowski i M. Kornecki, 1969  
3. *Bydgoszcz i okolice (d. pow. bydgoski)*, oprac. T. Chrzanowski i M. Kornecki oraz T. Juraszowie, 1977  
15. *Powiat świecki*, oprac. T. Chrzanowski i T. Żurkowska, 1970
- Łukaszewicz J., *Krótki opis historyczny kościołów parochialnych, kościółków, kaplic, klasztorów, szkółek parochialnych, szpitali i innych zakładów dobroczynnych w dawnej diecezji poznańskiej*, t. 2, Poznań 1859
- Miłobędzki A., *Architektura polska XVII wieku*, Warszawa 1980
- Mittelalterliche Architektur in Polen. Romanische und gotische Baukunst zwischen Oder und Weichsel*, t. 2, red. C. Herrmann, D. von Winterfeld, Petersberg 2015
- Panofsky E., *Das erste Blatt aus dem „Libro” Giorgio Vasaris. Eine Studie über die Beurteilung der Gotik in der italienischen Renaissance (mit einem Exkurs über zwei Fassadenprojekte Domenico Beccafumis)*, „*Städel-Jahrbuch*” 1930, 6, s. 26–72
- Rousteau-Chambon H., *Le gothique des Temps modernes. Architecture religieuse en milieu urbain*, Paris 2003

- Samek J., *Nawrót do gotyku w sztuce Krakowa 1 poł. XVII wieku*, „Foliae Historiae Atrium” 1968, 5, s. 71–130
- Schmidt M., *Reverentia und Magnificentia. Historizität in der Architektur Süddeutschlands, Österreichs und Böhmens vom 14. bis 17. Jahrhundert*, Regensburg 1999
- Schock-Werner B., *Die Bauten im Fürstbistum Würzburg unter Julius Echter von Mespelbrunn. Struktur, Organisation, Finanzierung und künstlerische Bewertung*, Regensburg 2005
- Sokołowski M., G. Worobjew, J.S. Zubrzycki, *Kościóły i cmentarze warowne w Polsce*, „Sprawozdanie Komisji Historii Sztuki” 1905, 7, s. 481–528
- Zaucha T., *Tradycja gotycka w architekturze sakralnej ziem ruskich Korony*, Kraków 2015

Witold Miedziak

Instytut Historii Sztuki

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

#### CHURCHES FOUNDED BY THE ROZDRAŻEWSKI FAMILY – PROBLEMS OF STYLE AND THE MEANING OF FORM

##### Summary

The paper is a monograph of the churches founded by the Doliwita Rozdrażewski family, which make a significant percent of the total number of churches built in the region of Wielkopolska at the turn of the 17<sup>th</sup> century. Those churches, constructed under the supervision of Hieronim, Archbishop of Włocławek, and the Poznań Chamberlain Jan, have not been analyzed by scholars, and some of them have not been even mentioned in scholarly publications. The analysis presented in the paper allows one to consider the churches founded by the Rozdrażewski family in the context of the architecture of the region, Poland, and the neighboring countries. The features of the period, as well as a religious controversy among the family members, made it possible to approach a number of problems connected to contemporary artistic changes, such as the so-called “gothic style around 1600,” relations between Protestant and Roman Catholic architecture, and claims about the purposeful “archaism” of the architecture of the period, emulating the Romanesque or the Gothic style. Responding to the research postulates formulated by other scholars, the author proposed a new term, “early modern Gothic,” coined to replace other, ambiguous terms referring to the architecture of those times. Moreover, he proposed an innovative way of interpreting Gothic architecture of the early modern period, based on following its transformations from the end of the Middle Ages till the turn of the 17<sup>th</sup> century, which results in a claim that Gothic architecture continued until then.

##### Keywords:

the Rozdrażewski family, post-Gothic style, early modern architecture, Wielkopolska, church foundations





EWELINA WOJDAK

## FOTOGRAMETRIA, POLITYKA I PRZEDSIĘBIORCZOŚĆ A INWENTARYZACJA ZABYTEKÓW. ALBRECHT MEYDENBAUER W POZNAŃSKIM W ROKU 1885 I 1887

Fotogrametria, czyli technika fotograficzna pozwalająca na podstawie zdjęć odtworzyć odległości w terenie lub wymiary budowli, w zamyśle jej wynalazców miała służyć jako środek wykonywania pomiarów na potrzeby sporządzania map czy obliczania np. dystansu od stanowiska dział do murów obleganego miasta. Określanie wymiarów budowli nie było wymieniane jako cel nowej techniki – zarówno Aimé Laussedat we Francji, jak i Albrecht Meydenbauer w Prusach dążyli do zainteresowania swym wynalazkiem przede wszystkim dowódców wojskowych. Laussedatowi udało się zarówno zdobyć, jak i utrzymać uwagę armii, natomiast Meydenbauer, po porażce pomiarów wykonywanych podczas oblężenia Strasburga w roku 1870, musiał zmienić kierunek swych wysiłków. Za cel obrał włączenie techniki fotogrametrycznej do inwentaryzacji zabytków. Chciałabym przedstawić działania podjęte przez niego w tym celu jako szeroko zakrojoną mobilizację zasobów – sojuszników, funduszy i odbiorców, rozwijaną w relacjach między konkretnymi aktorami społecznymi, nie zaś jako bezproblemowe wdrożenie w wyniku odpersonalizowanego, „powszechnego” zainteresowania zabytkami w XIX wieku.

W ramach tych sieci kontaktów zdarzenia były generowane, czyli konstytuowane stopniowo na drodze prób i błędów, w odniesieniu do napotykanym ograniczeń i pojawiających się możliwości – nowych koneksji, źródeł finansowania czy ulepszonych materiałów fotograficznych<sup>1</sup>. Meyden-

---

<sup>1</sup> O modelu generatywnym kultury oraz zastosowaniu pojęcia transakcji w naukach społecznych zob. F. Barth, *W stronę pełniejszego opisu i głębszej analizy zjawisk kulturowych*, w: *Badanie kultury. Kontynuacje*, red. M. Kempny, E. Nowicka, Warszawa 2004, s. 180–192; F. Barth, *A Personal View of Present Tasks and Priorities in Cultural and Social Anthropology*, w: *Assesing Cultural Anthropology*, red. R. Borowsky, New York 1994, s. 349–361.

bauer musiał szukać sposobów, za pomocą których wykreowałby zbieżność fotogrametrii z interesami osób, które mogły ją finansowo wesprzeć lub takie wsparcie pozyskać. Chcę szczegółowo przeanalizować, jakimi możliwościami dysponował, jak próbował je wykorzystać i czy udało mu się stworzyć nowe. Odwołam się przy tym do badań Bruno Latoura nad procesami powstawania, introdukcji i popularyzacji wynalazków naukowych i technicznych<sup>2</sup>.

Meydenbauer dwukrotnie przebywał w Prowincji Poznańskiej, jednak nie interesował się tamtejszymi obiektami ani „kwestią polską”. To minister wyznań Gustav von Gossler zlecił Meydenbauerowi wykonanie zdjęć rotundy pw. św. Prokopa w Strzelnie, najpierw w roku 1885<sup>3</sup>, a następnie dwa lata później. Przy okazji tego drugiego pobytu w Poznańskim Meydenbauer uwiecznił też ruiny romańskiego kościoła w Inowrocławiu oraz ratusz w Poznaniu i tamtejszy kościół Dominikanek<sup>4</sup>. Nie były to rutynowe przedsięwzięcia,

---

<sup>2</sup> Zob. B. Latour, *Krwiobieg nauki. Przykład naukowej inteligencji Jolioty*, w: idem, *Nadzieja Pandory*, tłum. K. Abriszewski, A. Derra, M. Smoczyński, M. Wróblewski, M. Zuber, Toruń 2013, s. 113–148.

<sup>3</sup> R. Meyer, *Albrecht Meydenbauer. Baukunst in historischen Fotografien*, Leipzig 1985, s. 38.

<sup>4</sup> W Poznaniu znajdują się dwa zbiory tych zdjęć: album przechowywany w Muzeum Historii Miasta Poznania oraz odbitki (bez fotografii zabytków poznańskich) w Pracowni Zbiorów Ikonograficznych Biblioteki Uniwersyteckiej. Ich badaniem zajmowali się M. Mrugańska-Banaszak i M. Danielewski, jednak ich publikacje zawierają nieścisłości, przekładające się na błędne wnioski, np. nazwisko fotografa odczytano jako „Meydenlender”, mimo iż w „Kurierze Poznańskim” zapisano je jako „Meydenlauer”, popełniając jedną literówkę przy przepisywaniu z „Posener Zeitung”; gazeta niemiecka podała, że w Hôtel de Dresde 13 sierpnia zameldował się „Reg.- und Baurath Dr. Meydenbauer aus Berlin”, zdjęcia wykonał zaś dnia następnego, jednak badacze za „Kurierem Poznańskim” określili daty pobytu fotografa w mieście na 12 i 13 sierpnia (piątek i sobotę); M. Mrugańska-Banaszak tłumaczyła widoczne na zdjęciach zamknięte sklepy przerwą obiadową, tymczasem był to dzień wolny od pracy – niedziela; nie sprawdzono też kolejnych numerów „Posener Zeitung”, natomiast w jednym z nich pojawiła się informacja o kolejności pobytów Meydenbauera w Inowrocławiu i Strzelnie; nie zapoznano się też ze szczegółami technicznymi rozwoju fotogrametrii, przez co M. Danielewski stawiał błędne hipotezy nt. podróży fotografa, zakładając, że odbywał ją zwykłymi drogami, tymczasem podatność sprzętu na uszkodzenia i rozregulowanie pod wpływem wstrząsów wymagała transportu koleją; niezajomość zmian w konstrukcji aparatu przekładających się na wygląd negatywów uniemożliwiła też M. Danielewskiemu rozstrzygnięcie kolejności powstawania zdjęć ze Strzelna; nie zapoznano się też z realiami funkcjonowania kierowanego przez Meydenbauera Instytutu Fotogrametrii i przyjęto za pewnik, że misja fotografa ograniczała się do Poznania, Inowrocławia i Strzelna, co byłoby nieopłacalne; pomyłka w odczytaniu nazwiska sprawiła też, że badacze nie próbowali poznać tychże realiów, sądzili bowiem, iż szukają informacji na temat innego człowieka; zob. M. Mrugańska-Banaszak,

gdyż dokumentacja fotogrametryczna miała być zarezerwowana dla „ważniejszych budowli, które z punktu widzenia historii sztuki odznaczają się wysoką rangą, a zarazem muszą zostać poddane gruntownej naprawie w krótkim czasie”<sup>5</sup>. Moim kolejnym celem jest zatem weryfikacja, co w oczach ministra Gosslera decydowało o „ważności” akurat tych obiektów wielkopolskich oraz jak doszło do tego, że w ogóle zwrócił na nie uwagę.

## PODSTAWY ANALIZY

Oczywiście łatwo byłoby wyjaśnić tę sytuację, przyjmując założenie, że misja Meydenbauera wpisywała się w zaplanowane działania władz, dążących do politycznego zawłaszczenia wielkopolskiego dziedzictwa oraz wzmacniania niemieckiej tożsamości narodowej. W konsekwencji jednak przenieśliśmy współczesny język i współczesne rozumienie na warunki dziewiętnastowieczne. Kategoria „dziedzictwa” (*Kulturerbe*) została bowiem spopularyzowana dopiero w XX wieku<sup>6</sup> – jeśli używa się jej w odniesieniu do wcześniejszego stulecia, to wówczas ulegają spłaszczeniu skomplikowane operacje, które doprowadziły do obecnego sposobu jej rozumienia. „Dziedzictwo” funkcjonuje dziś jako „czarna skrzynka”, czyli – zgodnie z ujęciem Bruno Latoura – fakt uważany za oczywisty<sup>7</sup>. Niemal nikogo nie interesuje, jaka różnorodność elementów się na niego złożyła – liczy się tylko „to, co na wejściu” i „to, co na wyjściu”.

---

*Jeden dzień z ratuszem w tle. Poznań 13 sierpnia 1887*, Poznań 2004; M. Danielewski, *Romańskie zabytki architektury sakralnej Inowrocławia i Strzelna w świetle fotografii Meydenlendera z 1887 roku*, „Archiwa Biblioteki i Muzea Kościelne” 2012, 98, s. 27–50; idem, *Reliefy z murów kościoła Panny Marii w Inowrocławiu*, „Roczniki Historyczne” 2011, 76, s. 7–34; idem, *Fotografie z 1887 roku jako źródło ikonograficzne badań nad romańską architekturą sakralną Strzelna*, w: *Z dziejów pogranicza kujawsko-wielkopolskiego*, t. 3, red. D. Karczewski, M. Wilczek-Karczewska, Strzelno–Kruszwica 2015, s. 105–120; „Kurier Poznański” 17 sierpnia 1887, s. [4]; „Posener Zeitung” 13 sierpnia 1887, s. 3; „Posener Zeitung” 16 sierpnia 1887, s. 6.

<sup>5</sup> Raport Gosslera do cesarza, za: Meyer, *Albrecht Meydenbauer...*, s. 38.

<sup>6</sup> W języku niemieckim określano zabytek mianem „pomnika” (*Denkmal*), stąd też pojęcie ochrony zabytków jako „opieki nad pomnikami” (*Denkmalpflege*), popularne zwłaszcza od lat 80. XIX w., zob. A. Swenson, „Heritage”, „Patrimoine” und „Kulturerbe”: *Eine vergleichende historische Semantik*, w: *Prädikat „Heritage”. Wertschöpfungen aus kulturellen Ressourcen*, red. R. Bendix, D. Hemme, M. Tauschek, Münster 2007, s. 53–74.

<sup>7</sup> Ł. Afeltowicz, *Laboratoria w działaniu. Innowacja technologiczna w świetle antropologii nauki*, Warszawa 2011, s. 69.

Uproszczeniem byłaby też interpretacja państwowych działań konserwatorskich jako podejmowanych wyłącznie w interesie narodowym i przeciw Polakom. Publiczne wypowiedzi, w których autor próbował wciągnąć dany zabytek w dyskurs rywalizacji niemiecko-polskiej, trzeba analizować pod kątem ich realnej sprawczości – cóż bowiem z tego, że dany poseł wyliczałby w Landtagu budowle, które jego zdaniem symbolizowały wyższość niemieckiej kultury nad polską, gdyby reszta posłów nie zwróciła na niego uwagi lub wręcz ukróciła jego zapędy? To, że dany poseł starał się o zideologizowanie przedsięwzięcia, nie znaczyło przecież, że wszyscy niemieccy deputowani poddali się jego sugestiom.

Chcę przyrzeć się formacji państwowego aparatu ochrony zabytków oraz włączonej w niego fotogrametrii jako stopniowo wprowadzanym projektom, które porównałabym do eksperymentowania. Powoływanie określonych instytucji, organizacja kształcenia odpowiednich kadr, szukanie technik i metod usprawniających prowadzenie dokumentacji odbywało się na drodze wdrażania jednych czynników i marginalizacji innych. Z początkowej skomplikowanej sytuacji próbowano wyodrębnić rozwiązania poddające się manipulacji, przewidywalne, ekonomiczne, a zatem możliwe do standaryzacji i wdrożenia<sup>8</sup>.

Realne warunki były jednak dalekie od środowiska i procedur laboratoryjnych – zmienne nie były wyizolowane, wchodziły ze sobą w różne związki o różnych konfiguracjach, nie były też systematycznie obserwowane, dlatego trudno było ocenić, co i dlaczego działało zgodnie z oczekiwaniami. Nie mamy tu do czynienia z precyzyjną taktyką i jej implementacją – przebieg działań był często chaotyczny, „zygzakowaty”, a nie liniowy, jak mogłoby się wydawać, gdybyśmy rozpatrywali tylko udane przedsięwzięcia. Podejmowane próby często bazowały na przejmowaniu rozwiązań, które sprawdziły się w wykonaniu innych i w innych okolicznościach, zgodnie z potocznym przekonaniem, że jeśli coś udało się gdzie indziej, to będzie efektywne także u nas<sup>9</sup>. To w tym kontekście chciałabym przeanalizować zarówno dobór środków w propagowaniu fotogrametrii, jak i stopniowy wzrost popularności dyskursu narodowego w wypowiedziach dotyczących zabytków – nie tylko w pismach wojujących literatów, historyków czy filozofów, ale też w debatach polityków.

---

<sup>8</sup> O procedurach eksperymentowania zob. *ibidem*, s. 18–23; W. Sady, *Spór o racjonalność naukową. Od Poincarégo do Laudana*, Toruń 2013, s. 225–227.

<sup>9</sup> F. Barth, „Models” reconsidered, w: *idem*, *Process and form in social life. Selected essays of Fredrik Barth*, t. 1, London 1981, s. 100.

## MOBILIZACJA ŚWIATA – POCZĄTKI FOTOGRAMETRII W PRUSACH

Pierwsze próby fotogrametryczne przeprowadzane przez Meydenbauera możemy określić jako eksperymenty techniczne *par excellence*. Interesuje mnie nie tyle proces projektowania i konstrukcji urządzenia, ile raczej sposób, w jaki końcowy produkt musiał zostać wprowadzony „na rynek”. Ustalone praktyki towarzyszące takiemu wprowadzeniu miały moc potwierdzenia wiarygodności tego, co oferowała fotogrametria, dlatego kolejne kroki Meydenbauera, a potem jego sojuszników, mogą być zrozumiane tylko w odniesieniu do tych praktyk.

W każdym opracowaniu dotyczącym wynalazku Meydenbauera „punktem zero” jest rok 1858, w którym Meydenbauer jako młody student architektury omal nie spadł z wieżyczki katedry w Wetzlarze, której pomiarów dokonywał, i które to zdarzenie sprawiło, że zaczął się zastanawiać nad bezpieczniejszymi metodami ustalania wymiarów budowli<sup>10</sup>. Szczegółowy opis wypadku, przypominający odtwarzanie zdarzenia w zwolnionym tempie, pojawił się w spisywanych od roku 1914 wspomnieniach<sup>11</sup> – narracja przywodzi na myśl kreację legendarnych początków metody jako genialnego olśnienia („Eureka!”). Nacisk, który Meydenbauer kładł na umocowanie źródeł pomysłu w latach 50., czyni prawdopodobnym, że przez opowieść wetzlańską Meydenbauer podkreślał swą niezależność od innych ówczesnych eksperymentów z fotografią metryczną – także od prac Aimégo Laussedata. Jak jednak sugerował w roku 1948 Louis Ragey, o rozwiązaniach Francuza Meydenbauer mógł się dowiedzieć z artykułu na ich temat, opublikowanego w Prusach w roku 1865<sup>12</sup>.

Faktycznie dopiero w roku 1865 Meydenbauer wykonał pierwsze rysunki na podstawie zwykłych fotografii, twierdził jednak, że opracował je po konsultacjach ze swoim dawnym kolegą ze studiów w berlińskim Instytucie Przemysłowym, Heinrichem Hermannem Voglem, kierującym utworzonym

---

<sup>10</sup> Meyer, *Albrecht Meydenbauer...*, s. 15–16; J. Albertz, *Albrecht Meydenbauer – Pioneer of photogrammetric documentation of the cultural heritage*, w: *Surveying and Documentation of Historic Buildings, Monuments, Sites: Traditional and Modern Methods. Proceedings of the XVIII International Symposium of CIPA 2001, Potsdam (Germany), September 18–21, 2001*, red. J. Albertz, ICOMOS, UNESCO, ISPRS, Berlin 2002, s. 19.

<sup>11</sup> Zaczął je spisywać dopiero od roku 1914, zob. A. Grimm, A. Meydenbauer, *120 Jahre Photogrammetrie in Deutschland. Tagebuch von Albrecht Meydenbauer, dem Nestor des Messbild-Verfahrens, veröffentlicht aus Anlass des Jubiläums 1858/1978*, red. A. Grimm, Oldenbourg 1978, s. 5.

<sup>12</sup> L. Ragey, *The Work of Laussedat and Education in Photogrammetry at the National School of Arts and Crafts, Paris*, „Photogrammetric Engineering” 1952, 1(18), s. 23.

w tymże Instytucie laboratorium fotochemicznym<sup>13</sup>. Vogel jako organizator pierwszej Międzynarodowej Wystawy Fotografii w Berlinie umożliwił Meydenbauerowi zaprezentowanie na niej jego prac, jednak nie wzbudziły one większego zainteresowania. Fotografia, zaliczana do dziedziny chemii, wraz z innymi naukami stosowanymi cieszyła się o wiele niższym poważaniem niż nauki uniwersyteckie<sup>14</sup>. Berlińskie uczelnie techniczne – Akademia Budowlana (Bauakademie), kształcąca przyszłych urzędników służby państwowej, oraz Instytut Przemysłowy (Gewerbeinstitut), w którym szkolono zaplecze kadrowe prywatnego przemysłu, nie miały statusu szkół wyższych<sup>15</sup>. Jako szkoły zawodowe teoretycznie służyły wyłącznie nauczaniu, nie zaś działalności badawczej. Skuteczny i systematyczny rozwój wynalazków fotograficznych byłby możliwy, gdyby uległo poprawie ogólne podejście do nauk stosowanych. Część posłów pruskich dostrzegła wprawdzie, że w Berlinie za mało promuje się nauki ścisłe, i od roku 1861 wysuwała pomysły na utworzenie politechniki przez połączenie Bauakademie i Gewerbeinstitut, jednak te inicjatywy długo nie mogły doczekać się realizacji<sup>16</sup>.

Głównym problemem były kwestie finansowania, dlatego pierwszą<sup>17</sup> pruską politechnikę udało się powołać nie w Berlinie, a w Akwizgranie<sup>18</sup>, gdyż fundusze zapewniło tamtejsze Stowarzyszenie na rzecz Promocji Zatrudnienia (Aachener Verein zur Beforderung der Arbeitsamkeit). Rząd długo nie był zbyt zainteresowany dalszym rozwojem szkoły – podobnie jak w przypadku drugiej politechniki na terenie państwa, czyli uczelni w Hanowerze. Kwestią przyszłości było przekonanie, że szkolnictwo techniczne i prywatny przemysł

---

<sup>13</sup> R. Sachsse, *Vogel, Hermann Wilhelm (1834–1898). German inventor, photographer*, w: *Encyclopedia of nineteenth-century photography*, red. J. Hannavy, New York 2008, s. 1456.

<sup>14</sup> *Das Preußische Kultusministerium als Staatsbehörde und gesellschaftliche Agentur (1817–1934)*, t. 1.1: *Die Behörde und ihr höheres Personal. Darstellung*, red. W. Neugebauer, Berlin 2009, s. 41.

<sup>15</sup> W. König, *Technical education and industrial performance in Germany. A triumph of heterogeneity*, w: *Education, Technology and Industrial Performance in Europe, 1850–1939*, red. R. Fox, A. Guagnini, Cambridge 1993, s. 68.

<sup>16</sup> R. Rürup, *Die Technische Universität Berlin 1879–1979. Grundzüge und Probleme ihrer Geschichte*, w: *Wissenschaft und Gesellschaft. Beiträge zur Geschichte der Technische Universität Berlin 1879–1979*, red. R. Rürup, Berlin 1979, s. 10.

<sup>17</sup> Wcześniej utworzono politechnikę w Hanowerze, jednak nie powstała ona z inicjatywy pruskiej, lecz tylko znalazła się w granicach Prus po aneksji Hanoweru w roku 1866, zob. König, *Technical education...*, s. 69.

<sup>18</sup> W. Treue, *Wirtschafts- und Technikgeschichte Preussens*, Berlin–New York 1984, s. 570.



przysłużą się ogólnemu rozwojowi techniki, na którym skorzysta też gospodarka państwowa.

Przedstawiciele nauk stosowanych, w tym eksperymentatorzy w zakresie technik fotograficznych, musieli dopiero budować swoją pozycję. Gdyby Meydenbauer próbował przebić się jako wynalazca w dziedzinie fotografii, zapewne jeszcze długo starałby się o zyskanie uwagi osób, których jego metoda mogła zainteresować. Miał jednak możliwość propagowania swego wynalazku jako przedstawiciel o wiele bardziej prestiżowego zawodu – jako architekt. Tylko przez część okresu studiów Meydenbauer uczył się bowiem w Instytucie Przemysłowym – ostatecznie ukończył Akademię Budowlaną, a po zdaniu egzaminów państwowych uzyskał uprawnienia do pracy w służbie publicznej. Meydenbauer mógł zatem zostać członkiem Stowarzyszenia Architektów Berlińskich, do którego wstąpił na początku kwietnia 1866 roku – w efekcie jeszcze przed końcem miesiąca zaczął popularyzować swoje prace, wygłaszając wykład o możliwościach zastosowania „obrazów pomiarowych” w badaniach budynków i terenu<sup>19</sup>. Przede wszystkim zaś zyskał dostęp do coraz bardziej liczącego się medium, czyli ogólnokrajowej prasy fachowej – jego wykład został opublikowany na początku roku 1867 w piśmie „Zeitschrift für Bauwesen”<sup>20</sup>. Jeszcze przed wybuchem wojny prusko-austriackiej w roku 1866 udało mu się przyciągnąć uwagę generała Ludwiga von Wasserschlebena, generalnego inspektora Korpusu Inżynierów. Generał zapewnił Meydenbauerowi wsparcie Ministerstwa Wojny – na jego koszt miały zostać wykonane próbne zdjęcia fotogrametryczne<sup>21</sup>. Proponuję przyrzeć się przebiegowi tego przedsięwzięcia oraz jego opisowi jako specjalnie przygotowanej introdukcji naukowego wynalazku, określanej przez Bruno Latoura mianem inscenizacji<sup>22</sup>.

## INSCENIZACJA, CZYLI O METODZIE MOBILIZACJI SOJUSZNIKÓW

Odwołując się do koncepcji Latoura, chcę podkreślić, że nawet w przypadkach, gdy wynalazki powstawały w odpowiedzi na konkretne potrzeby, ich funkcjonowanie jako spełnienie tych potrzeb musiało zostać dopiero ustanowione. Gdy np. Ludwik Pasteur podczas epidemii dziesiątkującej stada bydła we Francji wyselekcjonował bakterię wąglika, powodującą tę epidemię, oraz na drodze eksperymentów wytworzył szczepionkę, musiał przekonać hodowców,

<sup>19</sup> Meyer, *Albrecht Meydenbauer...*, s. 55.

<sup>20</sup> *Ibidem*.

<sup>21</sup> [A. Meydenbauer], *Die Photogrammetrie*, „Wochenblatt Architekten-Vereins zu Berlin” 1867, 1(49), s. 471.

<sup>22</sup> Afeltowicz, *Laboratoria w działaniu...*, s. 22.

że to jest właśnie rozwiązanie ich problemów<sup>23</sup>. Co więcej, musiał mieć na tyle silne argumenty, by skłonić rolników nie tylko do stosowania szczepionki, ale przede wszystkim – do podjęcia odpowiednich działań prewencyjnych, obejmujących głównie ścisłe przestrzeganie zasad higieny w gospodarstwach. Szczepionka sama w sobie była bowiem zbyt słaba, by zadziałać w „standardowych” warunkach. Latour tym samym wskazywał, że aby wynalazek poprawnie funkcjonował, potrzebne jest zbudowanie dla niego „infrastruktury” – sama lokomotywa nie pojedzie bez torów. Inwestycja w „infrastrukturę” zazwyczaj wiąże się z dużymi wydatkami, dlatego Pasteur zainscenizował pokaz dla prominentów, w tym polityków, w którym zademonstrował działanie swej szczepionki. Pokaz odbył się w specjalnie przygotowanym, laboratoryjnie czystym gospodarstwie, po licznych próbach, po których Pasteur wiedział na pewno, że zaszczepiony przez niego okaz nie zachoruje. W ten sposób chciał utwierdzić odbiorców w słuszności ich decyzji o finansowaniu jego badań, a także przekonać ich do podjęcia dalszych, o wiele kosztowniejszych kroków.

Meydenbauer znajdował się w trudniejszej sytuacji, gdyż nie był, jak Pasteur, już uznanym badaczem ani też jego wynalazek nie odpowiadał na problemy wymagające pilnego rozwiązania. Meydenbauer musiał nie tylko poinformować szerokie kręgi polityków i architektów o istnieniu swej metody, ale też przekonać ich, że będzie użyteczna dla ich domniemanych celów. Publiczny pokaz możliwości fotogrametrii dałby naoczny dowód jej skuteczności. Oczywiście taki sposób „wprowadzenia w świat” nie został wymyślony ani przez Pasteura, ani przez Meydenbauera. Prezentację eksperymentów naukowych na oczach świadków praktykowali angielscy empiryści w XVII wieku, przeciwstawiając się dotychczasowemu wizerunkowi odizolowanego od świata filozofa lub alchemika<sup>24</sup>. Nowa nauka miała udowadniać na oczach wszystkich, że jej twierdzenia mają oparcie w rzeczywistych zjawiskach i stanowią odzwierciedlenie praw naturalnych.

W połowie XIX wieku o skuteczności wynalazków decydowały komisje złożone ze specjalistów w danej dziedzinie. Aimeé Laussedat, oficer Korpusu Inżynieryjnego, od roku 1849 eksperymentujący z wykorzystaniem obrazów w pomiarach terenu, również został poproszony o przeprowadzenie „pokazu” dla tego typu komisji. Zanim jednak do tego doszło, latami wypróbowywał różne rozwiązania, by w końcu opracować projekt fototeodolitu, będącego połączeniem instrumentu geodezyjnego z aparatem fotograficznym. To z jego pomocą w roku 1861 Laussedat przeprowadził pokazowe pomiary w wiosce

<sup>23</sup> Ibidem, s. 67.

<sup>24</sup> S. Shapin, *The house of experiment in seventeenth-century England*, „Isis” 1987, 3(79), s. 374.

Buc pod Paryżem, w obecności komisji złożonej z oficerów Korpusu Inżynierów Gwardii Imperialnej<sup>25</sup>. Laussedat przez trzy godziny wykonał osiem zdjęć, na podstawie których w ciągu czterech dni wyrysował mapę obszaru obejmującego ok. 200 hektarów. Uzyskany stopień dokładności sprawił, że metoda Laussedata została uznana za użyteczną dla wojska, zwłaszcza jako pomoc w rozpoznaniu terenu w trakcie działań wojennych. Była to przepustka gwarantująca fundusze na dalsze prace i rozwój kariery – nie tylko wojskowej, ale i naukowej.

### „NAOCZNOŚĆ” NIE WYSTARCZY

Procedura demonstracji poprawności działania wynalazku była podobna u Meydenbauera. Pomiar przeprowadzono w okolicy miasteczka Fryburg nad rzeką Unstrut, obejmując nimi obszar ok. 199 hektarów<sup>26</sup>, czyli teren niemal o tej samej powierzchni jak okolice Buc. Przygotowania trwały dwa dni, a wykonywanie 21 zdjęć drugie tyle. Jednak sam pokaz nie był równie efektywny co w przypadku Laussedata, gdyż zasadnicza część realizacji zadania, czyli rysowanie mapy oraz widoku miejscowego kościoła, nastąpiła już w Berlinie, a odbiorca gotowych prac nie był tym samym, kto nadzorował pomiary pod Fryburgiem. Nie było zatem naocznego świadka obecnego na każdym etapie „eksperymentu”. Meydenbauer zredagował zatem artykuł, w którym użyte środki przywodzą na myśl próbę nadrobienia nieciągłości inscenizacji. Przede wszystkim tekst pt. *Die Photogrammetrie* został wydany anonimowo, w formie relacji amatora zainteresowanego nowinkami technicznymi, aktualnie składającego świadectwo o rozwoju fotogrametrii<sup>27</sup>. „Sprawozdawca” w pierwszej części tekstu podawał wszystkie informacje pod kątem zarysowania odpowiedniego tła dla drugiej części, w której opisał widziane na paryskiej Wystawie Światowej zdjęcia i urządzenie Laussedata. Najpierw przedstawiono zalety maszyny zbudowanej przez „pana Meydenbauera”, i poinformowano, że „przejęła ona na siebie” pracę fizyczną, z którą łączyło się dotychczasowe zdejmowanie wymiarów terenu i budynków. We fragmencie poświęconym pomiarom pod Fryburgiem Meydenbauer przekuł potencjalne źródło niepewności w atut – oddalenie rysownika, „który nigdy nie był w okolicy Frybur-

<sup>25</sup> Ragey, *The Work of Laussedat...*, s. 22.

<sup>26</sup> Meydenbauer posługiwał się jako jednostką długości prętem pruskim (*Rute*), odpowiadającym w przybliżeniu 3,77 m, zob. A. Martini, *Manuale di metrologia*, Turin 1883, s. 74. Mierzony obszar miał mieć 400 prętów długości i 350 prętów szerokości, zob. [Meydenbauer], *Die Photogrammetrie*, s. 471.

<sup>27</sup> Ibidem, s. 471–472.

ga"<sup>28</sup>, nie posiłkował się też innymi planami, a mimo to stworzył „poprawne, kompletne przedstawienie” tamtejszych terenów, miało przekonać czytelnika o obiektywnej ewaluacji zebranych danych.

Druga część artykułu miała z kolei sprawić, by doceniono osiągnięcia rodzimego wynalazcy. „Sprawozdawca” opisał bowiem szczegóły swojego zeknięcia się jeszcze w tym samym roku w Paryżu z efektami analogicznych eksperymentów, niedorównującymi jednak wynikiem Meydenbauera. W relacji podkreślono, że mapy Alp wykonane przez Laussedata dowodziły użyteczności fotografii w pomiarach terenu, zarazem jednak autor wymienił niedociągnięcia i anachronizmy techniczne aparatu Francuza, jak też brak zastosowania metody do pomiarów budynków. W tym kontekście uwypuklone zostały przewagi „pana Meydenbauera” – zarówno jako twórcy doskonalszego sprzętu, jak i pomysłodawcy rozszerzenia jego użycia. W artykule widać też chęć wzbudzenia ducha rywalizacji w ewentualnych odbiorcach z kręgów rządowych lub wojskowych, poprzez stwierdzenie, że metoda Laussedata „wydaje się być tajemnicą rządu francuskiego, skrytą w półurzędowym, chronionym wojskową strażą milczeniem”<sup>29</sup>. Autor „kusił” również praktycznością konstrukcji aparatu, którego obsługa dla odpowiednio przeszkolonego operatora miała nie stanowić problemu, a sprzęt mógł być odtworzony według schematu w dowolnym miejscu, dzięki szerokiej dostępności części wykorzystanych do jego budowy.

Mobilizacja sojuszników powiodła się jednak tylko tymczasowo – raz zdobyte wsparcie musi być bowiem nieustannie pielęgnowane, a wszelkie porażki na początkowym etapie współpracy są brzemiennie w skutki. Pierwsze niepowodzenie, czyli wspomniane pomiary pod Strasburgiem w czasie wojny prusko-francuskiej w roku 1870, mocno podkopały zaufanie do metody. Nie miało znaczenia, że Meydenbauer nie mógł być obecny w trakcie tego przedsięwzięcia, gdyż stacjonował w innym miejscu, powołany do Oddziału Kolei Polowych Nr 1<sup>30</sup>. Zdążył tylko wykonać projekt nowego aparatu pomiarowego, nad którego wykonaniem miał czuwać jego przyjaciel, fotograf i wynalazca Franz Stolze – on też miał obsługiwać gotowy sprzęt. Jako że także Stolze został powołany do służby wojskowej, do prowadzenia pomiarów zgłosił się oficer rezerwy Richard Doergens, docent geodezji na berlińskiej Akademii Budowlanej. Nowy aparat nie był jednak wykonany z należytą starannością, a Doergens nie został przeszkolony w jego obsłudze, przez co uzyskane dane rozmijały się z rzeczywistością. Po demobilizacji Meydenbauerowi nie zapro-

<sup>28</sup> Ibidem, s. 471.

<sup>29</sup> Ibidem, s. 472.

<sup>30</sup> Meyer, *Albrecht Meydenbauer...*, s. 22.

ponowano zatem stałej współpracy – oddelegowano go do nadzorowania przygotowań do budowy kolei mozelskiej.

Być może jego dalsza ścieżka zawodowa składałaby się wyłącznie z kolejno obejmowanych stanowisk w administracji budowlanej, gdyby Meydenbauer w miarę możliwości nie przeprowadzał kolejnych prób fotogrametrycznych, a zwłaszcza – gdyby nie wypatrywał osób, którym mógłby przedłożyć rezultaty. Gdy w roku 1876 poznał Heinricha von Dehn-Rotfelsera<sup>31</sup>, nowego przełożonego do spraw artystycznych, stanął w obliczu kolejnej szansy uzyskania wsparcia dla swej metody – tym razem nie ze środowiska wojskowych, lecz z kręgu urzędników zaangażowanych w tworzenie administracji ochrony zabytków. Dehn-Rotfelser był w stanie ocenić użyteczność fotogrametrii, a także zwrócić na nią uwagę ministra wyznań, gdyż był już uznanym architektem i konserwatorem, miał też na koncie współautorstwo pierwszego profesjonalnie opracowanego pruskiego inwentarza<sup>32</sup>. Dehn-Rotfelser rzeczywiście zainteresował się przedłożonymi mu przez Meydenbauera pracami, jednak możliwości organizacji wsparcia zyskał dopiero później, gdy w roku 1881 został państwowym konserwatorem zabytków. W tym samym roku ministrem wyznań został Gustav von Gossler, zainteresowany rozwojem nie tylko konserwatorstwa, ale też nauk stosowanych – Meydenbauer ze swoją metodą „wpasowywał” się idealnie w bieg wypadków.

### TO NIE JEST KRAJ DLA KONSERWATORÓW – CZYLI O PRAKTYCZNYCH MOŻLIWOŚCIACH OCHRONY ZABYTKÓW W PRUSACH NA POCZĄTKU LAT 80. XIX WIEKU

Ochrona zabytków w Prusach oczywiście nie zaczęła się dopiero w latach 80., jednak nie stanowiła ona jeszcze sprawnie działającego, rozwiniętego systemu. Co prawda urząd głównego konserwatora utworzono już w roku 1843<sup>33</sup>, ale ograniczono go do funkcji doradczych. Rozszerzenie terytorium królestwa o nowe prowincje – Hanower, Nassau, Hesję i Frankfurt w roku 1866 – nie oznaczało ani automatycznego poszerzenia „strefy wpływów” pruskiego

<sup>31</sup> Ibidem, s. 23.

<sup>32</sup> H. von Dehn-Rotfelser, W. Lotz, *Die Baudenkmäler im Regierungsbezirk Cassel*, t. 1, Cassel 1870. Inwentarz powstał na zlecenie władz pruskich krótko po zaanektowaniu Kurhesji, zob. W. Speitkamp, *Die Verwaltung der Geschichte. Denkmalpflege und Staat in Deutschland 1871–1933*, Göttingen 1996, s. 202.

<sup>33</sup> A. Meinecke, *Geschichte der preußischen Denkmalpflege 1815 bis 1860*, Berlin 2013, s. 10.

konserwatora<sup>34</sup>, ani powołania urzędników lokalnych o podobnych kompetencjach. Również utworzenie Cesarstwa Niemieckiego niczego w tej kwestii nie zmieniło. Nie próbowano ujednoczyć pod względem prawnym organizacji opieki nad zabytkami w poszczególnych państwach Rzeszy<sup>35</sup>. Władze niektórych z nich, np. Bawarii i Badenu, dążyły do centralizacji systemu ochrony zabytków, tymczasem polityka Prus w tej dziedzinie poszła w przeciwnym kierunku.

Obowiązki związane z inwentaryzacją i utrzymaniem obiektów uznanych za zabytkowe zostały delegowane na władze poszczególnych prowincji na mocy ustaw dotacyjnych (*Dotationsgesetze*) z lat 1873 i 1875<sup>36</sup>. Przedsięwzięcia konserwatorskie podlegały wprawdzie jurysdykcji Ministerstwa Wyznań Religijnych, Spraw Szkolnych i Medycznych (*Ministerium der geistlichen, Unterrichts- und Medizinalangelegenheiten*), jednak przed latami 80. nie były traktowane jako szczególnie ważne<sup>37</sup>. Minister miał właściwie związane ręce, jeśli chodzi o interwencję w przedsięwzięcia konserwatorskie. Nie decydował o ich rozpoczęciu – mógł tylko przedstawiać daną sprawę królowi, ewentualnie ponaglać działania odpowiednich władz prowincjonalnych. Przede wszystkim zaś nie miał funduszu, który umożliwiłby szybkie i efektywne reagowanie – dysponował jedynie niewielkimi sumami, które mógł przeznaczyć na doraźne naprawy. Takie rozwiązanie było utrzymywane przez kolejnych królów jako zabezpieczenie przeciw niekontrolowanym przez nich dużym wydatkom<sup>38</sup>.

Źródłami, z których w praktyce można było pozyskać znaczne sumy, był królewski Najwyższy Fundusz Dyspozycyjny (*Allerhöchste Dispositionsfonds*), a także subwencje państwowe w ramach *Extraordinarium* budżetu, uchwalane przez Izbę Deputowanych. Zarówno jedno, jak i drugie było jednak osiągalne tylko dla najważniejszych zabytków, wszystko więc zależało od tego, czy wnioskodawcom uda się przekonać króla lub posłów o wyjątkowej wartości budowli, dla której chcieli uzyskać wsparcie finansowe. Oczywiście podań tego typu było bardzo dużo, a ich liczba ciągle wzrastała, gdyż władze prowincji często nie miały lub nie chciały przeznaczyć środków na konserwację zabytków. Tymczasem Ministerstwo Wyznań, zajmujące się selekcją wniosków, często nie dysponowało wystarczającymi informacjami na temat

---

<sup>34</sup> Dekret z roku 1867 rozszerzał kompetencje Ministerstwa Wyznań na nowe prowincje tylko w zakresie edukacji i administracji medycznej, zob. *Das Preußische Kultusministerium...*, s. 39.

<sup>35</sup> Speitkamp, *Die Verwaltung der Geschichte...*, s. 154–157.

<sup>36</sup> *Ibidem*, s. 240.

<sup>37</sup> *Das Preußische Kultusministerium...*, s. 27 i 34.

<sup>38</sup> Meinecke, *Geschichte der preußischen...*, s. 7–8, 10.



zgłaszanych obiektów. Systematyczna inwentaryzacja stała się więc pilną potrzebą administracyjną – zgodnie ze słowami ministra Gosslera, należało najpierw wiedzieć, „co się ma”<sup>39</sup>. Dotychczasowe efekty inwentaryzacji prowincjonalnych nie były jednak zadowalające – zamiast służyć podstawowymi informacjami o jak największej liczbie obiektów, często były albo zbyt ogólne i nierzetelne, albo zbyt „naukowe”, hermetyczne<sup>40</sup>. Przede wszystkim zaś w większości brakowało dobrych ilustracji – urzędnicy, którzy musieli opiniować wnioski, znacznie szybciej wykonywaliby swoje zadanie, gdyby mogli od razu naocznie przekonać się o wyglądzie i stanie zachowania zabytku, zamiast czytać długie opisy.

Gosslerowi zależało więc na przyspieszeniu i profesjonalizacji inwentaryzacji, jednak nie mógł niczego narzucić prowincjom, prawnie pod tym względem niezależnym. Problemem byłoby też zdobycie państwowych funduszy na odgórną organizację działań dokumentacyjnych, zwłaszcza że wykonanie pomiarów i rysunków budowli wiązało się z bardzo wysokimi nakładami finansowymi. Przedstawiciele pruskiego Ministerstwa Wyznań byli świadomi olbrzymich środków, które pochłonęła inwentaryzacja zabytków we Francji – zwłaszcza że do kosztów prac pomiarowych i rysunkowych doszły wydatki na dokumentację fotograficzną<sup>41</sup>. Gossler szukał sposobu, który byłby znacznie bardziej ekonomiczny i efektywny – mogła się nim okazać fotogrametria, gdyż dzięki niej możliwe było uzyskanie zarówno dokładnych fotografii, jak też obliczenie na ich podstawie wymiarów budowli oraz sporządzenie rysunków i przekrojów.

## PRÓBY AUTONOMIZACJI FOTOGRAMETRII

Gossler prawdopodobnie dowiedział się o metodzie Meydenbauera, jeszcze zanim został ministrem, gdy pełnił funkcję podsekretarza w Ministerstwie Wyznań. Zaczął pracę w roku 1879, w okresie przełomowym dla nauk stosowanych – właśnie wtedy utworzono w Berlinie pierwszą pruską Wyższą Szkołę Techniczną<sup>42</sup>, a w ministerstwie wkrótce pojawiła się koncepcja, by fotogrametrię jako naukę stosowaną wykładać na tej uczelni. Najpierw jednak

---

<sup>39</sup> Mowa Gosslera z 8 lutego 1884 roku, zob. *Stenographische Berichte über die Verhandlungen des Preußischen Hauses der Abgeordneten/1883/84,2.*, s. 1304.

<sup>40</sup> Speitkamp, *Die Verwaltung der Geschichte...*, s. 203–204.

<sup>41</sup> Meinecke, *Geschichte der preußischen...*, s. 10; A. Meydenbauer, *Ein deutsches Denkmäler-Archiv (Monumenta Germaniae)*, „Deutsche Bauzeitung” 1894, 28(102/103), s. 629.

<sup>42</sup> Rürup, *Die Technische Universität Berlin 1879–1979...*, s. 12.

zdecydowano się na przeprowadzenie „kursu pilotażowego” – Meydenbauer został zatem w marcu 1881 roku wysłany przez ministra Puttkamera jako wykładowca do Akwizgranu<sup>43</sup>. Dlaczego akurat tam<sup>44</sup>? Uczelnia akwizgrańska była ówczesnie jedyną działającą i zarazem liczącą się pruską szkołą techniczną, od roku cieszącą się statusem szkoły wyższej. Wcześniej niewzbudzająca większego zainteresowania władz, w owym czasie stała się użyteczna jako „ogródek eksperymentalny”, w którym testowano różne rozwiązania przed wdrożeniem ich we własnie formowanej szkole w stolicy.

Powodzenie w Akwizgranie sprawiło, że Gossler już jako minister wyznań utworzył w roku 1882 kurs fotogrametrii w Berlinie<sup>45</sup> – z tym, że Meydenbauer miał nauczać nie studentów, lecz profesorów, by wykształcić grono osób mogących wykładać fotogrametrię jako przedmiot. Nie był to jednak pomysł łatwy do wdrożenia – wśród potencjalnych słuchaczy znajdował się zarówno Doergens, uprzedzony do Meydenbauera od czasu pomiarów pod Strasburgiem (przynajmniej według samego zainteresowanego<sup>46</sup>), a także Hermann Guido Hauck, profesor geometrii przedstawiającej, pracujący właśnie nad własnym projektem urządzenia fotogrametrycznego<sup>47</sup>. Zajęcia okazały się fiaskiem, ze względu na niemal zupełny brak uczestników. Stało się jasne, że nie da się umocować fotogrametrii w berlińskiej szkole technicznej. Patrząc z perspektywy Latoura, stawiało to pod znakiem zapytania dalszy rozwój metody, gdyż wsparcie nawet najważniejszych polityków nie zapewni przetrwania wynalazkowi, jeśli nie podchwycą go i nie zaczną rozpowszechniać inni naukowcy<sup>48</sup>. Gossler i Meydenbauer najwyraźniej jednak uważali, że zamknięta została tylko jedna z możliwych dróg – minister zaczął szukać sposobu na utworzenie samodzielnej instytucji fotogrametrycznej, zaś Meydenbauer napisał z prośbą o wsparcie do referenta ds. uniwersyteckich – Friedricha Althoffa, urzędnika o szerokich znajomościach, uważanego za szarą eminencję Ministerstwa Wyznań. Meydenbauer sugerował w liście, że „tym razem profesorów [należy] zostawić na boku”<sup>49</sup>.

---

<sup>43</sup> W Akwizgranie prowadził wykłady i zajęcia terenowe (te ostatnie wspólnie z F. Stolzem) w dniach 13–20 marca 1881 roku, zob. Meyer, *Albrecht Meydenbauer...*, s. 25.

<sup>44</sup> Rudolf Meyer nie podjął się odpowiedzi na to pytanie – stwierdził jedynie, że przyczyną wysłania Meydenbauera do Akwizgranu z pewnością nie było to, iż Akwizgran figurował jako pierwszy w alfabetycznym spisie miejscowości (niem. Aachen), zob. *ibidem*, s. 25.

<sup>45</sup> *Ibidem*, s. 25–26.

<sup>46</sup> *Ibidem*, s. 23.

<sup>47</sup> G. Scheffers, *Lehrbuch der darstellenden Geometrie in zwei Bänden*, t. 2, Berlin 1920, s. 24.

<sup>48</sup> Afeltowicz, *Laboratoria w działaniu...*, s. 67.

<sup>49</sup> Cytat z listu za: Meyer, *Albrecht Meydenbauer...*, s. 37.

W takim wypadku jedyną opcją było przekonanie posłów pruskiej Izby Deputowanych, by uchwalili finansowanie prac fotogrametrycznych ze środków państwowych.

Minister wystąpił 8 lutego 1884 roku, podczas omawiania projektu budżetu Ministerstwa Wyznań, z propozycją zastosowania fotogrametrii do odgórnej, państwowej inwentaryzacji, dostarczającej jednolitego, naukowo przygotowanego materiału<sup>50</sup>. Poprzedził go August Reichensperger, poseł znany z wystąpień w obronie zabytków, który przedstawił fotogrametrię jako środek do uwiecznienia dawnych budowli, to uwiecznienie zaś – jako obowiązek spoczywający na niemieckim narodzie i pruskim ludzie<sup>51</sup>. Gossler próbował pozyskać poparcie nieco innymi słowami, kładąc nacisk na niemiecką wynalazczość i pilność, której rezultatem był wynalazek Meydenbauera. Słabością wystąpienia ministra było jednak użycie wyłącznie słownej perswazji – mówiąc o wyjątkowych osiągnięciach metody, np. o fotogramach wykonanych w Persji przez Franza Stolzego przy 40-stopniowym upale, z użyciem worka jako „ciemni”, wskazał jedynie, gdzie zainteresowani mogą się z nimi zapoznać. Był zbyt optymistą, sądząc, że posłowie z własnej inicjatywy odwiedzą bibliotekę, a tam już doskonałość techniczna fotogramów i powstałych na ich podstawie rysunków obroni się sama.

By osiągnąć sukces, Gossler musiał przedłożyć widzialne dowody i powiązać je ze słowną argumentacją, czyli niejako wykonać zastępczą inscenizację przed deputowanymi. W późniejszym wystąpieniu, 3 marca 1885 roku, zaprezentował więc zdjęcia oddające pełne spektrum możliwości fotogrametrii, również takich dotąd niemożliwych do uzyskania, np. ujęć wykonanych aparatem odchylonym pod kątem 90 stopni w stosunku do standardowego ustawienia<sup>52</sup>. Nie mówił już przy tym o „odgórnej inwentaryzacji”, gdyż Ministerstwo Finansów sprzeciwiłoby się temu projektowi. Ostateczną propozycją było użycie fotogrametrii tylko do pomiarów najważniejszych zabytków<sup>53</sup>. Dopiero te zabiegi przyniosły efekty – Izba Deputowanych przyznała 30 tysięcy marek na założenie Instytutu Fotogrametrii.

---

<sup>50</sup> *Stenographische Berichte...* 1883/84,2., s. 1303–1304.

<sup>51</sup> *Ibidem*, s. 1302.

<sup>52</sup> *Stenographische Berichte über die Verhandlungen des Preußischen Hauses der Abgeordneten/1885,2.*, s. 838; o wyznaczeniu w budżecie sumy na „zastosowanie i wykształcenie fotogrametrycznego postępowania”, wynalazku „Meidenbauera”, donosił też „Dziennik Poznański” – sprawozdawca wskazał, że posłowie Reichensperger i Heerman poparli tę inicjatywę, uznając „konieczność pobudzenia i ożywienia zmysłu ludności dla szanowania i utrzymania zabytków sztuki”, zob. „Dziennik Poznański” 5 marca 1885, s. [2].

<sup>53</sup> Raport Gosslera do cesarza, zob. Meyer, *Albrecht Meydenbauer...*, s. 38.

## FOTOGRAMETRIA I POLITYKA

O kierunku najwcześniejszych wypraw Meydenbauera częściowo zdecydowało już pierwsze posiedzenie Landtagu, na którym mówiono o jego metodzie – 8 lutego 1884 roku wystąpienie Gosslera zbiegło się bowiem w czasie z mową posła Ignacego Zakrzewskiego na rzecz odnowienia dwóch zabytków wielkopolskich, tj. kościoła Najświętszej Maryi Panny (Marienkirche) w Inowrocławiu oraz kaplicy św. Prokopa (Prokopiuskapelle) w Strzelnie. Przeanalizujemy, co z wypowiedzi Zakrzewskiego mogło przyciągnąć uwagę ministra.

Dlaczego jednak Zakrzewski w ogóle zwracał się z prośbą o pomoc do rządu? Najprawdopodobniej wyczerpane zostały już środki perswazji, które kierowano do strzeleńskiego proboszcza ze strony poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk. Już w roku 1863 krakowski historyk Józef Łepkowski zwrócił uwagę na karygodne zaniedbanie kościoła św. Prokopa, zamienionego na spichlerz proboszczowski<sup>54</sup>. Rażące było zwłaszcza umieszczenie tympanonu erekcyjnego w ścianie „rudery, która doń przytyka”. Pobudziło to Towarzystwo do poproszenia proboszcza Martena o znalezienie stosowniejszego miejsca dla „dawnej pamiątki”<sup>55</sup>. Sprawozdanie TPN za lata 1865–1866 optymistycznie głosi, że „życzeniu Wydziału [stało się] zadość”<sup>56</sup>, tymczasem niemal dwadzieścia lat później Zakrzewski, członek TPN, zwracał uwagę w Izbie Deputowanych na te same kwestie, co Łepkowski w roku 1863<sup>57</sup>. Daje to wyobrażenie o dużych trudnościach, najczęściej finansowych i organizacyjnych, w doprowadzeniu do realizacji nawet – zdawałoby się – mało kłopotliwego przedsięwzięcia.

Na poparcie swej prośby w przypadku rotundy strzeleńskiej Zakrzewski wysunął argument, że jej odnowienie obiecał już król Fryderyk Wilhelm IV, znany z zamiłowania do starożytności – objeżdżając Wielkopolskę zainteresował się budowlą przede wszystkim z powodu jej „bizantyńskiej kopuły”. Z kolei odnośnie kościoła inowrocławskiego poseł podkreślał, że należy go odbudować jako ważny obiekt historyczny, gdyż to tam w roku 1319 toczył

---

<sup>54</sup> J. Łepkowski, *O zabytkach Kruszwicy, Gniezna i Krakowa oraz Trzemeszna, Rogoźna, Kcyni, Dobieszewka, Gołańczy, Żnina, Gąsawy, Pakości, Kościelca, Inowrocławia, Strzelna i Mogilna*, Kraków 1866, s. 181.

<sup>55</sup> *Sprawozdanie z czynności Towarzystwa Przyjaciół Nauk Poznańskiego od stycznia 1865 do lipca 1866*, „Roczniki Towarzystwa Przyjaciół Nauk Poznańskiego” 1866, 4, s. 556.

<sup>56</sup> *Ibidem*.

<sup>57</sup> *Stenographische Berichte...* 1883/84,2., s. 1301.

się „przed papieżkimi delegatami proces między królem polskim a Krzyżakami o Pomorze”<sup>58</sup>.

Powyższe argumenty wzbudziły zainteresowanie Gosslera, mimo iż podobne prośby były liczne – również na omawianym posiedzeniu Izby pojawiło się kilka podobnych apeli<sup>59</sup>. Wypowiadający się posłowie zarzucali budowlom zgłaszanym do odbudowy/odnowienia przez innych, że z jakichś względów na to nie zasługują. Podobnie było z postulatami Zakrzewskiego – dlaczego władze miałyby interesować się „dalekim Inowrocławiem”, skoro zabytki w samym sercu państwa pruskiego stały zaniedbane<sup>60</sup>? Zakrzewski jednak albo był dobrze rozeznanym w ostatnio rozwijających się tendencjach w polityce ministerstwa, albo przez przypadek zwrócił uwagę na kwestie, które zajmowały samego ministra.

Gossler bowiem bardzo żywo interesował się tematyką krzyżacką, zwłaszcza rozwojem stanu posiadania zakonu w krajach niemieckich, oraz rozrostem terytorialnym państwa krzyżackiego na Wschodzie. Minister popierał wszelkie przedsięwzięcia związane w jakiś sposób z Krzyżakami, m.in. przyznanie funduszy na odnowienie kościoła mariackiego w jednym z najważniejszych ośrodków władzy zakonu – Mühlhausen<sup>61</sup>. Prawdopodobnie także dzięki inicjatywie Gosslera zadaniem w konkursie o stypendium Boissoneta w roku 1881 było przeprowadzenie badań budowli zakonu krzyżackiego w Prusach Wschodnich i Zachodnich, a zwłaszcza w Toruniu<sup>62</sup>.

Tenże kierunek zainteresowań ministra sprawił, że jego uwagę natychmiast przyciągnęła wzmianka Zakrzewskiego o procesie przeciwko Krzy-

---

<sup>58</sup> Fragment za „Kurierem Poznańskim” (pisownia oryginalna), który przedrukował mowę Zakrzewskiego w całości, chwając posła za podjęcie inicjatywy w tej sprawie, zob. „Kurier Poznański” 10 lutego 1884, s. [1].

<sup>59</sup> M.in. w sprawie remontu kościołów: romańskiego, ponorbertyńskiego w Knechtsteden i kolegiaty ottońskiej w Walbeck, zob. *Stenographische Berichte... 1883/84,2*, s. 1298–1299 i 1304.

<sup>60</sup> Wypowiedź posła Gerlacha na wstępie mowy na rzecz kolegiaty w Walbeck, ibidem, s. 1304.

<sup>61</sup> O planach dotowania kościoła w Mühlhausen Gossler wspominał w swoim wystąpieniu 8 lutego 1884, zob. ibidem, s. 1303, następnie zaś wyznaczył ten kościół jako jeden z pierwszych i głównych celów Meydenbauera, o czym pisał w raporcie do cesarza, zob. Meyer, *Albrecht Meydenbauer...*, s. 38.

<sup>62</sup> W konkursie o stypendium Louisa Boissoneta senat Wyższej Szkoły Technicznej w Berlinie wspólnie z ministrem wyznań formułował zadanie, którego miał się podjąć zwycięzca. Selekcji kandydatów dokonywano na podstawie ich kompetencji, poświadczanych pisemnym życiorysem i in. świadectwami, por. ogłoszenie o konkursie w: „Centralblatt der Bauverwaltung” 1882, 1(2), s. 1.

zakom, prowadzonym w kościele inowrocławskim. O tym, że chciał jak najszybciej pozyskać więcej informacji na temat obiektu, świadczy fakt, iż na jego polecenie jeszcze w tym samym roku oględzin ruin dokonał pruski konserwator, wspomniany wyżej Heinrich von Dehn-Rotfelser<sup>63</sup>. Rotunda w Strzelnie zaintrygowała ministra prawdopodobnie dzięki powiązaniu jej z królem Fryderykiem Wilhelmem IV. W latach 80. intensywnie rozwijano bowiem propagandę wysławiającą Hohenzollernów, wydawano książki o legendarnych dziejach dynastii<sup>64</sup>, a w wielu miastach wystawiano pomniki królom z tego rodu – w Berlinie od lat 70. przygotowywany był pomnik właśnie Fryderyka Wilhelma IV, odsłonięty w roku 1886<sup>65</sup>.

Działania Gosslera świadczyły o jego zaangażowaniu w umacnianie wizerunku światłej władzy państwowej (zainteresowanej „starożytnościami” swych prowincji i uprawnionej do interwencji w ich ochronie) i zarazem w kształtowanie mitu krzyżackiego. Jednak podkreślić trzeba, że jego priorytety nie zawsze pokrywały się z dążeniami innych polityków państwowych, tematyka krzyżacka zaś i wyobrażenie na temat samych Krzyżaków jako bohaterów narodowego mitu musiały być dopiero stopniowo wdrażane, nie zawsze z powodzeniem; np. jeszcze na początku lat 80. XIX wieku, gdy przedstawiciele komitetu odbudowy zamku w Malborku zwrócili się do rządu o przeznaczenie na rzecz ich sprawy środków, które do tej pory wykładano na budowę katedry w Kolonii, odpowiedziano im, że te fundusze były specjalną subwencją uchwaloną na jeden konkretny cel i nie podlegały redystrybucji na inne obiekty<sup>66</sup>. W roku 1885 kolejny wniosek o dofinansowanie prac w Malborku komisja budżetowa odrzuciła, jako że restauracja zamku „była idealnym zadaniem państwa”, które mogło być wypełnione dopiero po rozwiązaniu realnych problemów<sup>67</sup>. Popierający

---

<sup>63</sup> Informację na temat przyjazdu konserwatora do Inowrocławia 19 października 1884 roku podały władze rejencyjne w liście z 11 października 1884 roku, zob. Akta dotyczące budowy nowego kościoła NMP w Inowrocławiu [1884–1905], Akta Miasta Inowrocławia, Archiwum Państwowe w Bydgoszczy Oddział w Inowrocławiu (dalej: APBOI), sygn. 52/127.

<sup>64</sup> Np. O. Schwebel, *Die Sagen der Hohenzollern*, wyd. 2, poszerz., Berlin 1886.

<sup>65</sup> H. Rausch, *Kulturfigur und Nation. Öffentliche Denkmäler in Paris, Berlin und London, 1848–1914*, Oldenbourg 2006, s. 377.

<sup>66</sup> Komitet zwrócił się do ministra wyznań pismem z 3 stycznia 1881 roku, odpowiedź została wystosowana 17 marca 1881 roku, zob. Knapp, *Das Schloss Marienburg in Preussen...*, s. 85.

<sup>67</sup> Sformułowanie tajnego radcy finansowego Lehnerta, zob. *Aus dem Protokoll der 12. Sitzung der Budgetkommission des Abgeordnetenhauses, 17. Legislaturperiode, III. Session, Berlin, 3 März 1885*, w: *Finanzierung des Kulturstaats in Preussen seit 1800*, red. R. Zilch, Berlin–München–Boston 2014, s. 339.



inicjatywę malborską Gossler uznał, że przełamać ten opór da się tylko wypróbowanym sposobem unaocznienia oponentom jakości budowli na wielkoformatowych zdjęciach. Celem jednej z pierwszych misji Meydenbauera ustanowiono zatem Malbork, a wybrane spośród powstałych wówczas fotogramów zebrano w wygodnym do przeglądania albumie<sup>68</sup>. Zadanie malborskie stało się zarazem sposobnością do sprawdzenia stanu rotundy strzeleńskiej.

Meydenbauer wykonał w Strzelnie tylko trzy „strategiczne” zdjęcia, w ramach weryfikacji słów Zakrzewskiego – po jednym ujęciu rotundy od strony z „przylegającą rudera” (il. 1) i od środka (il. 2), a także jedno ujęcie prezbiterium i transeptu kościoła ponorbertańskiego, sąsiadującego z rotundą (il. 3)<sup>69</sup>. Zdjęcia z roku 1885 można odróżnić od tych zrobionych dwa lata później dzięki ich charakterystycznym cechom formalnym, analogicznym do zdjęć malborskich – odznaczają się kolistym rozjaśnieniem partii środkowej i zaciemnieniem narożników, pośrodku zaś są widoczne pojedyncze jasne plamki<sup>70</sup>. Ten efekt został wyeliminowany przez Meydenbauera dzięki gruntownej przebudowie aparatu w roku 1886<sup>71</sup>. Datowanie fotografii ułatwia też fakt, iż na wcześniejszym zdjęciu z fragmentem kościoła ponorbertańskiego widoczne są uszkodzenia powierzchni dachu obiektu, na zdjęciach późniejszych zaś widać już nowe dachówki oraz gruz dachówkowy (il. 4), co świadczy o niedawno przeprowadzonej zmianie pokrycia. Władze rejencyjne niespotykane szybko sfinansowały remont dachu, wiedząc, że kontrolę stanu zachowania przeprowadza wysłannik rządowy<sup>72</sup>.

---

<sup>68</sup> W wykazach fotografii publikowanych przez Instytut Fotogrametrii albumy oznaczano gwiazdką „\*”, por. [A. Meydenbauer], *Aufnahmen von Bauwerken nach dem Messbild-Verfahren*, „Centralblatt der Bauverwaltung” 1895, 15(14A), s. 151.

<sup>69</sup> Pierwotnie naniesione liczby na odwrocie fotografii oznaczają kolejność, w jakiej Meydenbauer odwiedzał kolejne miejscowości oraz numery zdjęć, np. „14.8” oznacza, że Strzelno było czternastą miejscowością, w której pracowała ekipa Instytutu Fotogrametrycznego, a zdjęcie zostało skatalogowane pod numerem „8”.

<sup>70</sup> Uwagi na temat cech formalnych zdjęć malborskich oraz reprodukcję fotografii, przedstawiającej jedną z komnat w Pałacu Wielkich Mistrzów, zob. B. Pospieszna, *Archiwum fotograficzne malborskiego zarządu odbudowy zamku (1882–1920)*, w: *Praeterita posteritati. Studia z historii sztuki i kultury ofiarowane Maciejowi Kilarskiemu*, red. M. Mierzwiński, Malbork 2001, s. 363–364.

<sup>71</sup> Meyer, *Albrecht Meydenbauer...*, s. 34.

<sup>72</sup> O alarmującym stanie dachów informował rejencję zarząd kościelny m.in. w piśmie z 1 marca 1887 roku, zob. Akta dotyczące budowli z funduszu rządowego [1883–1908], w: Akta Miasta Strzelna, APBOI, sygn. 200; już w sierpniu tego samego roku Meydenbauer udokumentował położenie nowych dachówek.



1. Rotunda pw. św. Prokopa w Strzelnie, widok od strony północno-zachodniej, 1885, fot. A. Meydenbauer. Pracownia Zbiorów Ikonograficznych Biblioteki Uniwersyteckiej w Poznaniu, nr 532 (14.8)



2. Rotunda pw. św. Prokopa w Strzelnie, widok wnętrza, 1885, fot. A. Meydenbauer. Pracownia Zbiorów Ikonograficznych Biblioteki Uniwersyteckiej w Poznaniu, nr 534 (14.5)



3. Kościół ponorbertański w Strzelnie, widok od strony północno-wschodniej, 1885, fot. A. Meydenbauer. Pracownia Zbiorów Ikonograficznych Biblioteki Uniwersyteckiej w Poznaniu, nr 531 (14.7)





4. Kościół ponorbertański w Strzelnie, widok od strony północno-wschodniej, 1887, fot. A. Meydenbauer. Pracownia Zbiorów Ikonograficznych Biblioteki Uniwersyteckiej w Poznaniu, nr 530 (14.6)

Pierwsza wizyta Meydenbauera w Poznańskim wyniknęła zatem przy okazji realizacji większego zlecenia, związanego z zainteresowaniami ministra Gosslera. Podobnie było w przypadku drugiego przyjazdu w roku 1887 – wówczas głównym celem był również silnie związany z problematyką krzyżacką Toruń. Po ok. dwutygodniowym pobycie w tym mieście (25 lipca – ok. 7 sierpnia)<sup>73</sup> ekipa Meydenbauera spędziła po jednym dniu w Inowrocławiu (10 sierpnia)<sup>74</sup> i Strzelnie (11 lub 12 sierpnia), dwa dni w Poznaniu (13–14 sierpnia)<sup>75</sup>, a następnie udała się na Śląsk – kolejno do Brzegu, Oleśnicy i Świdnicy<sup>76</sup>.

Kierunek i efekty działalności Instytutu Fotogrametrycznego nie były jednak podporządkowane wyłącznie interesom Gosslera, zwłaszcza że placówka musiała funkcjonować niezależnie od personalnych przetasowań w ministerstwach. Meydenbauer musiał dostosowywać swą ofertę, a także sposób, w jaki ją promował, biorąc pod uwagę różnych potencjalnych odbiorców. W końcowej części artykułu chciałabym rozważyć, do jakich motywacji, sentymentów i dyskursów się przy tym celu odwoływał.

---

<sup>73</sup> Według własnego raportu Meydenbauer zaczął misję w Toruniu 25 lipca 1887 roku. 7 sierpnia „Thorner Zeitung” odnotował, że „od jakiegoś czasu” w mieście przebywa „Herr Regierungs- und Baurath Meydenbauer”, przybyły w celu wykonania zdjęć miejscowych historycznych dzieł architektury. 18 sierpnia ta sama gazeta pisała, że Meydenbauer w sierpniu spędził w Toruniu pierwszy tydzień miesiąca; zob. Raport z wykonania zdjęć pomiarowych w Prusach Zachodnich, Poznańskim i na Śląsku, Berlin 1 września 1887 r. (odpis), Akta dotyczące budowy nowego kościoła NMP w Inowrocławiu [1884–1905], Akta Miasta Inowrocławia, APBOI, sygn. 52/127; „Thorner Zeitung” 7 sierpnia 1887, s. [3]; „Thorner Zeitung” 18 sierpnia 1887, s. [3].

<sup>74</sup> O pobycie Meydenbauera w Inowrocławiu i w Strzelnie donosił korespondent „Posener Zeitung”, wspominając o dacie bytności fotografa jedynie w pierwszym z miast; w wypadku Strzelna stwierdził: „Auch in Strelno soll eine derartige Aufnahme stattgefunden haben”, zob. „Posener Zeitung” 16 sierpnia 1887, s. 6.

<sup>75</sup> Meydenbauer zameldował się w poznańskim hotelu 13 sierpnia, por. przyp. 4; zdjęcia wykonał 14 sierpnia, o czym informowano w notce: „Von einem Berliner Photographen sind gestern verschiedene Aufnahmen des Rathauses und des alten Katharinenklosters in der Wronkerstrasse gemacht werden”, „Posener Zeitung” 15 sierpnia 1887, s. 2.

<sup>76</sup> Zob. Raport z wykonania zdjęć pomiarowych w Prusach Zachodnich..., sygn. 52/127. Przyczyny, które zdecydowały o skierowaniu pracowników Instytutu Fotogrametrycznego do tych trzech miast śląskich, wymagają dalszych badań – wstępne rozeznanie pozwala jedynie stwierdzić, że pobyt w Oleśnicy był uzasadniony pilną potrzebą dokumentacji stanu tamtejszego zamku, który od niedawna stanowił posiadłość następcy tronu i miał zostać poddany gruntownemu remontowi, zob. H. Lütsch, *Verzeichnis der Kunstdenkmäler der Provinz Schlesien*, Bd. II, *Die Landkreise des Reg.-Bezirks Breslau*, Breslau 1889, s. 546–549.



## FOTOGRAMETRIA I PRZEDSIĘBIORCZOŚĆ

We wspomnianym anonimowym artykule z roku 1867, kierowanym do architektów i polityków, Meydenbauer skupił się na wychwalaniu technicznych możliwości metody oraz podkreślaniu jej przewag w stosunku do eksperymentów Francuza Laussedata, tym samym starając się wykorzystać napięcie w relacjach prusko-francuskich. W tekście nieco ponad dwadzieścia lat późniejszym, powstałym już po założeniu Instytutu Fotogrametrii, nacisk został położony na udoskonalenia w budowie aparatu i technice uzyskiwania odbitek<sup>77</sup>. Autor zwracał też uwagę na nowe projekty, np. budowę aparatu do powiększeń. Konkluzją było stwierdzenie, że środki przyznane na instytut zostały należycie wykorzystane, gdyż udało się dopracować metodę sporządzania prawidłowych rysunków architektonicznych na podstawie zdjęć, a zarazem zachować wymóg ekonomiczności. Artykuł miał zatem podkreślić zgodność osiągnięć instytutu z oczekiwaniami, które zarysował Gossler przy jego powoływaniu.

W końcowych akapitach artykułu autor opisał to, co stanowiło jego osobisty cel, czyli wizję utworzenia archiwum zabytków na bazie materiału gromadzonego przez Instytut. Projektowany zbiór miał obejmować wizerunki najbardziej wartościowych dzieł architektonicznych, które Meydenbauer określił jako „pomniki” (*Baudenkmäler*), „w których [odbijają się] wszystkie umiejętności i wiedza przodków”<sup>78</sup>. Nie dokonywał przy tym rozróżnień na poszczególne epoki czy narody. Brak powodzenia w pozyskiwaniu sojuszników dla tego projektu skłonił jednak Meydenbauera do wykorzystania dyskursu narodowego, zyskującego coraz większą popularność w ramach tzw. badań wschodnich (*Ostforschung*)<sup>79</sup>. Tekst z roku 1894 nosi już tytuł *Ein deutsches Denkmälerarchiv (Monumenta Germaniae)*, a znaleźć w nim można np. opinię, że twórczość niemieckich mistrzów jest rozpoznawalna „nawet na głębokim Wschodzie”, gdzie przyczyniła się do rozwoju sztuki bardziej niż działalność miejscowych<sup>80</sup>. Meydenbauer stwierdzał dalej, że przegląd „pracy

---

<sup>77</sup> [A. Meydenbauer], *Die Messbildkunst und das Denkmäler-Archiv*, „Centralblatt der Bauverwaltung” 1888, 8(45), s. 482–483.

<sup>78</sup> *Ibidem*, s. 483.

<sup>79</sup> Badania nad niemiecką kolonizacją wschodnią, ukazywaną jako misja kulturowa w zacofanej cywilizacyjnie Europie Środkowo-Wschodniej, zob. A.S. Labuda, „...eine von sinnvollen Zweckgefühlen erfüllte, herbe und großartige Kolonialkunst...”. *Europa Środkowo-Wschodnia w dyskursie historii sztuki*, w: idem, *Z dziejów historii sztuki. Polska, Niemcy, Europa*, Poznań 2016, s. 40–41.

<sup>80</sup> Meydenbauer, *Ein deutsches Denkmäler-Archiv...*, s. 629.

artystycznej niemieckich ludów”<sup>81</sup>, który ożywi uczucia wspólnotowe dzięki ukazaniu wcześniejszych kolektywnych dokonań, będzie możliwy właśnie przez utworzenie niemieckiego archiwum zabytków. „Niemieckość” i „praca kulturowa” na Wschodzie zostały wplecione w promocję własnych koncepcji. Meydenbauer wprawdzie dodał do wcześniejszych wywodów, że ostatecznym celem jest stworzenie takich archiwów przez każdy naród, by otrzymać „obraz rozwoju [...] najważniejszych ludzkich dokonań w ogóle”<sup>82</sup>, niemniej jednak zastosowane przez niego argumenty stanowiły przyczynek, który wraz z wieloma mu podobnymi umacniał dyskurs narodowy i szerzył przekonanie o niemieckiej wyższości kulturowej.

W swych tekstach Meydenbauer nie prezentował jednak konsekwentnie tego typu postawy – stosował różnorodną argumentację, często powtarzając stwierdzenia publikowane gdzie indziej. Zapożyczał na własny użytek wypowiedzi innych, nawet zbyt ich nie przeredagowując. Prawdopodobnie robił to celowo – by pochwycić uwagę osoby, która pierwotnie użyła danego sformułowania. Takiego zabiegu dokonał w przytoczonym już artykule z roku 1894, przypuszczalnie, by zainteresować fotografiami Hermanna Grimma, pierwszego berlińskiego profesora historii sztuki. Dla Grimma nowoczesne aparaty rejestrujące i odtwarzające obrazy były niezbędnymi narzędziami badawczymi i wykładowymi<sup>83</sup>, elementami współtworzącymi siłę perswazji mówcy. Rzutnik – skioptikon, jako maszyna miał „używać” swego niezawisłego autorytetu interpretatorowi pokazywanych obrazów, przekonując audytorium, że twierdzenia wykładowcy nie były jego subiektywnym wyobrażeniem, ale miały status prawdy – tak jak w eksperymentach angielskich empirystów. Była to rozwinięta forma inscenizacji, jeszcze bardziej kojarząca się z teatrem, gdyż Grimm dbał o zaciemnienie sali i skupienie w ten sposób uwagi słuchaczy na „pojawiających się na ścianie” obrazach. Tego typu wykłady prowadził od roku 1892, lansując użycie rzutnika lub dwóch jako niezrównaną pomoc, umożliwiającą porównywanie ze sobą obrazów czy analizę powiększonych fragmentów<sup>84</sup>. Zestawianie ze sobą fotografii wydobywających każdy szczegół miało przynosić znacznie bardziej obiektywne wnioski niż bezpośredni ogląd. Chyba żadna inna opinia nie mogłaby bardziej odpowiadać Meydenbauerowi.

Twórca fotogrametrii we własnym artykule nadmienił, że fotogramy stanowią niezastąpiony materiał do badań, gdyż można porównywać ze sobą

<sup>81</sup> Ibidem.

<sup>82</sup> Ibidem, s. 631.

<sup>83</sup> H. Bredekamp, A.S. Labuda, *Od Grimma do Pindera. Zinstytucjonalizowana historia sztuki na Uniwersytecie Berlińskim 1873–1945*, w: Labuda, *Z dziejów historii sztuki...*, s. 188.

<sup>84</sup> Ibidem, s. 189–190.

poszczególne widoki bez konieczności „biegania z jednej strony budynku na drugą”<sup>85</sup>. „Zdjęcia pomiarowe”, a zwłaszcza ich powiększone wersje, umożliwiały ogląd fragmentów niedostępnych ludzkiemu oku albo ze względu na utrudnioną dostępność, albo ze względu na niedostatek światła. Fotografie, jako powstałe dzięki „matematycznie skonstruowanym” urządzeniom, miały stanowić odzwierciedlenie stanu rzeczywistego, niezniekształconego „czynnikiem ludzkim”.

Grimm, a z nim Meydenbauer, podkreślali niezawisłość, jaką zyskiwał badacz posługujący się fotografiami. Grimm chciał zaznaczyć niezależność historyków sztuki od kolekcji muzealnych, z kolei Meydenbauer kierował się do badaczy, którzy np. nie mieli możliwości uczestnictwa w zagranicznych ekspedycjach – dzięki zdjęciom dalekie i kosztowne wyjazdy nie były im już potrzebne, by badać dzieła architektury i wypracowywać na ich temat teorie. Grimm pozostawił swoim następcom rozbudowaną fototekę, a Meydenbauer zaopatrzył niemieckie uniwersytety w materiały do zajęć z historii architektury<sup>86</sup> – obaj zatem, przedsiębiorczo realizując własne interesy i wykorzystując do tego określone urządzenia, współtworzyli podejścia badawcze historii sztuki i architektury, a także metody ich późniejszego nauczania. O ich trwałości świadczy fakt, że do dziś większość studenckich analiz dzieł sztuki jest prowadzona w oparciu o fotografie – i choć zdjęcia nie są już uważane za obiektywny środek pomocniczy w badaniach, to jednak wciąż za najwygodniejszy.

## POD POKRYWĄ CZARNEJ SKRZYNKI – KONKLUZJE

W toku powyższych rozważań pragnęłam uwypuklić, jak skomplikowane powiązania doprowadziły do tego, że Albrecht Meydenbauer znalazł się w Poznaniu. Moim celem było zwrócenie uwagi na to, że nawet proste i na pierwszy rzut oka szeregowe zdarzenia miały zróżnicowane podłoże, a wdrożenie tego czy innego rozwiązania wymagało najpierw przygotowania odpowiednich warunków – „torów dla lokomotywy”. Ich tworzenie prawie nigdy nie przebiegało gładko – w obliczu nieprzewidzianych sytuacji i trudności technicznych plany musiały być zmieniane. To właśnie sekwencja tych zmian, czyli tego, co się nie powiodło, doprowadziła Meydenbauera do specjalizacji w pomiarach budynków i do kierowniczego stanowiska w Instytucie Fotogrametrii. Gdyby zaś nie brak efektywności działań poznańskiego TPN, Zakrzewski nie zwróciłby się do władz o interwencję w sprawie zabyt-

<sup>85</sup> Meydenbauer, *Ein deutsches Denkmäler-Archiv...*, s. 630.

<sup>86</sup> Postarał się u Althoffa o dofinansowanie tego przedsięwzięcia, zob. *ibidem*, s. 630.

ków wielkopolskich. Ani Meydenbauer, ani Zakrzewski nie osiągnęliby jednak zbyt wiele, gdyby nie określony kierunek polityki Ministerstwa Wyznań i zainteresowania samego ministra, a także – splot interesów, prowadzący do emancypacji nauk stosowanych. Z kolei próby zdobycia dodatkowych środków na działalność Instytutu i realizację projektu utworzenia archiwum zabytków spowodowały czynne „podłączenie” się argumentacji Meydenbauera do autorytetu silniejszych dyskursów – naukowego i narodowego – co zarazem przyczyniało się do ich współtworzenia i dalszego wzmocnienia.

Rezultat niniejszych dociekań nie ogranicza się do poszerzenia zbioru faktów. Analiza kolejnych przekształceń kierunku działań jednostek czy treści ich pomysłów pozwoliła też odpowiedzieć na pytania, dlaczego coś się zdarzyło, dlaczego akurat w ten sposób i dlaczego w tamtym konkretnym momencie? Kierowałam się tym, by myśląc o XIX wieku, ówczesnej ochronie zabytków i relacjach polsko-niemieckich, nie postrzegać tych haseł jako „czarnych skrzynek”, lecz starać się je rozmontować – pod gładką powierzchnią kryła się bowiem płatanina przewodów i ich węzłów. Rzecz w tym, by śledzić te kruche powiązania, nie zaś przystępować do pracy z „rozmaitymi analitycznymi skalpelami”<sup>87</sup>. Za Latourem chcę podkreślić, że wszelkie zjawiska rozgrywają się w zbiorowości i trzeba je analizować w relacji ze zbiorowością na każdym etapie ich rozwoju, nie zaś oddzielać „wyjaśnianie w wymiarze społecznym” od zasadniczej treści naukowej. Wtedy łatwiej będzie dostrzec, że zmiany nie pojawiały się wraz z „duchem epoki” czy też według wewnętrznej logiki rozwoju dyscypliny. Dokonywały się one dzięki usiłowaniom jednostek i grup, powiązanych na różne sposoby i znajdujących w tym gąszczu nowe drogi osiągnięcia cenionych wartości, czyli – wykazujących się przedsiębiorczością w działaniu.

## BIBLIOGRAFIA

### Źródła archiwalne

- Akta dotyczące budowy nowego kościoła NMP w Inowrocławiu [1884–1905], Akta Miasta Inowrocławia, Archiwum Państwowe w Bydgoszczy Oddział w Inowrocławiu (dalej APBOI), sygn. 52/127
- Akta dotyczące budowy z funduszu rządowego [1883–1908], w: Akta Miasta Strzelna, APBOI, sygn. 200
- Odbitki z negatywów Albrechta Meydenbauera, wykonane przez Königliche Preussische Messbild-Anstalt w Berlinie w 1906 roku, przechowywane w Pracowni Zbiorów Fotograficznych Biblioteki Uniwersyteckiej w Poznaniu, nr 530 (14.6), 531 (14.7), 532 (14.8), 534 (14.5)

---

<sup>87</sup> Latour, *Krwiobieg nauki...*, s. 145.

## Źródła drukowane

- [Meydenbauer A.], *Die Photogrammetrie*, „Wochenblatt Architekten-Vereins zu Berlin” 1867, 1(49), s. 471–472
- [Meydenbauer A.], *Die Messbildkunst und das Denkmäler-Archiv*, „Centralblatt der Bauverwaltung” 1888, 8(45), s. 482–483
- Meydenbauer A., *Ein deutsches Denkmäler-Archiv (Monumenta Germaniae)*, „Deutsche Bauzeitung” 1894, 28(102/103), s. 629–631
- [Meydenbauer A.], *Aufnahmen von Bauwerken nach dem Messbild-Verfahren*, „Centralblatt der Bauverwaltung” 1895, 15(14A), s. 149–152
- Sprawozdanie z czynności Towarzystwa Przyjaciół Nauk Poznańskiego od stycznia 1865 do lipca 1866, w: „Roczniki Towarzystwa Przyjaciół Nauk Poznańskiego” 1866, 4, s. 553–558
- Stenographische Berichte über die Verhandlungen des Preußischen Hauses der Abgeordneten/1883/84,2
- Stenographische Berichte über die Verhandlungen des Preußischen Hauses der Abgeordneten/1885,2
- Strelno, Prokopiuskapelle. Inowrazlaw, Marienkirche. Posen, Rathaus & Kapelle*, album fotografii wydany przez Königliche Preussische Messbild-Anstalt w Berlinie [b.d.w.], przechowywany w Muzeum Historii Miasta Poznania, sygn. D. 1580/1–28

## Gazety

- „Dziennik Poznański” 5 marca 1885
- „Kurier Poznański” 10 lutego 1884
- „Kurier Poznański” 17 sierpnia 1887
- „Posener Zeitung” 13 sierpnia 1887
- „Posener Zeitung” 15 sierpnia 1887
- „Posener Zeitung” 16 sierpnia 1887
- „Thorner Zeitung” 7 sierpnia 1887

## Opracowania

- Afeltowicz Ł., *Laboratoria w działaniu. Innowacja technologiczna w świetle antropologii nauki*, Warszawa 2011
- Albertz J., *Albrecht Meydenbauer – Pioneer of photogrammetric documentation of the cultural heritage*, w: *Surveying and Documentation of Historic Buildings, Monuments, Sites: Traditional and Modern Methods. Proceedings of the XVIII International Symposium of CIPA 2001, Potsdam (Germany), September 18–21, 2001*, red. J. Albertz, ICOMOS, UNESCO, ISPRS, Berlin 2002, s. 19–25
- Barth F., *“Models” reconsidered*, w: idem, *Process and form in social life. Selected essays of Fredrik Barth*, t. 1, London 1981, s. 76–104
- Barth F., *A Personal View of Present Tasks and Priorities in Cultural and Social Anthropology*, w: *Assesing Cultural Anthropology*, red. R. Borowsky, New York 1994, s. 349–361

- Barth F., *W stronę pełniejszego opisu i głębszej analizy zjawisk kulturowych*, tłum. A. Bereza, w: *Badanie kultury. Kontynuacje*, red. M. Kempny, E. Nowicka, Warszawa 2004, s. 180–192
- Bredenkamp H., A.S. Labuda, *Od Grimma do Pindera. Zinstytucjonalizowana historia sztuki na Uniwersytecie Berlińskim 1873–1945*, w: A.S. Labuda, *Z dziejów historii sztuki. Polska, Niemcy, Europa*, Poznań 2016, s. 183–214
- Danielewski M., *Reliefy z murów kościoła Panny Marii w Inowrocławiu*, „Roczniki Historyczne” 2011, 76, s. 7–34
- Danielewski M., *Romańskie zabytki architektury sakralnej Inowrocławia i Strzelna w świetle fotografii Meydenlendera z 1887 roku*, „Archiwa Biblioteki i Muzea Kościelne” 2012, 98, s. 27–50
- Danielewski M., *Fotografie z 1887 roku jako źródło ikonograficzne badań nad romańską architekturą sakralną Strzelna*, w: *Z dziejów pogranicza kujawsko-wielkopolskiego*, t. 3, red. D. Karczewski, M. Wilczek-Karczewska, Strzelno–Kruszwica 2015, s. 105–120
- Das Preußische Kultusministerium als Staatsbehörde und gesellschaftliche Agentur (1817–1934)*, t. 1.1: *Die Behörde und ihr höheres Personal. Darstellung*, red. W. Neugebauer, Berlin 2009
- Dehn-Rotfelser H., W. Lotz, *Die Baudenkmäler im Regierungsbezirk Cassel*, t. 1, Cassel 1870
- Finanzierung des Kulturstaats in Preussen seit 1800*, red. R. Zilch, Berlin–München–Boston 2014
- Grimm A., A. Meydenbauer, *120 Jahre Photogrammetrie in Deutschland. Tagebuch von Albrecht Meydenbauer, dem Nestor des Messbild-Verfahrens, veröffentlicht aus Anlass des Jubiläums 1858/1978*, red. A. Grimm, Oldenbourg 1978
- Knapp H., *Das Schloss Marienburg in Preussen. Quellen und Materialien zur Baugeschichte nach 1456*, Lüneburg 1990
- König W., *Technical education and industrial performance in Germany. A triumph of heterogeneity*, w: *Education, Technology and Industrial Performance in Europe, 1850–1939*, red. R. Fox, A. Guagnini, Cambridge 1993, s. 65–88
- Labuda A.S., „...eine von sinnvollen Zweckgefühlen erfüllte, herbe und großartige Kolonialkunst...”. *Europa Środkowo-Wschodnia w dyskursie historii sztuki*, w: idem, *Z dziejów historii sztuki. Polska, Niemcy, Europa*, Poznań 2016, s. 39–68
- Latour B., *Krwiobieg nauki. Przykład naukowej inteligencji Jolioty*, w: idem, *Nadzieja Pandory*, tłum. K. Abriszewski, A. Derra, M. Smoczyński, M. Wróblewski, M. Zuber, Toruń 2013, s. 113–148
- Lütsch H., *Verzeichnis der Kunstdenkmäler der Provinz Schlesien*, Bd. II, *Die Landkreise des Reg.-Bezirks Breslau*, Breslau 1889, s. 546–549
- Łepkowski J., *O zabytkach Kruszwicy, Gniezna i Krakowa oraz Trzemeszna, Rogoźna, Kcyni, Dobieszewka, Gołańczy, Żnina, Gąsawy, Pakości, Kościelca, Inowrocławia, Strzelna i Mogilna*, Kraków 1866
- Martini A., *Manuale di metrologia*, Turin 1883
- Meinecke A., *Geschichte der preußischen Denkmalpflege 1815 bis 1860*, Berlin 2013
- Meyer R., *Albrecht Meydenbauer. Baukunst in historischen Fotografien*, Leipzig 1985



- Mrugalska-Banaszak M., *Jeden dzień z ratuszem w tle. Poznań 13 sierpnia 1887*, Poznań 2004
- Pospieszna B., *Archiwum fotograficzne malborskiego zarządu odbudowy zamku (1882–1920)*, w: *Praeterita posteritati. Studia z historii sztuki i kultury ofiarowane Maciejowi Kilarskiemu*, red. M. Mierzwiński, Malbork 2001, s. 359–382
- Ragey L., *The Work of Laussedat and Education in Photogrammetry at the National School of Arts and Crafts, Paris*, „Photogrammetric Engineering” 1952, 1(18), s. 21–26
- Rausch H., *Kulturfigur und Nation. Öffentliche Denkmäler in Paris, Berlin und London, 1848–1914*, Oldenbourg 2006
- Rürup R., *Die Technische Universität Berlin 1879–1979. Grundzüge und Probleme ihrer Geschichte*, w: *Wissenschaft und Gesellschaft. Beiträge zur Geschichte der Technische Universität Berlin 1879–1979*, red. R. Rürup, Berlin 1979, s. 3–47
- Sachsse R., *Vogel, Hermann Wilhelm (1834–1898). German inventor, photographer*, w: *Encyclopedia of nineteenth-century photography*, red. J. Hannavy, New York 2008, s. 1455–1456
- Sady W., *Spór o racjonalność naukową. Od Poincarégo do Laudana*, Toruń 2013
- Scheffers G., *Lehrbuch der Darstellenden Geometrie in zwei Bänden*, t. 2, Berlin 1920
- Schwebel O., *Die Sagen der Hohenzollern*, wyd. 2, poszerz., Berlin 1886
- Shapin S., *The house of experiment in seventeenth-century England*, „Isis” 1987, 3(79), s. 373–404
- Speitkamp W., *Die Verwaltung der Geschichte. Denkmalpflege und Staat in Deutschland 1871–1933*, Göttingen 1996
- Swenson A., „Heritage”, „Patrimoine” und „Kulturerbe”. *Eine vergleichende historische Semantik*, w: *Prädikat „Heritage”. Wertschöpfungen aus kulturellen Ressourcen*, red. R. Bendix, D. Hemme, M. Tauschek, Münster 2007, s. 53–74
- Treue W., *Wirtschafts- und Technikgeschichte Preussens*, Berlin–New York 1984

Ewelina Wojdak

Instytut Historii Sztuki

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

PHOTOGRAMMETRY IN THE WEB OF POLITICS AND BUSINESS.

ALBRECHT MEYDENBAUER IN THE REGION OF POZNAŃ IN 1885 AND 1887

Summary

A standard belief as regards the conservation of architectural monuments in the 19<sup>th</sup> century is that the very idea of conservation was commonly accepted, while the monuments of the past were used to promote national identity. On the other hand, photography is also commonly considered a technology that was naturally predisposed to popularize those monuments and/or appropriate them as symbols. For those reasons, the photogrammetric documentation of some buildings from the region of Poznań, made

by Albrecht Meydenbauer commissioned to do it by the Prussian government, could be classified as combination of conservation and nationalism, "typical" of the late 19<sup>th</sup> century. However, the author proposes another interpretation and claims that such events were not necessarily "realizations" of "widespread" ideas of identity building. Referring to the generative model of identity building developed by Friedrik Barth, she analyzes how specific situations and meanings were gradually generated through the interaction of actors who attempted to reach their goals and values by available means. The introduction and popularization of Meydenbauer's invention is presented in the paper with reference to Bruno Latour's research on the development and implementation of innovations in science. In such a context, photogrammetry turns out to have been a result of seeking support by business, i.e. the mobilization of resources, while the national discourse was used for that purpose as one of the available means.

Keywords:

photogrammetry, national identity, Albrecht Meydenbauer, business resources

JAKUB DĄBROWSKI

PRODUKOWANIE ESTETYK,  
PRODUKOWANIE PODMIOTU.  
POCZĄTKI ODWILŻY I WOLNOŚĆ TWÓRCZA  
W SZTUKACH WIZUALNYCH  
NA PRZYKŁADZIE WYSTAWY W ARSENALE

Wystawa w Arsenale była artystycznym wydarzeniem lata 1955 roku, wzbudziła niespotykane wcześniej zainteresowanie publiczności i liczne polemiki prasowe. W historiografii ścierają się dwa spojrzenia na to wydarzenie. Pierwsze, które swoje korzenie ma już w dyskusjach towarzyszących ekspozycji, ukazuje Arsenał jako akt emancypacji, manifestację młodych artystów zbuntowanych przeciwko ideologii socrealizmu. Wokół właśnie tej wystawy miała się rozegrać – jak pisał w październiku 1955 roku Andrzej Osęka – „[...] zasadnicza batalia o prawo do eksperymentu. Do poszukiwania nowych dróg w sztuce”<sup>1</sup>. Zdaniem Janusza Boguckiego, Arsenał był „rezultatem wrzenia ideowego w środowisku młodych, wrzenia o sile tak znacznej, że inicjatorzy spotkali się ze zrozumieniem i pomocą zarówno czynników politycznych, jak i resortu kultury” i „w sposób programowy i demonstracyjny przywrócił naturalne zróżnicowanie postaw artystycznych”<sup>2</sup>. Bożena Kowalska podkreślała, że wystawa „przeciwstawiała się realizmowi przybierającemu formę naturalistycznego ilustratorstwa, była protestem przeciwko administrowaniu sztuką”, „buntem przeciwko akademickim kanonom zarówno realizmu socjalistycznego, jak i w pewnej mierze estetyki postimpresjonizmu”. W odróżnieniu od Boguckiego czy Osęki autorka zastrzega jednak, że Arsenał był wydarzeniem prowincjonalnym i płytkim artystycznie oraz w znacznej mierze stanowił odzew na apel oficjalnej polityki kulturalnej. To bardziej dyskusja wokół wystawy niż sama wystawa „wysunęła na nowo postulaty swobody

---

<sup>1</sup> A. Osęka, *Formalizm czy ideowość*, „Po prostu” 9 października 1955.

<sup>2</sup> J. Bogucki, *Sztuka Polski Ludowej*, Warszawa 1983, s. 98–104.

poszukiwań artystycznych"<sup>3</sup>. Rzeczywiście, trudno utrzymać obraz wystawy z roku 1955 jako estetycznego przełomu i artystycznego początku odwilży; współcześnie kultywuje się mit Arsenалу przede wszystkim w odwołaniu do postawy artystów, na płaszczyźnie muzealno-publicystycznej czyni to Jacek Antoni Zieliński (twórca kolekcji Krąg Arsenалу 1955 w Muzeum Lubuskim i autor kilku esejów na ten temat), a na płaszczyźnie naukowej – Wojciech Włodarczyk. Podkreśla się więc precedens pewnej wspólnoty ideowej młodych, skierowanej przeciwko ówczesnemu zakłamaniu sztuki, eksponuje się dążenie do prawdy i bunt przeciwko estetyczno-instytucjonalnemu *status quo*. Włodarczyk wywodzi źródła wystawy z działalności grupki przyjaciół studiujących na warszawskiej ASP. To właśnie w stołecznej Akademii, a także na plenerach w Kazimierzu nad Wisłą, formowały się osobowości oraz specyficzna twórcza postawa inicjatorów wystawy, zwłaszcza: Marka Oberländera, Jana Dziędziory, Jacka Sienickiego i Jana Lebensteina. Rola Akademii jest w tej historii ambiwalentna, żeby nie powiedzieć negatywna – socrealistyczna presja, konformizm profesorów kolorystów, np. Eugeniusza Eibischa, lub w drugą stronę – ich artystyczny dogmatyzm, np. Artura Nachta-Samborskiego, stanowiły negatywny punkt odniesienia dla poszukujących studentów. Stąd hasłem wywoławczym inicjatywy było „ani soc, ani sos” oraz „ujawnić bunt”. Włodarczyk zauważa, że dla młodych twórców kształtowanych pokoleniowym doświadczeniem wojny i dramatycznym okresem wprowadzania komunizmu ważne było oddawanie prawdy, a nie styl i estetyzacja – marzyli oni o „surowej sztuce realistycznej oddającej prawdę tamtych dni”<sup>4</sup>. Badacz z aprobatą cytuje współorganizatorkę pokazu Elżbietę Grabską, która pytała: „Czymże jest malarstwo w najważniejszych sferach swojego działania? [...] Czy tylko rozwojem form widzenia plastycznego i konstrukcji obrazu? Wydaje mi się, że są one odbiciem spraw etyczno-moralnych”<sup>5</sup>.

Drugie spojrzenie na Arsenal, a raczej na odwilż, której częścią była wystawa, kwestionuje wizję procesów i wyborów twórczych jako autonomicznych działań w obrębie binarnej opozycji „opresyjny władca–uciśniony poddany”. W tym ujęciu cała odwilż jawi się jako rekonfiguracja stosunków władzy, stymulowana zmianami strategii w obrębie władzy instytucjonalnej, reagującej

---

<sup>3</sup> B. Kowalska, *Polska awangarda malarska 1945–1980. Szanse i mity*, Warszawa 1988, s. 91–92.

<sup>4</sup> W. Włodarczyk, *Miejsce malarstwa*, Warszawa 2008, s. 62. Co prawda cytowany fragment dotyczy wystawy „Młódzież walczy o pokój” z roku 1950, ale właśnie to wystąpienie Włodarczyk uznaje za formatywne dla środowiska warszawskiej ASP, które pięć lat później było główną siłą Arsenалу. Na temat wystawy z roku 1950 zob. też przyp. 23.

<sup>5</sup> Idem, „Arsenal” i Kazimierz, w: *Do „Arsenalu” przez Kazimierz*, oprac. W. Odorowski, Kazimierz Dolny 2004, s. 25.

z kolei na bieżące problemy społeczne, polityczne, ekonomiczne i kulturalne. Stosunki władzy ujmowane są tu w perspektywie teorii Michela Foucaulta, mają różnorodny i rozproszony, ale wszechogarniający charakter, oddziałują na siebie wielokierunkowo, także zwrotnie i na wszelkich możliwych poziomach<sup>6</sup>. Piotr Piotrowski podkreślał, że „odmrażanie” polityki kulturalnej miało polityczną, a nie artystyczną genezę – liberalizacja polityki kulturalnej była częścią mikrofizyki władzy i miała służyć subtelniejszemu niż w latach 1949–1955 usankcjonowaniu totalitarnego państwa. „Stworzenie pola artykulacji krytycznego wobec władzy dyskursu przypomina strategię «nadzoru», o której pisze Michel Foucault”<sup>7</sup>. Piotr Juszkiewicz z aprobatą podejmuje ów krytyczny wątek tekstów Piotrowskiego. Z całą mocą podkreśla, że w przypadku odwilży w ogóle nie mieliśmy do czynienia z wolnościowym przełomem, a jedynie ucieczką do przodu pewnych grup w obrębie władzy, która miała na celu zagospodarowanie rodzącego się w społeczeństwie fermentu. Jednocześnie próbuje w tym kontekście osadzić wystawę w Arsenale. Juszkiewicz niesłusznie sugeruje, że za pomysłem wystawy stały czynniki partyjne<sup>8</sup>, ale celnie zauważa, że młodzi artyści, deklarując swoją ideowość, chcieli zdyskontować przychylność władz dla pomysłu wystawy i za jej pomocą „przebić się przez pokoleniową barierę ograniczającą ich możliwości artystycznej i materialnej egzystencji poprzez zarezerwowanie dla siebie jakiegoś fragmentu dystrybucji sztuki”<sup>9</sup>. W roku 1955, mimo pojawiających się pierwszych oznak odwilży, władze jeszcze starały się utrzymać pełną kontrolę nad kulturą, z jednej strony stosując polityczny nadzór, a z drugiej – próbując wyjść naprzeciw ekonomicznym postulatom środowiska. Wyraźniejsze zmiany nastąpiły do

---

<sup>6</sup> Na ten temat zob. P. Juszkiewicz, *Od rozkoszy historiozofii do „gry w nic”*. Polska krytyka artystyczna czasu odwilży, Poznań 2005, s. 79.

<sup>7</sup> P. Piotrowski, *Odwilż*, w: *Odwilż. Sztuka ok. 1956 r.*, red. idem, Poznań 1996.

<sup>8</sup> Właściwym inicjatorem wystawy był Marek Oberländer, który późną wiosną 1954 roku rzucił wśród swoich przyjaciół hasło organizacji „otwartego, liberalnego salonu, w którym każdy mógł zaproponować coś od siebie” (cyt. *Sztuka była na pierwszym miejscu*, wywiad z Elżbietą Grabską, *Powinność i bunt*, Warszawa 2005, s. 106). Jesienią grupa inicjatywna rozpoczęła zabiegi organizacyjne i sondowanie środowisk twórczych w różnych ośrodkach. W styczniu 1955 roku pomysł został przechwycony przez aktyw partyjno-ZMP-owski i nadano mu oficjalny bieg.

<sup>9</sup> Juszkiewicz, *Od rozkoszy historiozofii...*, s. 86. Badacz podkreśla także, że owa dystrybucja sztuki zyskała w PRL specyficzny kształt, nawiązujący do dziewiętnastowiecznego systemu salonowego, co sprawiało, że miała zamknięty, wsobny charakter z wąsko zakreśloną grupą beneficjentów, zob. s. 91–98. Na temat koniunkturalnych aspektów wystawy zob. *Arsenał jest pewnego rodzaju marginesem*. Rozmowa z Elżbietą Grabską, „Kresy” 1992, 12, s. 167.

piero rok później, a do roku 1959 wypracowany został rodzaj kontraktu między władzą polityczną i ludźmi kultury<sup>10</sup>.

Ambiwalentne stanowisko prezentuje Andrzej Turowski. Z jednej strony, podkreśla, że polska powojenna sztuka zawsze była poddana niezwykle silnej presji ideozy (przeźrzeni myśli i systemów, w której wybory jednostek jawiły się w kontekście dominujących politycznych strategii), z drugiej, zdaje się dostrzegać w Arsenale potencjał emancypacyjny – manifestację postaw, „za którymi kryła się próba przywrócenia artystom ich miejsca społecznego w dziedzinie sztuki”<sup>11</sup>. U Turowskiego Arsenał jawi się jako swego rodzaju zerwanie i nowy początek – wykorzystanie (na razie tylko na płaszczyźnie deklaratywnej) pęknięcia w monolocie totalnej polityki. „Potem powstają – jak pisze badacz – nowe obrazy”, a władze muszą zmienić strategię totalitarnego monolitu na strategię miękkiego nadzoru nad autonomizującym się obszarem kultury. W ten sposób Turowski zbliża się do pierwszego z zaprezentowanych powyżej stanowisk.

Wydaje się jednak, że nie jest to właściwy kierunek. W zasadzie od lata 1953 roku następowała w Polsce powolna liberalizacja systemu stalinowskiego. W marcu 1954 roku na II Zjeździe PZPR Bolesław Bierut w duchu decentralizacji złożył urząd premiera, zachowując jednak stanowisko I sekretarza KC PZPR. Miesiąc później w czasie odprawy dla terenowych oddziałów Głównego Urzędu Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk (GUKPPiW) przekazano cenzorom nowe wytyczne, w których m.in. podkreślono, że „prawo i rozwój krytyki, jako siły napędowej postępu” chronione jest przez ustawodawstwo<sup>12</sup>. W grudniu zlikwidowano Ministerstwo Bezpieczeństwa Publicznego. Między 21–24 stycznia 1955 roku odbyło się III Plenum KC PZPR, na którym oficjalnie potępiono nadmierną centralizację i biurokratyzację życia politycznego, gospodarczego i kulturalnego, dławienie krytyki wewnątrzpartyjnej i prasowej, oderwanie aparatu państwa od mas, instrumentalizację związków zawodowych oraz wypaczenia w organach bezpieczeństwa<sup>13</sup>. W kulturze, w tym

<sup>10</sup> Juskiewicz, *Od rozkoszy historiozofii...*, s. 75–91.

<sup>11</sup> A. Turowski, *Polska ideaza*, w: *Sztuka polska po 1945 roku. Materiały z sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*. Warszawa, listopad 1984, red. T. Hrankowska, Warszawa 1984, s. 32–33.

<sup>12</sup> Kilkumiesięczne rozprężenie w urzędzie cenzury nastąpiło jednak dopiero w październiku 1956 roku po VIII Plenum KC PZPR. Na temat działalności cenzury w okresie odwilży zob. np. B. Gogol, *„Fabryka fałszywych tekstów”. Z działalności Wojewódzkiego Urzędu Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk w Gdańsku w latach 1945–1958*, Warszawa 2012, s. 87–102.

<sup>13</sup> *Uchwała II Plenum KC PZPR*, <<https://fbc.pionier.net.pl/details/nnl0TTs>> [dostęp: 18 marca 2018]. Więcej na temat przemian politycznych tamtego okresu zob. A.L. Sowa, *Historia polityczna Polski 1944–1991*, Kraków 2011, s. 192–213.



w sztukach wizualnych, okres stalinizmu i odwilży jawi się jako bardzo niejednoznaczny i złożony. Od roku 1949 oficjalną doktryną był realizm socjalistyczny, ale już 27–28 października 1951 roku odbyło się spotkanie w budynku Rady Państwa, w którym wzięli udział członkowie Biura Politycznego KC PZPR oraz ponad tysiąc przedstawicieli środowisk twórczych. Stalinowska władza miała już solidne podstawy, dlatego nieco złagodziła kurs i na obszarze sztuk wizualnych zezwoliła na adaptację w ramach socrealizmu odmiennych od moskiewskiej stylistyk, np. szkoły sopockiej czy nawet koloryzmu. Krótco potem podjęto reformy na uczelniach artystycznych, gdzie dochodziło do nadużyć ze strony aktywistów ZMP, osłabiono także instytucjonalne pozycje takich stalinowców, jak Helena i Juliusz Krajewscy czy Włodzimierz Zakrzewski. W połowie kwietnia 1954 roku na XI Sesji Rady Kultury i Sztuki minister kultury Włodzimierz Sokorski wygłosił rewizjonistyczny referat *O rzeczywisty zwrot w naszej polityce kulturalnej*, skrytykował w nim schematyzm realizmu socjalistycznego<sup>14</sup>. W pierwszej połowie sierpnia 1955 roku odbył się V Światowy Festiwal Młodzieży i Studentów (dalej jako Festiwal), który miał być propagandowym potwierdzeniem otwartości socjalistycznej Polski i pod który podczepiono wystawę w Arsenale – jej oficjalna nazwa brzmiała: Ogólnopolska Wystawa Młodej Plastyki „Przeciw wojnie – przeciw faszyzmowi”.

Jak widać, w polskich realiach socrealizm w zasadzie nigdy nie stał się socrealizmem „do końca”, a problematyka początku odwilży w sztukach wizualnych rozkładała się niemal na całą pierwszą połowę lat 50. i wiązała się z szeregiem taktycznych decyzji rządzących, mających na celu „rozegranie” środowiska. Włodarczyk, komentując odwilżowe przemiany, zauważa, że „władzę interesuje władza, a nie sztuka” – prymarnym celem komunistycznej centrali było pozyskanie i utrzymanie społecznego poparcia, w czym szczególnie pomocna mogła być inteligencja. Niewątpliwie w Polsce doktryna socrealizmu nie nadawała się na płaszczyznę porozumienia i – jeśli istniała taka konieczność – można było ją poświęcić w ramach celów strategicznych, ważniejsze bowiem były zachowania, postawy ludzi kultury niż taki czy inny obraz. Kwestie wierności doktrynie lub jej modyfikacji stawały się natomiast ważne, gdy można było je wykorzystać w wewnątrzpartyjnych walkach o władzę<sup>15</sup>. Dlatego w rozważaniach o Arsenale warto podjąć tropy sugerowane

<sup>14</sup> W. Sokorski, *O rzeczywisty zwrot w naszej polityce kulturalnej*, „Przegląd Kulturalny” [dalej jako: PK] 22–28 kwietnia 1954. Juskiewicz błędnie wskazuje, że referat Sokorskiego był wynikiem zmian politycznych wynikających z III Plenum, w rzeczywistości III Plenum odbyło się po XI Sesji Rady Kultury i Sztuki. Juskiewicz, *Od rozkoszy historiozofii...*, s. 84.

<sup>15</sup> W. Włodarczyk, *Po co był socrealizm?, w: Doświadczenie i świadectwo totalitaryzmu na obszarze kultur środkowoeuropejskich*, red. J. Goszczyńska, J. Królak, R. Kulmiń-

przez Piotrowskiego i Juszkiewicza i w szerokim zakresie uwzględnić relacje między polityką a sztuką oraz destabilizację tradycyjnego liberalnego pojęcia władzy<sup>16</sup>. Nawiązując do rozważań Foucaulta, chciałbym więc zapytać: jak w tym przypadku działały komunistyczne władze? Jak narzucane przez nie stosunki władzy były realizowane? Jak – wykorzystując to, że wolność podmiotu i jego zdolność do podejmowania wyborów jest warunkiem sprawowania władzy – uwodzono, zachęcano, zniechęcano, prowokowano do działań w określonym polu możliwości? Albo jeszcze inaczej – jak dyskretnie „kierowano cudzym kierowaniem się”, jednocześnie kontrolując wyniki tego ostatniego?<sup>17</sup>

Foucault wskazuje, że z relacjami władzy wiążą się trzy wzajemnie przenikające się rodzaje stosunków międzyludzkich: określanie hierarchii zadań i podział pracy, wymuszanie posłuszeństwa oraz „więź komunikacyjna”, czyli celowe działanie, które wpływa na to, co aktorzy wiedzą o świecie i o sobie.

---

ski, Warszawa 2011, s. 43–55. W pisarstwie Włodarczyka zaznacza się swego rodzaju niekonsekwencja – w rozważaniach niepoświęconych bezpośrednio Arsenałowi przenikanie się kontekstu społeczno-politycznego i sztuki stanowi oś jego wywodów.

<sup>16</sup> Czyli takiego, który władzę wiąże z substancjalnie ujętym ośrodkiem politycznym, realizującym swoje władztwo autonomicznie i punktowo w wolnym co do zasady kontinuum sfery publicznej. Zaznaczmy dla porządku, że ilekroć będę mówił o „władzach”, „władzy instytucjonalnej/komunistycznej/stalinowskiej”, „partii” lub „rządzących”, będę miał na myśli wąskie grono kierujących państwem, natomiast słowo „władza” w liczbie pojedynczej będę wiązał z rozproszonymi relacjami nierówności i panowania. Państwo za pośrednictwem swoich agend i specyficznych technik odgrywa kluczową rolę w dystrybucji stosunków władzy na niższe poziomy, ale nigdy, nawet w totalitaryzmie, nie jest to przepływ jednokierunkowy – rządzący w swoich strukturach i na zewnątrz uwikłani są w skomplikowane relacje, jak choćby relacje oporu ze strony zdominowanych.

Należy pamiętać, że struktury stalinowskich władz były skrajnie scentralizowane, zhierarchizowane i sztywne. Faktycznie państwem rządziło Biuro Polityczne KC PZPR, a w jej obrębie przewodniczący KC PZPR (zarazem przewodniczący Rady Państwa i prezydent RP) Bolesław Bierut wraz z kilkoma najbliższymi współpracownikami. Wszystkie kluczowe decyzje Bierut konsultował z Moskwą. Reszta instytucji i funkcji partyjnych bądź państwowych miała charakter pośredniczący lub fasadowy. W ramach systemu nomenklatury najważniejsze stanowiska w państwie – od rządu, poprzez prokuraturę, sądownictwo, milicję, prasę, szkolnictwo wyższe itp. – obsadzone były na podstawie decyzji sekretariatu KC PZPR. Szeregowi członkowie partii nie cieszyli się zaufaniem kierownictwa i podlegali częstym weryfikacjom, zresztą nie każdy zainteresowany mógł otrzymać legitymację partyjną. Zob. Sowa, *Historia polityczna Polski...*, s. 129–142.

<sup>17</sup> Opieram się tutaj na późnym tekście Foucaulta, który poniekąd rekapitułuje jego rozważania o władzy: M. Foucault, *Podmiot i władza*, tłum. J. Zychowicz, „Lewą Nogą” 1998, 9, s. 174–192. Sięgam również do jego koncepcji władzy panoptycznej, idem, *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*, tłum. T. Komendant, Warszawa 1998.

Wydaje się, że w świecie sztuki kluczową rolę odgrywa więź komunikacyjna – to dystrybucja wiedzy jest narzędziem, które pozwala na uczenie się ról, nabywanie umiejętności i podejmowanie działań celowych w ramach podziału pracy w kulturze. W państwach demokratycznych w sferze kultury najmniejsze znaczenie mają narzędzia przymusu; w doktrynie liberalnej podkreśla się wręcz, że sztuka powinna być wolna, przez co przede wszystkim rozumie się wolność od zakazowych ingerencji państwa, jednak w systemach totalitarnych przymus zyskuje na randze, a związki między wszystkimi trzema rodzajami stosunków międzyludzkich stają się ściślejsze i podlegają ściślejszej koordynacji. Po XI Sesji Rady Kultury i Sztuki dochodziło do strategicznych przekształceń władzy: w kulturze administracyjny przymus słabł, gdyż okazał się nieskuteczny, system podziału pracy, dystrybucji sztuki i wynikających z niej korzyści utrzymał swój quasi-salonowy, scentralizowany charakter (Arsenał był jego manifestacją), ale zachodziły zmiany w obrębie wytwarzania sensów – zmieniła się retoryka partyjna dotycząca sztuki, zakreślono większe pole wyborów artystycznych oraz możliwości ich prezentacji (komunikowania), a więc i wejścia w obszar ramy instytucjonalnej.

W analizie problematyki wolności twórczej i relacji władzy chciałbym skoncentrować się właśnie na więzi komunikacyjnej, a w jej obrębie – na informacjach prasowych. Przypomnijmy, że w tamtych czasach wiedza o sztuce nowoczesnej, zwłaszcza bieżących jej nurtach, była ściśle reglamentowana. Możliwości wyjazdów za granicę praktycznie nie istniały<sup>18</sup>. Do kształtowania świadomości zjawisk artystycznych władze mogły wykorzystywać oprócz prasy, odpowiednio korelowane w obrębie bieżącej taktyki lub strategii, wystawy<sup>19</sup>, fachową literaturę, edukację, ewentualnie różnego typu spotkania czy dyskusje. Jednak stworzenie wystawy (podobnie wydanie opracowania naukowego) zawsze jest wysiłkiem organizacyjnym i finansowym rozciągniętym w czasie, ostatecznie o niewielkim zasięgu oddziaływania i dużej inercji, znaczenie pokazów budowane jest przede wszystkim recepcją w mass mediach. Z kolei edukacja wymaga odpowiednich programów, materiałów naukowych

---

<sup>18</sup> O skali izolacji społeczeństwa świadczy to, że w roku 1954 na Zachód wyjechało 2116 osób, z czego prywatnie tylko 52, reszta to wyjazdy służbowe. Zezwolenia na wyjazdy za granicę, także do krajów bloku wschodniego, podejmowano na szczeblu Sekretariatu KC. Sowa, *Historia polityczna Polski...*, s. 206.

<sup>19</sup> Dla przykładu w latach 1954–1955 wśród wystaw sztuki zagranicznej w CBWA Zachęta dominowały pokazy z zaprzyjaźnionych krajów socjalistycznych (KRLD, Czechosłowacja, Węgry, Bułgaria, Ukraińska SRR); oprócz tego w lutym 1954 roku zaprezentowano „Wystawę prac graficznych postępowych artystów plastyków” (pochodzili oni z piętnastu krajów spoza bloku sowieckiego), w kwietniu Renato Guttuso, w lutym 1955 roku – sztukę meksykańską, a w maju – Otto Nagla.

i przygotowanej kadry, a znaczenie spotkań w odniesieniu do sztuk wizualnych jest minimalne. Zatem, jeśli weźmiemy pod uwagę brak bariery kulturowej, technicznej i finansowej u odbiorców, zasięg działania, szybkość adaptacji do bieżących potrzeb politycznych, synergię słowa i obrazu oraz łatwość kontroli nad przekazem, to prasa w ówczesnym systemie obiegu informacji musiała odgrywać pierwszorzędą rolę, stając się głównym „pasem transmisyjnym” między rządzącymi a masami. Plastykom nie tylko dostarczała wiedzy o bieżących wydarzeniach kulturalnych, o tym, co ważne i modne, ale – co warto podkreślić – mogła być także źródłem wizualnych inspiracji. Należy pamiętać, że choć od roku 1954 terror słabł, więź komunikacyjna pozostawała ściśle powiązana ze stosunkami państwowego przymusu i dominacji. Władze były monopolistami na rynku prasowym i poligraficznym, sterowały przydziałami i użyciem papieru, odgórnie ustalano maksymalną objętość poszczególnych tytułów. Redakcje w znacznym stopniu były upartyjnione, partia obsadzała stanowiska kierownicze i sterowała awansami, jeśli tytuł miał zasięg ogólnopolski, to decyzje były podejmowane na poziomie Sekretariatu KC. Regularnie przeprowadzano czystki, dziennikarzy dyspozycyjnych nagradzano. Treści były narzucane z góry, niekiedy przesyłano spreparowane teksty. Obowiązywała redakcyjna kontrola publikacji, autorzy z reguły (świadomie lub nieświadomie) cenzurowali się sami – GUKPPiW kładł nacisk na współpracę z redakcjami, dzięki czemu swoje ingerencje sprowadzał do minimum, nazywało się to „delegacją uprawnień cenzorskich”. Indoktrynacja, naiwna wiara w system, bieda, strach lub zwykły konformizm i cynizm robiły swoje. Finalny przekaz i tak zawsze przechodził prewencyjną kontrolę w urzędzie cenzury, który uznawał periodyki za najważniejszy front działań. W związku z tym należy zakładać, że materiały niezgodne z zapotrzebowaniem partii nie mogły się ukazać. Partia była w stanie funkcjonować bez zbytniej przychylności społeczeństwa, ale stawało się to niemożliwe w sytuacji jawnego artykułowania interesów odmiennych od jej celów<sup>20</sup>.

Wracając do głównego wątku, czyli wystawy w Arsenale i wolności sztuki – liberalizacja systemu i wyraźny odwrót od socrealizmu w wydaniu moskiewskim w moim przekonaniu nie oznaczały realnego zwiększenia swobody wy-

---

<sup>20</sup> Na temat cenzurowania prasy zob. np. A. Domska, *Ograniczenia wolności prasy w PRL*, „*Studia Prawno-Ekonomiczne*” 2011, 84, s. 79–100; Gogol, „*Fabryka fałszywych tekstów*”..., s. 263 i n.; Z. Romek, *System cenzury w PRL* i T. Strzyżewski, *Wstęp*, w: T. Strzyżewski, *Wielka księga cenzury PRL w dokumentach*, Warszawa 2015. Ścisłej kontroli poddawano również publikowane w prasie fotografie, P. Miedziński, *Fotografia strzeżona. Mechanizmy kontroli w Centralnej Agencji Fotograficznej*, w: *Cenzura w PRL. Analiza zjawiska*, red. Z. Romek, K. Kamińska-Chełmiak, Warszawa 2017, s. 225–252.

boru. Zależność polityczno-administracyjna komitetu organizacyjnego i jury wystawy od władz była oczywista, podobnie jak nadzór wszechobecnej cenzury, jednak stawiam tezę, że w kontekście Arsenau istotniejsza stawała się więź komunikacyjna – zabiegi dyskursywne i wytwarzanie sensów głównie za pośrednictwem prasy. Dzięki temu pożądana przez władze selekcja modusów estetycznych odbywała się choćby w nieuświadomiany sposób już w momencie tworzenia dzieł, a nie na etapie kwalifikacji prac do wystawy przez jury czy na etapie kontroli cenzorskiej. Można powiedzieć, że młodzi artyści zostali „pozytywnie ocenzeni” w tym sensie, że reżimowi udało się wytworzyć pewną estetyczną rzeczywistość, którą uznali za swoją, co więcej, w ich oczach miała ona charakter wręcz wywrotowy i stawała się emanacją wolności. W ten sposób rozprzestrzenianie się władzy stawało się bardziej wydajne, a rządzący lepiej zagospodarowywali społeczne niezadowolenie, stabilizowali antagonizmy i zyskiwali przychyłność ludzi. Wywód opieram na materiałach publikowanych w pierwszym półroczu 1955 roku w prasie fachowej („Po prostu”, „Przegląd Kulturalny”, „Przegląd Artystyczny”, „Nowa Kultura”), codziennej („Trybuna Ludu”, „Sztandar Młodych”) oraz prasie, którą dziś nazywa się lifestylową („Przekrój”) <sup>21</sup>.

Odwołajmy się jednak najpierw do wspomnianego już i – jak się wydaje – kluczowego przemówienia ministra Sokorskiego *O rzeczywisty zwrot w naszej polityce kulturalnej*, wygłoszonego w kwietniu 1954 roku („Przegląd Kulturalny” 22–28 kwietnia 1954). Wyłania się z niego zreformowana wizja polityki kulturalnej, zmierzającej do zażegnania kryzysu, jaki wytworzył się wskutek ideologicznej presji i narzucania socrealistycznej monokultury. Ta nowa polityka stanowi istotny kontekst dla procesu organizacji wystawy w Arsenale i – co dla nas szczególnie istotne – decyzji twórczych podejmowanych przez młodych artystów. W słowach Sokorskiego znajdziemy wszyst-

---

<sup>21</sup> Choć nie ma na ten temat żadnych badań, to można przyjąć, że zdecydowana większość prac zaprezentowanych na wystawie (i wszystkie, które weszły do kanonu historii sztuki polskiej) powstała po jej oficjalnym anonsowaniu w styczniu 1955 roku i sprężeniu z organizacją Festiwalu. Potwierdza to także Jacek Antoni Zieliński, największy znawca problematyki Arsenau (rozmowa autora z J.A. Zielińskim 18 marca 2018). W projekt wystawy niejako wpisane były pierwiastki prospektywne i progresywne, sztuka Arsenau miała dopiero się wydarzyć: „Nazywamy naszą przyszłą wystawę – Wystawą Młodej Plastyki, ponieważ chcemy, aby poszukiwania tematyczne i formalne, którym damy wyraz [...], wyrastały z namiętnej pasji prawdziwie realistycznej, walczącej sztuki”. *Apel do młodych plastyków*, „Sztandar Młodych” [dalej jako SzM], dod. „Przedpole” 18 stycznia 1955. Sokorski, zwracając się w styczniu do przyszłych uczestników wystawy, bardzo mocno akcentował konieczność wprowadzenia „nowatorstwa treściowego i formalnego”, cyt. za: M. Zenowicz, *Narada młodych plastyków*, PK 27 stycznia – 2 lutego 1955.

ko to, co wyznaczało ramy dyskursu prasowego o sztuce w pierwszej połowie 1955 roku oraz – to paradoks – zostało potem uznane przez część historiografii za przełomową wartość wystawy i zarazem złożyło się na jej buntowniczą mitologię. Sokorski wręcz „mówił Arsenalem”. Wskazał najważniejsze pozytywne punkty odniesienia i inspiracje: Renato Guttuso i twórczość Meksykanów, w ten sposób wyeksponował zaangażowany temat oraz antyestetyczną, ekspresyjną formę. Wyznaczył adekwatne kryteria artystycznego wartościowania: sztuka realistyczna, ale odrębna i własna, dowartościował nowatorstwo. Jednocześnie podkreślił etyczne aspekty twórczości: wierność sumieniu, wierność własnej prawdzie o życiu, o człowieku, o walce. Całość minister ujął w kłamrę zakreślającą granice możliwych odniesień: już nie tylko dziewiętnastowieczny realizm krytyczny (także impresjoniści i ich następcy „postawili przed nami szereg problemów”), niedopuszczalne jednak były „bezpłodne rozważania na temat abstrakcjonizmu formy”. W przemówieniu przewijało się także zrozumienie dla życiowych i artystycznych doświadczeń młodych. To głównie oni na skutek narzuconego błędnego rozumienia realizmu socrealistycznego przestali kształtować swoje środki wyrazu w oparciu o własne ideowe i artystyczne sumienie. Sokorski oczywiście wiedział, jak ważną rolę w sztuce odgrywa to ostatnie, ale – co może nawet ważniejsze – zdawał też sobie sprawę, jak istotne jest panowanie nad jego pracą, czyli – jak by to ujął Foucault – ujarzmienie przez upodmiotowienie<sup>22</sup>. W Marksowskiej teorii byłoby ono po prostu wtórnym efektem procesów ekonomicznych i społecznych – rozwoju sił wytwórczych czy walki klas, Foucault odrzuca jednak tę jednokierunkową zależność, wskazując na skomplikowane relacje istniejące między tymi zjawiskami. Sokorski zdaje się podążać tym tropem, gdy mówi o konieczności korekty w ustawieniu bodźców twórczych – „całokształtu środków służących polityce zamówienia społecznego i służących polityce kształtowania opinii publicznej o dziełach twórczych”. Chodziło mu więc nie tylko o przekierowania w dystrybucji strumienia pieniędzy, ale także na przykład o przesunięcia w edukacji, krytyce artystycznej i wystawiennictwie, które wpłyną na inny rozkład kapitału symbolicznego i ekonomicznego wśród artystów oraz wyjdą naprzeciw postrzeganiu przez nich własnej roli i pozycji. Zarysowaną przez Sokorskiego konieczność zmian należy więc tłumaczyć nie tyle w perspektywie suwerennej decyzji władz komunistycznych, ile raczej gry relacji władzy w Foucaultowskim sensie. Zarządcza sprawność i sprawczość reżimu wynikała ze świadomości zwrotności relacji władzy – rządzący zdawa-

---

<sup>22</sup> W styczniu 1955 roku Sokorski mówił: „Przyzwyczajaliśmy się do prymitywnego pocuczania ludzi, zamiast budzenia u nich samodzielnej myśli [...]”. Idem, *Rok obrachunków*, PK 5–12 stycznia 1955.



li sobie sprawę, gdzie i wobec czego buduje się w świecie sztuki zdecydowany opór, ale też, jakie ma psychologiczne i estetyczne podstawy. Nie chcieli go łamać, tego rodzaju metody okazały się nieskuteczne, za to znając jego *locum*, wiedzieli, jak go zneutralizować, jednocześnie utrzymując pożądany dla siebie stan rzeczy. Kluczem było tutaj wspomniane już przejście od przymusu, ścisłej kontroli i innych form uzależnienia do upodmiotowienia, czyli wytworzenie tożsamości poprzez – jak pisał Foucault – przykucie jej do samowiedzy lub sumienia. Polityka prasowa (ale i wystawiennicza) pierwszej połowy 1955 roku pełniła więc nie tylko funkcję inspirującą, ale także potwierdzała słuszność dokonywanych wcześniej wyborów. Na przykład antywojenne wątki były tyleż farszem ówczesnej propagandy, co wyrazem najprawdziwszych, najgłębszych doznań zwłaszcza młodych ludzi. Antyestetyczna, ekspresyjna stylistyka Meksykanów była często ich naturalnym wyborem w wąskiej ofercie dostępnych modusów estetycznych, z którą jednak władza w heroicznym okresie socrealizmu miała poważne problemy<sup>23</sup>. Ten rejestr Symbolicznego zdawał się pozwalać na lepsze odreagowanie traumy wojny niż realizm w wydaniu moskiewskim, zarazem był swego rodzaju policzkiem wymierzonym estetyce koloryzmu, nieakceptowanej zarówno przez znaczną część młodych (przypomnijmy hasło „ani soc, ani sos”), jak i rządzących. Zamiast zatem przewalczać ogromnym nakładem sił i środków daną społeczno-artystyczną rzeczywistość, należało zagospodarować jej potencjał zgodnie z interesami władz. Dokonywało się to właśnie poprzez upodmiotowienie, indywidualizację. Artyści mieli zyskać poczucie wolności, poczucie spełnienia buntu, powinności sumienia i/lub realizacji samowiedzy. Warto podkreślić, że ów bunt nie był kierowany przeciwko panującemu ustrojowi, młodzież z różnych powodów zwykle identyfikowała się z jego założeniami (np. Celnikier, Grab-

<sup>23</sup> Jak pisał Włodarczyk w odniesieniu do wystawy „Młodzież walczy o pokój” z roku 1950 (mającej potwierdzić wprowadzenie doktryny socrealizmu), meksykańska stylistyka, którą zafascynowana była część studentów, została odrzucona przez jury: „surowe i dramatyczne w wyrazie obrazy nie odpowiadały oczekiwaniom polityków”. Mimo to Ministerstwo Kultury i Sztuki jeszcze przed tą wystawą zaprosiło Davida Alfaro Siqueirosa do Polski i zezwoliło na kontakty ze studentami (Włodarczyk, „Arsenał” i Kazimierz ..., s. 19); pamiętajmy jednak, że artysta był gorliwym stalinowcem i niedoszłym zabójcą Lwa Trockiego. W roku 1949 i 1950 w wielu miastach prezentowano meksykańską grafikę komunistycznego kolektywu Taller de Gráfica Popular, który również był zamieszany w zamach na Trockiego. Po kilku latach stagnacji kontakty z Meksykanami intensyfikują się: w pierwszej połowie 1955 roku w Zachęcie odbyła się szeroko komentowana wystawa sztuki meksykańskiej, z okazji Festiwalu José Clemente Orozco miał dekorować Stadion X-lecia, a Diego Rivera spotkał się z organizatorami Arsenału w pracowni Grabskiej. Grabska podkreślała potem, że wówczas wierzyli w sztukę meksykańską jako „udaną syntezę ludowości” i „programu rewolucji socjalnej”. *Sztuka była na pierwszym...*, s. 109.

ska, Sienicki, Dziędziora czy Oberländer mieli legitymacje partyjne lub o nie zabiegali). Swoją twórczość i udział w wystawie młodzi łączyli z postawą zaangażowaną, natomiast nie odnajdywali się w początkowo narzucanej, dogmatycznej formule socrealizmu. Jednocześnie usiłowali zmienić swoją sytuację bytową, dlatego Arsenał należy również widzieć – co w jego mitologii jest pomijane – w kategoriach pewnego konformizmu, stymulowanego wzrostem szans na awans w hierarchiach ekonomicznych i symbolicznych. Błędem byłoby również sądzić, że polityka władz nakierowana była wyłącznie na twórców początkujących (zob. przyp. 56), niemniej to właśnie oni w konsekwencji totalnej izolacji, relatywnej płytkości własnych doświadczeń i niepewności jutra byli najbardziej podatni na jej oddziaływanie<sup>24</sup>.

Przyjrzyjmy się więc, jak zarysowane relacje władzy realizowały się w ramach składającej się na „więź komunikacyjną” informacji prasowej. Z analizy gazetowych publikacji wynika, że w ciągu pierwszego półrocza 1955 roku nastąpił gwałtowny wzrost liczby materiałów dotyczących sztuk wizualnych, tekstów ukazało się kilkukrotnie więcej niż w całym roku 1954, a reprodukcji malarstwa i grafiki przynajmniej kilkanaście razy więcej. Wskazuje to na odgórnie sterowaną zmianę linii publikacyjnej czasopism, którą należałoby wiązać z konkretnymi celami. Tych ostatnich nie można z całą pewnością zidentyfikować bez dalszej kwerendy archiwalnej, ale uzasadniona wydaje się teza, że chodziło o dobitne zaakcentowanie impulsów wizualnych i dyskursywnych, które pomogłyby wybrnąć z kryzysu, w jakim znalazła się estetyka socrealizmu, od roku 1953 podlegająca stopniowej erozji<sup>25</sup>.

---

<sup>24</sup> O trudnej sytuacji ekonomicznej początkujących artystów zob. np. *List młodego plastyka*, PK 20–26 stycznia 1955; J. Ambroziewicz, *Znieczulica!*, „Po prostu” 13 lutego 1955; J. Bogucki, *Uwagi o mecenacie* oraz T. Mellerowicz, *Słowo o malarzu i misce*, „Trybuna Ludu” [dalej jako TL] 7 lutego 1955; *W trosce o kadry młodych artystów*, TL 13 lutego 1955. J. Kosińska, *Sprawy plastyki ujęliśmy w swoje ręce*, SzM, dod. „Przedpole”, 12 marca 1955. O próbach wykorzystania Arsenалу do poprawienia sytuacji bytowej zob. *Arsenał jest pewnego rodzaju...*, s. 167.

Konformizm w grze z władzami PRL był powszechną postawą w środowiskach twórczych, dziennikarskich i naukowych. Zob. np. L. Tyrmand, *Dziennik 1954*, Warszawa 1989; S. Mrozek, *Dziennik*, t. 1, Kraków 2010, s. 46; S. Barańczak, *Knebel i słowo. O literaturze krajowej w latach siedemdziesiątych*, Warszawa 1980, s. 2–3.

<sup>25</sup> O fazach socrealizmu zob. W. Włodarczyk, *Socrealizm. Sztuka polska w latach 1950–1954*, Paryż 1986, s. 67. Mimo że znane są generalne zasady kontroli obiegu informacji w PRL, to nie wiemy dokładnie, jaki był zakres ingerencji cenzury w odniesieniu do omawianych materiałów, jak wyglądała komunikacja i współpraca urzędu z redakcjami, które stanowiły pierwszy oficjalny filtr przepływu informacji (pierwszym, nieoficjalnym, była świadoma lub nieświadoma autocenzura autorów), jakie zalecenia redakcje otrzymywały ze szczytów władz partyjnych, jak wyglądała selekcja tematów i reprodukcji. Kwestie

W prasie występowała zauważalna powtarzalność artystów oraz tendencji i stylistyk funkcjonujących jako pozytywny punkt odniesienia. Absolutną dominację zyskał meksykański ekspresjonizm, który okraszany był retoryką – jak zauważał to Jerzy Ćwiertnia – „swoistej deformacji”, tzn. takiej, która „nie koliduje jeszcze rażąco z obiektywnym ludzkim spostrzeganiem i obiektywnym kształtem rzeczy i obrazu natury”<sup>26</sup>. Jednocześnie korzenie sztuki Meksykanów miały wywodzić się z ludu, co łącznie dawało pożądaną wizję zreformowanego socrealizmu. Prawomyślność ekspresjonizmu meksykańskiego została usankcjonowana wystawą sztuki meksykańskiej od XVI do XX wieku, otworzoną w Zachęcie 19 lutego 1955 roku. Już 21 lutego „Trybuna Ludu”, a więc oficjalny organ KC PZPR, opublikowała cztery reprodukcje dzieł z wystawy, dzień później również cztery reprodukcje na pierwszej stronie opublikował „Sztandar Młodych”, czyli oficjalny organ ZG ZMP<sup>27</sup>. Pierwsze strony Meksykanom udostępniły także tygodniki kulturalne „Po prostu” (27 lutego – 5 marca) i „Przegląd Kulturalny” (24 lutego – 2 marca). Od tej pory reprodukcje i nawiązania tekstowe do współczesnej sztuki meksykańskiej będą się pojawiać niemal w każdym poważnym artykule dotyczącym plastyki, a – dodajmy – takich artykułów będzie coraz więcej. 22 czerwca w „Sztandarze Młodych” zamieszczono nawet krótką odezwę *Diego Rivera do młodych malarzy*. Drugi najważniejszy stały element odniesień to Pablo Picasso. Był jedynym artystą prezentowanym regularnie w ówczesnej polskiej prasie, który posługiwał się znacznym stopniem deformacji i syntezy. Zapewne z racji swojego zaangażowania w ruch komunistyczny oraz aury najgenialniejszego malarza XX wieku uchodziło mu to, co innym by nie uszło, ale też promując Picassa w implicytny sposób dawało się zielone światło do czegoś, co można by nazwać „picassowaniem” twórczości. Artykuły o Hiszpanii ukazały się nawet w „Przekroju”<sup>28</sup>, a redakcja „Trybuny Ludu” poprosiła „tow. Pablo Picasso”

---

te będzie można dokładniej zbadać dopiero po otwarciu archiwów GUKPPiW zgromadzonych w AAN.

<sup>26</sup> J. Ćwiertnia, *O smaku destylowanej wody, o metodzie uchylania drzwi i jeszcze o kilku sprawach natury artystycznej*, PK 17–23 marca 1955.

<sup>27</sup> Zdjęciom towarzyszyła notatka zatytułowana *Wielka sztuka meksykańska*. Reprodukacja pracy Celi Calderon *Dziewczynka z doliny Mezquital* była ewidentnie powiązana wizualnie z zamieszczoną u góry strony fotografią ukazującą młodych ludzi o ciemnym kolorze skóry, podpisaną „Pozdrawiamy walczącą młodzież krajów kolonialnych!” – reprodukcje (i metonimicznie cała sztuka meksykańska) stawały się dzięki tej relacji niezwykle sugestywne i wiarygodne, można powiedzieć – „prawdziwie realistyczne”, i to pomimo ekspresjonistycznych deformacji.

<sup>28</sup> Zob. „Przekrój” z 30 stycznia i 27 marca 1955. „Przekrój” jako jedyne z omawianych czasopism zamieszczało reprodukcje w kolorze. Grabska wspominała, że ówczesna eduka-

o rysunek na 10-lecie wyzwolenia Oświęcimia, opublikowany 29 stycznia. Jednak dominowały (liczbą i wielkością) reprodukcje obrazów z wczesnej twórczości, dzieł z fazy kubistycznej nie było w ogóle, płótna z okresów późniejszych pojawiały się akcydentalnie, wtedy zwykle podpierane były zaangażowaną tematyką (na szczególnych zasadach funkcjonowała oczywiście *Guernica* i znana w Polsce z wystawy sztuki francuskiej z roku 1952 *Masakra w Korei*); grafikę i rysunki Picassa traktowano swobodniej, przechodziły nawet wątki erotyczne, ale też główna walka rozgrywała się o malarstwo. Niewątpliwie w roku 1955 ostrożne stylizacje na Picassa zaczynały być akceptowane na równi z ekspresjonistycznymi deformacjami Meksykanów, a to jednocześnie otwierało drogę do korzystania z twórczości tych malarzy klasyków, którzy w różny sposób nawiązywali do kubizmu, tu najważniejszym przykładem byłby Tadeusz Makowski. Oczywiście zdarzały się zastrzeżenia do sztuki Picassa jako nazbyt „formalistycznej”, był to jednak termin, który powoli tracił na krytycznej wartości<sup>29</sup>. Często przywoływano tzw. postępową sztukę Włoch i Francji, chodziło tu przede wszystkim o komunizujących tzw. nowych realistów Guttuso i André Fougerona, jednak ich dzieła były prezentowane bardzo rzadko (zob. „Przegląd Artystyczny” 1955, 1–2), może dlatego, że dostęp do ich twórczości był relatywnie dobry, gdyż obaj gościli wcześniej w salach Zachęty. W zamian, w związku z wystawą w Zachęcie z czerwca 1955 roku, reprodukowano socrealistę z NRD Otto Nagla, którego maniera rozciągała się od pejzaży w typie Utrilla do ekspresyjnych deformacji w typie Meksykanów<sup>30</sup>. Pojawiły się też prace takich nowych realistów, jak Gabriele Mucchi, Giuseppe Migneco („Przekrój” 3–10 kwietnia 1955) i Carlo Levi („Sztandar Młodych” 17 kwietnia 1955). O nacisku na ekspresyjną formę świadczyły również regularnie pojawiające się w prasie rysunki Jerzego Ćwiertni. Towarzystwo one niekiedy tekstom Marka Hłaski, który po XI Sesji Rady Kultury i Sztuki zaczął publikować najpierw w „Sztandarze Młodych”, a potem w „Po prostu”.

W publicystyce znaczącą, ale już nie dominującą, pozycję utrzymywała sztuka francuska. Nie było to oczywiście związane z utratą przez Paryż statusu stolicy sztuki światowej na rzecz Nowego Jorku (ówczesna sztuka amerykańska była absolutnym tematem tabu), ale raczej z poszukiwaniem współczesnych alternatyw dla święcącego triumfy na Zachodzie, także w Paryżu,

---

cja historyczno-artystyczna na uczelniach kończyła się na Cézannie i wczesnym Picassie. *Arsenał jest pewnego rodzaju...*, s. 169.

<sup>29</sup> Np. Z. Polsakiewicz, *O realistycznej i antyrealistycznej deformacji, o tym, czego nie należy wpuścić przez otwarte drzwi i jeszcze o kilku sprawach natury politycznej*, PK 31 marca – 6 kwietnia 1955.

<sup>30</sup> Np. „Po prostu” 5–11 czerwca 1955; PK 16–22 czerwca 1955.

modernizmu. Wspominałem już o Fougeronie i Picassie, który raczej funkcjonował jako artysta instytucja bez narodowych zaszczerogowań. W „Przekroju” (27 lutego 1955) można było obejrzyć fragment obrazu Bernarda Buffeta z cyklu *Okropności wojny* – przedstawiciela paryskiej sentymentalnej, ale i ekspresyjnej figuracji. Opis reprodukcji przedstawiał Buffeta jako „jednego z najodważniejszych malarzy młodego pokolenia”. Następnie tygodnik ten aż dwa razy pod rząd opublikował reprodukcje Maurice’a Utrillo (15 i 22 maja 1955). Z kolei w „Przeglądzie Kulturalnym” zamieszczono informacje o Salonie Młodego Malarstwa w Paryżu z obrazem *Dzieci* André Graciera<sup>31</sup>. W prasie brakowało odniesień do francuskiego impresjonizmu, z postimpresjonistów zreprodukowany został tylko obraz van Gogha *Kamienna ławka*. To bezpośrednie przywołanie burżuazyjnej sztuki XIX wieku miało swoje ideologiczne usprawiedliwienie: „za jego [van Gogha – J.D.] cierpienia, nie tylko fizyczne, za jego chorobę, za jego śmierć samobójczą – dzisiaj prasa francuska pisze o tym otwarcie – winę ponosi społeczeństwo”. Lecz mimo że jego pracy i męce poświęcono wiele książek i filmów, „nic nie pozwala przypuszczać, że gdyby żył w dzisiejszej Francji, byłoby inaczej”<sup>32</sup>. Pojawiał się też *Skrzypek* Chagalla<sup>33</sup>. Poza kwestiami ideologicznymi, ewidentną niechęć do impresjonizmu i postimpresjonizmu należałoby łączyć z bardzo silną instytucjonalno-artystyczną pozycją, jaką w Polsce po wojnie uzyskali kolorysty – ich marginalizacja wydawała się więc warunkiem koniecznym przejęcia pełnej kontroli nad życiem artystycznym w Polsce.

Publikacje dotyczące malarstwa polskiego były w mniejszości, częściej wspominano o rysunku i grafice. Wydaje się, że socrealistyczny postulat narodowej formy zaczynał ustępować myśleniu w kategoriach uniwersalizmu nowoczesności, ale jeszcze dosyć specyficznie ujmowanej. Z okazji otwarcia galerii malarstwa dwudziestolecia międzywojennego w Muzeum Narodowym w Warszawie (dalej jako MNW), co samo w sobie należy uznać za wydarzenie znaczące, zreprodukowano *Kapelę dziecięcą* Makowskiego (jego twórczości

---

<sup>31</sup> *Salon Młodego Malarstwa w Paryżu*, PK 24–30 marca 1955. Obraz ten operował schematem wizualnym popularnym podówczas także wśród młodych polskich malarzy, np. Gabriela Obremba, Andrzej Matuszewski, Zbigniew Dłubak (uproszczona postać, zsyntezowane rysy twarzy i płaskie, jednobarwne tło).

<sup>32</sup> *Van Gogh w Nowym Jorku*, PK 5–11 maja 1955. Silną pozycję van Gogha należy wiązać zarówno z jego życiorysem, jak i ekspresyjną formą. Był on chyba jedynym twórcą wczesnego modernizmu akceptowanym w Polsce w okresie socrealizmu. 100-lecie urodzin Francuza towarzyszyła kampania prasowa, oficjalnie powoływali się na niego studenci, a jeśli pojawiał się w tekstach krytycznych, to zawsze jako pozytywny punkt odniesienia.

<sup>33</sup> W. Borowski, J. Ludwiński, *O niedostrzeganiu jednego z największych przełomów i kilku sprawach z nim związanych*, PK 26 maja – 1 czerwca 1955.

poświęcono w MNW osobną salkę), *Żydówkę* Felicjana Szczyńskiego Kowarskiego, z obrazów kolorystycznych – *Hiszpanię* Tytusa Czyżewskiego oraz *Martwą naturę z zającem* Zygmunta Waliszewskiego<sup>34</sup>, natomiast z okazji otwarcia galerii sztuki polskiej XIX wieku – obrazy Henryka Rodakowskiego, Maksymiliana Gierymskiego, Antoniego Brodowskiego i Władysława Podkowińskiego<sup>35</sup>.

Wymienione powyżej nurty i nazwiska niemal wyczerpywały spektrum omawianego i reprodukowanego w prasie malarstwa – pomijam tu sztukę takich zaprzyjaźnionych krajów, jak Chiny, Wietnam, ZSRR czy Indie, choć dwóch pierwszych państw nie powinno się lekceważyć, gdyż – o czym niżej – dalekowschodnia grafika cieszyła się przychylnością władz i pewną popularnością wśród młodych.

Należy podkreślić, że kategorią wyznaczającą horyzont artystycznych możliwości pozostawał realizm. W odniesieniu do twórczości Zachodu realizm prezentowany był jako punkt dojścia – ku niemu skierowany był wektor rozwoju sztuki. Programową (zważywszy na autora, miejsce publikacji, długość tekstu oraz liczbę ilustracji) manifestacją tego wątku propagandowego był artykuł Mieczysława Porębskiego *Młodość sztuki naszego czasu* („Przełęcz Artystyczny” 1955, 1–2). Jego treść można przedstawić następująco. Było trzech wielkich rewolucjonistów sztuki: Picasso, Klee, Leger. Młodzi artyści podjęli wyznaczone przez nich drogi, ale ostatecznie w cieniu wielkiej trójki „wyrósł pokolenie eksploatatorów” (w znaczeniu miałkich naśladowców). Odpowiedzią na ten zastój stała się sztuka walcząca. Jej manifestacja miała miejsce w roku 1937 na wystawie paryskiej – obok *Guerniki* Picassa i *Żniwiarza* Miro nurt ten reprezentowała genialna sztuka Kraju Rad, która „zyskała zobowiązujące miano realizmu socrealistycznego”. Ten ostatni wyewoluował naturalnie, ale na skutek biurokratycznych nadużyć zaczął popadać w schematyzm. Dziś wiemy, że schematyzm to „kłamstwo” i „błąd” i należy go unikać. Ponieważ wszystkie narody świata podjęły sztukę walcząca, to powinny rozwijać ją na swój własny sposób, ale by nie pozostać poza historią, musi to być twórczość realistyczna, czyli taka, która umie „zdobyć się na samo-

<sup>34</sup> H. Morawska, *Uwagi o galerii dwudziestolecia*, PK 26 maja – 1 czerwca 1955.

<sup>35</sup> W. Kostrzyńska, *Galeria sztuki polskiej XIX w.*, PK 31 marca – 6 kwietnia 1955. Omówienie całej ekspozycji malarstwa w MNW i krytyczne uwagi do części międzywojennej jako zbyt daleko rewidującej stosunek do sztuki formalistycznej zob. S. Kozakiewicz, *Galeria Narodowa Sztuki Polskiej*, TL 3 kwietnia 1955. Inne reprodukcje polskiego malarstwa zob. Seweryn Sokołowski (PK 6–12 stycznia; TL 1 stycznia 1955) i Andrzej Pronaszko, ale w wydaniu socrealistycznym (PK 2–8 czerwca 1955); reprodukcje w związku z wystawą przedfestiwalową oraz z wizyt w pracowniach młodych artystów przed festiwalem („Przełęcz Artystyczny” [dalej jako PA] 1955, 1–2).



dzielną ocenę sytuacji" i „tę ocenę przekazać”. Był to jedyny artykuł opublikowany w badanym okresie, który został tak bogato (ponad 70 reprodukcji) i „odważnie” zilustrowany, zarazem zostały przełamane w nim niektóre ze wskazanych powyżej reguł konstruowania przekazu prasowego<sup>36</sup>. Co jednak istotne, wywód Porębskiego zamykały zaangażowane prace Picassa, socrealizmu radzieckiego – który w wizualnym układzie „naturalnie ewoluował” z suprematystycznej *Kompozycji* Kazimierza Malewicza i prounowej *Kompozycji* El Lissitzkiego – oraz obrazy Orozco, Guttuso, Fougerona i Edouarda Pignona. W ten sposób wzmacniano retorykę tekstu, unaoczniając kulminacyjny punkt rozwoju światowych poszukiwań artystycznych XX wieku i modusy realizmu, w których powinna realizować się tytułowa „młodość sztuki”. Swego rodzaju wizualnym wstępem – mottem do artykułu – była konwencjonalna socrealistyczna litografia Jana Tarasina *Praca* (1955), przedstawiająca młodego malarza przed sztalugą.

Wątek rzekomego odrotu Paryża od abstrakcji podejmowała wspomniana już notatka poświęcona Salonowi Młodego Malarstwa w Paryżu. Podkreślano w niej, że młodzi twórcy „od dwu lat coraz wyraźniej opowiadają się za tematyką życia codziennego i poszukują, jak to określiła francuska krytyka, realności tak w treści, jak w formie artystycznej”. „Coraz mniej zauważa się na wystawach płócien abstrakcjonistów, coraz więcej portretów, realistycznych pejzaży i kompozycji, w których człowiek powiązany jest ze swoim codziennym otoczeniem”. Salon miał też odznaczać się surowością oraz nastrojem pesymizmu<sup>37</sup>. Przypomnijmy, właśnie w różnych przejawach figuracji miała realizować się arsenałowa „prawda o życiu”. Warto zwrócić uwagę, że anonimowy autor w swoje miejsce podstawił – w domyśle niepodważalny – autorytet krytyki francuskiej. Tekst miał na celu zaznaczenie paraleli między poszukiwaniami młodych w Paryżu a tym, o czym mówiło się w Polsce, z tą różnicą, że w naszym kraju realizm już był, należało jedynie odrzucić „kłamstwa” i „błędy” schematyzmu, a w Paryżu dopiero do niego wracano. W tym sensie byliśmy światową awangardą.

---

<sup>36</sup> Wśród reprodukcji znalazła się przedwojenna abstrakcja, i to o różnym rodowodzie – kubistycznym, surrealistycznym, neoplastycznym, a nawet konstruktywistycznym; także obrazy z okresu heroicznego rozwoju kubizmu, co prawda bez Picassa i Georges’a Braque’a, ale za to z Juanem Grisem, Marcelem Duchampem czy Pietem Mondrianem.

Interesujące, że kilkanaście dzieł nie zostało opatrzonej datą (m.in. El Lissitzky, Kazimierz Malewicz, Alfred Manessier, Chaim Soutine, Constant Permeke, Amadeo Modigliani) – nie wiemy, czy wynikało to z braku informacji, świadomej manipulacji redakcji czy też może ingerencji cenzorskich.

<sup>37</sup> *Salon Młodego Malarstwa...*

Na tydzień przed ukazaniem się notatki dotyczącej Salonu Młodego Malarstwa w Paryżu na łamach „Przeglądu Kulturalnego” o przyszłej wystawie festiwalowej wypowiedział się Isaak Celnikier<sup>38</sup> – student warszawskiej ASP, zaangażowany komunista, który na początku roku 1955 przechwycił organizację pokazu od Oberländera. Celnikier ewidentnie podążał tropami wyznaczonymi przez Sokorskiego. Podkreślał jednomyślność uchwalenia koncepcji wystawy jako „ideowej, antyfaszystowskiej, antywojennej i szeroko realistycznej”. Nie wolno zapominać – pisał – iż internacjonalizm to nie tylko czerpanie z dorobku sztuki radzieckiej, ale „[...] również braterski stosunek do postępowej sztuki innych narodów. Prawda ta niełatwo dociera do tych wulgaryzatorów naszej kultury, którzy szczerze lub nieszczerze zachwycali się niedobrymi obrazami Gierasimowa, a jeżą się i podnoszą wrzawę o kosmopolityzm, gdy jest mowa o Guttuso czy wielkich malarzach realistach Meksyku”<sup>39</sup>. Uwypuklał jednocześnie znaczenie Mendesa, Beltrana, Rivery, drzeworytu chińskiego i części sztuki francuskiej, nie był to bowiem realizm mieszczański „świętego spokoju”, a realizm walki (oczywiście w jego tekście pojawia się także odniesienie do Picassa). Celnikier zapewniał, że „[...] stawiając postulat wystawy o założeniu ideowym, nie zamierzamy nikomu

<sup>38</sup> I. Celnikier, *Problemy wystawy festiwalowej*, PK 17–23 lutego 1955.

<sup>39</sup> Nie była to jedyna sformułowana wprost krytyka sowieckiego socrealizmu. W „Trybunie Ludu” Bohdan Czeszko, w recenzji z Wszechzwiązkowej Wystawy Sztuk Plastycznych w Galerii Trietiakowskiej w Moskwie, z aprobatą odnotował odejście od „wielkich historyczno-dokumentalnych kompozycji i oficjalnych portretów” na rzecz pejzaży i martwych natur, a nawet aktu. Recenzent czuł jednak niedosyt z powodu wtórności formy zbyt zanurzonej w dziewiętnastowiecznym rosyjskim malarstwie. Powyżej jego tekstu zamieszczono trzy rysunki Rosendo Soto Alvareza przedstawiające Warszawę, a wykonane specjalnie na zamówienie redakcji „Trybuny”. Alvarez był sekretarzem generalnym Frontu Narodowego Sztuk Plastycznych (organizacji postępowych artystów meksykańskich) i gościł w Polsce z okazji wystawy sztuki meksykańskiej. B. Czeszko, *Wizyta w Trietiakowskiej* oraz *Meksykański malarz patrzy na Warszawę*, TL 28 marca 1955. Zmiana paradygmatu stała się faktem. To, że jej częścią nie mogła być abstrakcja, Czeszko dosadnie wyjaśniał dwa tygodnie później, w artykule, w którym miażdżył wystawę malarstwa abstrakcyjnego (sic!) niewymienianego z nazwiska artysty, zaprezentowaną w Klubie Literatów na Krakowskim Przedmieściu w Warszawie (najprawdopodobniej chodziło o wystawę Bogusława Szwacza). Warto dodać, że tekst ten zilustrowany był ekspresjonistycznym rysunkiem *Łódź rybacka* Barbary Jonsher, a więc jednej z przyszłych bohaterek Arsenалу (nagroda za malarstwo i rysunek), zob. idem, *Oczyrna przyjaznego*, TL 11 kwietnia 1955. Sam fakt, że wystawa abstrakcyjnych prac doszła do skutku, a w czasie dyskusji nad nią wzywano do „bicia w łeb” polemisty, który „miał ukończyć jakieś marksistowskie kursy” (chodziło o INS), wskazywał, że – niejako wbrew złorzeczeniom Czeszki – kolejna zmiana paradygmatu była kwestią czasu.

narzucać ani tematyki, ani sposobu jej wyrażania. Chodzi głównie o to, by w toku wystawy dokonana została moralna mobilizacja szerokich rzesz „plastyków”. Jego tekst był zestawiony z artykułem, w którym Grabska opisywała impresje rysunkowe z Chin Andrzeja Strumiłły. Jest to istotne nie tylko dlatego, że Celnikier w swoim wywodzie wspominał o drzeworycie chińskim, ale również dlatego, że nawiązywał do niego w realistycznej manierze Strumiłły, a więc zastępcą przewodniczącego komisji kwalifikacyjnej do arsenałowej wystawy<sup>40</sup>. Warto podkreślić, że mantra realizmu w tekstach była zawsze tautologicznie wzmacniana adekwatnym materiałem wizualnym<sup>41</sup>.

O zakres rewizji doktryny realizmu socjalistycznego toczył się spór. Iskrę zapalną wywołał Jerzy Ćwiertnia, były student Wydziału Malarstwa ASP w Warszawie i członek redakcji „Po prostu”, jednego z najpoczytniejszych tygodników lat 50. Oprócz ekspresyjnych rysunków Ćwiertnia publikował w prasie teksty, które charakteryzowało zdecydowanie w formułowaniu sądów i ciężenie ku modernistycznej autonomii formy. W chyba najważniejszej wypowiedzi z tamtego okresu, *O smaku destylowanej wody, o metodzie uchylania drzwi i jeszcze o kilku sprawach natury artystycznej* („Przeгляд Kulturalny” 17–23 marca 1955), Ćwiertnia radykalizował rewizjonistyczne postulaty Celnikiera: podkreślał z całą mocą, że o realizmie nie decyduje forma, a treść dzieła – to, czy artysta zawarł w nim jakąś prawdę o życiu. Autor zatrzymywał się jednak u progu abstrakcji, odnosząc swoje rozważania do zaangażowanych dzieł Picassa. Wywodowi towarzyszyły reprodukcje kilku dzieł Hiszpana: *Guerniki*, *Masakry w Korei*, szkicu z cyklu *Wojna i Pokój* (a więc prac, które zgodnie z ówczesną nomenklaturą nazwano by formalistycznymi, choć nie były to abstrakcje) oraz erotycznego rysunku z roku 1954.

Tekst spotkał się z kontreakcją ostrożnie reformujących się zwolenników „twardego” socrealizmu<sup>42</sup>. Bogucki na bieżąco komentował, że konflikt obejmował dwa skrajne stanowiska: „anarchiczne” – wszystko, co tworzono dotychczas, to była „wyłącznie nieudolność namaszczona wazeliną, i że teraz wszystko będzie wolno” oraz „popłochowe” – niektórzy krytycy, przestraszeni anarchistami, zaczęli tworzyć nowe bariery, „tyle że luźniejsze i bardziej bezładne od poprzednich”, np. ekspresjonizm owszem, ale surrealizm nie (Bogucki mógł nawiązywać tu do wypowiedzi Romana Zimanda, który rze-

<sup>40</sup> Reprodukcję rysunku z cyklu chińskiego Strumiłły i zapowiedź jego wystawy w Warszawie wcześniej zamieściła także TL 24 stycznia 1955.

<sup>41</sup> Por. np. J.A. Szczepański w artykule *O właściwy stosunek do sztuki zachodu*, TL 20 czerwca 1955; J. Putrament, *O ciasnym i szerokim pojmowaniu realizmu*, TL 13 czerwca 1955; także przyp. 39 i 50 oraz kilkanaście innych przykładów rozsypanych w tekście.

<sup>42</sup> Np. R. Zimand, *Uwagi o deformacji i realizmie*, PK 7–13 kwietnia 1955. Polsakiewicz, *O realistycznej i antyrealistycznej deformacji...*

komo pod wpływem wystaw Guttuso i Meksykanów miał zreflektować się, że należy odejść od socrealizmu w wydaniu moskiewskim, jednak nie do tego stopnia, by np. traktować surrealizm jak adekwatny środek wyrazu rewolucyjnych myśli<sup>43</sup>). Sam Bogucki dostrzegał dobroczynne skutki „dewaluacji drewnianej estetyki”, szczególnie u młodych, których specjalnie przed Festiwalem odwiedził w pracowniach. Tekst, opublikowany w tym samym numerze co przywołany powyżej artykuł Porębskiego, wyraźnie starał się przenieść akcent na zaangażowane poszukiwanie własnej prawdy artystycznej w obrębie paradygmatu realistycznego. Towarzyszyły mu reprodukcje prac Jerzego Tchórzewskiego, Kazimierza Mikulskiego, Mariana Bogusza, Zbigniewa Dłubaka, Andrzeja Zaborowskiego, Alfonsa Mazurkiewicza, Waldemara Cwenarskiego i Józefa Hałasa (wszystkie były figuratywne, choć operowały sporym stopniem uproszczenia)<sup>44</sup>.

Warto podkreślić, że w rzeczywistości omawiany spór miał charakter pozorny, Bogucki przesadzał, nazywając jedną ze stron „anarchiczną” – abstrakcja w tamtym czasie wyznaczała nieprzekraczalną granicę oficjalnej twórczości, reszta, o ile utrzymała przedmiotową rozpoznawalność (a więc dawała możliwość ideologicznej oceny płaszczyzny narracji, rozumianej – żeby przywołać Porębskiego – jako samodzielna ocena sytuacji), w zasadzie stała się dozwolona. Konflikt „anarchistów” z „popłochowcami” należałoby z jednej strony łączyć z taktyką komunistycznych władz, dopuszczających krytykę systemu lub jego elementów w sytuacjach przesileni społeczno-politycznych, ale tylko – jak się mówiło – konstruktywną i odpowiedzialną, będącą wyrazem troski o ludową ojczyznę, a nie chęci jej osłabienia czy obalenia<sup>45</sup>. Dawało to złudne poczucie pluralizmu i wolności. Z drugiej strony, pozorny spór ułatwiał maskowanie fundamentalnych wykluczeń. W tamtym czasie pewne estetyki, nazwiska, dzieła itp. deprecjonowano i *de facto* zakazywano ich, a inne, np. paryski *informel*, drugą École de Paris, taszizm Wolsa lub Fautriera, abstrakcję geometryczną spod znaku Salon des Réalités Nouvelles czy zwłaszcza sztukę amerykańską<sup>46</sup>, całkowicie wykluczono z dyskursu – nie pojawiały się nawet

---

<sup>43</sup> Zimand, *Uwagi o deformacji...* W podobnym tonie wypowiadał się Czeszko, *Wizyta w Trietiałkowskiej...* oraz idem, *Oczyrna przyjaznego...*

<sup>44</sup> J. Bogucki, *W pracowniach malarzy*, PA 1955, 1–2, s. 93–101.

<sup>45</sup> Romek, *System cenzury...*, s. 17–18.

<sup>46</sup> W PA 1954, 4–5, ukazały się dwa artykuły ilustrowane pięcioma reprodukcjami powojennej abstrakcji (Nicholson, Vedowa, Hartung, Caprogrossi – zwraca uwagę brak Amerykanów): Stefana Morawskiego *Świat na opak, filozofia sztuki burżuazyjnej*, w którym autor recenzował książkę Herberta Reada *The Philosophy of Modern Art* (1952), oraz recenzja z XXVII Biennale w Wenecji *Jarmark snobizmu* autorstwa Guttuso. Oba dyskredytowały sztukę abstrakcyjną i były zrównoważone licznymi tekstami dowartościowującymi

jako negatywny punkt odniesienia, przez co w ogóle nie wchodziły do świadomości twórców. Ta druga taktyka była nieporównywalnie bardziej skuteczna, bowiem to, co nieuświadomione i przez to niedyskutowalne (wegetujące poza pytaniem, poza wątpliwością, poza wyborem), wyznacza granice perfekcyjnie domkniętego „naturalnego” świata oczywistości, poza który nie ma wyjścia. Takie uniwersum Pierre Bourdieu nazywa doksą. Ujawnienie doksy – jak pisze Bourdieu – skutkuje wprowadzeniem w jej miejsce z konieczności niedoskonałego substytutu, czyli ortodoksji. Jej celem jest przywrócenie pierwotnej doksy, ale jest to raczej nieosiągalne, gdyż ortodoksja nieodwołalnie musi istnieć w obiektywnej relacji z heterodoksją. Ta ostatnia jest swego rodzaju herezją, odstępstwem możliwym dzięki uświadomieniu sobie istnienia konkurujących opcji, i implikuje funkcjonowanie mniej lub bardziej oficjalnego (ale już zawsze wymagającego wydatkowania energii, zawsze pracującego i pozostawiającego ślady) nadzoru. Zatem z punktu widzenia sił dominujących to nie dialektyka orto- i heterodoksji jest kluczowa, ale nieuświadomiana relacja między doksą a pracą orto- i heterodoksji. Wydaje się, że dla komunistycznych władz zasadniczym problemem było napięcie między modernizmem a „nie-modernizmem”. Ówczesny modernizm, wyrażający się na Zachodzie głównie za pomocą różnych postaci abstrakcji niegeometrycznej, dla młodych miał pozostawać nieuświadomiony, właśnie w sferze specyficznej doksy. Efekt ten łatwiej było osiągnąć, prowadząc nieistotny, sztuczny spór w obrębie orto- i heterodoksji, czyli realizmu w wydaniu moskiewskim i różnych poetyk realizmu nieakademickiego<sup>47</sup>.

Dodajmy również, że uznawane za „anarchiczne” wątki dyskursywne i reprodukcje bardziej śmiałej „sztuki formalistycznej” nie funkcjonowały samodzielnie. W układach wizualno-tekstowych poszczególnych wydań (numerów) czasopism daje się dostrzec dyscyplinujące zestawienia. Na przykład tekstowi Ćwiertni *O smaku wody...* kilka stron dalej towarzyszyła notatka o Salonie Młodego Malarstwa w Paryżu; ostry tekst Mieczysława Jastruna, broniącego poglądów Ćwiertni, skontrolowano z wywodami socrealistycznego krytyka Zimanda – oba artykuły wizualnie zostały niejako pogodzone (synteza?) obrazem Diego Rivery *Zapata*. Jednocześnie w tym samym numerze zamieszczony został artykuł Wiesławy Kostrzyńskiej o dziewiętnastowiecznej

---

współczesną, także zagraniczną, sztukę figuratywną – od meksykańskich ekspresjonistów po brytyjskich socrealistów.

<sup>47</sup> Na potrzeby swoich rozważań modyfikuję nieco rozważania Bourdieu, u którego sfera doksy wyznacza uniwersum tego, co dyskutowalne i niedyskutowalne jednakowo dla wszystkich klas i grup społecznych – doksa pozostaje przezroczysta, naturalna także dla grup czy klas dominujących, zob. P. Bourdieu, *Outline of a Theory of Practice*, tłum. R. Nice, Cambridge 1995, s. 167–171.

sekcji Galerii Sztuki Polskiej, właśnie otwartej w MNW. Autorka nazywała tę twórczość „Narodową Szkołą Malarstwa” i w niej doszukiwała się właściwych źródeł sztuki współczesnej, a więc operowała klasyczną retoryką realizmu socjalistycznego<sup>48</sup>. Sprawozdania Boguckiego i Grabskiej<sup>49</sup> z pracowni młodych, przygotowujących się do wystawy festiwalowej (same w sobie pełniące funkcje nadzorczo-dyscyplinujące), ujęte były w kłamrę programowego tekstu Porębskiego oraz recenzji Jerzego Zanozińskiego z wystawy sztuki ukraińskiej w Polsce<sup>50</sup>.

O tym, że opisane powyżej tekstowo-wizualne zabiegi miały performatywny charakter, świadczą zaskakujące zbieżności między narzucanym przez nie przekazem a wyborami estetycznymi dokonanyymi przez uczestników Arsenалу, zwłaszcza tymi, które zostały potem uznane za próbę zerwania z socrealizmem i nowe otwarcie<sup>51</sup>. Podobne zbieżności występują również między retoryką tekstów a późniejszymi dyskursywnymi uzasadnieniami postaw twórczych, które złożyły się na mit wystawy. Przypomnijmy, marginalizuje się w nim program estetyczny, czy w ogóle kwestie formy, a koncentruje się na zagadnieniach etosowych – zaangażowaniu w poszukiwanie prawdy o człowieku, życiu, społeczeństwie itp. Położenie w micie nacisku na postawę

<sup>48</sup> Zob. M. Jastrun, *Wokół zamrożonej wody*; Zimand, *Uwagi...*; Kostrzyńska, *Galeria...*, PK 7–13 kwietnia 1955.

<sup>49</sup> Bogucki, *W pracowniach malarzy*; E. Grabska, *Przed wystawą młodej plastyki*, PA 1955, 1–2.

<sup>50</sup> Gdy w PK (27 stycznia – 2 lutego 1955) opublikowano tekst *Narada młodych plastyków*, w którym po raz pierwszy oficjalnie poruszony został temat wystawy festiwalowej, autorka Maria Zenowicz relacjonowała, że zgodnie z podjętymi decyzjami wystawa będzie miała oblicze wyraźnie ideowe, a wśród uczestników miała „zabrzmieć wiara w rewolucyjną, socjalistyczną sztukę – ludową, walczącą i międzynarodową”. Obok zamieszczono *Apel do młodych plastyków. Przed Wystawą Festiwalową*, gdzie podkreślono, że „będzie to wystawa Młodej Plastyki, a nie młodych plastyków”, gdyż „o jej wymowie decydować będzie nie wiek artystów, lecz rzetelne wartości sztuki realistycznej, które stanowią o tym, co nowe i młode”. Nad oboma tekstami dominował artykuł Wiesława Rusteckiego *O malarstwie radzieckiej Ukrainy*, który był apoteozą socrealizmu. Warto podkreślić, że w prasie pojawiały się implicytnie lub eksplicytnie dyscyplinujące przypomnienia doktrynalnych założeń wystawy (dowolność tematu, ale jego szczere przeżycie, zaangażowanie i realizm), zob. np. notka i fotografia przedstawiająca studenta warszawskiej ASP Włodzimierza Łojminę przygotującego na wystawę realistyczny obraz *Zabawa dzieci*, SzM 17 lutego 1955; Z. Lachura, *Sprawa obrony pokoju to główne zadanie dla artysty*, SzM, dod. „Przedpole”, 12 marca 1955; Es, *Przypomnienie o festiwalowej wystawie młodej plastyki*, PK 5–11 maja 1955; TEN, *Z pracowni młodych plastyków reportaż przypadkowy*, SzM 6 czerwca 1955; M. Bąblewska, *W pracowni przed festiwalem*, PK 23–29 czerwca 1955, oraz przyp. 49.

<sup>51</sup> Chodzi tutaj nie tylko o obrazy pokazane w Arsenale, ale również inne, które powstawały w omawianym okresie.



młodych twórców było konieczne, gdyż wystawa miała eklektyczny i zachowawczy charakter, a perspektywa nadchodzącej wielkimi krokami polskiej nowoczesności czyniła ją artystycznie nieistotną<sup>52</sup>. Jednak gdy przywołuje się wymiar etyczny, problem formy wraca tylnymi drzwiami (w końcu każdą postawę trzeba jakoś wyrazić) – z Arsenalem łączony jest więc przede wszystkim antyestetyczny nurt, który można nazwać egzystencjalno-ekspresjonistycznym<sup>53</sup>. Był on reprezentowany przez takich artystów, jak: Oberländer, Celnikier, Dziędziora, Sienicki, Ćwiertnia, Jacek Sempoliński, Bartłomiej Kurka, Barbara Jonsher, Magdalena Rudowska, Marian Żaba, Teresa Mellerowicz, Krystyna Brzechwa, Barbara Kwaśniewska, Jerzy Zabłocki. Artyści ci w realistyczne przedstawienia wprowadzali ekspresjonistyczne deformacje, zwykle bliskie malarstwu i grafice Meksykanów oraz zachodnich socrealistów, z których najważniejszymi byli Guttuso i Fougeron<sup>54</sup>. Pamiętajmy, że ekspresjonistyczna stylistyka była w publicystyce również uwiarygadniana van Goghiem i pomniejszych nazwiskami, np. Nagel, Buffet, Mucchi, Levi, Migneco czy Ćwiertnia, nie była jednak jedyną, którą podówczas posługiwali się młodzi artyści. Arsenałowe inspiracje można odnaleźć także w grafice i obrazach Picassa (zwłaszcza tych wczesnych). Dzieła Hiszpana były źródłem cytatów, rozwiązań kompozycyjnych, deformacji, w tym nieśmiałych geometryzacji, odcisnęły piętno na postaci ludzkiej i portrecie (Przemysław Brykalski, Hilary Krzysztofiak, Tadeusz Dominik, Stefan Gierowski, Kwaśniewska, Dziędzio-

---

<sup>52</sup> Przywołajmy tu słowa historyka sztuki Piotra Krakowskiego (związanego ze środowiskiem krakowskiej awangardy), który oglądał wystawę w towarzystwie oprowadzającej go Grabskiej: „Co to jest? To jakbym był w Niemczech na przełomie lat dwudziestych i trzydziestych, albo i wtedy w Warszawie. Wy to uważacie za malarstwo nowoczesne?”. *Arsenał jest pewnego rodzaju...*, s. 167.

<sup>53</sup> Nurt ten jeszcze mocniej niż w malarstwie zaznaczał swoją obecność w grafice.

<sup>54</sup> W PA 1955, 1–2, ukazało się sprawozdanie Grabskiej z „wędrowki po pracowniach młodych plastyków” przygotowujących się do Arsenалу (*Przed wystawą młodej...*). Autorka podkreślała negatywny punkt odniesienia (prace ukazują, jak młodzi „przetrwali okres wzmożonego oddziaływania postimpresjonizmu polskiego, źle pojmowanych sposobów czerpania z tradycji, naturalistycznego obrazowania świata”) oraz pozytywne wzorce: niebezpieczeństwa „powierzchnowego nawiązywania do wzorów postępowej sztuki Włoch, Meksyku, Francji” nie będą mogły zatrzeć poszukiwania środków wyrazu w pełni współczesnych różnorodnych ideowych treści. W tym samym numerze Bogucki dostrzegał „u młodych bunt przeciwko naturalizmowi i postimpresjonizmowi” (*W pracowniach malarzy*). Z kolei Gabriela Lipkowa w tekście dotyczącym przedfestiwalowego pokazu młodego malarstwa w Zachęcie pisała: „Na dyskusji dotyczącej Wystawy Sztuki Meksykańskiej, jakiś plastyk powiedział «Obawiam się, że wkrótce w naszej plastyce nastąpi epoka meksykańska», i rzeczywiście dużo «pseudo-meksykanizmu» [...]” (*Młoda plastyka przed festiwalem*, „Po prostu” 26 czerwca 1955).

ra, Brzechwa, Mellerowicz, Zabłocki)<sup>55</sup>. W malarstwie Gierowskiego, Józefa Hałasa, Mieczysława Baryłki, Krzesławy Maliszewskiej przebijały inspiracje Tadeuszem Makowskim, realistyczne pejzaże w typie Utrilla malowali Jan Lebenstein i Rajmund Ziemiński. Nad całym pokazem unosił się duch figuracji – z prawie pół tysiąca obrazów, rzeźb i grafik tylko pięć niewielkich gwaszy z cyklu *Tematy współczesne* autorstwa Brykalskiego zbliżało się do abstrakcji, ale należy mieć świadomość jego krakowskich korzeni, kontaktów z tamtejszym środowiskiem i uczestnictwa w Grupie Samokształceniowej. Zaszeregowaniom wymykał się też założyciel tej grupy Andrzej Wróblewski. Takich indywidualności było jeszcze kilka. Z kręgiem Grupy Krakowskiej związany był Jerzy Tchórzewski, który debiutował na pierwszej wystawie sztuki Nowoczesnej w roku 1948, a w Arsenale wystawił surrealistyczne, fantastyczne gwasze<sup>56</sup>. Środowisko wrocławskie reprezentowali między innymi Alfons Mazurkiewicz i Cwenarski. Pierwszy z nich wychowywał się w Niemczech i miał dużą wiedzę o tamtejszej sztuce międzywojennej, niedostępnej dla większości twórców jego pokolenia, drugi zmarł dwa lata przed wystawą, był indywidualistą łączącym w swojej twórczości wątki malarstwa Chaima Soutine'a, Georges-a Rouaulta i Makowskiego (swoją drogą, były to również tropy malarskiej ekspresji).

Jednak zdecydowaną większość uznanych za nowatorskie czy buntownicze rozwiązania, jak i ogólny charakter tworzonej przez młodych sztuki, można połączyć z ówczesnymi publikacjami gazetowymi, które były najważniejszym elementem składającej się na relacje władzy więzi komunikacyjnej. Przekaz

---

<sup>55</sup> Pewną rolę odegrał także współczesny obraz Picassa *Masakra w Korei*, ale bardziej jako wzór do budowania kompozycji niż źródło deformacji – por. obraz Zabłockiego *Wojna* czy *Śmierć Belojannisa* Kwaśniewskiej. Z kolei do cyklu *Wojna i pokój* nawiązywał w tym czasie np. Gierowski.

<sup>56</sup> Grabska wspominała, że „nawet tak liberalne, uczciwe i niezależne jury miało dużo kłopotów z dopuszczeniem obrazu Tchórzewskiego”, ostatecznie udało się go „przepchnąć” dzięki Wojciechowi Fangorowi i Antoniemu Kenarowi. „Ograniczenia od strony czysto artystycznej były ogromne, i to nawet w «głowie» tego jury, ówczesne kanony były tak mocno zakorzenione, że wymagało ogromnej walki i odwagi, żeby przeszedł obraz Tchórzewskiego”. *Arsenal jest pewnego rodzaju...*, s. 168. W rzeczywistości Grabska opisywała autocenzurę u członków jury, którzy oczywiście byli świadomi granic estetycznych wyznaczanych przez władze lub po prostu identyfikowali się z nimi. Należy podkreślić, że fakt, iż prace Brykalskiego czy Tchórzewskiego pojawiły się ostatecznie na wystawie, raczej nie mógł być cenzorskim przeoczeniem. Jak pisze Zbigniew Romek: „W historii cenzury PRL zdarzało się niejednokrotnie, że decyzje urzędu zaskakiwały liberalnym traktowaniem niektórych tematów czy autorów. O postępowaniu władz każdorazowo decydowały względy taktyczne. Przy każdej takiej okazji uczulano cenzorów, że podobne decyzje centrali trzeba traktować jako przypadki wyjątkowe [...]”. Z. Romek, *Cenzura a nauka historyczna w Polsce 1944–1970*, Warszawa 2010, s. 48.

prasowy wprowadzał „nowe” estetyki, a inne skazywał na niebyt, wychwalał i ganił, w ten sposób inspirował lub potwierdzał słusność dokonanych już wyborów (tak było zwłaszcza w przypadku popularnej wśród młodzieży sztuki meksykańskiej). Partyjne kierownictwo umiejętnie rozstawiało – jak to ujął Sokorski – „podniety twórcze” i naturalizowało artystom pole wyborów, w obrębie których miały realizować się bunt i powinności ich sumień. W tym kontekście samą wystawę festiwalową należy widzieć jako akt nadzorczy. Nie odmawiam młodym artystom ani woli zmiany, ani talentu, ani artystycznej uczciwości, niewątpliwie walczyli o własną prawdę, ale na innych zasadach, niż to sobie wyobrażali i inaczej niż jest to prezentowane w narracjach podkreślających znaczenie Arsenału. Dostrzeżenie tego problemu zależy również od przyjętej w ramach perspektywy badawczej konstrukcji podmiotu. W mitologii wystawy silnie zaznacza on swoje „ja”, a w zaprezentowanych tu rozważaniach wyłania się tylko albo raczej od czasu do czasu jest wyłaniany w upodmiotowiającej grze stosunków władzy.

## BIBLIOGRAFIA

- Ambroziewicz J., *Znieczulica!*, „Po prostu” 13 lutego 1955
- Apel do młodych plastyków, „Sztandar Młodych”, dod. „Przedpole”, 18 stycznia 1955
- Apel do młodych plastyków. *Przed Wystawą Festiwalową*, „Przegląd Kulturalny” 27 stycznia – 2 lutego 1955
- Arsenał jest pewnego rodzaju marginesem*. Rozmowa z Elżbietą Grabską, „Kresy” 1992, 12
- Barańczak S., *Knebel i słowo. O literaturze krajowej w latach siedemdziesiątych*, Warszawa 1980
- Bąblewska M., *W pracowni przed festiwalem*, „Przegląd Kulturalny” 23–29 czerwca 1955
- Bogucki J., *Uwagi o mecenacie*, „Trybuna Ludu” 7 lutego 1955
- Bogucki J., *W pracowniach malarzy*, „Przegląd Artystyczny” 1955, 1–2
- Bogucki J., *Sztuka Polski Ludowej*, Warszawa 1983
- Borowski W., J. Ludwiński, *O niedostrzeganiu jednego z największych przełomów i kilku sprawach z nim związanych*, „Przegląd Kulturalny” 26 maja – 1 czerwca 1955
- Bourdieu P., *Outline of a Theory of Practice*, tłum. R. Nice, Cambridge 1995
- Celnikier I., *Problemy wystawy festiwalowej*, „Przegląd Kulturalny” 17–23 lutego 1955
- Czeszko B., *Oczyrna przyjaznego*, „Trybuna Ludu” 11 kwietnia 1955
- Czeszko B., *Wizyta w Trietiałkowskiej oraz Meksykański malarz patrzy na Warszawę*, „Trybuna Ludu” 28 marca 1955
- Ćwiertnia J., *O smaku destylowanej wody, o metodzie uchylania drzwi i jeszcze o kilku sprawach natury artystycznej*, „Przegląd Kulturalny” 17–23 marca 1955

- Domska A., *Ograniczenia wolności prasy w PRL*, „Studia Prawno-Ekonomiczne” 2011, 84
- Es, *Przypomnienie o festiwalowej wystawie młodej plastyki*, „Przegląd Kulturalny” 5–11 maja 1955
- Foucault M., *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*, tłum. T. Komendant, Warszawa 1998
- Foucault M., *Podmiot i władza*, tłum. J. Zychowicz, „Lewą Nogą” 1998, 9
- Gogol B., *„Fabryka fałszywych tekstów”. Z działalności Wojewódzkiego Urzędu Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk w Gdańsku w latach 1945–1958*, Warszawa 2012
- Grabska E., *Przed wystawą młodej plastyki*, „Przegląd Artystyczny” 1955, 1–2
- Guttuso R., *Jarmark snobizmu*, „Przegląd Artystyczny” 1954, 4–5
- Jastrun M., *Wokół zamarznętej wody*, „Przegląd Kulturalny” 7–13 kwietnia 1955
- Juskiewicz P., *Od rozkoszy historiozofii do „gry w nic”. Polska krytyka artystyczna czasu odwilży*, Poznań 2005
- Kosińska J., *Sprawy plastyki ujęliśmy w swoje ręce*, „Sztandar Młodych”, dod. „Przedpole”, 12 marca 1955
- Kostrzyńska W., *Galeria sztuki polskiej XIX w.*, „Przegląd Kulturalny” 31 marca – 6 kwietnia 1955
- Kowska B., *Polska awangarda malarska 1945–1980. Szanse i mity*, Warszawa 1988
- Kozakiewicz S., *Galeria Narodowa Sztuki Polskiej*, „Trybuna Ludu” 3 kwietnia 1955
- Lachur Z., *Sprawa obrony pokoju to główne zadanie dla artysty*, „Sztandar Młodych”, dod. „Przedpole”, 12 marca 1955
- Lipkova G., *Młoda plastyka przed festiwalem*, „Po prostu” 26 czerwca 1955
- List młodego plastyka*, „Przegląd Kulturalny” 20–26 stycznia 1955
- Mellerowicz T., *Słowo o malarzu i misce*, „Trybuna Ludu” 7 lutego 1955
- Miedziński P., *Fotografia strzeżona. Mechanizmy kontroli w Centralnej Agencji Fotograficznej*, w: *Cenzura w PRL. Analiza zjawiska*, red. Z. Romek, K. Kamińska-Chelmiak, Warszawa 2017
- Morawska H., *Uwagi o galerii dwudziestolecia*, „Przegląd Kulturalny” 26 maja – 1 czerwca 1955
- Morawski S., *Świat na opak, filozofia sztuki burżuazyjnej*, „Przegląd Artystyczny” 1954, 4–5
- Mrozek S., *Dziennik*, t. 1, Kraków 2010
- Oseka A., *Formalizm czy ideowość*, „Po prostu” 9 października 1955
- Piotrowski P., *Odwilż*, w: *Odwilż. Sztuka ok. 1956 r.*, red. P. Piotrowski, Poznań 1996
- Polskiewicz Z., *O realistycznej i antyrealistycznej deformacji, o tym, czego nie należy wpuścić przez otwarte drzwi i jeszcze o kilku sprawach natury politycznej*, „Przegląd Kulturalny” 31 marca – 6 kwietnia 1955
- Putrament J., *O ciasnym i szerokim pojmowaniu realizmu*, „Trybuna Ludu” 13 czerwca 1955
- Romek Z., *Cenzura a nauka historyczna w Polsce 1944–1970*, Warszawa 2010
- Romek Z., *System cenzury w PRL*, w: T. Strzyżewski, *Wielka księga cenzury PRL w dokumentach*, Warszawa 2015
- Rustecki W., *O malarstwie radzieckiej Ukrainy*, „Przegląd Kulturalny” 27 stycznia – 2 lutego 1955

- Salon Młodego Malarstwa w Paryżu*, „Przegląd Kulturalny” 24–30 marca 1955
- Sokorski W., *O rzeczywisty zwrot w naszej polityce kulturalnej*, „Przegląd Kulturalny” 22–28 kwietnia 1954
- Sokorski W., *Rok obrachunków*, „Przegląd Kulturalny” 5–12 stycznia 1955
- Sowa A.L., *Historia polityczna Polski 1944–1991*, Kraków 2011
- Strzyżewski T., *Wstęp*, w: idem, *Wielka księga Cenzury PRL w dokumentach*, Warszawa 2015
- Szczepański J.A., *O właściwy stosunek do sztuki zachodu*, „Trybuna Ludu” 20 czerwca 1955
- TEN, *Z pracowni młodych plastyków reportaż przypadkowy*, „Sztandar Młodych” 6 czerwca 1955
- Turowski A., *Polska ideoza*, w: *Sztuka polska po 1945 roku. Materiały z sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*. Warszawa, listopad 1984, red. T. Hrankowska, Warszawa 1984
- Tyrmand L., *Dziennik 1954*, Warszawa 1989
- Van Gogh w Nowym Jorku*, „Przegląd Kulturalny” 5–11 maja 1955
- W trosce o kadry młodych artystów*, „Trybuna Ludu” 13 lutego 1955
- Włodarczyk W., *Socrealizm. Sztuka polska w latach 1950–1954*, Paryż 1986
- Włodarczyk W., „Arsenał” i Kazimierz, w: *Do „Arsenału” przez Kazimierz*, oprac. W. Odorowski, Kazimierz Dolny 2004
- Włodarczyk W., *Miejsce malarstwa*, Warszawa 2008
- Włodarczyk W., *Po co był socrealizm?*, w: *Doświadczenie i świadectwo totalitaryzmu na obszarze kultur środkowoeuropejskich*, red. J. Goszczyńska, J. Królak, R. Kulmiński, Warszawa 2011
- Zenowicz M., *Narada młodych plastyków*, „Przegląd Kulturalny” 27 stycznia – 2 lutego 1955
- Zimand R., *Uwagi o deformacji i realizmie*, „Przegląd Kulturalny” 7–13 kwietnia 1955
- Uchwała II Plenum KC PZPR, <<https://fbc.pionier.net.pl/details/nnl0TTs>> [dostęp: 18 marca 2018]

Jakub Dąbrowski

Wydział Zarządzania Kulturą Wizualną  
Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie

PRODUCING AESTHETICS, PRODUCING SUBJECT.  
THE BEGINNING OF “THAW” AND FREEDOM IN THE VISUAL ARTS  
AS EXEMPLIFIED BY THE “ARSENAŁ” EXHIBITION

Summary

In Polish art history, there are two approaches to the “Arsenał” exhibition of August 1955. One, rooted in the debates around it, presents the “Arsenał” as the beginning of a political “thaw” – an act of emancipation, a demonstration of young artists who

rebelled against the socialist realism. The other approach to the show or, rather, to the "thaw" as a whole, rejects an interpretation of artistic processes and choices as autonomous activities. Instead, with reference to the theory of Michel Foucault, the "Arsenał" is considered as a result of a reconfiguration of scattered power relations, stimulated by the changing strategies of the institutional power system. The present paper follows the latter approach. Foucault claims that power relations are combined with three interconnected types of human relations: defining the hierarchy of tasks and division of labor, compelling obedience, and performing "communicative binding," i.e. purposeful action that affects the actors' knowledge of the world and of themselves. After 1954, power relations in Poland were strategically changing: the system of labor division and the distribution of art, including all the related benefits, was still centralized, but the ineffective administrative control relaxed, while the production of meaning changed as well – the communist party modified its rhetoric referring to art and the range of artistic choice grew together with the options of communication. Still, the liberalization of the system and abandoning the Moscow version of the socialist realism in cultural policy did not mean any real increase of the freedom of choice. Using state exhibition institutions and the press, which was the main channel of communication between the authorities and the masses, the communist regime continued to control the aesthetic consciousness of the artists. An analysis of both printed and visual messages found in the press of the period, specialist periodicals and daily newspapers alike, has revealed a surprising similarity of the official discourse and the aesthetic choices made by the participants of the "Arsenał" – in particular those choices which were later interpreted as attempts to reject the socialist realism and launch a new beginning. It seems that the young artists were "positively censored," i.e. the regime succeeded in creating an aesthetic reality which they accepted. What is more, they considered it subversive as an emanation of liberty. The selection of the aesthetic modes favored by the authorities took place in an unconscious way already at the stage of creation, before particular works of art were accepted by the "Arsenał" jury and before they were actually controlled by the institutions of censorship.

Keywords:

freedom of art in communist Poland, censorship, "thaw," "Arsenał" exhibition



MAGDALENA RADOMSKA

## TRANSFORMACJA W SZTUCE W POSTKOMUNISTYCZNEJ EUROPIE

Jedną z najistotniejszych prac dotyczących problemu transformacji ustrojowej jest określona przez Birutė Pankūnaitė mianem emblematycznej dla sztuki litewskiej w latach 90.<sup>1</sup> praca Eglė Rakauskaitė *Pułapka. Wygnanie z rajy* (il. 1) z roku 1995, która jednak – co symptomatyczne – rzadko, o ile w ogóle, interpretowana jest w tych kategoriach. Dostępna jest w formie rejestracji wideo tego, co w literaturze przedmiotu określa się mianem żywej rzeźby, gdyż – jak wskazuje Gabija Purlytė – termin *performance* nie był jeszcze w tym czasie w użyciu na Litwie<sup>2</sup>. W pracy wzięło udział trzynaście młodych dziewczyn, których włosy zaplecione w warkocze Rakauskaitė związała tak, iż każda próba ich oddalenia się od siebie lub rozdzielenia wiązała się z odczuwaniem przez nie bólu. Przyodziane w białe szaty i żołnierskie płaszcze dziewczyny ustawiła artystka tyłem do siebie, na linii okręgu, i zaopatrzyła w nożyczki, których ostatecznie zmuszone były użyć, by się rozdzielić. Lolita Jablonskienė twierdzi, iż kluczem do zrozumienia pracy jest tytuł serii, na którą składała się ta oraz inna praca artystki, zatytułowana *Sieć* (1995), w postaci sieci związanych kokardami warkoczy, rozpiętej między dachami budynków w Wilnie – *Dla winnych bez winy – Be kaltės kaltiems*. Autorka dowodzi związku pomiędzy litewskimi słowami *kaltas* ('winny') i – powstającym przez zanegowanie go słowem „dziewica” – *nekaltas*, oznaczającym także człowieka bez winy<sup>3</sup>. Określa ona tę żywą rzeźbę mianem „poezji dziewictwa”, operując przy tym poetyckim, niezwiązanym z interpretacją wizu-

---

<sup>1</sup> G. Purlytė, *Eglė Rake (Rakauskaitė). A Lithuanian Case Study of Art in the Globalisation Age*, <[https://www.academia.edu/10321120 Eglė\\_Rake\\_Rakauskaite\\_A\\_Lithuanian\\_Case\\_Study\\_of\\_Art\\_in\\_the\\_Globalisation\\_Age](https://www.academia.edu/10321120/Eglė_Rake_Rakauskaite_A_Lithuanian_Case_Study_of_Art_in_the_Globalisation_Age)> [dostęp: 22 grudnia 2017].

<sup>2</sup> Ibidem.

<sup>3</sup> L. Jablonskienė, *Eglė Rakauskaitė*, w: eadem, *Distant Lighthouses*, Lissabon 1998, s. 17.

alną pracy językiem<sup>4</sup>. Jakkolwiek jawią się jako arbitralne, znaczeń tych nie należy całkowicie uchylać. Dla pracy litewskiej artystki kluczowe wydają się jednak nie poszukiwania w materii języka, lecz odwołanie do wizualności, szczególnie dobitnie wybrzmiewające w zestawieniu pracy ze znaną rzeźbą Josepha Chaikova – sowieckiego artysty o ukraińsko-żydowskich korzeniach – zrealizowaną w postaci fontanny *Przyjaźń ludów* (il. 2). Choć forma rzeźby wydaje się tradycyjna – Chaikov zakorzeniony był w środowisku awangardy rosyjskiej, a w roku 1918 wraz z El Lissitzkim założył w Kijowie organizację Kultur Lige, poświęconą upowszechnianiu kultury jidysz w Europie Środkowo-Wschodniej. W latach 20. wykładał w moskiewskim Wchutiemasie kubofuturystyczną rzeźbę u boku takich twórców, jak Wiera Muchina czy Boris Korolev. Moskiewska realizacja przedstawiająca siostrzane republiki radzieckie powstała w roku 1954 na terenie Wszechrosyjskiego Centrum Wystawowego (określanego wtedy mianem Wszechzwiązkowej Wystawy Rolniczej), założonego w roku 1935, a otwartego ponownie po drugiej wojnie światowej w roku 1954. Oryginalny program Centrum powstał przy udziale najwybitniejszych rosyjskich twórców, choćby El Lissitzkiego czy Aleksandra Deineki.



1. Eglė Rakauskaitė, *Pułapka. Wygnanie z raju*, 1995, wideo. Dzięki uprzejmości artystki

<sup>4</sup> Ibidem.



2. Josif Chaikow, *Przyjaźń narodów*, 1954, fontanna na terenie Ogólnorosyjskiego Centrum Wystawowego, fot. Magdalena Radomska

W projekcie Chaikowa zaaranżowane w tanecznym rytmie figury przedstawiają kobiety przyodziane w stroje narodowe charakterystyczne dla poszczególnych republik radzieckich, trzymające plony reprezentatywne dla związanych z nimi obszarów geograficznych. Większość z nich to kobiety uczesane w warkocze, które splatają się z trzymanymi przez nie wiankami i kłosami zbóż, stanowiącymi ponadto centralny motyw fontanny i pojawiającymi się w programie ikonograficznym wystawy<sup>5</sup>. W porządku wizualnym kobiety wiąże zatem figura okręgu oraz motyw kłosów zboża. Praca Rakauskaitė jawi się jako historyczny przypis do pracy Chaikowa w postaci uwolnienia przedstawionych kobiet od spajającej je figury i wiążącej się z tym narracji historyczno-politycznej. Ubiór kobiet – żołnierskie płaszcze przykrywające i skrywające białe tuniki – interpretować można tym samym jako formy dyskursywne,

<sup>5</sup> Chodzi tu między innymi o motywy dekoracyjne latarni, które zaprojektowane zostały dla całej przestrzeni Centrum.

w które przyodziana została narracja unii siostrzanych republik związkowych – z jednej strony unii o znaczeniu militarnym, z drugiej – wspólnej tym krajom komunistycznej utopii.

Interpretacja pracy Rakauskaitė wydobywa symptomatyczny problem narracji historyczno-artystycznych powstających w latach 90., a więc w dekadzie ściśle związanej z transformacją ustrojową, którym jest użycie nowego języka – języka, dosłownie i w przenośni – już po transformacji. Skazuje to prace artystów na obszary znaczeniowe generowane za pomocą obowiązujących w poszczególnych krajach praktyk dyskursywnych – sztuki krytycznej w Polsce, feminizmu i sztuki *performance* w Rosji, postępu technologicznego w Estonii i innych. Pojęcie dziewiczości, które dominuje w interpretacjach pracy *Wygnanie z rajy*, także w tekstach zorientowanych na kontekst polityczny badaczy, takich jak przywołujący te interpretacje Piotr Piotrowski<sup>6</sup>, wydaje się znaczące, odsłania bowiem inklinację dyskursu do konstytuowania się jako powstającego nie w trakcie, lecz w efekcie transformacji ustrojowej, jako nowego języka nowej rzeczywistości. Pojęcie dziewiczości konotuje bowiem nie tylko funkcjonujący wówczas w większości postkomunistycznych krajów dyskurs feministyczny, ale także – nowy świat. W ten sposób praca, której wizualność zdaje się dobitnie problematyzować pojęcie transformacji, staje się raczej świadectwem transformacji dyskursu historyczno-artystycznego. Język ten – zbyt często powstający jako nowy język wobec nowego świata – abstrahował od toczącego się jeszcze przecież w latach 90. procesu transformacji ustrojowej, wtlaczając wizualność prac, które można by przecież interpretować w kontekście transformacji ustrojowej, w obowiązujące wtedy dyskursy takie, jak feminizm. Owa dziewiczość – interpretowana zgodnie z dominującymi w latach 90. narracjami i całkowicie niezgodnie z historyczno-politycznym kontekstem powstania pracy – w kategoriach „stanu sprzed wejścia we władanie patriarchy”, to nic innego jak funkcja utopii nowego, odmienionego i – w tym sensie – „dziewiczego” właśnie języka, który w zamyśle jego twórców miał być zwiastunem przemiany. Język ten – co niezwykle niebezpieczne – często funkcjonował nie w charakterze papierka lakmusowego tejże przemiany, lecz jako jej narzędzie, jawiąc się fałszywie jako właściwy kontekst powstających w tym samym czasie co on prac i zastępując nierzadko kontekst historyczno-polityczny. Dobitym przykładem jest tu ambiwalentny status dyskursu feministycznego, który – choć zakotwiczony przecież w lewicowych i świadomych kontekstu społecznego tradycjach, w postkomunistycznej Europie stanowił jedną z dominujących narracji, czułych wprawdzie na

---

<sup>6</sup> P. Piotrowski, *Agorafilia. Sztuka i demokracja w postkomunistycznej Europie*, Poznań 2010, s. 251.

pewne aspekty społeczno-politycznej rzeczywistości, utrudniających jednak postrzeganie powstających wtedy prac w nieco inny sposób – w postaci lektury w poprzek operacyjnych narracji, zakotwiczonej w społeczno-politycznej i ekonomicznej rzeczywistości transformacji.

Jeżeli pojęcia dziewiczości można by użyć jako kluczowego dla pracy Raikauskaitė, to w takim sensie, iż białe stroje kobiet, ukryte pod żołnierskimi płaszczami, konotowałyby wolność od dawnych opresyjnych struktur politycznych, okupioną jednak pewną niedojrzałością, którą teoretyk transformacji Boris Buden, autor książki *Strefa przejścia. O końcu postkomunizmu*, określa jako funkcję cynicznej ideologii tranzycji<sup>7</sup>. „Nigdzie – dowodzi filozof – [...] ideał dojrzałego obywatela nie oddziaływał z tak wielką mocą, jak przy jednym z najważniejszych zadań, jakie towarzyszą *transition to democracy* – mianowicie przy rozwoju «społeczeństwa obywatelskiego» [...], i to właśnie społeczeństwo obywatelskie w uwolnionych od komunizmu społeczeństwach Europy Wschodniej było podobno wciąż za słabe – żeby nie powiedzieć «w powijkach» – w związku z czym trzeba je było dopiero wychować, wykształcić, «postawić na nogi»<sup>8</sup>. W istocie to gest przerwania ciągłości dyskursu historyczno-politycznego, warunkowany pragnieniem wolności rozumianej jako wolność od przeszłości, pozwala na uruchomienie „metafory dziecinności”, „opresyjnej infantyilizacji”, która – jak twierdzi Buden – „okazuje się symptomem nowych relacji panowania”<sup>9</sup>. Buden wyraźnie nazywa podmiot dyktujący tę „logikę panowania”, wskazując na fakt, iż „wizowie z Zachodu, nieuczestniczący w rewolucjach z lat 1989–1990”, stali się „właściwymi zwycięzcami”, podczas gdy „z ludzi, którzy z walki o wolność wyszli jako zwycięzcy [...], uczyniono historycznych przegranych”<sup>10</sup>. Podobne stanowisko głosi w książce *Dreamworld and Catastrophe. The Passing of Mass Utopia in East and West* teoretyczka Susan Buck-Morss, pisząc wprost o „upadku Europy Wschodniej w szeroko rozłożone ramiona Zachodu”, wraz z którym to, co „reklamowano jako rewolucję, okazało się być inkorporacją, i to nie do Wspólnoty Europejskiej, ale [...] w globalny system kapitalistyczny”<sup>11</sup>. Pracę litewskiej artystki można zatem interpretować jako zainicjowanie bolesnego procesu transformacji właśnie, rozumianej jako proces separacji, porzucenia tytułowego rajy – utopii o charakterze kolektywnym, umożliwiającego wprawdzie

<sup>7</sup> B. Buden, *Strefa przejścia*, tłum. M. Sutowski, Warszawa 2012, s. 39.

<sup>8</sup> Ibidem, s. 38–39.

<sup>9</sup> Ibidem, s. 39.

<sup>10</sup> Ibidem, s. 40.

<sup>11</sup> S. Buck-Morss, *Dreamworld and Catastrophe. The Passing of Mass Utopia in East and West*, Cambridge, MA, 2010, s. 229.



zrzucenie za dużych szat totalitarnej propagandy, skazującego jednak na bezbronność wobec hegemonii, która transformację tę zawłaszczyła.

Interpretacja prac takich, jak *Wygnanie z raju*, które wydają się wybrzmiewać w pełni właśnie w kontekście upadku komunistycznej utopii jako prace problematyzujące transformację ustrojową w zestawieniu z interpretacjami funkcjonującymi w literaturze przedmiotu, pozwala dostrzec, jak dalece historyczno-artystyczne narracje z lat 90. i generowane przez nie pojęcia operacyjne utrwaliły się w języku historii sztuki. Stworzyły one przy tym pozornie jedyny kontekst dla prac, które – szczególnie, gdy widzi się je w szerokim kontekście sztuki lat 90. w postkomunistycznej Europie – zdają się uruchamiać szereg niemieszczących się w tych narracjach pojęć, związanych z kontekstem ekonomicznej i politycznej transformacji. Warto zauważyć, iż ułatwiając abstrahowanie od właściwego kontekstu polityczno-historycznego, narracje te jawią się do pewnego stopnia właśnie jako kalka zwycięskich narracji tworzonych na dominującym ekonomicznie Zachodzie, także i wtedy jeśli – jak dyskurs feministyczny – są wobec opresyjnych struktur krytyczne. Jeśli analiza pracy Rakauskaitė pojawia się w tekstach badaczy zachodnich – takich jak tekst Roberta Flecka o symptomatycznym tytule *Post-communist Art*, opresyjna sytuacja dziewczynek wtłoczona zostaje wprawdzie w modną na Zachodzie narrację tranzytologii, a jednak nawet i wtedy nie jest interpretowana w kontekście transformacji. Fleck widzi w niej raczej opresyjność więżącej dziewczynki tradycyjnie rozumianej kultury, która reprodukuje w pewnym sensie opresyjność tłamszącego indywidualność reżimu komunistycznego<sup>12</sup>. Nawet pozycja taka, jak krytyczne i komparatystyczne omówienie sztuki w Europie po roku 1989 – w postaci książki Piotra Piotrowskiego *Agorafilia. Sztuka i demokracja w postkomunistycznej Europie*<sup>13</sup> – w gruncie rzeczy częściowo, jak w przypadku analizy pracy Rakauskaitė, reprodukuje te problemy. Piotrowski w swej książce, operując jako kluczową kategorią demokracji i koncentrując się na procesach demokratyzacji sztuki, nie stawia sobie za cel omówienia biegunów transformacji i nie czyni kluczowym pojęcia tożsamości postkomunistycznej, udostępnia jednak krytycznie skontekstualizowane pole, proponując istotny punkt wyjścia do takich rozważań.

Podobną rolę pełnią – budujące potencjalną ramę metodologiczną dla uwzględniającej kontekst transformacji ustrojowej w szerokim kontekście geograficzno-politycznym Europy Środkowo-Wschodniej – teksty teoretyków

---

<sup>12</sup> R. Fleck, *Post-communist Art*, w: *Who if not we should at least try to imagine the future of all this?: 7 episodes in (ex)changing Europe*, red. M. Hlavajova, J. Winder, Amsterdam 2004, s. 232.

<sup>13</sup> Piotrowski, *Agorafilia...*, passim.



i filozofów, takich jak Boris Buden, Susan Buck-Morss, Chantal Mouffe, Alexander Kiossev czy Marina Gržinić. Pisane zazwyczaj z pozycji postmarkszystowskich, dostarczają one kategorii analitycznych, które uważam za adekwatne narzędzie interpretacyjne dla prac powstałych w okresie transformacji ustrojowej. Umożliwia to taką lekturę prac, która – osadzając je na powrót w kontekście transformacji – stanowić może – co postaram się wykazać w dalszej części tekstu – istotne uzupełnienie funkcjonujących narracji.

## BIEGUNY TRANSFORMACJI I UTRACONA REWOLUCJA

Namysł teoretyczny Budena prowokuje pytanie o problematyzację biegunów transformacji ustrojowej, rozumianych zazwyczaj jako odejście od totalitarnego komunizmu w kierunku liberalnej demokracji, tożsamego z procesami demokratyzacji, urynkowienia i tworzenia społeczeństwa obywatelskiego<sup>14</sup>. Pochodzący z Zagrzebia filozof daje podstawy teoretyczne, pozwalające zakwestionować fałszywe, jak to określa, równanie demokracji i kapitalizmu, wspomagające się równaniem wolności i wolnego rynku<sup>15</sup>, wskazując na fakt, iż środkowo-wschodnio-europejski kapitalizm stał się „jeszcze bardziej kapitalistyczny” niż jego zachodni oryginał, wyzwalając się spod zinstytucjonalizowanych w państwie opiekuńczym form solidarności społecznej, co Buden określa mianem „nędzy doganiania”<sup>16</sup>. Kluczową kwestią podjętą przez filozofa jest problem rewolucyjnej tożsamości roku 1989, określanej przez niego jako „zapomniana czy wyparta prawda nowoczesnej demokracji, mianowicie jej pierwotnie rewolucyjnego charakteru”<sup>17</sup>. Interpretowane jako błędne równanie demokracji i kapitalizmu zastępuje więc Buden tezę o wspólnym źródle demokracji i rewolucji, podkreślając, iż po roku 1989 pojęcie rewolucji uległo inflacji<sup>18</sup>, służącej zerwaniu jego związku z rewolucją

---

<sup>14</sup> Problem ten szerzej dyskutuje opublikowany przez Routledge zbiór tekstów poświęconych temu, co określa się mianem „podejścia transformacyjnego”, a charakteryzowanego przez trzy zasadnicze procesy – „demokratyzacji w kierunku demokracji”, „urynkowienia w kierunku gospodarki rynkowej” oraz „tworzenia społeczeństwa obywatelskiego”, podczas gdy biegun wyjściowy określany jest mianem utożsamianego z komunizmem ustroju totalitarnego, związanego z gospodarką planowaną centralnie, w: *Democracy and Enlargement in Post-Communist Europe. The Democratization of the General Public in Fifteen Central and Eastern European Countries 1991–1998*, red. Ch.W. Haerpfer, London–New York 2008, s. 1.

<sup>15</sup> *Ibidem*, s. 28–31.

<sup>16</sup> *Ibidem*, s. 48.

<sup>17</sup> *Ibidem*, s. 28.

<sup>18</sup> *Ibidem*, s. 29.

komunistyczną i – potencjalnie – antykapitalistycznym dyskursem<sup>19</sup>. Nieobecność pojęcia rewolucji w narracjach dotyczących transformacji w Europie Środkowo-Wschodniej, czy też jego „wyjaławianie” poprzez dodawanie określeń takich, jak „aksamitna” czy „pomarańczowa”, byłaby w tej perspektywie skutkiem „problemu, jaki liberalno-demokratyczna ideologia ma w związku z ideą rewolucji”<sup>20</sup>. Nieobecność tę – z wyłączeniem sytuacji w Rumunii i częściowo w Czechosłowacji – należałoby zatem wiązać nie tylko ze zdyskredytowaniem pojęcia rewolucji przez system totalitarny, ale także – z istnieniem cenzurującej je hegemonii fałszywego równania. Warto dodać, iż hegemonia ta wiązała się z tym, co określić można mianem transformacji języka, który jednak nie zaistniał jako język transformacji przewartościowujący związane z poprzednim systemem politycznym i pojęciowym hasła, ale jako język będący funkcją stwarzania świata na nowo, abstrahując od tego, co Chantal Mouffe i Ernesto Laclau określają w książce *Hegemonia i strategia socjalistyczna* mianem demokratycznej rewolucji<sup>21</sup>.

Rewolucyjna tożsamość roku 1989 wiązałyby się zatem z zakwestionowaniem silnego statusu kapitalizmu w ramach docelowego biegunu procesu transformacji i jego związków z demokracją. Co więcej – jak dowodzi Buden w artykule *The Revolution of 1989. The Past of yet Another Illusion* – stwarzałyby ona możliwość pytania o potencjalnie totalitarną naturę biegunu docelowego. Buden kwestionuje baśniowość, jako to określa, historię, według której pojęcie totalitaryzmu przypisuje się jednoznacznie do wyjściowego biegunu transformacji ustrojowej<sup>22</sup>. „Zgodnie z tą bajką – twierdzi – raz na zawsze zostawiliśmy totalitaryzm za sobą, nie da się pomyśleć alternatywy wobec naszego współczesnego sposobu życia, a jedyną możliwą do wyobrażenia sobie przyszłością jest taka, która nieustannie powtarza ten urzeczywistniony sen”<sup>23</sup>. Filozof zapewnia o niemożliwości opowiedzenia innej historii, „nawet jeśli nasze doświadczenie stoi z nią w sprzeczności”<sup>24</sup>. W tej perspektywie mnogość zjawisk politycznych, ekonomicznych, społecznych i historycznych, pozwalająca na wielokrotne definiowanie zarówno wyjściowego, jak i docelowego biegunu transformacji, podporządkowana zostaje pojedynczej, upraszczającej narracji. „W byłych krajach komunistycznych po 1989 roku –

<sup>19</sup> Ibidem, s. 28.

<sup>20</sup> Buden, *Strefa przejścia*, s. 30.

<sup>21</sup> Ch. Mouffe, E. Laclau, *Hegemony and Socialist Strategy. Towards a Radical Democratic Politics*, Kindle Edition, poz. 204.

<sup>22</sup> B. Buden, *The Revolution of 1989. The Past of yet Another Illusion*, w: *The Manifesta Decade*, red. B. Vanderlinden, E. Filipovic, Cambridge 2005, s. 113.

<sup>23</sup> Ibidem.

<sup>24</sup> Ibidem.

stwierdza gorzko Buden – zaistniał w gruncie rzeczy pojedynczy proces historyczny, który określić można mianem przywrócenia kapitalizmu<sup>25</sup>. Filozof bez ogródek wskazuje na podmiot tej zmiany, którym była – jego zdaniem – „wbrew przewidywaniom zwycięskich liberałów” nie „wolna jednostka dochodzącej do głosu demokracji”, lecz „stara, nagle wybudzona ze swego historycznego snu – naród, który nadał zmianie tej instytucjonalną ramę<sup>26</sup>. „Polityczny, prawny, wykonawczy i – nade wszystko – ideologiczny aparat państwa narodowego stanowi dziś – twierdzi – najlepszą gwarancję, że to, co prywatne, nigdy na powrót nie będzie wspólne<sup>27</sup>. Stąd docelowy biegun transformacji ustrojowej określają, zdaniem Budena, pojęcia prywatyzacji i narodu, nadające demokracji drugorzędny i instrumentalny status – „niczego więcej niż tylko wymówki dla obu<sup>28</sup>. Filozof kwestionuje także samą strzałkę transformacji, utożsamianą z ruchem progresywnym. „Ten historyczny krok w przód – dowodzi – w kierunku kapitalizmu i demokracji, był w istocie krokiem wstecz – od Rewolucji Bolszewickiej w październiku 2017 roku, w kierunku rosyjskiej rewolucji burżuazyjnej w lutym tego roku<sup>29</sup>. Podobnie, z punktu widzenia podmiotowości politycznej, Buden diagnozuje proces ten jako regres – zwrot od podmiotu klasy robotniczej i rolników oraz związanych z nią rewolucyjnych instytucji do narodu i instytucji państwowych<sup>30</sup>, od koncepcji „międzynarodówki robotniczej z jej emancypacyjnym uniwersalizmem”, ku „[...] nacjonalizmowi i jego roszczeniom, ku wyimaginowanej glorii [...] przeszłości i uświęconemu egoizmowi jej przyszłości<sup>31</sup>.”

Istotnym, być może najistotniejszym, problemem jest zimnowojenna proveniencja biegunów transformacji ustrojowej. Tę „zimnowojenną, binarną dyskursywną opozycję totalitaryzmu i demokracji” wydobywa i kwestionuje „w samym załączku” Susan Buck-Morss w książce *Dreamworld and Catastrophe. The Passing of Mass Utopia in East and West*<sup>32</sup>. Występuje ona przeciwko „standardowej mądrości”, głoszącej, iż „kapitalizm jest pożądaną i nieuchronną, normalną i naturalną organizacją życia społecznego<sup>33</sup>. Buck-Morss uchyla uznane zimnowojenne opozycje dyskursywne, w tym także i opozycję socjalizmu i kapitalizmu, wskazując na fakt, iż porażka socjalizmu

<sup>25</sup> Ibidem.

<sup>26</sup> Ibidem.

<sup>27</sup> Ibidem.

<sup>28</sup> Ibidem.

<sup>29</sup> Ibidem, s. 116.

<sup>30</sup> Ibidem.

<sup>31</sup> Ibidem.

<sup>32</sup> Buck-Morss, *Dreamworld and Catastrophe*, s. XIII.

<sup>33</sup> Ibidem.

wynikała z faktu, iż zbyt wiernie naśladował on kapitalizm<sup>34</sup>. Dopiero zatem uwolnienie dyskursów transformacji od modeli definiowania jej biegunów zakrzepłych w zimnowojennym łańdźcu pozwala pomyśleć język o transformacji, który nie powstaje jako abstrahujący od przeszłości, ale właśnie dlatego wolny jest od narzucanych przez nią struktur. Pytanie o transformację bowiem, jak słusznie podkreśla w *Agorafilii* Piotr Piotrowski, wiąże się ściśle z pytaniem o rozpad binarnego zimnowojennego modelu świata<sup>35</sup>. Jest także jednak pytaniem o to, w jakim języku ten rozpad się dyskutuje i w ramach jakiej hegemonii. Jak podkreśla Alexander Kiossev – artyści środkowo-wschodnio-europejscy po okresie kolonizacji kulturalnej i politycznej przez Związek Radziecki dokonali autokolonizacji, uznając fałszywie za opozycyjny dyskurs o prownienności zachodniej<sup>36</sup>. Z perspektywy wyznaczonej zatem przez bułgarskiego badacza bieguny transformacji określałby zwrot od kolonizacji w kierunku autokolonizacji. Teksty te tworzą możliwą ramę metodologiczną, zdolną przełamać dominację utrwalonych dyskursów historyczno-artystycznych dotyczących sztuki w krajach Europy Środkowo-Wschodniej w latach 90. Warto prześledzić pod tym kątem zasadnicze nurty narracji transformacji, wynikające z analizy pochodzących głównie z lat 90. prac artystów z Europy Środkowo-Wschodniej, problematyzujących pojęcie transformacji ustrojowej.

## POSTKOMUNIZM JAKO EKSKREMENT PROCESU TRANSFORMACJI

Zastosowanie takiej ramy metodologicznej pozwala na zmianę kluczowych pojęć określających tożsamość powstającej w latach 90. sztuki, a także na określenie jej mianem nie tyle demokratycznej, ile postkomunistycznej. Jedną z kluczowych w tym kontekście prac jest kanoniczna dla sztuki estońskiej lat 90. praca Jaana Toomika *15 maja – 1 czerwca 1992* (il. 3). Składają się na nią odrębnie wypisane listy menu artysty z każdego ze wskazanych tytułem dni. Ich formę odczytać można jako odwołanie się do pamięci wizualnej komunizmu – przypominają bowiem te znane z komunistycznych stołówek. Każdej towarzyszy pierwsza strona dziennika, który ukazał się danego dnia, oraz słoik zawierający ekskrementy artysty. Praca Toomika wpisuje się ironicznie w kontekst dwóch należących do kanonu współczesnej sztuki zachodniej prac – *Gówna artysty* Pierra Manzonia oraz *Date Paintings On Kawara*, które artysta umieszczał w specjalnych pudełkach wyściełanych pierwszą

<sup>34</sup> Ibidem, s. XV.

<sup>35</sup> Piotrowski, *Agorafilia...*, s. 45.

<sup>36</sup> A. Kiossev, *Otherness, again. Notes on Self-Colonising Cultures*, w: *After the Wall*, red. B. Pejić, Stockholm 1999, s. 115–116.

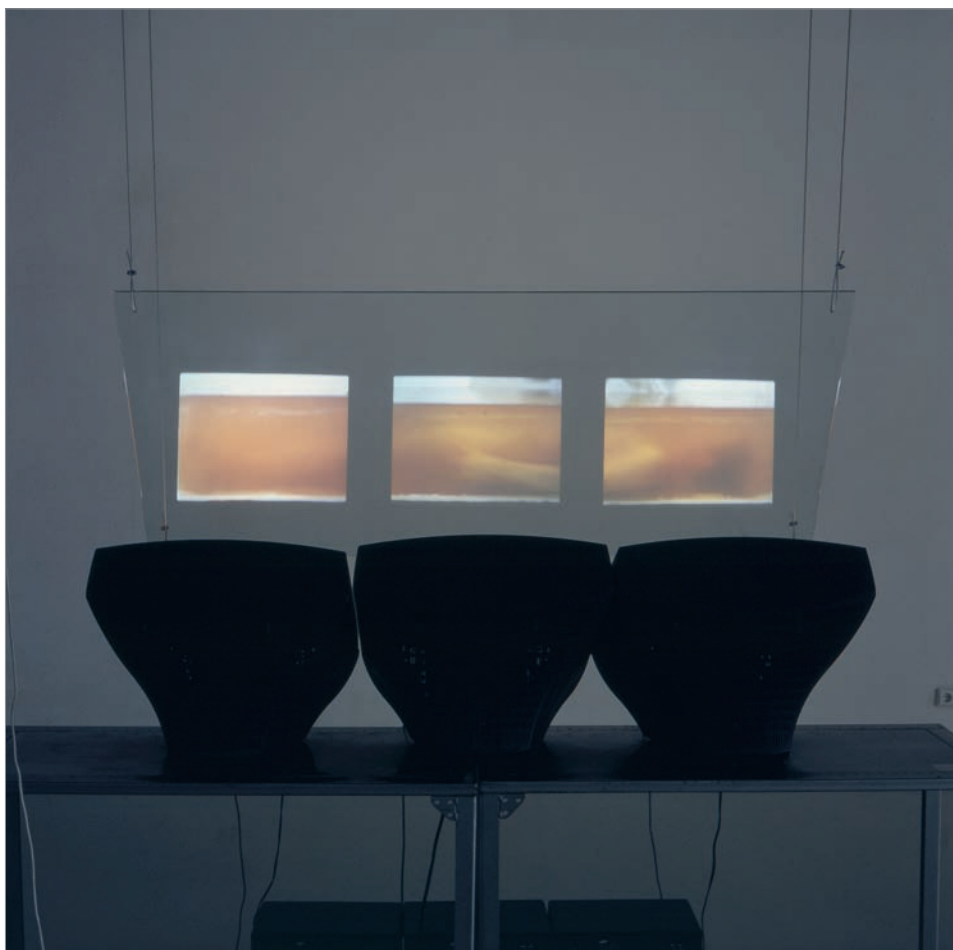


3. Jaan Toomik, *15 maja – 1 czerwca 1992*, 1992, instalacja. Dzięki uprzejmości artysty

stroną dziennika z miejsca, w którym powstał dany obraz. Choć zazwyczaj – za sprawą deklaracji samego artysty – praca ta ogólnikowo określana jest mianem nawiązującej do powodujących głód trudnych warunków bytowych w Estonii tuż po transformacji, przed wprowadzeniem waluty lokalnej<sup>37</sup>, interpretować można ją jako jedną z wielu powstających w tym czasie w Europie Środkowo-Wschodniej prac, których tematem jest przyjęcie na własne ciało procesu transformacji. Prace te rzadko wpisywane były w taki właśnie kontekst, funkcjonując raczej w obrębie nurtu sztuki ciała czy dyskursu femi-

<sup>37</sup> H. Soans, *Jaan Toomik's nihilist Activism in Post-Soviet Estonia*, w: *Jaan Toomik*, red. H. Soans, Tallin 2007, s. 124.

nistycznego. Najdobitniejszymi przykładami takich dzieł są prace litewskiej artystki Eglė Rakauskaitė *W tłuszczu* (1998) (il. 4), węgierskiej Kriszty Nagy *200 000 Ft* (1997) (il. 5) czy bułgarskiego artysty Rassima Krasteva *Korekcje 1996–1998* (il. 6). Rakauskaitė leżała zatopiona w przypominającym akwarium pojemniku wypełnionym ciepłym tłuszczem w stanie ciekłym, który w trakcie performance'u artystki stygnąc, zmieniał stan skupienia na stały. Transformację w ujęciu litewskiej artystki można by zatem interpretować jako zmianę stanu skupienia kontekstu, w którym lokuje się podmiot, wizualizowaną za sprawą zmiany stanu skupienia substancji, wypełniającej akwarium. W pracach Nagy i Krasteva transformacja w kierunku kapitalizmu interpretowana była jako opresyjna dla podmiotu i jego ciała. Nagy stworzyła



4. Eglė Rakauskaitė, *W tłuszczu*, 1998, wideoperformans. Dzięki uprzejmości artystki





5. Kriszta Nagy, *200 000 Ft*, 1997, fotomontaż. Dzięki uprzejmości artystki

fotomontaż z własnych zdjęć, prezentujących ją z różnymi wielkościami i rodzajami biustu, będącego w domyśle efektem operacji plastycznej, której cena wynosiła wówczas tytułowe 200 000 forintów. Krastev poddał swoje ciało serii ćwiczeń, mających za zadanie zwiększyć jego atrakcyjność, a zatem wpisać je w zachodniej proweniencji paradygmaty hegemonii kapitalizmu. W pracy Toomika transformacja ustrojowa przełożona zostaje na procesy trawienne i zwizualizowana w postaci ekskrementów – ubocznych produktów procesu transformacji ustrojowej. Kwestionuje ona tym samym klarownie wyznaczone bieguny owej transformacji, czyniąc przedmiotem przedstawienia produkt uboczny, niechciany, który interpretować można jako postkomunizm. W książce zatytułowanej *Fiction Reconstructed. Eastern Europe, Post-*



6. Rassim Krastev, *Korekcje 1996–1998, Przed*, performans / Rassim Krastev *Korekcje 1996–1998 – Po*, performans, 1996–1998. Dzięki uprzejmości artysty

-*Socialism and the Retro-Avant-Garde* słoweńska artystka i filozofka Marina Gržinić określała postkomunistyczną Europę Wschodnią mianem naddatku, swoistego ekskrementu Europy i *niewystarczająco* Europę zarazem<sup>38</sup>. W tej perspektywie teoretycznej nie tylko postkomunistyczna Europa, ale i sztuka, którą można by określić mianem postkomunistycznej, jawi się jako swoisty ekskrement procesu transformacji, rozumianej jako postępowy ruch od totalitarnego komunizmu w kierunku wolnej od totalitarnych inklinacji demokracji wolnorynkowej<sup>39</sup>. Praca Toomika, korzystająca z rozmaitych odniesień, czytelna staje się także w kontekście rozważań Borisa Groysa, który sztukę postkomunistyczną rozumie jako sztukę, która po wydarzeniach historycznych roku 1989 odnosi się do komunistycznej przeszłości i jej języka wizualnego. W tekście *Privatizations, or Artificial Paradises of Post-Communist* Groys zestawia ją z popularną w latach 90. na Zachodzie sztuką zawłaszcz-

<sup>38</sup> M. Gržinić, *Fiction Reconstructed. Eastern Europe, Post-Socialism and the Retro-Avant-Garde*, Munich 2000, s. 19.

<sup>39</sup> *Democracy and Enlargement in Post-Communist Europe*, passim.

nia, twierdząc, iż w przeciwieństwie do artystów z krajów zachodnich, którzy w swych „agresywnych i subwersywnych” działaniach problematyzują debatę dotyczącą praw autorskich, sztuka postkomunistyczna dokonuje zawłaszczenia z rezerwuaru „obrazów, symboli i tekstów, które już tak naprawdę do nikogo nie należą i które tym samym nie funkcjonują w intensywnym obiegu, spoczywając raczej [...] na śmietniku historii jako wspólne dziedzictwo z czasów komunizmu”<sup>40</sup>. Groys wskazuje wprawdzie na związane z nią paradoksy, pisząc, iż prywatyzuje ona komunistyczne idee<sup>41</sup>, „utykając ostatecznie w zimnowojennych konfrontacjach”<sup>42</sup> – wydaje się jednak, iż taka perspektywa warunkowana jest specyficznym kontekstem namysłu Groysa, którym jest obecna na zachodnim rynku sztuki sztuka rosyjska.

Perspektywa estońska była nieco odmienna od perspektywy większości krajów postkomunistycznej Europy, w tym także rosyjskiej, pozwalającej artystom na zaistnienie na rynku sztuki. Wprawdzie upadek binarnej struktury świata – jak dowodzi Raivo Kelomees – w sztuce estońskiej w latach 90. zinterpretowany został w kategoriach promującej sieci globalnej komunikacji kultury technologii<sup>43</sup>, a zatem w języku hegemonii kapitalizmu, a rynek estoński rozwijał się niezwykle dynamicznie. Nie miało to jednak przełożenia na ekonomiczną sytuację artystów ani ich afirmatywny stosunek do rynku. Wystarczy przyrzeć się emblematycznym dla lat 90. pracom, takim jak *Looser Kai Kaljo* z roku 1997 – w postaci krótkiego wideo-performance’u, podczas którego artystka wygłaszała serię zdań zawierających nieprzystające do nowej rzeczywistości fakty na własny temat<sup>44</sup>. A jednak prace artystów estońskich w kontekście kapitalizacji społeczeństwa były postrzegane jako potencjalna inwestycja – jeden ze słoików Toomika podczas wystawy w roku 1992 został ukradziony. Co zabawne, sytuacja powtórzyła się w trakcie wystawy poświęconej ikonicznym pracom estońskiej sztuki z lat 90. i ich interpretacjom, zatytułowanej MÖH? FUI! ÖÄK! OSSA! VAU! w Muzeum Sztuki w Tartu w roku 2012 – jednej z niewielu w postkomunistycznej Europie, którym udało się przewartościować utarte narracje dotyczące sztuki lat 90.

---

<sup>40</sup> B. Groys, *Privatizations, or Artificial Paradises of Post-Communist*, w: *Sustavkoordinata/SystemofCoordinates*, red. T. Milovać, Zagreb 2004, s. 30.

<sup>41</sup> *Ibidem*, s. 32.

<sup>42</sup> *Ibidem*.

<sup>43</sup> E. Kelomees, *The Material and the Technological in the Art of the 1990s*, w: *Noisy Nineties. Problems, Themes and Meanings in Estonian Art on 1990s*, red. S. Helme, Tallin 2001, s. 132.

<sup>44</sup> Odnosiły się one na przykład do niskich zarobków artystki, jej wysokiej wagi czy faktu, iż nadal mieszkała z matką.

Praca Toomika pozostaje w wyraźnym napięciu wobec estońskiego dyskursu historyczno-artystycznego, którego przykładem jest tekst *The Myths and the Realities of Post-Communist Art* estońskiego krytyka Antsa Juske. Polemicznie odnosząc się do tezy Roberta Flecka, który „stwierdza, że sztukę w latach 90. można podsumować, używając ogólnego określenia «sztuki po komunizmie»”<sup>45</sup>, oraz Davida Elliota, podtrzymującego kategorię „postkomunizmu”, Juske wskazuje na postkomunistyczną sztukę jako mit – uproszczenie będące funkcją marksistowskiego dyskursu o bazie i nadbudowie<sup>46</sup>. Argumenty, których używa do poparcia swojej tezy, są jednak dość arbitralne. Przytacza on bowiem jako kluczowy argument macedońskiej krytyczki Susany Milevskiej, zakładającej, że określenie sztuki postkomunistycznej implikuje, iż „cała wschodnioeuropejska sztuka przed upadkiem muru berlińskiego była socrealistyczna lub też iż istniało jedynie kilka nisz podziemnego oporu, adekwatnych do osiągnięć zachodnich”<sup>47</sup>. Im bardziej jednak próbuje Juske temu zaprzeczyć, mnożąc przykłady osiągnięć w sztuce komunistycznej Europy „analogicznych wobec sztuki zachodniej”, tym silniej wikła się w hegemonię kultury zachodniej i popada w paradoksy własnego języka. Krytyk (afirmatywnie) używa określeń takich, jak „integracja z zachodnim światem sztuki”, „oficjalne uznanie/rozpoznanie”, „zaawansowanie”<sup>48</sup>, wskazując za Andą Rottenberg, iż artyści przed rokiem 1989 zachowywali się często tak, jak gdyby komunizm nie istniał, trudno utrzymać zatem pojęcie postkomunizmu zakładającego koniec wielkich utopii związanych z poprzednim ustrojem<sup>49</sup>. To uprzywilejowanie zarówno konstrukcji zachodniocentrycznego dyskursu sztuki i historii sztuki, jak i działalności artystycznej jako miernika aktualności utopii komunistycznych, ciche założenie, że postkomunistyczna sztuka jest sztuką z konieczności po sztuce komunistycznej – a nie taką, która problematyzuje pamięć, także wizualną, przeszłości i korzysta z zaplecza marksistowskiego – jest właśnie funkcją hegemonicznego i opresyjnego dyskursu proveniencji zachodniej. Jak dowodzę – w latach 90. zaistniał on jako wariant owego nowego języka dla nowej rzeczywistości, abstrahującego od tożsamości sztuki uwikłanej przecież w tej części Europy w lewicową tożsamość i język, którym ta operowała.

---

<sup>45</sup> A. Juske, *The Myths and the Realities of Post-Communist Art*, w: *Noisy Nineties...*, s. 12.

<sup>46</sup> Ibidem.

<sup>47</sup> Ibidem, s. 13.

<sup>48</sup> Ibidem, s. 15.

<sup>49</sup> Ibidem, s. 13.

## TRANSFORMACJA JAKO AUTOKOLONIZACJA

Inną, kluczową pracą artystyczną problematyzującą transformację ustrojową poprzez odniesienie do własnego ciała twórcy była seria działań performatywnych bułgarskiego artysty Rassima Krasteva *Korekcje*, przeprowadzonych w latach 1996–1998. Medium transformacji uczynił Krastev swoje ciało, które – w serii ćwiczeń na siłowni – poddawał transformacji. Semantykę ciała w kontekście sytuacji politycznej trafnie nakreśliła w artykule dotyczącym sztuki ciała w Bułgarii Iara Boubnova. Jak wskazuje – symptomem przemian ustrojowych w Bułgarii – podobnie zresztą jak i w innych krajach postkomunistycznych – były konkursy, „wychwalane przez media jako symbol zachodniego stylu życia, a także często jako ostateczne wyzwolenie ducha [...] spod ideologii socjalistycznej i prowincjonalnej moralności”<sup>50</sup>. Zgodnie z diagnozą Boubnovej, kultura masowa funkcjonowała jako narzędzie umożliwiający społeczeństwu zapoznanie się z ludzkim ciałem<sup>51</sup>. Podobnie – w kategoriach ciała poddanego reżimowi kapitalistycznemu – interpretują akcję Krasteva Branislav Dimitrijevic i Branislava Andjelković. Zdaniem badaczy, *performance* artysty „łączy dwa rodzaje polityki ciała – odnosząc się zarówno do komunistycznego nacisku na aktywność sportową [...], jak i do rodzącej się kapitalistycznej orientacji na centra fitnessu, siłownie i projektowanie ciała jako integralnych części kultury konsumpcyjnej”<sup>52</sup>. „Zachodni kapitalizm – dowodzą – nie był nigdy tak zorientowany na ciało jak teraz – są w tym nawet – kontynuują – elementy faszystowskie. Ciało zdefiniowano w jego dwoistej roli – ciała, które konsumuje, i ciała, które jest konsumowane”<sup>53</sup>. Ciało artysty określają jako takie, które podlegać ma konsumpcji, pisząc o nim w kategoriach „kolektywnej fantazji w zgodzie ze zwyczajną utopią”<sup>54</sup>. Autorzy mają tu na myśli wprowadzone przez Susan Buck-Morss rozróżnienie na „wschodnioeuropejską” utopię produkcji i zachodniej proveniencji utopię konsumpcji<sup>55</sup>. Odnotowują oni nie tylko symboliczną, ale także materialną zależność

---

<sup>50</sup> I. Boubnova, *Bulgaria, w: Body and the East. From the 60s to the Present*, red. Z. Badovinać, Cambridge 1999, s. 33.

<sup>51</sup> *Ibidem*, s. 35.

<sup>52</sup> B. Dimitrijevic, B. Andjelković, *The Body, Ideology, Masculinity, and some blind spots in Post-Communism*, w: *Gender Check. A Reader: Art and Gender in Eastern Europe Since the 1960s*, red. B. Pejić, Vienna 2010, s. 240.

<sup>53</sup> *Ibidem*.

<sup>54</sup> *Ibidem*.

<sup>55</sup> Odwołują się oni w przypisie jednak nie do książki Susan Buck-Morss, lecz do jej artykułu: S. Buck-Morss, *The City as the Dreamworld and Catastrophe*, „October” 73, 1995, s. 127–128.

artysty od zachodniego kapitału, wskazując na fakt, iż jego przemiana sponsorowana była przez finansistów francuskich, którzy pokryli koszt konsumowanych przez bułgarskiego artystę protein i witamin<sup>56</sup>.

Warto zauważyć to, o czym nie wspomina Boubnova – iż uwidocznienie nagiego ciała, utożsamiane z wyzwoleniem go z ubrania i tym samym konwencji społecznych, było jedynie pozorne – ciało przyodziane w idiom zachodni stało się w istocie przedmiotem tego, co Alexander Kiossev trafnie określił mianem autokolonizacji<sup>57</sup>. Tak interpretować można *Korekcje Krasteva* – ukazanie w pracy narzędzi transformacji ciała artysty w postaci sprzętów sportowych maskuje jedynie fakt, iż rzeczywiste narzędzie tej transformacji w postaci idiomu zachodniego staje się tu tożsame ze sposobem widzenia odbiorcy. Praca ta zatem problematyzuje transformację jako proces autokolonizacji narzędziami idiomu zachodniego, a także – jako transformację utopii produkcji, której funkcją była dotykająca ciała propaganda, czyniąca je narzędziem produkcji systemu politycznego, w utopię konsumpcji, w której funkcjonuje ono jako produkt rynkowy. Interpretowana tak praca ukazywałaby zatem proces transformacji jako opresyjny, dotykający bezpośrednio ciała artysty.

## BIEGUNY TRANSFORMACJI JAKO FUNKCJA ZIMNEJ WOJNY

Funkcją potrzeby wielokrotnego definiowania na nowo biegunów transformacji jest legitymizacja binarnej struktury, która wydaje się być silnie osadzona w binarnych formułach zimnowojennego świata i jako taka zdaje się problematycznym narzędziem opisu procesu, w efekcie którego świat ten uległ rozpadowi. Nawet odstępianie od modelu, w którym wyjściowy biegun transformacji utożsamia się jednym gestem z komunizmem i ustrojem totalitarnym, a docelowy – z tożsamą z wolnym rynkiem demokratyczną wolnością, przecinając tym samym jego związki z tradycją komunizmu i uwalniając go od pojęcia totalitaryzmu – podtrzymuje w gruncie rzeczy stojącą u podstaw tego modelu binarną strukturę znaczeń. Dla problemu tego diagnostyczne jest już samo pojęcie postkomunistycznej Europy, która jawi się jako ekskrement uznanych biegunów transformacji. Częściowo problem ten uchylają poszukiwania w obrębie rzeczowników odczasownikowych, zdolnych zastąpić pojęcie transformacji pojęciami różnymi od tych, które legitymizują ową zimnowojenną strukturę – demokratyzacji, kapitalizacji, tworzenia społeczeństwa obywatelskiego, skutkujące używaniem kwestionujących prawomocność hie-

<sup>56</sup> Dimitrijevic, Andjelković, *The Body, Ideology...*, s. 243.

<sup>57</sup> A. Kiossev, *Otherness, again...*, s. 115–116.



rarchicznej relacji Wschód–Zachód pojęć, takich jak kolonizacja. Nie ujawniają one jednak istoty problemu – faktu, iż transformacja była w swej istocie procesem, który nie dotyczył jedynie tej części Europy i świata, lecz dotykał samej zasady ich podziału.

Jedną z najbardziej oryginalnych propozycji artystycznych zdolnych sprostać temu wyzwaniu jest twórczość bułgarskiego artysty Nedko Solakova. Jego stworzona dokładnie w roku 1989 praca, zatytułowana *Widok na Zachód* (il. 7), poświęcona jest transformacji jako swoistemu przebiegunowaniu świata i Europy, którą Maria Vassileva określa mianem emblematycznej dla transformacji<sup>58</sup>. Miała ona postać skierowanego na zachód teleskopu umieszczonego na dachu Ulicznej Galerii Shipka <sup>659</sup>, przez który widać było – niewidoczną gołym okiem – pięcioramienną czerwoną gwiazdę znajdującą się w zwieńczeniu budynku Unii Artystów Bułgarskich, powołanej – jak dowodzi Vassileva – po to, by mogła służyć interesom partii komunistycznej<sup>60</sup>. Praca nie jest po



7. Nedko Solakov, *Widok na Zachód*, 1989, tekst, brązowa tabliczka, teleskop zwrócony na zachód, czerwona gwiazda na szczycie siedziby Bułgarskiej Partii Komunistycznej, Sofia

<sup>58</sup> M. Vassileva, *Art for Change*, w: *Art for Change*, red. M. Vassileva, Sofia 2015, s. 84.

<sup>59</sup> Wart uwagi jest fakt, iż galeria ta również należała do Unii Artystów Bułgarskich.

<sup>60</sup> *Ibidem*, s. 81.

prostu przewrotnym komentarzem relatywizującym binarny zimnowojenny podział świata, odnoszącym się do jego przebiegunowania. Problematyzuje raczej recepcję komunistycznej/postkomunistycznej tożsamości jako tej, która zawarta jest – paradoksalnie – w spojrzeniu skierowanym na Zachód. Problem ten – zawłaszczenia narracji postkomunistycznych przez dyskursy zachodnie jako swoistego zabezpieczenia ich interesów – podejmuje dwóch kluczowych dla sztuki lat 90. krytyków: słoweński, nieżyjący już, kurator Igor Zabel oraz rosyjska historyczka sztuki Ekaterina Degot. W tekście zatytułowanym *We and Others* Zabel dowodzi, iż posttransformacyjny wariant binarnego układu tożsamości podzielonego zimnowojennego świata („my i inni”) skazuje postkomunistyczną Europę na tożsamość nieesencjonalną i przyznaje jej status *the other's other* – „inny innego”<sup>61</sup>. „My” jest bowiem – jak wskazuje historyk sztuki – figurą uprzywilejowaną, zarezerwowaną dla tych, w których władaniu znajduje się język i hegemonia. Podobnie o narracji dotyczącej postkomunistycznej sztuki pisze Degot – jej analiza jednak poświęcona jest casusowi sztuki rosyjskiej, która – choć została dowartościowana w kanonie zachodnim i na rynku sztuki, podlega temu, co autorka nazywa paradoksem podwójnego uwikłania artystów rosyjskich, skazanych na to, by wobec Rosji reprezentować Zachód, a wobec Zachodu – esencjonalnego Innego w postaci dzikiej i nieokrzeseanej Rosji<sup>62</sup>.

Określenie sztuki oraz tożsamości tej części Europy jako postkomunistycznej wydaje się problematyczne. Problem ów trafnie podsumowuje Boris Buden, stawiając pytanie o zasadność użycia tego określenia w kontekście geografii politycznej Europy. „Która Europa jest właściwie postkomunistyczna? – pyta. – Ta «stara», która przynajmniej po części trzyma się uparcie socjalistycznego dziedzictwa, czy nowa, która je radykalnie odrzuciła?”<sup>63</sup>. Buden relatywizuje tym samym nie tylko kategorię zapóźnienia, ale także oryginału i kopii, pytając za słoweńskim socjologiem Rastko Močnikiem, autorem artykułu *Will the East's Past be the West's Future?* o relację Europy Wschodniej i Zachodniej, które jak gdyby zamieniły się miejscami<sup>64</sup>. Problem ten jest istotny, dotyczy bowiem statusu postkomunizmu rozpiętego pomiędzy postrzeganym jako esencjonalne marksistowskim zapleczem i ideą – niezrealizowanej – rewolucji a tym wszystkim, co pojawiło się niejako w jego miejsce, przyjmując postać abstrahujących od niego narracji.

<sup>61</sup> I. Zabel, *We and Others*, w: *After the Wall*, s. 110–113.

<sup>62</sup> E. Degot, *The Logic of the Absurd: from Dumbness to Idiocy*, ibidem, s. 60–61.

<sup>63</sup> Buden, *Strefa przejścia...*, s. 63.

<sup>64</sup> R. Mocsnik, *Will the East's Past be the West's Future?* w: *Les frontières invisibles*, Oostkamp 2009, cyt. za: ibidem.

Praca Solakova dotykała także jednak i innego problemu – tożsamości totalitarnego komunizmu i totalitarnego kapitalizmu. Takiej interpretacji zdaje się bliska Diana Popova, kiedy pisze o tym, iż „subwersywny potencjał tej pracy brał się ze zwarcia między dwoma ikonicznymi symbolami”, wskazując na fakt, iż praca została oceniona przez służby specjalne, które usunęły mosiężną tabliczkę z tytułem pracy<sup>65</sup>. *Widok na Zachód* jest pracą reprezentatywną dla strategii twórczej Solakova, której zapleczem, jak dowodzę, była dialektyka marksistowska. Strukturyzuje ona właściwie wszystkie prace artysty, począwszy od wielkoformatowych instalacji, jak *I miss Socialism, maybe*, po drobne prace rysunkowe. Warto przy tym zauważyć, iż twórczość Solakova jest pod tym względem wyjątkowa w sztuce bułgarskiej. Jak dowodzi Alexander Kiossev, bułgarska sztuka z lat 90. przyczyniła się do zaniku komunistycznej sfery wizualnej<sup>66</sup>. Taka interpretacja prac Solakova – jako operujących figurą dialektyki marksistowskiej – otwiera jednak zupełnie nowe perspektywy w dyskursie transformacji, uchylając antytetyczność kluczowych dla niego pojęć.

Podobne znaczenia generuje znacznie późniejsza już praca rosyjskiego artysty Alexandra Kossolapova *This is my blood* z roku 2001. Choć chciałoby się widzieć ją w charakterze ramy dla dekady z lat 90., w istocie zakotwiczona jest w tradycji wizualnej soc artu – kierunku zrodzonego w latach 70. i dialektycznego na kilku poziomach – nie tylko bowiem funkcjonował on jako swoiste uzgodnienie socrealizmu i pop-artu, ale także obejmował artystów podróżujących między Moskwą i Nowym Jorkiem. Praca powstała jako część swoistego dyptyku z drugą – *This is my Body* (2001) przedstawia ikoniczny wizerunek Chrystusa na czerwonym tle z logo coca-coli i z wykonanym inną czcionką podpisem – „This is my blood”. W tekście współczesnym pracy Boris Groys zwraca – wobec kontrowersji, jakie ona wywołała – uwagę na fakt, iż sztuce tradycyjnie przypisana jest funkcja profanacji<sup>67</sup>. Dowodzi on ponadto – w sposób dość arbitralny – iż w pracy Kossolapova Chrystus pełni funkcję symbolu władzy kupującej masy, w przeciwieństwie do Lenina, który funkcjonuje jako władza masy te produkująca, wskazując przy tym na komuniję jako „prymarną formę konsumpcji masowej”<sup>68</sup>. Wydaje się jednak, iż dopiero umieszczona w kontekście transformacji praca ta wybrzmiewa w pełni. Przeistoczenie, którego w istocie dotyczy, interpretować można jako figurę

---

<sup>65</sup> D. Popova, *Contemporary Art: Communication and Community*, w: *Art for Change...*, s. 138.

<sup>66</sup> A. Kiossev, *Art-Morphoses 1989–2014. Contemporary Bulgarian Art in Relation to the Changing Political and Visual Context*, ibidem, s. 358.

<sup>67</sup> B. Groys, *History Becomes Form*, Cambridge–London 2010, s. 181–182.

<sup>68</sup> Ibidem, s. 185.

transformacji. Czerwone tło tej szczególnej ikony Kossolapova, które wydaje się wizualizacją zapowiadanej przez tekst pracy przemiany coca-coli w krew Chrystusa, konotuje przecież czerwień jako znak komunizmu. Interpretację taką uprawomocniają liczne prace z dorobku rosyjskiego artysty operujące czerwonym tłem jako symbolem komunizmu właśnie. Szczególnie pochodząca z roku 1980 praca *Lenin Coca-Cola. It is the Real Thing*, operująca wizerunkiem Lenina i logo coca-coli, którą można interpretować jako ironiczne wskazanie na podwójną konotację czerwieni – komunizm i kapitalizm. Tak rozumieć należy także i omawianą pracę z roku 2001, ilustrującą nie tyle przeistoczenie esencji kapitalizmu w krew Chrystusa, ile transparentność czerwieni na rozmaite zmienne historycznie znaczenia oraz transformację samego języka sfery symbolicznej. Czerwień interpretowana jako kolor krwi konotuje ponadto także i rewolucję. Istotą pracy Kossolapova jest fakt, iż ta nie wyznacza jednoznacznie biegunów transformacji, umożliwiając raczej ciągle dialektyczne przepisywanie się przypisanych im pojęć.

## ROZPAD BINARNEJ STRUKTURY ŚWIATA

Na zakończenie warto podjąć w skrócie jeszcze jeden kluczowy dla transformacji wątek – niemalże jednoczesny upadek zimnowojennej binarnej struktury świata w wymiarze politycznym oraz binarnej konstrukcji tożsamości seksualnej. Mam tu na myśli fakt, iż publikacja książki Judith Butler *Gender Trouble* zbiegła się z historycznym końcem totalitarnego komunizmu w Europie. Opublikowana w roku 1990, książka ta ma status pozycji negocjującej binarną strukturę tożsamości seksualnej opartej na opozycyjnym podziale na płęć męską i żeńską i związanymi z nimi konstrukcjami i mechanizmami pożądania. Dominujące w okresie transformacji dyskursy władzy rzecz jasna nie funkcjonowały w takiej perspektywie. Przeciwnie – po roku 1989 do głosu doszły, jak wskazują Buden i Piotrowski<sup>69</sup>, konserwatywne siły posługujące się raczej binarnym modelem tożsamości seksualnej. W tym kontekście tym symptomatycznym obrazem transformacji był wyborczy plakat węgierskiej partii Fidesz w pierwszych wolnych wyborach w roku 1990, operujący zestawieniem słynnej fotografii ukazującej bratni pocałunek Gorbaczowa i Honeckera z roku 1986 z fotografią całującej się pary młodych ludzi. Między oboma fotografiami widniał napis: „Tessék választani – Proszę, wybierz!” Druga z fotografii konotowała przeszłość waloryzowaną za pomocą pojęć modności,

<sup>69</sup> Buden, *The Revolution of 1989...*, s. 116; Piotrowski, *Agorafilia...*, s. 164–165.

plodności, ale także – wybrzmiewającą w kontekście takiego zestawienia heteroseksualność, rozumianą jako *conditio sine qua non* owej plodności.

Co ciekawe, to właśnie w środowisku węgierskim funkcjonowało dwóch artystów, których prace i tożsamości stanowią jedne z najciekawszych przykładów problematyzacji transformacji rozumianej jako rozpad binarnej struktury politycznej świata, paralelnej do rozpadu binarnej tożsamości seksualnej – El Kazovsky i Róbert Szabó Benke. Twórczość pierwszego z nich, reprezentatywna dla okresu pieriestrojki, nie miała charakteru politycznego w ścisłym tego słowa znaczeniu, lecz ze względu na tożsamość tego węgierskiego artysty rosyjskiego pochodzenia, który urodził się jako kobieta, nigdy nie przeszedłszy transformacji płciowej – prawnej, operacyjnej czy nawet hormonalnej. Twórczość tego artysty, będąca swoistego rodzaju chybioną, niekompletną transformacją, może być interpretowana jako figura drugiej połowy lat 80. – okresu pieriestrojki.

Twórczość węgierskiego artysty Roberta Szabó Benke wpisuje się w proces transformacji na wielu poziomach. Ten homoseksualny, urodzony w Jugosławii, artysta funkcjonuje w podręcznikach sztuki węgierskiej, gdyż już w roku 1991 wyemigrował do Budapesztu, uciekając przed wojną. Decyzję tę interpretować można jako akt przyspieszenia boleśnie przedłużanego przez wojnę w Jugosławii procesu transformacji. Wykonany przez niego w roku 2002 tryptyk fotograficzny *Konyi Baba* ma postać pojedynczego gestu, za pomocą którego artysta uchyla binarne struktury – zimnowojennego świata oraz tożsamości seksualnej. Symptomatyczny jest fakt, iż praca interpretowana jest wyłącznie w kontekście tożsamości seksualnej artysty – w literaturze przedmiotu wskazuje się, iż Szabó-Benke eksperymentuje z tożsamością, przebijając się za japońską gejszę<sup>70</sup>, nigdzie jednak nie podnosi się kwestii, iż czyni to nie za pomocą japońskich ubrań, lecz ludowych wzorów jugosłowiańskich. Czyni on tym samym przedmiotem transformacji własne ciało i kwestionuje stabilną konstrukcję płciową, ale także – destabilizuje tożsamość narodową i polityczną. Wybór kostiumu japońskiej gejszy jest znaczący. Adekwatnym narzędziem analitycznym są tu pojęcia zaproponowane przez Bojane Pejić – bliskiego i dalekiego Innego. „Daleki” – „rzeczywisty” Inny to, zdaniem Pejić, ten należący do odmiennych ram cywilizacyjnych, „bliski”, „nie-całkiem Inny” – ulokowanym w tych samych ramach cywilizacyjnych, lecz poza centrum, na marginesach kultury europejskiej<sup>71</sup>. Praca węgierskiego artysty problematyzuje „bliskiego Innego” –

---

<sup>70</sup> T. Várnagy, *Peace and Progression: Budapest Wunderground*, <<http://www.c3.hu/~ligal/Pingjao/preface.html>> [dostęp: 22 grudnia 2017].

<sup>71</sup> P. Piotrowski, *O horyzontalnej historii sztuki*, „Artium Quaestiones” 2009, 20, s. 64.

pozostającego w ramach tego samego kręgu kulturowego, lecz odmiennego kontekstu historycznego i politycznego za pomocą figury „dalekiego” Innego, albowiem – jak dowodzi Pejić – bliski Inny jest zbyt bliski<sup>72</sup>. Analogicznej operacji semantycznej poddaje artysta zastane konstrukcje tożsamości płciowej – przyjmując tożsamość kobiety (dalekiego Innego), by wskazać na bliskiego Innego – homoseksualnego mężczyznę. Podobny wydzźwięk ma praca artysty z roku 2003 – *Cunyi Yashi*, będąca wariantem *yin* i *yang*, w którym oba dopełniające się elementy są tego samego koloru. Transformacja w pracach Szabó Benke jawi się jako rezygnacja z binarnych modeli tożsamości – zakwestionowanie ich konstytutywnej dla powstawania znaczeń w kulturze roli. Jest to propozycja o tyle istotna, że dotyczy nie tylko tożsamości po tej stronie żelaznej kurtyny, ale obu jej stron i odpowiada na kryzys pojęciowości praktykowanej dotąd przez Zachód, który – jak wskazuje Edit Andrés – zmuszony do „ponownego naszkicowania mapy świata w relacji do Bloku Wschodniego, nadal stosuje tradycyjne, głęboko zakorzenione kolonialne metody [...]”<sup>73</sup>.

Problem transformacji ustrojowej, choć obecny w pracach artystów wobec niej tworzących, marginalizowany jest w dyskursach funkcjonujących w latach 90. w Europie Środkowo-Wschodniej – takich jak sztuka nowych mediów i technologii w Estonii, sztuka performance’u w Rosji, feminizm na Litwie, sztuka ciała na Węgrzech czy sztuka krytyczna w Polsce. Sposobem na wyrwanie dyskursu artystycznego z lat 90. z własnej autoreferencjalności wydaje się umieszczenie go na powrót w politycznym, społecznym, ekonomicznym i historycznym kontekście transformacji i porównanie jego konstrukcji w szerokiej perspektywie geograficznej. Wielokrotnie wyznaczane i problematyzowane w pracach artystów bieguny wyjściowy i docelowy transformacji wskazują na nieadekwatność biegunów rozpiętych tradycyjnie w zwrocie od totalitarnego komunizmu do utożsamianej z wolnym rynkiem demokracji. Analiza tych prac pozwala na zakwestionowanie pozornej antytetyczności obu biegunów, która wikła proces transformacji w zimnowojenne binarne struktury znaczeń. To nie upadek komunizmu – który w postaci lewicowych inklinacji środowiska artystów z tej części Europy i ich marksistowskiego zaplecza intelektualnego nadal obecny jest w sztuce po roku 1989, był bowiem istotą transformacji – ale właśnie upadek binarnej struktury świata. Tak rozumiana transformacja nie dotyczy jedynie wschodniej części żelaznej kurtyny

---

<sup>72</sup> Ibidem.

<sup>73</sup> E. Andrés, *A Painful Farewell to Modernism. Difficulties in the Period of Transition*, w: *Gender Check...*, s. 119–120.



i funkcjonujących tu pojęć – jej impakt i znaczenie widoczne są wyłącznie – jak dowodzi Piotr Piotrowski – w perspektywie globalnej<sup>74</sup>, która stanowi właściwą ramę dla dyskusji o transformacji<sup>75</sup>.

## BIBLIOGRAFIA

- András E., *A Painful Farewell to Modernism. Difficulties in the Period of Transition*, w: *Gender Check. A Reader*, red. B. Pejić, Cologne 2010
- Buck-Morss S., *Dreamworld and Catastrophe. The Passing of Mass Utopia in East and West*, Cambridge, MA, 2010
- Boubnova I., *Bulgaria*, w: *Body and the East. From the 60s to the Present*, red. Z. Badovinać, Cambridge 1999
- Buden B., *The Revolution of 1989. The Past of yet Another Illusion*, w: *The Manifesta Decade*, red. B. Vanderlinden, E. Filipovic, Cambridge 2005
- Buden B., *Strefa przejścia*, tłum. M. Sutowski, Warszawa 2012
- Democracy and Enlargement in Post-Communist Europe. The Democratization of the General Public in Fifteen Central and Eastern European Countries 1991–1998*, red. Ch.W. Haerpfer, London–New York 2008
- Dimitrijevic B., Andjelković B., *The Body, Ideology, Masculinity, and some blind spots in Post-Communism*, w: *Gender Check. A Reader*, red. B. Pejić, Cologne 2010
- Fleck R., *Post-communist Art*, w: *Who if not we should at least try to imagine the future of all this?: 7 episodes in (ex)changing Europe*, red. M. Hlavajova, J. Winder, Amsterdam 2004
- Groys B., *Privatizations, or Artificial Paradises of Post-Communist*, w: *Sustavkoordinata/SystemofCoordinates*, red. T. Milovać, Zagreb 2004
- Groys B., *History Becomes Form*, Cambridge–London 2010
- Gržinić M., *Fiction Reconstructed. Eastern Europe, Post-Socialism and the Retro-Avant-Garde*, Munich 2000
- Jablonskienė L., *Eglė Rakauskaitė*, w: eadem, *Distant Lighthouses*, Lissabon 1998
- Juske A., *The Myths and the Realities of Post-Communist Art*, w: *Noisy Nineties. Problems, themes and Meanings in Estonian Art on 1990s*, red. S. Helme, Tallin 2001
- Kelomees E., *The Material and the Technological in the Art of the 1990s*, w: *Noisy Nineties. Problems, themes and Meanings in Estonian Art on 1990s*, red. S. Helme, Tallin 2001
- Kiossev A., *Otherness, again. Notes on Self-Colonising Cultures*, w: *After the Wall*, red. B. Pejić, Stockholm 1999

---

<sup>74</sup> Piotrowski, *Agorafilia...*, s. 28–29.

<sup>75</sup> Tekst ten powstał w wyniku badań przeprowadzonych w ramach projektu badawczego „Transformacja w sztuce w postkomunistycznej Europie” (UMO2014/15/B/HS2/01171) Narodowego Centrum Nauki.

- Kiossev A., *Art-Morphoses 1989–2014. Contemporary Bulgarian Art in Relation to the Changing Political and Visual Context*, w: *Art for Change*, red. M. Vassileva, Sofia 2015
- Mouffe Ch., Laclau E., *Hegemony and Socialist Strategy. Towards a Radical Democratic Politics*, Kindle Edition
- Piotrowski P., *O horyzontalnej historii sztuki*, „Artium Quaestiones” 2009, 20
- Piotrowski P., *Agorafilia. Sztuka i demokracja w postkomunistycznej Europie*, Poznań 2010
- Purlytė G., *Eglė Rake (Rakauskaitė): A Lithuanian Case Study of Art in the Globalisation Age*, <[https://www.academia.edu/10321120/Eglė\\_Rake\\_Rakauskaite\\_A\\_Lithuanian\\_Case\\_Study\\_of\\_Art\\_in\\_the\\_Globalisation\\_Age](https://www.academia.edu/10321120/Eglė_Rake_Rakauskaite_A_Lithuanian_Case_Study_of_Art_in_the_Globalisation_Age)> [dostęp: 22 grudnia 2017]
- Soans H., *Jaan Toomik's nihilist Activism in Post-Soviet Estonia*, w: *Jaan Toomik*, red. H. Soans, Tallin 2007
- Várnagy T., *Peace and Progression: Budapest Wunderground*, <<http://www.c3.hu/~li-gal/Pingjao/preface.html>> [dostęp: 22 grudnia 2017]
- M. Vassilyeva, *Art for Change*, w: *Art for Change*, red. M. Vassilyeva, Sofia 2015

Magdalena Radomska

Instytut Historii Sztuki

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

## TRANSFORMATION IN THE ART OF POST-COMMUNIST EUROPE

### Summary

The paper focuses on the ways of visualizing political and economic transformation in the works of artists from post-communist Europe mainly in the 1990s. Those works, which today, in a wide geographical context, may be interpreted as problematizing the idea of transformation, were often originally appropriated by such discourses of the post-transformation decade as the art of the new media and technology (Estonia), performance (Russia), feminism (Lithuania), body art (Hungary), and critical art (Poland), which marginalized the problem of transformation. Analyses of the works of artists from Lithuania, Estonia, Hungary, Bulgaria, and Russia make it possible to determine and problematize the poles of transformation in a number of ways, pointing at the inadequacy of those poles which traditionally spread from the end of totalitarian communism to democracy identified with free market economy. By the same token, they allow one to question their apparent antithetical character which connects the transformation process to the binary structures of meaning established in the period of the Cold War. The presented analyses demonstrate that the gist of the transformation was not so much the fall of communism, which is surviving in the post-1989 art of East-Central Europe due to the leftist inclinations of many artists with a Marxist intellectual background, but the collapse of the binary structure of the world. Metho-

dologically inspired by Boris Buden, Susan Buck-Morss, Marina Gržinić, Edit Andrés, Boris Groys, Alexander Kiossev, and Igor Zabel, they restore the revolutionary character of 1989 and, simultaneously, a dialectical approach to the accepted poles of the transformation. An example of ideological appropriation, which may be interpreted as problematizing the political transformation, is *Trap. Expulsion from Paradise* by the Lithuanian artist Eglė Rakauskaitė. The first part of the paper focuses on Jaan Toomik's *May 15-June 1, 1992*, interpreted in the theoretical terms proposed by Marina Gržinić and Boris Groys as a work of art that visualizes the concept of post-communism as excrement of the transformation process. Placed in the context of such works as *In Fat* (1998) by Eglė Rakauskaitė, *200 000 Ft* (1997) by the Hungarian artist Kriszta Nagy or *Corrections* (1996–1998) by Rassim Krastev from Bulgaria, Toomik's work is one of many created at that time in East-Central Europe, which thematized the transformation process with reference to the artist's body. Krastev's *Corrections* problematizes the transformation as a process of self-colonization by the idiom of the West, as well as a modification of the utopia of production, one aspect of which was propaganda referring to the body, changing it in an instrument that transformed the political order into a consumerist utopia where bodies exist as marketable products. The part titled, "The Poles of Transformation as a Function of the Cold War," focuses on *A Western View* (1989) by the Bulgarian artist Nedko Solakov and *This is my blood* (2001) by Alexander Kossolapov from Russia. In a theoretical context drawn from the texts by Zabel, Buden, and Ekaterina Degot, Solakov's work has been interpreted as problematizing the transformation understood as refashioning the world, no longer based on the bipolar division into East and West. The paper ends with an analysis of *Cunyi Yashi*, a work of the Hungarian artist Róbert Szabó Benke, which problematizes the collapse of the bipolar world structure in politics and the binary coding of sexual identity. In Szabó Benke's work, the transformation is represented as rejection of the binary models of identity – as questioning their role in the emergence of meanings in culture.

Keywords:

post-communist Europe, transformation, Marxist dialectic, art of the 1990s, contemporary art



## BIOGRAMY

### **JAN PIOTR CIEŚLAK**

Uniwersytet Jagielloński, Kraków

Historyk sztuki, doktorant Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego. Zajmuje się instalacjami dźwiękowymi, teorią sztuki i techniką w sztuce. Autor artykułów poświęconych sound artowi.

Uniwersytet Jagielloński, Instytut Historii Sztuki, ul. Grodzka 53, 31-036 Kraków

### **JAKUB DĄBROWSKI**

Akademia Sztuk Pięknych, Warszawa

Doktor, historyk sztuki, absolwent Wydziału Prawa i Administracji oraz historii sztuki na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Adiunkt Katedry Historii Sztuki Polskiej Najnowszej na Wydziale Zarządzania Kulturą Wizualną ASP w Warszawie. Zajmuje się historią sztuki po roku 1945 oraz zagadnieniami z pogranicza sztuki i prawa. Autor m.in. dwutomowej monografii *Cenzura w sztuce polskiej po 1989 roku. Aspekty prawne* (wspólnie z Anną Demenko) oraz *Cenzura w sztuce polskiej po 1989 roku. Artyści, sztuka i polityka*.

Akademia Sztuk Pięknych, Wydział Zarządzania Kulturą Wizualną, ul. Wybrzeże Kościuszkowskie 37/39, 00-379 Warszawa

### **WERONIKA KOBYLIŃSKA-BUNSCH**

Uniwersytet Warszawski, Warszawa

Historyczka sztuki, absolwentka historii sztuki na Uniwersytecie Warszawskim i Studium Fotografii Związku Polskich Artystów Fotografików. Na Wydziale Historycznym UW przygotowuje rozprawę doktorską o polskiej przed- i powojennej fotografii awangardowej. Stypendystka Ministra KiDN (2017) i Fundacji z Brzezia Lanckorońskich (2018). Od roku akademickiego 2015/2016 prowadzi zajęcia w Instytucie Historii Sztuki UW w oparciu o autorski program dydaktyczny. Uczestniczyła w licznych konferencjach naukowych (m.in. Berlin, Chicago, Florencja, Leicester). W roku 2016 pełniła funkcję przewodniczącej Komitetu Organizacyjnego międzynarodowej konferencji naukowej „Architecture as part of the landscape”, w której wzięli udział reprezentanci takich instytucji, jak UNESCO czy ICCROM. Publikowała m.in. w „Ikonotheca” i „Miejscu”.

Uniwersytet Warszawski, Instytut Historii Sztuki, ul. Krakowskie Przedmieście 26/28, 00-927 Warszawa

**WIKTORIA KOZIOŁ**

Uniwersytet Jagielloński, Kraków

Historyczka sztuki, doktorantka Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego. Absolwentka psychologii i historii sztuki w ramach Międzywydziałowych Indywidualnych Studiów Humanistycznych UJ. Projekt jej pracy doktorskiej dotyczy związku społeczno-politycznych przemian z polską sztuką krytyczną. Jest autorką artykułów w czasopismach naukowych („Miejsce. Studia nad sztuką i architekturą XX i XXI wieku”) oraz w monografiach zbiorowych.

Uniwersytet Jagielloński, Instytut Historii Sztuki, ul. Grodzka 53, 31-036 Kraków

**CHARLOTTA KRISPINSSON**

Södertörn University, Sztokholm

Doktor, historyczka sztuki, wykłada historię sztuki w Szkole Kultury i Edukacji na Uniwersytecie Södertörn w Sztokholmie. Stopień doktora otrzymała na Uniwersytecie Sztokholmskim w roku 2016. W latach 2016–2017 przebywała na podoktorskim stypendium badawczym w Institut für Kunst- und Bildgeschichte na Uniwersytecie Humboldtów w Berlinie. Zainteresowania Krispinsson obejmują historiografię sztuki, historiografię portretu, wizualną historię szesnasto- i siedemnastowiecznej Europy Północnej, a także historii sztuki rozumianej jako historia mediów.

School of Culture and Aesthetics, Södertörn University, Alfred Nobels allé 7, SE-141 89 Huddinge, Szwecja

**MAGDALENA KUNIŃSKA**

Uniwersytet Jagielloński, Kraków

Doktor, historyczka sztuki, adiunkt Zakładu Dziejów Myśli o Sztuce i Metodologii Historii Sztuki IHS UJ. Absolwentka historii sztuki i filozofii na Uniwersytecie Jagiellońskim, uzyskała tytuł doktora nauk humanistycznych na podstawie dysertacji pt. „Wykład historii sztuki na tle dziejów cywilizacji. Historia sztuki Mariana Sokołowskiego”. Kontynuuje zainteresowania badawcze w zakresie metodologii historii sztuki i teorii sztuki, pracując nad zagadnieniami trwania motywów ikonograficznych jako jednostek pamięci kulturowej, do jej zainteresowań należą również rosyjska sztuka współczesna oraz antropologia kultury wizualnej.

Uniwersytet Jagielloński, Instytut Historii Sztuki, ul. Grodzka 53, 31-036 Kraków

**ANNA MARKOWSKA**

Uniwersytet Wrocławski, Wrocław

Prof. dr. hab., historyczka i krytyczka sztuki, specjalizująca się w sztuce nowoczesnej i współczesnej, autorka książek, m.in. o powojennej sztuce amerykańskiej (*Komedia sublimacji. Granica współczesności a etos rzeczywistości w sztuce amerykańskiej*, 2010), o sztuce polskiej (*Dwa przełomy. Sztuka polska po 1955 i 1989 roku*, 2012), a także publikacji o neo-awangardzie wrocławskiej lat 70. (*Permafo*, 2012; *Galeria Sztuki Najnowszej*, 2014). Wykładała na uczelniach europejskich i azjatyckich.

Uniwersytet Wrocławski, Instytut Historii Sztuki, ul. Szewska 36, 50-139 Wrocław



**WITOLD MIEDZIAK**

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Historyk sztuki, doktorant Zakładu Historii Sztuki Średniowiecznej w Instytucie Historii Sztuki na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Uczestnik polskich i zagranicznych projektów badawczych (2015–2016: Dohna-Schlodien – Ein virtueller Ausstellungskatalog – Technische Universität Darmstadt; od 2016 Cyfrowe udostępnianie zasobów Polskiej Akademii Nauk – Biblioteki Kórnickiej). Jego dysertacja doktorska dotyczy gotyckiej tradycji architektonicznej w architekturze szesnastoi siedemnastowiecznej Wielkopolski. Publikował na łamach czasopism takich, jak „Annales UMCS” czy „Pamiętnik Biblioteki Kórnickiej”. Jego zainteresowania badawcze dotyczą średniowiecznej i wczesnonowożytnej architektury oraz sztuki sakralnej, a także architektury rezydencjonalnej XVIII–XX wieku.

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Instytut Historii Sztuki, al. Niepodległości 4, 61-874 Poznań

**KONRAD MORAWSKI**

Uniwersytet Warszawski, Warszawa

Historyk sztuki, doktorant Instytutu Historii Sztuki na Wydziale Historycznym Uniwersytetu Warszawskiego. Przygotowuje pracę poświęconą fundacjom artystycznym Jana Bonawentury Krasińskiego (1639–1717). Zainteresowania badawcze koncentruje wokół sztuki nowożytnej w Rzeczypospolitej, ze szczególnym uwzględnieniem socjo-kulturowych uwarunkowań jej funkcjonowania w XVII wieku, interesuje się również edytorstwem źródeł historycznych.

Uniwersytet Warszawski, Instytut Historii Sztuki, ul. Krakowskie Przedmieście 26/28, 00-927 Warszawa.

**MAGDALENA RADOMSKA**

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Doktor, historyczka sztuki i historyczka filozofii. Pracuje w Zakładzie Historii Sztuki Nowoczesnej w Instytucie Historii Sztuki na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Interesuje ją sztuka w komunistycznej oraz postkomunistycznej Europie, krytyka kapitalizmu w sztuce, marksizm i postmarksizm. Stypendystka w Courtauld Institute of Art w Londynie, na Węgierskiej Akademii Nauk, Uniwersytecie Eötvösa Loránda w Budapeszcie, a także Visegrad Fund, Erste Stiftung, Komitetu Badań Naukowych i Narodowego Centrum Nauki. Organizatorka kursu „Writing Humanities after the Fall of Communism” na Central European University w Budapeszcie. Autorka książki *Polityka kierunków neoawangardy węgierskiej (1966–80)* oraz licznych artykułów naukowych. Przygotowuje dwie książki: *Mnogi podmiot. Sztuka i kryzys w perspektywie filozofii postmarksistowskiej po 2008 roku* oraz *Postkomunistyczna sztuka w postkomunistycznej Europie*. Członkini polskiej i węgierskiej sekcji AICA, redaktorka czasopisma „Czas Kultury”.

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Instytut Historii Sztuki, al. Niepodległości 4, 61-874 Poznań

**AGNIESZKA REJNIAK-MAJEWSKA**

Uniwersytet Łódzki, Łódź

Doktor, historyczka sztuki i estetyk. Adiunkt w Instytucie Filozofii Uniwersytetu Łódzkiego, stypendystka Endeavour Foundation na University of Chicago (2013) oraz Institut National d'Histoire de l'Art w Paryżu (2015). Swoje zainteresowania badawcze koncentruje na zagadnieniach amerykańskiego modernizmu, historii europejskich awangard, dziejach krytyki artystycznej oraz estetycznych artykulacjach doświadczenia nowoczesności. Autorka książek *Puste miejsce po krytyce? Modernizm i materialistyczna rewizja autonomii sztuki* (2014) i *Polityka doświadczenia. Clement Greenberg i tradycja formalistycznej krytyki sztuki* (2017). Współredaktorka – wraz z Tomaszem Majewskim i Wiktorem Marcem – tomu *Migracje modernizmu. Nowoczesność i uchodźcy* (2014).

Uniwersytet Łódzki, Instytut Filozofii, ul. Lindleya 3/5, 90-131 Łódź

**OLAYA SANFUENTES**

Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago

Profesor, historyczka sztuki. Otrzymała stopień doktora historii sztuki na Universitat Autònoma of Barcelona. Pracuje w Instytucie Historii Papieskiego Uniwersytetu Katolickiego w Santiago. Po doktoracie opublikowała książkę *Develando el Nuevo Mundo. Imágenes de un process* (2009). Jej badania koncentrują się na materialnej kulturze religijnej, zwłaszcza na kulcie św. Jana Apostoła, zarówno pod względem ikonografii, jak i rytuału. Z tej perspektywy badała również problematykę obchodów świąt Bożego Narodzenia w Chile. Opublikowała artykuły i rozdziały w książkach, takie jak: *From the Feast Day in Belén to the Museum in Salta: Three-dimensional Images of Saint James the Apostle in Two Different Contexts* w „Material Religion. The Journal of Objects, Art and Belief” czy *Christmas Nativity Scenes in Late Nineteenth-Century Santiago de Chile* w *Oxford Handbook of Material Culture*.

History Department of Pontificia Universidad Católica de Chile Avda. Vicuña Mackenna 4860, Macul, Santiago

**VERA-SIMONE SCHULZ**

Max-Planck Institut, Florencja

Studiowała historię sztuki, filozofię i rusycystykę w Berlinie, Moskwie i Damaszku. Przygotowuje dysertację doktorską pt. *Eindringliche Dinge: Florenz und die Toskana in ihren mediterranen und globalen Verflechtungen. Studien zu einer transkulturellen Kunstgeschichte der Vormoderne*. Od roku 2011 do 2014 pracowała jako naukowa asystentka w Kunsthistorisches Institut – Max-Planck-Institut we Florencji za dyrektury prof. dr. Gerharda Wolfa. Od roku 2014 pracuje na stanowisku współpracownika naukowego, a także koordynatorki międzynarodowego projektu DFG (Deutsche Forschungsgemeinschaft) pt. „Networks: Textile Arts and Textility in a Transcultural Perspective (4<sup>th</sup>–17<sup>th</sup> Centuries)” pod kierownictwem Gerharda Wolfa.

Max-Planck-Institut, Via Giuseppe Giusti 44, 50121 Firenze

**EWELINA WOJDAK**

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Historyczka sztuki, doktorantka w Instytucie Historii Sztuki UAM. Ukończyła studia magisterskie z zakresu historii sztuki na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu oraz podyplomowe studium muzealne na Uniwersytecie Warszawskim. Obecnie przygotowuje pracę doktorską pod kierunkiem dr. hab. Jana Skuratowicza, prof. UAM. Zajmuje się architekturą i ochroną zabytków w Poznańskim przełomu XIX i XX wieku, badanymi jako węzły w sieci relacji między członkami zbiorowości. Interesuje się metodologią badań architektury XIX wieku oraz antropologią kulturową.

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Instytut Historii Sztuki, al. Niepodległości 4, 61-874 Poznań

**TOMASZ WUJEWSKI**

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Dr hab., prof. UAM, historyk sztuki (doktorat z archeologii śródziemnomorskiej).

Pracuje w Instytucie Historii Sztuki na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Jego zainteresowania badawcze to historia sztuki starożytnej, w szczególności greckiej i rzymskiej, z akcentem położonym na architekturę i rzeźbę. Ponadto zajmuje się badaniami architektonicznymi w Polsce. Opublikowane książki: *Anatolian Sepulchral Stelae in Roman Times* (1991), *Symbolika architektury greckiej* (1995), *Życie starożytnych posągów* (2017). W formie publikacji zwartych ukazały się wyniki niektórych jego badań architektonicznych (dwór w Nietuszkowie, zamek w Chodzieży, zamek w Krajence).

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Instytut Historii Sztuki, al. Niepodległości 4, 61-874 Poznań

Autorzy przetłumaczonych tekstów:

**BRIONY FER**

Profesor historii sztuki w University College London w Londynie, członkini Brytyjskiej Akademii Nauk. Specjalizuje się w sztuce współczesnej. Jej wybrane publikacje książkowe to *On Abstract Art* (2000) oraz *The Infinite Line: Re-making Art After Modernism* (2004), obie wydane przez Yale University Press. W ostatnich latach publikowała na temat twórczości m.in. Evy Hesse, Gabriela Orozco czy Richarda Serry.

**DIETMAR RÜBEL**

Profesor historii sztuki na Akademii der Bildende Künste w Monachium. Wykładał również na uniwersytetach w Hamburgu i Marburgu. Jest autorem m.in. książki pt. *Plastizität: eine Kunstgeschichte des Veränderlichen* (2012) i współredaktorem, z Moniką Wagner i Verą Wolff, tomu pt. *Materialästhetik: Quellentexte zu Kunst, Design und Architektur* (2005).

Autorzy przekładów:

**MARIUSZ BRYL**

Dr hab., prof. UAM, historyk sztuki, pracuje w Instytucie Historii Sztuki na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu.

**FILIP LIPIŃSKI**

Doktor, historyk sztuki, amerykanista, adiunkt Instytutu Historii Sztuki na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu.



WYDAWNICTWO NAUKOWE UNIWERSYTETU IM. ADAMA MICKIEWICZA W POZNANIU  
61-701 POZNAŃ, UL. ALEKSANDRA FREDRY 10

[www.press.amu.edu.pl](http://www.press.amu.edu.pl)

Sekretariat: tel. 61 829 46 46, faks 61 829 46 47, e-mail: [wyd nauk@amu.edu.pl](mailto:wyd nauk@amu.edu.pl)

Dział Promocji i Sprzedaży: tel. 61 829 46 40, e-mail: [press@amu.edu.pl](mailto:press@amu.edu.pl)

Ark. wyd. 31,00. Ark. druk. 27,75

DRUK I OPRAWA: VOLUMINA.PL DANIEL KRZANOWSKI, SZCZECIN, UL. KS. WITOLDA 7-9